Université de l'**O**uest de **T**imişoara
Centre d'Études Francophones
Chaire de Français

Agapes francophones 2011

Études de lettres francophones

Études réunies par
Andreea GHEORGHIU
Ramona MALITA
Ioana MARCU

UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIŞOARA
Chaire de Français
Centre d'Études Francophones

AGAPES FRANCOPHONES 2011

Études de lettres francophones

EDITURA MIRTON

UNIVERSITÉ DE L'**O**UEST DE **T**IMIŞOARA
Chaire de Français
Centre d'Études Francophones

AGAPES FRANCOPHONES
2011

© Tous droits réservés à l'auteur

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

Agapes Francophones 2011 / études de lettres francophones
réunies par Andreea Gheorghiu, Ramona Maliţa, Ioana Marcu. -
Timişoara : Mirton, 2011
Bibliogr.
ISBN 978-973-52-1188-2

I. Gheorghiu, Andreea (coord.)
II. Maliţa, Ramona (coord.)
III. Marcu, Ioana (coord.)

821.133.1.09

UNIVERSITÉ DE L'**O**UEST DE **T**IMIŞOARA
Chaire de Français
Centre d'Études Francophones

AGAPES FRANCOPHONES
2011

Études de lettres francophones
réunies par

Andreea Gheorghiu
Ramona Maliţa
Ioana Marcu

Mirton
Timişoara
2011

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Eugenia ARJOCA-IEREMIA (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie)
Mohamed DAOUD (CRASC, Oran ; Université Es-Senia, Oran, Algérie)
Floarea MATEOC (Université d'Oradea, Roumanie)
Mircea MORARIU (Université d'Oradea, Roumanie)
Maria ŢENCHEA (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie)
Estelle VARIOT (Université d'Aix-en-Provence, France).

COMITÉ DE REDACTION

Andreea GHEORGHIU gheorghiu.andreea@gmail.com
Ramona MALIŢA, responsable du numéro et présidente de l'édition 2011 du Colloque de la Francophonie malita_ramona@yahoo.fr
Ioana MARCU ioana_putan@yahoo.fr
e-mail : agapes_francophones@yahoo.fr

Éditeur scientifique : Chaire de Français,
Centre d'Études Francophones,
Université de l'Ouest de Timişoara
Adresse : 4, bd. Vasile Pârvan, 300223 Timişoara, Roumanie

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

Éditeurs : Delia Mocan
Couverture : Ramona Maliţa
Maquette et mise en page: Szalai Ladislau, Adina Filca

Table des matières

Introduction
Une liaison (jamais dangereuse !) entre le temps et l'espace : le chronotope
Ramona MALIȚA 9

I. Études littéraires

Sur la dé-marginalisation de la littérature francophone
Philippe BASABOSE 27

Une femme fossoyeur des metamorphoses ovidiennes dans *Terre salée* d'Irina Egli. Un fantasme œdipien au XXI^e^ siècle
Raymonde A. BULGER 43

« L'espace-temps » de la mémoire chez Jacques Chessex en tant que mobile de l'écriture autobiographique-autofictionnelle
Otilia Carmen COJAN 55

Corrélations médiologiques entre le discours sur l'espace et la quête identitaire dans les œuvres des écrivaines migrantes
Cecilia CONDEI 67

Dans l'espace du poème. Sur les métasonnets de Paul Miclău
Elena GHIȚĂ 81

Entre les murs. L'aliénation de l'espace et de l'individu dans le roman *Beur's story* de Ferrudja Kessas
Ioana MARCU 93

Écriture de la marge : déterritorialisation et intertextualité dans le roman algérien contemporain
Lila MEDJAHED 111

John Perkins ou le récit réticent
Dana ŞTIUBEA 125

De l'espace-temps au lieu-temps. Lieux d'attente chez Sylvie Germain
Bogdan VECHE 141

II. Études de linguistique, traduction et didactique du FLE / FOS

Convergences et divergences dans l'emploi du passé simple en français et en roumain
Eugenia ARJOCA-IEREMIA 161

***Terre salée*, nouvelles configurations du temps et de l'espace. Irina Egli et l'art de la fugue**
Neli Ileana EIBEN 181

L'expression du temps dans les exercices multimédia
Mariana PITAR 195

***Traduzadapter*. La traduction *en-jeu* dans l'œuvre de João Guimarães Rosa**
Germana HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA 207

***O dată, de două ori, ... de nenumărate ori/ Une fois, deux fois, ... maintes fois*. Remarques sur les aspects unique, itératif et fréquentatif dans l'expression du temps en roumain et en français**
Adina TIHU 223

Temps et espace dans *Aspects du mythe* de Mircea Eliade, de l'abstraction universelle à la dimension linguistique
Estelle VARIOT 241

Quelques localisations temporelles en français et en espagnol : réflexions sur les perspectives grammaticales et leurs implications didactiques
Luminiţa VLEJA 255

III. Chantier médiéval

Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N. f.fr. 1583). V : L'assonance problématique *a* (oral et nasal) / *e* ouvert dans *la Chanson de Roland* et ailleurs
Trond Kruke SALBERG 271

IV. Varia

Le FLE/FLS en milieux scolaire et entrepreneurial ou le succès d'un Master en français sur objectifs spécifiques
Jan GOES 301

***Bien*, *mal*, *pas mal* : Évaluation qualifiante, quantifiante et intensive**
Estelle MOLINE 311

V. Comptes rendus

Elena-Brândușa Steiciuc, Anca Gâță, Rodica Stoicescu (coord.). *Revue Roumaine d'Études Francophones. Nº 3/2011* (Ioana Marcu) 331

Corina Dimitriu-Panaitescu (dir.). Maria Pavel, Cristina Petraș, Dana Nica (coord.). *Dicționar de francofonie canadiană* [Dictionnaire de francophonie canadienne]. (Ioana Marcu) 333

« Cahiers d'Études Romanes » (Ramona Maliţa) 335

Adina Tihu, *Syntaxe du français. Les modalités d'énonciation. Travaux pratiques (*Cristina Tănase) 339

Eugenia Arjoca-Ieremia, *Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques* (Eugenia Tănase) 341

E. Arjoca-Ieremia, C. Avezard-Roger, J. Goes, E. Moline, A. Tihu (éds.), *Temps, aspect et classes de mots : études théoriques et didactiques* (Daciana Vlad) 345

Dialogues francophones N° 17/2011. « Écritures francophones contemporaines » (présentation des éditeurs) 349

Translationes N° 3 /2011. (In) Traductibilité des noms propres (présentation des éditeurs) 353

Présentation des auteurs 357

Sommaire des numéros précédents des « Agapes Francophones » 365

Introduction

Une liaison (jamais dangereuse !) entre le temps et l'espace : le chronotope

Ramona MALIȚA
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

1. Argument

Dans le cadre des activités scientifiques et culturelles consacrées à la francophonie, la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timişoara (la Chaire de Français) et le Centre d'études francophones organisent tous les mois de mars, depuis huit ans, le Colloque international annuel d'études francophones. L'édition de cette année a porté sur le thème : *Temps. Espace. TEMPS-ESPACE.*

Ce colloque est une réunion scientifique à ouverture internationale qui, par ce thème choisi, devient un programme de recherche scientifique, fruit de la collaboration des universités partenaires participantes par leurs représentants. Leur finalité commune est la recherche sur le temps, l'espace et le chronotope dans le sens large des termes.

Réfléchir sur les temporalités et la spatialité de n'importe quel type d'écriture ou de situation de communication / didactique, c'est attester des expériences inédites du temps. Plutôt que de s'attacher à la description de ces expériences, ce colloque invite les chercheurs d'interroger les rapports dynamiques entre les temporalités, la spatialité et leurs conditions d'existence physiques et psychologiques soit dans l'univers fictionnel construit par l'auteur, soit dans la communication courante.

La mise en question des relations qui unissent temps - espace de l'écriture et la réalité conduit à s'interroger sur la manière dont la spatialisation et la temporalité conditionnent le texte fictionnel et non-fictionnel. Dans la mesure où, par sa nature littéraire, le monde représenté consiste en la mention du temps et en la description des lieux, le chronotope de l'oeuvre constitue, de fait, toute la réalité où les personnages agissent. Comment l'univers fictionnel se constitue-t-il ? Quel sens donner alors aux notions d'*espace*, de *temps* mais aussi d'*univers*, de *lieu* ou de *diégèse* dans le cadre de l'œuvre ? Comment les décliner pour l'étude de la topographie et de la chronologie fictionnelle / réelle ? Voilà quelques questions (et la liste n'est

pas close) auxquelles les participants à ce colloque ont été provoqués à offrir des réponses.

Le projet scientifique de ce 8e colloque national est fondé sur la définition et la mise en application littéraire, linguistique, sociologique, traductologique et didactique de trois concepts particulièrement utiles parce qu'ils sont d'un usage fréquent, quoique souvent à l'insu de l'usager : le temps, l'espace et le temps-espace.

A. Le concept de *temps*

Nous avons proposé trois entrées d'étude :

- *En tant qu'objet de la réflexion linguistique, philosophique, littéraire ou esthétique consistant à s'interroger sur son essence.*
- *Milieu indéfini et homogène dans lequel se situent les êtres et les choses et qui est caractérisé par sa double nature, à la fois continuité et succession.*
- *Quantité de durée évaluée selon certains systèmes de référence (linguistique, par exemple).*

B. Le concept d'*espace*

Nous avons proposé trois entrées d'étude :

- *Milieu idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables (concept esthétique et philosophique dont l'origine et le contenu varient suivant les doctrines et les auteurs).*
- *Écart, distance existant entre des notions, des sentiments, des personnes ; atmosphère, air environnant.*
- *Univers (abstrait) créé, représenté ou utilisé par une œuvre d'art.*

C. Le concept de *chronotope (temps-espace*)

Établissant la notion de *chronotope* comme configuration spatio-temporelle originale, Bakhtine y voyait un élément définitoire du genre du roman dont elle permet de saisir les manifestations conjoncturelles. Le chronotope lie indissociablement espace et temps et privilégie l'approche historique. Dans le territoire des lettres le terme de *chronotope* est emprunté aux sciences exactes en général, aux mathématiques et à la physique en particulier. La physique conçoit le temps en tant que quatrième dimension de l'espace à côté de la longueur, la hauteur et la largeur. Le temps serait un trait de l'espace en évolution et en expansion. Les sciences exactes ainsi que la théorie littéraire confèrent au chronotope le sens spécial de présence permanente, simultanée, occurrente et obligatoire de l'espace et du temps

dans une structure symétrique et axiale, repérable dans l'univers fictif d'une oeuvre.
En choisissant quatre entrées (littérature, linguistique, traductologie et didactique des langues et des cultures) le comité d'organisation du colloque souhaite placer les débats dans une perspective atténuant la tendance traditionnelle à séparer les disciplines. Le vœu que nous pouvons former en organisant un tel colloque, c'est que les communications y présentées, tout en respectant la cohérence de leurs théories fondatrices, prennent conscience d'une impérieuse nécessité : refuser la disjonction entre unités séparées et closes et trouver les voies d'un dialogue ouvert et serein.

2. Des repères essentiels articulant la théorie du chronotope

De nos jours, l'esthétique et la narratologie prennent le chronotope ou le «temps-espace » pour une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque (Bakhtine 2008 , 236-37). Ce centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet de l'écriture coagule des indices spatiaux et temporels en un tout scriptural intelligible et concret : le texte.

L'enjeu de la chronologie et de la topographie fictionnelles de tout acte de lecture réside dans le pacte fictif que l'écrivain réclame de son lecteur sur une diégèse fictive possible. La relation temps-espace d'un texte ou le chronotope (Bakhtine 2008 , 230-231) donne les coordonnées des *axis mundi* du temps toujours fictif (donnant l'illusion du réel) ainsi que de la géographie fictive (qui passe pour réelle) décrite, promis (les deux) par le pacte fictionnel. Si le chronotope prend le temps et l'espace pour une structure symétrique et axiale dans la diégèse c'est que ce rapport interroge et détermine, à la fois, le fil narratif du récit et le devenir des personnages[1]. Dans d'autres termes, le chronotope serait l'osmose entre le concret (l'espace bien fixé) et l'abstrait (le temps humain mesurable). La coalition de ces deux catégories, valorisées esthétiquement dans le texte, prises normalement pour inconcevables ensemble, renvoie au rapport illusion du

[1] C'est le chronotope synthèse dans une oeuvre qui détaille : le chronotope culturel du récit et le chronotope du personnage. D'un côté c'est le cadre spatio-temporel extérieur qui marque les axes du fil narratif du récit, cela veut dire quand, où, pourquoi, avec qui et pour combien de temps telle ou telle action se déroule. De l'autre côté se situe le chronotope du devenir psychologique du personnage ou le chronotope endogène qui se propose d'expliquer d'où jaillissent les mots, les attitudes et les similitudes du personnage. Il y va d'une descente vers les tréfonds de l'être fictif dont le labyrinthe est bâti selon les mêmes lois conventionnelles établies dans le pacte fictionnel. Quant aux coordonnées qu'il donne, ce type de chronotope renvoie à l'autoscopie.

réel vs. vraisemblance. Dans les sciences de la nature, l'isotope[2] indique les mêmes propriétés chimiques. *Mutatis mutandis*, dans les terroirs des lettres l'isotope renverrait aux égalités virtuelles établies entre la réalité et la fiction en tant que réalité parallèle, donc vraisemblable. Cette congruence, chronotope et isotope, concerne la comparaison réalité virtuelle vs. réalité immédiate. Nous usons de ces deux notions (c*hronotope* et *isotope*) pour désigner les exigences de cohérences internes du récit qui se font jour dans le roman : la fiction, comme toute représentation, se donne pour vraisemblable, et dans cette mesure, doit intégrer dans son déroulement une échelle d'espace-temps cohérente, sans omettre ses personnages[3], qui vieillissent dans ce temps fictionnel. Vous allez voir la mise en place de cette isotopie le long des contributions qui forment le présent volume, soit isotopies littéraires, soit linguistiques, soit traductologiques.

2. 1. L'autopoïèse chronotopique

La conséquence de l'isotopie chronotopique c'est la capacité de faire appel à un *datum* antérieur (summum de données), pas seulement référentiel, mais canonique, à savoir représentatif pour la catégorie à laquelle il se rattache. Dans ce cas, l'écrivain renvoie à l'horizon d'attente de son lecteur, vu que le chronotope choisi est vraisemblable par son ancrage dans un univers fictionnel très proche du réel. Notre point de vue est que, sous cet angle, le chronotope est un système autopoïétique qui engendre son propre modèle de la réalité fictionnelle[4] construite à travers lui. Cela veut dire qu'il y a un chronotope propre à l'écriture onirique, réaliste, romantique, naturaliste,

---

[2] La notion d'*isotope*, empruntée à la physique, va de pair avec la notion de *chronotope*. L'isotope dans les sciences de la nature désigne chacun des différents types de noyaux atomiques d'un même élément, différant par leur nombre de neutrons, mais ayant le même nombre de protons et d'électrons et possédant donc les mêmes propriétés chimiques.

[3] Le chronotope synthèse qui gouverne tout texte narratif, se compose des deux couches qui doivent être déchiffrées en deux sens fondamentaux, apparemment opposés, mais en fait complémentaires : le chronotope du récit et le chronotope du personnage (héros ou protagoniste). Autrement dit, le chemin à parcourir du point A au point B et sa durée (le beau mariage entre la géographie et la temporalité des événements à narrer) tient au chronotope du récit, nommé encore exogène. L'intention, les moyens, les résultats tiennent au devenir psychologique du personnage et s'empreignent de la couleur locale, de la société parcourue, de l'époque dont le protagoniste est actant, du mentalème et de l'ethno-style dont le héros est le représentant. Ce serait le chronotope endogène.

[4] Une fois le chronotope établi, le sens, l'identité, les circonstances de perception ou d'action des protagonistes suivent une trajectoire implicite et bien déterminée et développe des liaisons d'interdépendance mutuelle. C'est comme une cellule du microcosme narratif qui se construit à partir des codes reçus et dont l'essor est inconcevable autrement. Ignorer ces jonctions (même conventionnelles) c'est escamoter le pacte fictionnel qui fait plonger le lecteur dans l'univers de la vraisemblance.

surréaliste, expressionniste, postmoderne, etc. Nous avons nommée cette propriété textuelle autopoïèse chronotopique. Au-delà du fait que chaque courant littéraire propose des constructions chronotopiques propres, à savoir des modèles diégétiques, l'autopoïèse chronotopique fait partie des savoir-faire de la littérature aux ouvertures multiples vers la didactique des littératures. Il ne nous appartient pas d'investiguer ici, dans les limites bien précises de cette étude, les irradiations didactiques du chronotope et de ses composantes, mais ces approches interdisciplinaires mériteraient un examen de près.

3. Des fonctions du chronotope

Ou des réponses possibles à la question à quoi ça sert d'établir le(s) chronotope(s) d'un texte? Quels en seraient les rôles ? En bref, pour mieux déchiffrer le texte et appréhender l'attitude et la position de l'écrivain vis-à-vis de son texte.

3.1. L'enjeu de la chronologie et de la topographie fictionnelle consiste à décrypter des structures organisatrices des principaux événements du roman et par cela le chronotope remplit la fonction narrative. C'est au chronotope que revient la tâche d'offrir un terrain adéquat, substanciel à la présentation en images des événements et des sentiments en général. Les découpages narratifs, les jalons épisodiques de l'anecdote, les séquences rythmiques imprègnent au roman un dynamisme évident, soit en haleine, soit au ralenti, vers le dénouement plus ou moins explicité de la ou des action(s). L'unité de l'action, repérable dans la poétique classique, laquelle unité a été si contestée par les romantiques (la « Préface » à *Cromwell* de 1827 démontre un Hugo si prononcée là-dessus) a été l'une des souches du chronotope. Bref, l'action peut être divisée, pour l'intelligence du texte, en séquences narratives grâce à la relation conventionnelle temps-espace, établie par le pacte fictif.

3.2. Le cachet moral et religieux ou la radiographie philosophique, idéologique et éthique de la société fictive décrite dans le roman soutiennent et expliquent à la fois la fonction axiologique. Le chronotope est un porteur et un transmetteur du réel vers le littéraire dans le sens que les canons des valeurs ou des échantillons axiologiques de l'envergure sociale à un moment donné de l'évolution historique trouvent leurs illustrations (et défense ?) dans l'écriture, devenue, par ce charge, un document culturel d'une époque, d'un siècle, d'une communauté, d'un ethnostyle, etc.

3.3. Des fonctions du chronotope la plus cachée et complexe en même temps c'est la fonction auctoriale ou *gestuelle* (indiquant la position et le

rôle du personnage dans la diégèse). Crayonner le personnage d'une anecdote c'est l'introduire dans l'horizon d'attente du lecteur. Le narrateur use de maint(e)s « gestes » / modalités par l'entremise desquels il fait apporter son protagoniste à la connaissance du lecteur virtuel. L'un de ces « gestes » qui indiquent la parution du héros sur l'échiquier narratif c'est le chronotope qui repose, certes, sur le pacte fictionnel, signé dès le début entre l'auteur, le narrateur et le lecteur (Lejeune 1975 , 115). Construire le temps et l'espace fictifs de la diégèse implique des gestes de l'écrivain pour lequel l'émergence du réel est primordiale. Toute analyse chronotopique repose sur un schéma des gestes indiquant le temps, l'espace qui conditionnent le devenir psychologique des personnages : une évolution, si cet actant est un héros, une involution, si cet actant est un protagoniste.

Plus ou moins caché dans son texte, plus ou moins manifeste dans son texte et, finalement, plus ou moins masqué dans son texte, l'auteur laisse des traces indélébiles de sa subjectivité et *volens nolens* il modalise son discours par :

- des moyens linguistiques : les déictiques, les liaisons anaphoriques, les temps verbaux couvrant le champs lexical de l'incertitude tel le présomptif et / ou le champs lexical du passé dans le passé tel le plus que parfait ou le passé antérieur, etc.
- des moyens narratifs : des techniques narratives différentes : *in media res*, le *hic et nunc*, le pseudo *hic et nunc*, l'écriture contrapuntique, le fragmentarisme, l'ambiguïté architecturale, l'antithèse architecturale, l'architecture cyclique, l'ironie, l'histoire cadrée, etc.
- des moyens topographiques et chronologiques vérifiables. Ce sont les repères de la géographie fictive ayant des rapports à celle réelle, promise par le pacte fictionnel. Ce sont en égale mesure, les dimensions temporelles de l'époque envisagée dont le chronotope emporte les valeurs morales, religieuses, idéologiques, éthiques, philosophiques, en un mot, axiologiques. En termes de l'éloquence gestuelle, ce serait le geste de l'auteur indiquant sur la carte géographique du monde le lieu exacte du déroulement de l'action. En un second pas, le même auteur découpe de la carte temporelle de l'humanité la ou les périodes de la diégèse.

L'œil habitué du lecteur avisé n'est pas dupe lorsqu'il rencontre, à travers sa lecture, même en haleine, que les lieux et les époques dont l'auteur fait question dans le roman, sont inventés, fictifs donc, même s'il y a des rapports vérifiables, toponymiquement et historiquement parlant, avec la réalité.

4. Des irradiations du chronotope

Ou des réponses à la question quelles seraient les « promesses » interprétatives du chronotope ? Autrement dit, quels sont les indices, aidant à la compréhension du texte, que les axes temporels et spatiaux cachent ? Un lecteur critique voit juste quand il cherche des suggestions de lecture au delà du chronotope. Une lecture polygonale de tout discours y démêlerait quelques types de chemins ou clés du texte. Nous les avons nommées ouvertures textuelles : sémiotiques, narratologiques, sociologiques. L'incipit des récits renvoient souvent à la métaphore de la route qui se conjugue avec le motif du voyage et ensemble décrivent une quête, soit intérieure, déclarée comme telle dans la plupart des cas, soit extérieure, engendrant alors un transcodage, par l'entremise de l'autoscopie.

4.1. L'ouverture sémiotique, interrogeant les signes et les systèmes signifiants des sens[5], explore le niveau endogène, de profusion du texte, et vise l'agrandissement du détail « parlant ». Nous n'insistons pas sur la théorie générale des signes dans toutes leurs formes, leurs manifestations, leurs représentations des systèmes signifiants, nous sommes plutôt à la quête des pratiques et des phénomènes culturels, des codes sociaux, des comportements des personnages conçus comme des systèmes signifiants dont le chronotope fait preuve. Si l'œil est avisé, le lecteur peut déchiffrer dès les premières pages d'un roman , par exemple, toute une typologie des systèmes signifiants se donnant pour *objets* d'étude les pratiques sociales, les comportements humains envisagés comme des systèmes signifiants. L'écrivain cherchera toujours des outils concrets de la construction des effets de sens et de l'illusion du réel dans ces divers systèmes. Par voie de conséquence, le chronotope serait un outil méthodologique dont dispose la sémiotique afin de correspondre aux exigences de l'analyse des textes littéraires complexes. À son tour, le chronotope se sert des acquis de la sémiotique afin de faire *parler* les détails du texte et de pénétrer, de ses irradiations, l'hécatombe de la composition.

4.2. L'ouverture narratologique. Une situation appropriée en le temps et en l'espace du narrateur et de la narration (son temps présent et passé) échafaude et une focalisation et une vision correctes sur le texte. Nous faisons appel ici aux théories très connues de Gérard Genette et de Jean Pouillon relatives au point de vue dans le récit narratif : la focalisation / point de vue : zéro, interne et externe (Genette 1966) et la vision: « avec », « par derrière », « par devant » (Pouillon 1993). Le chronotope est, sous cet

[5] La sémiotique (...) se donne pour but l'exploration du sens. Cela signifie qu'elle ne saurait se réduire à la seule description de la communication (définie comme transmission d'un message d'un émetteur à un récepteur): en l'englobant, elle doit pouvoir rendre compte d'un procès beaucoup plus général, celui de la signification. (J. COURTÉS, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, 1976, p. 33)

angle, l'outil qui sert à l'écrivain à se cacher mieux dans son texte, à être une présence entre parenthèses. Toutes les virtualités de ce spectacle mental (à savoir l'auteur qui « voit » et « entend » le texte dans son ensemble), dont seulement une partie est mise sur le papier, résident dans le chronotope qui établit les connexions de la diégèse vraisemblable.

Le chronotope s'affirme dans ce cas comme une double démarche que la narratologie ne peut ignorer : exogène et endogène (voir la note 3). Expliquons : si le chronotope est le *constructum* culturel de la diégèse c'est qu'il regroupe le temps-espace social et /ou culturel aux agents « objectifs » (fictifs toujours, bien évidemment), influençant l'évolution ou l'involution du personnage. Ces deux pilons aident à la construction du chronotope exogène du récit. La multitude d'identités (le réseau inter-personnages), à savoir le contexte interhumain où le protagoniste est mis par son créateur, aide à la construction du chronotope endogène. Ces deux formulés qui nous appartiennent convergent à la terminologie récente à l'égard du chronotope synthèse formé des chronotopes majeurs et mineurs (Vidar Holm 2011, 116), mais pour ce qui est de nous, nous considérons avec une certaine méfiance les vocables « mineur » et « majeur », susceptibles d'interprétations fort différentes, situées aux extrêmes. Le fait est que le chronotope comporte des débouchés narratologiques (avec tous les avantages qui en découlent) dont les irradiations aident à un regard pressé (la première lecture) de plonger dans des *régions* scripturales à luminosité diffuse (le niveau de profusion d'un texte).

4.3. L'ouverture sociologique implique la dimension des masses et / ou de la foule en tant que système social décrit par le roman (le plan éloigné ou général) ou en tant que personnage collectif (principal ou secondaire). Il intervient de la sorte en discussion un autre type de chronotope – le chronotope sociologique (Morariu 1993, 116) – que la critique voit comme un point d'interférence entre le temps et l'espace de l'écrivain comme être individuel, mais social (vivant donc dans une certaine époque et certain milieu) et le temps et l'espace sociaux / existentiels (formé des lecteurs) au milieu desquels l'auteur écrit. Bref, c'est le problème de la réception du livre. Ce lecteur implicite ou bien l'archilecteur est une sorte de somme des impressions prévues du groupe de lecteurs socialement différents qui achètent le livre. Les idées de cet énonciateur sont fatalement liées aux connotations sociales et idéologiques imposées par le type de société où il vit. Autrement dit, ce lecteur a un horizon d'attente formé où il essaiera d'enrégimenter ses lectures. Les résonances d'une lecture d'un livre nouveau sont d'autant plus percutantes qu'elles doivent s'adapter à l'horizon d'attente du public. Où bien le dépasser. Le chronotope sociologique englobe aussi bien l'énonciateur collectif que les récepteurs, vus sous l'angle d'êtres sociaux, impossibles d'arracher à leur milieu.

Si le chronotope est un système de règles qui construit l'impression de réel, hypnotisant donc, et qu'il aide en même temps à décrypter les moyens de dire (par les irradiations multiples), c'est qu'il interroge le rapport écrivain (créateur : réel ou fictif) ~ personnage (actant : héros ou protagoniste) ~ lecteur (récepteur : manifeste ou virtuel).

5. En guise d'exemple

On ne peut pas parler, à vrai dire, d'un schéma proprement dit, ni d'un savoir-faire relatif à la construction du chronotope. Celui-ci ne sort point d'une formule de mathes, ni du besoin de l'écrivain d'être explicite. Parfois l'auteur est à la chasse d'une ambiguïté cherchée et voulue. Nous proposons en discussion, juste à titre d'exemples, donc pas pour une analyse exhaustive, deux échantillons de l'ouvroir chronotopique : le réalisme et le roman traditionnel par Honoré de Balzac et le XX^{e} siècle postmoderne et Marguerite Duras. L'examen de l'autopoïèse des deux chronotopes appartenant aux courants littéraires différents sous l'angle de la conception littéraire et des canons esthétiques, décortique en ce qui suit les axes temporels et spatiaux de la diégèse et les ressorts de la construction du chronotope en vue de contextualiser ses irradiations.

5.1. L'émergence du chronotope réaliste (le hic et nunc)

> Mme Vauquer, née Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise, établie rue Neuve - Sainte - Geneviève, entre le Quartier latin et le faubourg Saint Marceau. Cette pension, connue sous le nom de la Maison Vauquer, admet également des hommes et des femmes, des jeunes et des vieillards, sans que jamais la médisance ait attaqué les mœurs de ce respectable établissement. Mais aussi depuis trente ans ne s'y était-il jamais vu de jeune personne, et pour qu'un jeune homme y demeure, sa famille doit-elle lui faire une bien maigre pension. Néanmoins, en 1819, époque à laquelle ce drame commence, il s'y trouvait une pauvre jeune fille. *Le Père Goriot* (Balzac 1977, vol. II, 7)

Dans le roman traditionnel, libéré des contraintes mythologiques (le mythe se veut brisé), le chronotope se met en place grâce aux noms propres et aux dates dont le fonctionnement référentiel correspond essentiellement à la référence dénominative. Du point de vue chronologique, (le NUNC), il s'agit, dans le roman *Le Père Goriot* de Balzac, de la société peu après la chute de Napoléon. Les types de temps qui organisent cet incipit seraient : le temps de la narration : 1819 ; le temps du narrateur : 1833-34 ; un temps passé de la narration (T1) : les débuts de la pension Vauquer, quarante ans avant le moment de la narration, les années 1780 ; un autre temps passé de

la narration (T2) : un certain moment de l'évolution de la pension Vauquer, trente ans avant le moment de la narration, les années 1790, coïncidant aux temps de la Révolution Française, une sorte de nouveau commencement pour toute la société. Et l'écrivain de préciser : *depuis trente ans ne s'y était-il jamais vu de jeune personne.*

Passons aux noms propres, à savoir le HIC de cet incipit. Du point de vue pratique, dans le roman, cela signifie que l'apparition du nom propre permet de postuler l'existence d'un lieu précis qui servira de cadre au récit. Deux solutions se présentent alors : le nom propre renvoie à un lieu réel, comme Paris par exemple, ou le nom propre renvoie à un lieu imaginaire. Dans le premier cas, on dira que le récit construit un principe de référenciation « réaliste », fondé sur la possibilité qu'a le lecteur de faire coïncider la diégèse avec un espace réel, historiquement défini (ce qui ne présuppose pas que l'histoire soit vraie, mais simplement qu'elle soit plausible dans ce chronotope-là). Dans le second cas, le récit construit un principe de référenciation « imaginaire », c'est-à-dire que la diégèse est explicitement rapportée à un espace fictif. Dans ce cas-ci c'est la fameuse description diégétique dont parle Gérard Genette, description qui s'organise chez Balzac en cinq paliers : du général au particulier (la ville, le quartier de la ville, la rue du quartier, la maison de la rue, la chambre de la maison). Nous affirmons que la description diégétique est un cas particulier du chronotope, fournissant tous les renseignements nécessaires au lecteur afin qu'il puisse se rendre compte du caractère et des habitudes du personnage qui habite une telle chambre d'une telle maison, située dans une telle rue, etc. De ce point de vue, nous disons que le chronotope réaliste est une matrice porteuse de sens (nous faisons référence ici aux ouvertures sémiotiques et narratologiques concernant le devenir psychologique du personnage, voir ci-dessus).

Construire la deixis (les axes temporel Ox et spatial Oy) d'un texte c'est obtenir l'effet univoque et fondamental à la réception, engendrant un ou maints fils narratif, mais enchaîné(s) logiquement. C'est ce que le chronotope réaliste se propose pour l'intelligence du texte.

5.2. L'émergence du chronotope *postmoderne*

> L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors. Il regarde la femme qui est couchée à quelques mètres de lui sur un chemin de pierres. Autour d'eux il y a un jardin qui tombe dans une déclivité brutale sur une plaine, de large vallonnement sans arbres, des champs qui bordent un fleuve. On voit le paysage jusqu'au fleuve. Après, très loin, et jusqu'à l'horizon, il y a un espace indécis, une immensité toujours brumeuse qui pourrait être celle de la mer. La femme s'est

> promenée sur la crête de la pente face au fleuve et puis elle est revenue là où elle est maintenant, allongée face au couloir, dans le soleil. Elle, elle ne peut pas voir l'homme, elle est séparée de l'ombre intérieure de la maison par l'aveuglement de la lumière d'été. On ne peut pas dire si ses yeux sont entrouverts ou fermés. On dirait qu'elle se repose. Le soleil est déjà très fort. Elle est vêtue d'une robe claire, de soie claire, par le devant déchirée, qui la laisse voir. Sous la soie le corps était nu. La robe aurait peut-être été d'un blanc passé, ancienne. Ainsi aurait-elle fait parfois. Parfois aussi elle aurait fait très différemment. Différemment toujours. C'est ce que je vois d'elle. Elle n'aurait rien dit, elle n'aurait rien regardé. Face à l'homme assis dans le couloir sombre, sous ses paupières elle est enfermée. Au travers elle voit transparaître la lumière brouillée du ciel. Elle sait qu'il la regarde, qu'il voit tout. Elle le sait les yeux fermés comme je le sais moi, moi qui regarde. Il s'agit d'une certitude. (Duras, *L'homme assis dans le couloir,* 7)

La phrase qui ouvre le roman[6] de Marguerite Duras *L'Homme assis dans le couloir* repose sur un *hic et nunc* préétabli au sens que tous les substantifs ont un déterminant défini : « l'homme », « l'ombre », « le couloir », « la porte », « le dehors ». Ces articles définis renvoient aux objets ou aux êtres connus dont le lecteur sait la référence qui lui est familière. Or, c'est la première phrase de l'incipit. L'écrivaine n'explique plus à travers les séquences suivantes ce qui sont ces « homme », « ombre », « couloir », « porte », « dehors ». C'est un pseudo *hic et nunc* par rapport à l'écriture traditionnelle dont l'isotopie (voir ci-dessus), expliquant les données référentielles de ces premiers repères spatiaux ou temporels, ne se soucie pas de l'illusion du réel. L'écrivaine ne se préoccupe pas à construire la vraisemblance. Ce pseudo *hic et nunc* est laissé au choix du lecteur qui choisit le temps et l'espace convenables. La première des conclusions serait que, dans ce type d'incipit, l'auteure mise sur la co-participation du lecteur dans l'acte d'écrire. Dans ce cas l'incipit, qui devrait être la mise en place du chronotope, ne fonctionne ni de manière mythologique (comme chez Chrétien de Troyes, par exemple), ni imaginaire (comme chez les romantiques, dans leurs emphatiques évasions spatiales, temporelles, modales), ni réaliste (comme chez Balzac : telle année, telle place, telle ville, tels personnages). Il s'agit d'une pseudo-deixis : ni tout à fait déictique, ni tout à fait dénominative. Chez Duras les adverbes de lieu « ici », et de temps « maintenant » ou « alors », déictiques par excellence, plongent le lecteur dans le chronotope du narrateur. L'effet à la réception des tels noms est donc ambivalent : il apparaît plus plausible que réel, une sorte de pseudonyme d'un lieu réel : nous l'avons identifié comme Arcadie. D'ici

[6] Si nous passons sous silence des jalons d'histoire littéraire concernant la genèse du roman et les insertions autobiographiques de l'écrivaine dans le texte, c'est que la démarche chronotopique met entre parenthèses l'explication biographique de l'œuvre, même si les études génétiques viennent prouver les renseignements fournis par les irradiations chronotopiques.

jusqu'à prendre le texte, lui-même, pour un *topos* il n'y a qu'un pas. La confusion (fort productive du point de vue littéraire) qui en sort réside dans sa situation entre la fiction et la métafiction. C'est le risque assumé (d'ailleurs consciencieusement proposé) et le trait de l'écriture postmoderne. Il s'agit plutôt d'un pseudo-chronotope dont les ressorts schématiques sont redevables à la notion souche du chronotope : le *hic et nunc.*

Nous nous proposons de focaliser notre démarche sur les types de temps et d'espace de l'incipit. Il s'agit dans ce fragment d'une dichotomie temporelle illustrée dans : le temps du narrateur (qui est le temps de l'homme et de la femme et du narrateur : un *moi* sans aucun trait référentiel) ; le temps narré (le temps de la femme se promenant sur la falaise). C'est un morceau narratif ébréché et ébauché dans quelques lignes, trouvant son expression linguistique dans le temps grammatical du plus que parfait. Donc, un passé bien terminé dans le passé.

L'espace est retracé, à son tour, sous la forme d'une structure semblable au temps, donc une dichotomie spatiale situant : le narrateur dans un espace qui réunit à la fois le narrateur et les deux personnages sans généalogie, ni position sociale ; la femme seule sur la crête du fleuve, désignant l'espace de l'épisode narré.

Comme représentation géométrique de cette dichotomie spatiale on pourrait user d'une pyramide dont les niveaux se rétrécissent vers le sommet qui serait l'œil du narrateur même, ouvrant la perspective. L'espace clos, trouvé dans l'immédiat du narrateur, est donné par le couloir, la chambre, la maison et le jardin. L'espace ouvert dessine l'embouchure du fleuve et de la mer, la plaine, la crête de la pente. L'espace infini devient indécis par l'étendue de la mer, par le soleil luisant et par le vent atlantique. Ces espaces retracent un chemin parcouru par la femme et, certes, par l'homme (même si le texte ne le dit pas encore, mais on le suppose).

Cette quadrichotomie construisant le chronotope de l'incipit remplit la fonction de décrire, d'un côté, de décrypter et décoder, de l'autre côté, la perspective chronotopique. Plus ce décodage cherche du fil en aiguille, plus les renseignements fournis par l'incipit sont détaillés et, par voie de conséquence, le lecteur connaît la situation actoriale et auctoriale qui, à son tour, fraie les pistes d'interprétations possibles.

Le plongeon sans préparatifs dans une scène où il y a deux acteurs dont l'un semble réveillé et l'autre fait semblant de dormir, et un narrateur qui voit tout et qui est désigné à l'aide du pronom *je,* ce plongeon donc institue pour le lecteur la contrainte et l'effort, évidemment incommodes, de se rendre compte où se situent vraiment les personnages. Il s'agit d'un pseudo-auteur dont l'objectivité est fausse. On observe facilement que Duras en particulier,

l'écriture postmoderne en général, la fiction séquentielle en spécial joue la carte de l'ambiguïté voulue.

L'œil du narrateur dont le temps et l'espace dessinent, paradoxalement, des rapports congrus à ceux de l'homme et de la femme, décrit la situation auctoriale. C'est-à-dire le narrateur voit tout ce qu'ils font, les deux, tandis que les deux ne le voient pas, puisque Duras nous laisse supposer que le narrateur est un observatoire situé temporellement et géographiquement dans la même structure chronotopique, mais il est imperceptible. C'est là l'ambiguïté de cet incipit, qui consiste dans une situation actoriale à trois (la présence des trois personnes dans le même temps et dans le même espace), mais le troisième, le narrateur, semble être invisible aux deux autres personnages. Il y va de la confusion qui réside dans ce paradoxe de la métafiction. C'est comme l'écrivain invite son lecteur dans les coulisses de son texte, durant la gestation de l'écriture, lui faisant montrer le spectacle intérieur et les méandres de la « fabrique des pensées ». C'est de l'écriture sur l'écriture, plongée dans sa « moelle substantifique ».

Les trois (le narrateur et deux personnages) sont à la rencontre d'un chronotope pseudo-traditionnel qui ironise la construction réaliste inscrite dans l'horizon d'attente du public (un seul *hic* et un seul *nunc*).

Le chronotope dans ce roman durasien est un pseudo *hic et nunc* qui se donne pour but une fausse mise en place de l'effet du réel. Premièrement, plus il décortique la position auctoriale, moins il obtient la vraisemblance ; deuxièmement, plus il décrypte la situation actoriale, plus il se moque de l'illusion du réel ; finalement, plus il décrit l'espace à l'aide des moyens traditionnels, moins il est clair, donc il joue la carte de l'ambiguïté.

6. En bilan de ces considérations appliquées, nous retraçons quelques remarques finales pour ouvrir des pistes à examiner encore concernant le chronotope. Au-delà d'une définition exhaustive (que notre étude ne propose guère), nous avons donné ici des repères explicatifs aidant à mettre en congruité les sens offerts par les données étymologiques du terme (du gr. χρόνος, lat. chronos et du gr. τόπος, lat. topos, Bailly)[7] et les interprétations

[7] **χρόνος, ου (ὁ)** : I. temps 1. durée du temps ; 2. durée déterminée de temps ; 3. époque déterminée, moment précis ; II. durée de la vie, âge ; III. partie d'une année ; IV. délai, retard ; V. temps d'un verbe ; VI. mesure de temps, quantité d'une voyelle, d'une syllabe. **τόπος, ου (ὁ) :** I. lieu, endroit (en particulier.), espace de terrain (en général), place, emplacement ; II. pays, territoire, localité ; III. endroit ou place d'un mal, partie malade ; IV. endroit d'un ouvrage ; V. distance, portée ; VI. 1. fondement d'un raisonnement, (au plur.) les principaux points de la démonstration ; 2. sujet ou matière d'un discours ; 3. parties essentielles de la rhétorique ; 4. lieu commun ; VII. lieu ou occasion de faire une chose. Nous avons souligné ce qui sert à l'intérêt de notre étude.

possibles, virtuelles, subjectives du texte qui, de cette manière, s'ouvre ou, plutôt se laisse ouvrir, par l'entremise de ces clés offertes par le chronotope.

En tant que catégorie de forme et de contenu, ayant pour base la solidarité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction, le chronotope décrit donc la connexion essentielle des relations spatialles et temporelles, artistiquement valorisées dans la littérature.

Il renvoie en égale mesure à une matrice spatio-temporelle conditionnant le discours et traduit une vision particulière de la diégèse fictive, polarisant des paramètres de la lecture polygonale. Chaque type de discours peut se définir par une relation espace/temps particulière et conventionnelle. La conséquence immédiate c'est l'autopoïèse chronotopique, engendrant son propre modèle de réalité fictionnelle et, ce faisant, il ouvre au moins deux pistes dans l'étude sur le chronotope: les débouchés génériques (théâtral et lyrique) et les débouchés interdisciplinaires (la didactique des littératures).

Textes de références

Honoré de BALZAC, *La Comédie Humaine,* Castex, Pierre Georges (éd.), coll. « Bibliothèque de la Pléiade » XII volumes, Édition critique, Paris : Gallimard, 1977-1981.

Marguerite DURAS, *L'homme assis dans le couloir*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Bibliographie

BALLY, Antoine, *Dictionnaire grec-français*, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Avec, en appendice, de nouvelles notices de mythologie et de religion par L. Séchan, (éditions précédentes 1894, 1950, 1963), Paris : Hachette, 2000.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris : Gallimard, 2008 [première édition française 1978].

COURTES, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris ; 1976.

ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, trad. de Anca Giurescu şi Cezar Radu. Bucureşti: Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, 1982.

GENETTE, Gérard, 1966, *Figures* I, Paris, Seuil.

LAVERGNE, Gérard, TASSEL, Alain (dir.), *Mélanges. Espace et temps*, Cahier de narratologie no. 7 / 1995-1996, Publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1996.

LAVERGNE, Gérard (dir.), *Création de l'espace et narration littéraire*, Cahier de narratologie no. 7 / 1997, Colloque international Nice-Séville, 6-7-8 mars 1997, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1997.

LEJEUNE, Pierre, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.

MITTERAND, Henri, « Chronotopies romanesques » dans Poétique no. 81 (février) / 1990, Paris: Seuil, p. 89-103.

MORARIU, Mircea, *Le discours théâtral,* Oradea : Editura Universităţii din Oradea, 1993.

PANKOW, Gisela, *L'Homme et son espace vécu. Analyses littéraires*, Paris : Aubier, 1986.
POULET, Georges, *Études sur le temps humain. Mesure de l'instant,* Paris : Plon, 1949.
POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris : Gallimard, 1993.
RASTIER, François, *Arts et sciences du texte*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
SCHUEREWEGEN, Franc, « Télédialogisme. Bakhtine contre Jakobson » dans « Poétique » no. 81 (février) / 1990, Paris, Seuil, p. 105-113.
SESSA, Jacqueline (dir.), *Le cours du temps*, Centre d'études comparatistes Traversière, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998.
TADIE, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris : PUF, 1987.
VIDAR HOLM, Helge, *Moeurs de province. Essai d'analyse bakhtinienne de « Madame Bovary »*, préface d'Yvain Leclerc, Bern : Peter Lang, 2011.
VUILLAUME, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris : Éditions de Minuit, 1990.

I. Études littéraires

Sur la dé-marginalisation de la littérature francophone
Philippe BASABOSE

Une femme fossoyeur des metamorphoses ovidiennes dans *Terre salée* d'Irina Egli. Un fantasme œdipien au XXI^e^ siècle
Raymonde A. BULGER

« L'espace-temps » de la mémoire chez Jacques Chessex en tant que mobile de l'écriture autobiographique-autofictionnelle
Otilia Carmen COJAN

Corrélations médiologiques entre le discours sur l'espace et la quête identitaire dans les œuvres des écrivaines migrantes
Cecilia CONDEI

Dans l'espace du poème. Sur les métasonnets de Paul Miclău
Elena GHIȚĂ

Entre les murs. L'aliénation de l'espace et de l'individu dans le roman *Beur's story* de Ferrudja Kessas
Ioana MARCU

Écriture de la marge : déterritorialisation et intertextualité dans le roman algérien contemporain
Lila MEDJAHED

John Perkins ou le récit réticent
Dana ȘTIUBEA

De l'espace-temps au lieu-temps. Lieux d'attente chez Sylvie Germain
Bogdan VECHE

Sur la dé-marginalisation de la littérature francophone

Philippe BASABOSE
Memorial University of Newfoundland
Canada

Résumé : Cet article est une réflexion sur la sociologie littéraire francophone telle qu'informée par les concepts de centre et de périphérie souvent présentés comme des paramètres absolus définissant la francophonie. Il examine à cet effet le poids des institutions éditoriale et universitaire et les préjugés que ladite sociologie recèle. L'article appelle à la prise en compte, au-delà de la variable linguistique, des exigences imposées par l'ordre mondial actuel qui préside à tout échange et à toute circulation des biens de tous ordres, ceci en vue d'un art qui *joue le jeu du monde* et défie les limites du national, du nationalisme, s'inscrivant par là dans la logique d'une *littérature-monde* de langue française.

Abstract: This article analyzes the francophone literary sociology as it is embodied in the concepts of centre and periphery often presented as the absolute parameters defining the francophonie. To that end, it examines the weight of the editorial and university institutions, and the prejudices that this sociology conceals. The article speaks in favour of the taking into considering, beyond the linguistic variable, of the standards imposed by the current world order that regulates any trade and movement of all kinds of products. On that condition only, can the francophone artists cope with the situation and free themselves from the national(istic) yoke in order to cultivate the French-language *world literature*.

Mots-clés : francophonie, centre, périphérie, édition, *japonerie*
Keywords: francophonie, centre, periphery, edition, *japonerie*

1. Introduction

Quand bien même la logique du binarisme essentialiste qui scinde les littératures de langue française en deux blocs absolus – littérature hexagonale d'un côté et littératures périphériques de l'autre – ne serait pas forcément à l'abri de sérieux et légitimes questionnements, les débats critiques sur le(s) statut(s), les conditions de production, de diffusion et de consommation de la littérature francophone (celle produite en dehors de la France comme le raisonnement non dénué de fantaisie du même prisme critique le veut) auront fini par créer un état de fait auquel toute pensée sur le sujet de l'édition en francophonie doit se faire.

Les concepts de *centre* et de *périphérie* – sans parler des séries synonymiques qu'ils génèrent et dont la pertinence se situe peut-être plus

dans les ambiguïtés qu'elles (sur)ajoutent : « littératures de l'exiguïté », « littératures minoritaires », « petites littératures » (Paré 1994, 9-10), « littératures connexes », « littératures marginales » (Mouralis 1990, 36), « littératures de l'exterritorialité » (Bessière et Karátson 1982, 90), etc., et leur unique – voire inique – contrepartie déclinée en termes de « grande littérature », « littérature majoritaire », « littérature prioritaire », « littérature dominante », de littérature tout court – se sont imposés comme le seul mode d'être et de faire du fait littéraire *médié* par la langue française. Et avec cette imposition le corollaire incontournable : à toujours se penser dans la marge, à toujours s'évaluer et vouloir se réaliser suivant le modèle du centre parisien, peut-on réellement être autre chose sinon marginal, périphérique ?

L'écrivain francophone obnubilé par l'idée du centre, quelque rêve de décentrement ou de recentrement qu'il caresse, bute au moins contre un double rebord institutionnel qui l'oppose au centre. Il s'agit des institutions universitaire et éditoriale, elles-mêmes fonctionnant comme deux battants solidaires d'un même étau dans lequel il est coincé et, paradoxalement, entend se définir. En effet, à considérer le premier des deux pôles auxquels cet article se consacrera, on se rend vite à l'évidence qu'aucun écrivain francophone institué, consacré, ne se situe complètement en dehors des quatre relais de la constitution et de la transmission du savoir par l'université que sont la formation (de l'écrivain), l'emploi (de l'écrivain), l'usage (de l'écrivain) comme sujet de lecture, d'enseignement ou de critique, lesquels relais pèsent par ailleurs bien lourd dans cette consécration. De plus, il appert que l'institution universitaire actuelle, aussi bien dans ce qu'elle a à offrir que dans ce qu'elle se donne le droit d'exiger, pose des réquisits qui acculent au centre et prédéterminent, pour une large part, ceux de l'institution éditoriale elle-même acquise à la vision francocentriste.

Tout en pensant les paramètres qui informent cette situation d'écartement, sinon d'écartèlement, qui définit la gestion des *biens symboliques* emballés dans la langue de Molière *semée à tout vent* – colonial – aux quatre coins de la planète, les contradictions qu'ils recèlent, les démarches et détours presque acrobatiques qu'ils imposent à l'écrivain francophone soucieux de « se faire un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer des objets [...] ou des personnes [...], donc de donner valeur, et de tirer les profits de cette opération » (Bourdieu 1992, 210) dans la cour des grands (du centre), le présent article se fixe pour objectif d'examiner le poids des institutions éditoriale et universitaire sur la balance de la sociologie littéraire francophone et les préjugés que celle-ci recèle. Il s'essaiera aussi à une réflexion sur les conditions d'une dé-marginalisation bien comprise.

2. Combien larges les marges de la francophonie ?

L'usage l'aura donc imposé et ainsi tout écrivain doit se penser et chercher à se situer – car sur le marché des *biens symboliques* l'enjeu se révèle de taille, existentiel – par rapport au centre ? Et du même coup le hors-centre sera-t-il un espace clos dans son unicité indivise, puisque le partage géographique lui défie tout amalgame, d'où l'écrivain convoitera le salut et monopole du centre comme lieu du bien penser, du bien écrire, du bien juger et donc repère axiologique et *axiométrique* dans la « logosphère francophone » (Barthes et Nadeau 1980, 9) ? Un tel système de référence par trop absolutiste, s'il offre à la rigueur l'avantage de réfuter *a contrario* un non-lieu artistique à cause de la tension bipolaire, dualiste – *centre* versus *hors-centre* – qui le sous-tend, toute comparaison, fusse-t-elle par négativité, impliquant à quelque degré un processus de rapprochement, contribue à condamner à un inéluctable statisme tout ce qui est rejeté dans le flou de la périphérie avec peu ou pas de nuance.

Le monde francophone – entendons toujours non-hexagonal comme l'abus de l'usage l'impose – est à penser plutôt dans le dynamisme qui l'anime et celui-ci ne se réduit pas à ses rapports avec la « mère des arts, des armes et des lois. » (Du Bellay 1966, 66). S'il devait s'y réduire, la parole du poète de la Pléiade serait appelée à être non seulement vraie, mais éternellement vraie. Et sous le monisme pourtant pluriel de la francophonie qui, à trop s'accrocher au cordon le liant irrémissiblement au centre, se ligote davantage avec le même cordon dont elle se ceint dans ses efforts pour la reconnaissance par les « lieux de pouvoir » (Béhar et Fayolle 1990, 124) parisiens, l'écrivain en mal d'intégration du centre continuerait à errer – pour continuer avec le registre de l'auteur des *Regrets* – dans sa marginalité. Marginalité, exiguïté, minorité, exterritorialité, périphéricité, pauvreté, petitesse, que sais-je encore, curieux jugements de valeur qu'il convient de remettre sur la balance pour en discuter les soubassements mais aussi les tendances qui confinent plus dans la marge, dans la marginalité.

Le procès évaluatif qui décrète les termes (dis)qualifiants de marginalité et d'exiguïté n'autorise-t-il pas la mesure de la largeur de cette marge, de l'orientation et du degré de cet angle exigu ? Du 11 au 13 mai 1990, une rencontre à l'abbaye de Royaumont a réuni « des écrivains, des éditeurs, des distributeurs, des critiques et des universitaires venant de France, de Belgique, du Québec et de Suisse. » (Gauvin et Klinkenberg 1991, 14). À l'ordre du jour figuraient nombre de questions – une vingtaine si l'on suit le balisage des co-auteurs qui présentent le livre né de la rencontre – qui ont pour centre d'intérêt une crise que résume en un tour de phrase bien frappée le mot de lancement de l'ouvrage : « L'hypothèque la plus lourde qui pèse sur les littératures francophones est leur faible diffusion. » (11).

L'urgence et l'ampleur du constat telles que suggérées par la forme superlative exigeraient peut-être que nous laissions apparaître avant toute autre chose les mesures prises ou recommandées par l'équipe de crise.

Certains points d'argumentation du livre seront convoqués plus tard, mais pour repenser ces concepts de marginalité, d'exiguïté, etc., et les resituer dans la relation, dans la liaison quelque peu dangereuse, entre le centre et le hors-centre, nous nous arrêtons pour le moment à cette coupe opérée dans le champ francophone. Nous disons coupe et non entaille, mot qui passerait aussi mais à condition qu'on l'investisse d'une valeur chirurgicale, donc curative. Le quatuor France-Belgique-Québec-Suisse ou mieux le trio Belgique-Québec-Suisse autour du centre France – l'ordre alphabétique faussé par le premier nom de la série n'étant sûrement pas un coup de hasard – n'est-il pas une invite à retrouver, en marge de la marge, d'autres sous-marginalités, d'autres sous-minorités qui resteraient également à définir à l'aide d'autres étalons qui ne seraient pas forcément d'ordre linguistique ? Au-delà de ce facteur originel de la langue ne se situeraient-ils pas de plus en plus d'autres qui obéiraient quant à eux, et plus qu'à toute autre chose, aux différents *conflits de reconnaissance*, dans le sens que la philosophie contemporaine donne au mot reconnaissance, à savoir celle fondée sur la justice elle-même basée sur « l'ajustement entre état des personnes et état des choses » (Ricœur 2004, 325), qui accompagnent l'ère de la mondialisation ?

Quoi qu'il en soit, bien au-delà des circonstances historiques spécifiques de l'implantation de la langue française dans les trois espaces – belge, québécois et suisse – par rapport aux autres sphères de la francophonie, il faut poser les problèmes qu'affronte l'écrivain dans les particularités objectives et contextuelles qui l'identifient. Prenons, au hasard de la répartition géographique de la francophonie, un certain nombre d'écrivains tous en quête d'une maison à laquelle confier leurs manuscrits. Situons-les à Vientiane, Hanoi, Kigali, Dakar, Port-au-Prince, Fort-de-France. Comparons leurs conjonctures respectives à celles de leurs pairs francophones qui traînent les mêmes soucis ou nourrissent les mêmes ambitions de se réaliser comme auteurs à Montréal, Bruxelles ou Genève. Qu'ont-ils en commun nos neufs assoiffés de percée dans le panthéon littéraire sinon cette soif même et le médium de la langue française – encore que là aussi chaque contexte culturel, sociolinguistique, etc., apporte ses couleurs, défiant ainsi la facile homogénéité dans laquelle on semble murer la francophonie hors de l'Hexagone ? Pour le reste, ils réussiront plus ou moins bien selon la nature du marché éditorial local, des réseaux de diffusion et de distribution locaux. De même, le degré de leur fortune – dans les sens propre et figuré du mot – dépendra, dans une large mesure, du dynamisme des circuits de consommation et de l'accueil que leur

réservera, suivant les valeurs et les goûts du jour, le public immédiat. Sous l'angle du lectorat par exemple, *Le littéraire et le social* nous apprend que « la lecture est [...] coûteuse et ne peut être pratiquée que par la partie de la société qui est assez riche pour en payer le prix [et que] la masse lisante et par suite la production des livres dépend de l'évolution de la classe dominante. » (Escarpit 1970, 170)

Pour contourner les handicaps des conjonctures locales qui sont légions mais varient d'une région à l'autre, faut-il toujours rappeler, l'écrivain francophone cédera aux charmes de la sirène parisienne. Pour le cas du Québec mesuré à l'aune établie par l'Unesco[1], Françoise Blaise rapporte ce qui suit : « Restreints à leur seul marché de six millions de francophones [...] les éditeurs québécois ont longtemps assisté à l'exode frustrant de leurs auteurs vers Paris. Éditer à Paris ou ne rien vendre, constate Bernard Robitaille dans la *Presse*. » (cité par Gauvin 1991, 235). N'est-ce pas de cette situation de frustration – sentiment auquel l'auteur aura sans doute goûté bien avant l'éditeur – que naît le périphérique sous le coup de l'impulsion du désir de se réaliser rien qu'à Paris ? Du même coup se crée et s'entretient la prétention centriste. L'artiste qui se sera ainsi réalisé dans l'Hexagone à grand renfort d'énormes tirages, de nombreuses et efficientes agences publicitaires, de précieux prix littéraires, etc., sera sans doute arrivé là où ses rêves l'appelaient. La vérité est qu'il aura aussi souscrit et apporté son eau au moulin de l'institution éditoriale parisienne qui, forte de cet élan facilement acquis du moment que le manque de choix – *éditer à Paris ou ne rien vendre* – accule l'écrivain au marché de l'à-prendre-ou-à-laisser, se renforcera davantage comme *centre*. Que deviennent les termes de l'équation *centre* versus *périphéries* avec l'élan que ce coup de pousse – bien entendu involontaire – donne à l'instance de légitimation centrale ? S'attendre à un changement au meilleur ne serait en rien différent de croire que parce que le capitaliste a réalisé de gros gains la condition de l'ouvrier s'en trouvera meilleure. C'est en tous cas l'avis de Jacques Dubois (1978) pour qui les « littératures minoritaires [...] prises dans un rapport typique de domination et de répression » (129) seraient utilisées comme repoussoir par la « bonne littérature » (*ibid.*). Il explique :

> Par littératures minoritaires, nous entendons les productions diverses que l'institution exclut du champ de la légitimité ou qu'elle isole dans des positions marginales à l'intérieur de ce champ. C'est ainsi qu'elles n'apparaîtront pas dans les manuels de littérature ou, si elles y apparaissent, elles se verront reléguées à part. L'institution n'est cependant pas indifférente à leur existence puisqu'elle a besoin des productions

[1] « Selon l'Unesco, une littérature doit disposer d'un marché minimum de douze millions d'habitants pour voler de ses propres ailes », rappelle Françoise Blaise dans le livre né de la conférence de Royaumont que nous avons évoqué plus haut.

> qu'elle "minorise", en les considérant comme inférieures, pour mieux valoriser la bonne littérature. (*Ibid.*)

Point n'est besoin de plus ample preuve démonstrative à la dynamique hétérotrophe du pouvoir éditorial parisien. Ajoutons plutôt que la langue française et sa littérature ne manquent pas non plus leur part de ce poisson sorti des eaux périphériques pour être livré bien désossé et bien grillé à l'institution éditoriale hexagonale et ce au prix que seule cette dernière aura le beau loisir de fixer. Doina Popa-Liseanu note à ce sujet : « Ces écrivains *venus d'ailleurs*, sont responsables, en grande partie, de la bonne santé de la littérature française contemporaine [...] et sont ceux qui prennent, de nos jours, la défense – voire l'*illustration* – du français. » (in Bisanswa et Tétu 2003, 15). Eu égard aux diverses motivations qui amènent l'écrivain francophone à nouer avec l'éditeur français ce pacte qui lui met le marché en main, on serait tenté de dire que malgré l'inégalité du rapport, les deux parties ont chacune de son côté quelque bénéfice à en tirer. Puisque Paris permet aux « talents du Sud [...] de se faire connaître » (51) comme l'affirme Kapanga dans « Les francophonies africaines sous le parapluie de la France ? », leur sert de « dernier recours contre les censures nationales » (in Bisanswa et Tétu 2003, 70), et suivant la réflexion de Josias Semujanga dans « Diversité culturelle et enseignement des littératures francophones : perspectives critiques sur la littérature africaine », y a-t-il lieu de crier haro sur le flirt du livre francophone avec la plaque tournante parisienne ou avec tout autre *centre* – si nous prenons pour acquis le principe de la relativité de la notion de *centre* – de nature à en favoriser la diffusion ? A priori la réponse serait non.

Pourtant, toujours au nom de la relativité qui impose toujours et partout son droit, certains verront dans cet exode aux motivations multiples une arme qui se retourne inévitablement contre soi. « Parmi les cultures de l'exiguïté, les minoritaires sont celles qui tendent le plus à sacraliser l'autodestruction », avertit François Paré (1994, 14). Sénamin Amedegnato, dans « Du *livre pauvre* au *livre riche* : La réception de la francophonie togolaise », article publié dans *Palabres*, voit les choses d'un autre œil car selon lui « l'écrivain [francophone tourné vers Paris] (ne) renonce (pas) à être lui-même, loin s'en faut. Il souhaite simplement éviter une posture ghettoïsante, pour s'inscrire dans les grands mouvements qui traversent l'humanité ; une mondialisation littéraire en somme. » (2005, 71)

Plutôt que de s'aligner derrière l'un ou l'autre point de vue, n'est-il pas plus édifiant de réorienter la réflexion en reposant la question somme toute classique du *pourquoi écrit-on* ? Seule la réponse que chacun, et surtout chaque auteur, donne à la question peut permettre de juger du problème de l'édition dans le monde francophone ramené à l'équation du centre et de la périphérie. Écrira-t-on pour que le patrimoine culturel de sa nation s'en

trouve accru, tienne le rang dans la compétition « gendelettriste » ? On (pré)tendrait alors à l'autarcie. On se défendrait bec et ongles contre tout espace où on risque de servir de repoussoir, contre tout centre réel ou supposé qui raffole de s'imposer comme point de mire et d'être reconnu pour tel. Il faudrait alors qu'on s'astreigne à marcher sur ses propres cannes si labiles soient-elles et quelque sinueux que le chemin soit. L'inévitable danger dans ce cas serait de verser dans le folklorisme, voire le clientélisme, maux auxquels s'expose tout artiste campé sous la bannière nationale, nationaliste. Pour celui-ci, le combat contre le(s) centre(s) vaudrait bien la peine d'être mené.

Si, par contre, on écrit, *crie*[2] par solidarité pour la « reprise totale du monde » (Sartre 1957, 72), contre quelque « empire de la honte » suivant les mots du titre du livre de Jean Ziegler, les notions de *centre* et de *périphérie* ainsi que leurs corollaires apparaîtront autrement. L'important sera qu'à travers son cri, peu importe le foyer émetteur, cette exigence d'exister ensemble – *Je me révolte, donc nous sommes* (Camus 1951, 36) – soit satisfaite. Mais on rétorquera que le trophée consiste à gagner le pari tout en honorant la patrie – ou tout autre nom que le chez-soi affectionnera de porter. L'erreur serait de penser justement qu'en marge de la jungle de la *realpolitik* actuelle et de ses mirages mondialistes il puisse exister un domaine dans lequel, au nom de nous ne savons quel passe-droit, quelques *biens* – quand bien même ils s'appelleraient *symboliques* – échapperaient au sort réglé par les si tortueuses voies de la circulation. La belle utopie à la Roland Barthes aurait-elle changé de modalité ? Pas le moins du monde ! Elle garde bien sa valeur optative la belle idylle de celui qui écrivait :

> J'imagine donc une sorte d'utopie, où les textes écrits dans la jouissance pourraient circuler en dehors de toute instance mercantile et où, par conséquent, ils n'auraient pas ce qu'on appelle – d'un mot assez atroce – une grande diffusion [...]. Ces textes circuleraient donc dans de petits groupes, dans des amitiés, au sens presque phalanstérien du mot, et par conséquent, ce serait vraiment la circulation du désir d'écrire, de la jouissance d'écrire et de la jouissance de lire, qui feraient boule, et qui s'enchaîneraient en dehors de toute instance, sans rejoindre ce divorce entre la lecture et l'écriture. (1980, 44)

En attendant le mariage des utopies et de la réalité, l'écrivain francophone, comme tout autre marchand de l'ère marquée du paradoxe de l'unification du monde dans la mondialisation – qui n'épargne aucun effort dans le marquage des frontières entre ceux nantis des moyens de consommer –, la seule unité de valeur valable pour l'homme mondialisé, et ceux en dépourvus, sera obligé de jouer le jeu du monde, c'est-à-dire suivre le

[2] « Écrire, c'est pousser un cri. Dans l'urgence » suggère Françoise Blaise, éditrice au Seuil, dans *La francophonie au seuil* (cité par Gauvin et Klinkenberg 1991, 223).

succès où il peut être trouvé. Se rendre à l'évidence de la donne lui assurera la lucidité nécessaire à faire son chemin sans la mauvaise conscience d'avoir trahi ni le ressentiment d'avoir été roulé.

Dany Laferrière, auteur, cinéaste, journaliste et chroniqueur d'origine haïtienne qui vit à Montréal, a peut-être vu juste en intitulant un de ses romans *Je suis un écrivain japonais*. Le titre, dont le caractère provocant – dans le sens positif de l'adjectif, nous entendons sa dynamique vocationnelle – est évident, déborde l'explicitation qu'en fait la séquence liminaire qui aborde, entres autres, la problématique de l'édition sous l'angle titrologique[3]. Se proclamer japonais dans le monde, et à l'ère de la parcellisation, est peut-être le plus beau défi à lancer aux habiles détractations des opposants à l'idée d'une littérature-monde.

Le défi est d'autant plus intéressant qu'il est lancé par un de ces écrivains qu'on labellise, *nolens volens*, francophones et que le succès ou l'insuccès rendra blanc ou noir, un peu à la manière de ces athlètes européens par naturalisation qu'on nomme par leurs pays d'origine, d'ici ou d'ailleurs, selon la mesure de leur performance. Et si effectivement, entre Haïti et Québec, Québec et Haïti – selon où l'on veut voir le centre et la périphérie – il était plus chic de se faire (appeler) japonais, quels contenus attacherait-on à la centralité et à la périphéricité des écrivains de langue française ? S'il faut en convenir avec Jean Bessière et André Karátson que « la naturalisation ne peut à elle seule définir le statut de l'auteur et de sa création » (1982, 7) tout en reconnaissant avec eux encore que l'« exil et le récit [ou l'écriture tout court, dirions-nous pour notre part] se constituent en portant à l'extrême l'expérience et l'exposé de cette dualité, considérée non plus comme la juxtaposition d'éléments hétérogènes, mais comme une antinomie ineffaçable et féconde » (91), la littérature moderne d'expression française ferait peut-être mieux de se prévaloir de quelque « japonerie ». Non seulement au nom de l'ordre mondial actuel qui défie toute *conscience close*, mais aussi en vertu de l'inéluctable inscription de toute œuvre dans l'« immense intertexte » (Barthes 1980, 15) des autres littératures, qu'elles soient de même pays ou non, de même langue ou non.

3. Et si tout commençait à l'université ?

L'autre paramètre à tenir en compte absolument dans une réflexion sur l'histoire littéraire à travers les méandres de l'édition dans le monde francophone nous semble l'institution universitaire et pour cause. Non

[3] Des échanges entre l'auteur et son éditeur perce ce fragment : « Quoi ? *Je suis un écrivain japonais*. Bref silence. Large sourire. Vendu ! On signe le contrat : 10 000 euros pour cinq petits mots. » (Laferrière 2008, 14)

seulement les universités produisent écrivains et lecteurs, mais aussi elles achètent et prescrivent quoi lire – laquelle prescription vaut une canonisation d'après Pierre Bourdieu[4] –, comment le lire, et contribuent, par la pratique de la critique littéraire, à l'acte de reconnaissance et de légitimation des œuvres littéraires.

Yves Bridel, dans son article « Diffusion et présence de la littérature romande », souligne à juste titre : « C'est par l'université et l'enseignement que passe une amélioration de la diffusion et [...] c'est par ce canal et par les efforts faits dans les institutions que s'impose peu à peu une littérature. » (cité par Gauvin et Klinkenberg 1991, 158) Des autres échos à la qualité de la littérature comme « ce qui s'enseigne », mots de Roland Barthes cité par Paré[5], on citerait, du même livre de Paré : « Les professeurs sont souvent les seuls garants de l'institution littéraire. Cette activité de soutien prend de multiples formes, du simple enseignement collégial et universitaire des langues et littératures nationales à la mise sur pied de cercles de lecture et de colloques universitaires. » (1994, 93-94)

Où se fait-il le devenir (de l') écrivain ? Même si de l'avis de George Simenon[6] il en irait de l'écriture comme de la poésie, nous trouvons importante cette question qui exige que l'on suive l'écrivain depuis son berceau, qui est universitaire. Que nous l'envisagions comme lieu de naissance ou de culture, d'entretien, de la compétence d'écrire, l'institution universitaire se vanterait, non sans raison, d'avoir formé maints auteurs qui font figure de géants dans le panthéon littéraire. Cela est très vrai pour le champ de la francophonie – hors de France, malgré la complexité du problème de labellisation et de récupération ou de délaissement dont nous avons déjà parlé – qui nous occupe. D'Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor à Atiq Rahimi et Tierno Monenembo – honneur aux récentes auréoles de Goncourt et de Renaudot exige ! – en passant par Assia Djebar, Mongo Beti, Maryse Condé, pour ne citer que ceux-là afin de donner ne fusse qu'une petite idée du fait, nous avons des universitaires haut-diplômés qui ont marqué leur territoire dans le champ francophone si la métaphore de la vénerie peut aider à mieux rendre compte de leur statut d'auteurs connus et reconnus.

---

[4] Il écrit : « L'institution scolaire, qui prétend au monopole de la consécration des œuvres du passé et de la production et de la consécration (par le titre scolaire) des consommateurs conformes, n'accorde que post mortem, et après un long procès, ce signe infaillible de consécration que constitue la canonisation des œuvres comme classiques par l'inscription dans les programmes. » (Bourdieu 1992, 210)

[5] « Je savais que Roland Barthes avait raison : " La littérature ", disait-il un jour, en conférence, " c'est ce qui s'enseigne". » (Paré 1994, 24)

[6] Une des réflexions de l'étoile romanesque liégeoise (voir *http://www.trussel.com/maig/giannoli.htm*) est : « On ne devient pas écrivain, on naît écrivain. »

On opinerait que des exceptions ne manquent pas, mais nous opposerions le rôle indirect de l'influence universitaire par le biais d'autres types de commerce, telle la lecture, avec les auteurs passés par l'académie. L'écrivain francophone formé par l'institution universitaire française et donc éduqué à ses valeurs et canons artistiques, quand bien même il se serait réinstallé dans le pays natal, est immanquablement le produit, le rejeton des institutions éditoriales en marge desquelles l'opinion critique le situe. Apprendre à « décliner la rose »[7] dès son jeune âge, grandir pour quitter sa terre natale, s'installer au Quartier latin, fréquenter La Sorbonne, retourner en Martinique, au Sénégal ou ailleurs en francophonie et écrire pour se voir confier le manuscrit à Gallimard, est-ce vraiment, et objectivement, être dans la marge ? Ne s'agirait-il pas plutôt, tout au moins, d'une rentrée au bercail – encore qu'on puisse douter que le retour ait été bien réel. Si marginalité il y a, diffère-t-elle de celle du banlieusard qui rêve avec amertume du grand confort – autre qu'éditorial bien sûr – parisien ? Ainsi donc, viser Paris, pour bien des auteurs francophones, est moins question d'entrer en relation que de renouer, moins de mettre la clé sous la porte du chez-soi que de retrouver un parent qu'on n'a jamais vraiment quitté ou, à la rigueur même, dont on n'a pas été sevré. On écrit comme on a lu. On édite comme on a formé. N'est-ce pas d'ailleurs pour cela que pour ceux qui arrivent à atteindre le piédestal parisien la reconnaissance se fait sans encombre, à part bien sûr le petit « d'origine X » qu'on prendra le soin d'apposer aux noms de ces *autres* auteurs français ?

Ainsi trouvera-t-on par exemple, dans le dictionnaire de Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty intitulé *Grandes œuvres de la littérature française* – non plus « de langue française » comme pour leur autre dictionnaire, avec Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* publié en 1984 –, *Cahier d'un retour au pays natal.* La fiche identificatoire de l'œuvre est plus curieuse encore : « *Cahier d'un retour au pays natal.* Poème d'Aimé Césaire (né en 1913), publié en extraits à Paris dans la revue « Volonté » en août 1939, et en volume, avec une Préface d'André Breton, à New York chez Brentano's et à Paris chez Bordas en 1947. » (1997 : 155). Sur l'auteur, aucune information à part le rappel de sa qualification par André Breton de « grand poète noir ». La référence à la Martinique carrément gommée, au lecteur initié de combler le vide. Pour un lecteur novice, Aimé Césaire ne sera rien de plus qu'un grand écrivain de la littérature française conformément aux données titrologiques et aux informations fournies sur l'ouvrage en question.

Le cas du dictionnaire de Beaumarchais et Couty ne serait pas intéressant s'il constituait une attestation isolée dans l'ensemble des ouvrages dont le

[7] L'allusion est ici faite au poème de Senghor, « Le Message » (1964, 19-20).

classement fait figure de canonisation. Jean Malignon n'a pas échappé non plus au prisme de la francisation et de la centralisation qu'elle implique. Dans son *Dictionnaire des écrivains français* (1971), figurent, entre autres grands noms des littératures de langue française, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor. L'auteur prend quand même le soin de mentionner leurs lieux d'origine.

Dans le même sillage, Henri Lemaître publie, en 2003, son *Dictionnaire de littérature française*. Là aussi, prennent place, en plus des deux noms juste cités, René Maran, Birago Diop, Ahmadou Kourouma, etc. En sus de cette apparente décentralisation – qui ne revient à y regarder de près qu'à une centralisation de par ce procès assimilateur –, le dictionnaire de Lemaître omet de la liste des auteurs de renom comme Assia Djebar, Maryse Condé, pour ne citer que ces deux. Ainsi donc, qu'on dise « écrivain français » tout court ou « écrivain français d'origine x », nous qualifierions ce fait, dans un cas comme dans l'autre, d'inutile coup de ciseau dans le corps de ces frères siamois parrainés et bénis par l'institution éditoriale et ses différents complices de prix littéraires tel le Goncourt, le plus grand « ritualiste de la profession »[8] de la reconnaissance dans la république des lettres françaises qu'est cette identification à la fois appropriative et démarcative. Au-delà des barrières centralisatrices ou périphérisatrices, un même moule façonne le gardien de la pensée qui trouve dans la langue française la voie d'expression. Le reste obéit aux codes et impératifs de l'ordre mondial régnant.

L'université ne fait pas que former les futurs génies de la pensée encrée. Dans son examen de « l'évolution récente de la place de l'écrivain dans la société québécoise », Jean Royer (2000, 10) se pose, entre autres, la question : « Comment considérer le fait de la prolifération du professeur-écrivain ? » (*ibid.*) Qu'est-ce que le professeur en effet dans la conjoncture universitaire moderne ? Ce qu'il n'est pas – ou n'est plus – est plus évident : ni la courroie de transmission du véhicule du savoir livré à l'apprenant, ni le rat de bibliothèque soucieux de déterrer le trésor enfoui sous ce tas de papiers afin d'enrichir son disciple, ni le guide auquel ce dernier doit s'accrocher pour trouver sa voie dans le labyrinthe de la connaissance. Ce n'est pas que le professeur ait bénéficié de quelque dégrèvement. Il devra répondre à toutes ces attentes, mais il sera aussi chercheur. Et à ce titre il se devra d'avoir un champ qu'il devra labourer – inflexible langue qui n'autorise pas « labeurer » ! – et récolter grand car sa survie en dépend.

[8] Le mot est pris de la relation que *Critique et théorie littéraire en France (1800-2000)* établit entre l'auteur et l'institution littéraire : « L'écrivain lui-même est justiciable d'une approche objective, du moins quant à son métier d'écrivain : revenus, statut juridique, rapports à l'éditeur, aux rites de la profession (les prix littéraires, par exemple), en un mot, à l'institution littéraire. » (Cabanès et Larroux 2005, 318)

Publish or perish ! Publie ou péris ! dit-on sans croire si bien dire. Belle tour de langage qui dit tout. Tout professeur-chercheur se déclinera suivant les paradigmes du champ de ses recherches, des résultats de ses recherches. La promotion l'exige, le mécénat – qui pour ne pas manquer le pas de la nouvelle règle du jeu se nommera financement – l'exige, l'allure l'exige, tout l'exige.

Pour un tel professeur-chercheur engagé dans la logique de production pour ne pas périr, s'il œuvre dans le champ littéraire, il lui faudra marcher sur le pas de ceux dont « le nom [...] s'est déjà transformé en fétiche » (Lafarge 1983, 45-46) car qui veut briller évite les lieux d'ombre, périphériques pour les amis de la bipolarité francophone centre-périphérie. Pour que la brillance déteigne parfaitement sur lui, il portera l'offrande de son labeur aux hauteurs dignes du grand nom, c'est-à-dire aux « lieux de pouvoir »[9] institutionnels également fétiches. Ce faisant, le professeur-chercheur, carriériste scrupuleux et dévoué, servira, courtisera, comme toute autre écrivain, les grands du monde bibliologique. De plus, par son travail critique, il concourra à l'établissement de l'indice statistique qui, à son tour, instituera davantage lesdits « lieux de pouvoir » comme le pense, en bibliopsychologue émérite, Robert Escarpit. Celui-ci détaille en ces termes les conséquences de la statistique littéraire :

> La statistique littéraire se prêtera, comme toute bonne statistique, à prédire l'accroissement ou le décroissement du nombre des ouvrages publiés et à établir ainsi le bilan de la vie intellectuelle condensée dans le livre. Alors le temps sera venu où les éditeurs, pour corroborer leurs propres expériences, déduiront des tableaux statistiques l'existence des courants auxquels obéit la demande aussi bien que la production des livres, toute spontanée qu'elle paraisse, courants qui déterminent fortement la vente et, partant, sont propres à influer sur les conditions du contrat d'édition. (Escarpit 1970, 283-84)

Sur le même trajet, il entraînera, cela s'entend, l'étudiant, son disciple et son héritier potentiel dans la perpétuation des rapports de force noués entre l'écrivain, l'éditeur, le lecteur, tous réunis autour et par le support magique du livre. En parlant de magie, nous avons à l'esprit cette autre sonde d'Escarpit dans les profondeurs du livre :

> Le livre est l'instrument le plus simple qui, à partir d'un point donné, soit capable de libérer toute une foule de sons, d'images, de sentiments, d'idées, d'éléments d'information en leur ouvrant les portes du temps et de

[9] C'est la qualification qu'emploie Alain Viala pour souligner la toute puissance des institutions littéraires : « Instances normatives par leur nature même, les institutions sont des lieux de pouvoir. Elles érigent en norme, modèles et valeurs certains usages au détriment d'autres. Et elles contraignent l'auteur qui en est tributaire [...] comme elles servent celui qui s'en est rendu maître [...]. » (Béhar et Fayolle 1990, 124)

> l'espace, puis, joint à d'autres livres, de rencontrer ces données diffuses vers une multitude d'autres points épars à travers les siècles et les continents en une infinité de combinaisons toutes différentes les unes des autres. (274)

Il l'entraînera non seulement dans le choix de textes à lire mais aussi dans les approches de lecture et dans les normes d'appréciation, éléments qui polariseront tous sur ceux qui tiennent le haut du pavé littéraire. Ainsi, d'une instance à l'autre, de l'universitaire à l'éditeur et vice versa, de génération en génération, quiconque, dans le royaume des lettres, aura acquis ses lettres de noblesse, ira de bénédiction en bénédiction, de célébrité en consécration, de consécration en sacralisation. Ainsi ira le cours qui ramènera en honneurs l'écrivain, d'où qu'il arrive, du centre ou de la périphérie, au lieu qui l'a façonné et continue à travailler, à collaborer à son ascension.

4. En guise de conclusion

Notre réflexion a essayé de montrer la part du relatif – et donc l'appel à la nuance – sous-tendue par les concepts de *centre* et de *périphérie* qui définissent les rapports entre les littératures d'expression française produites en dehors de la France et celle y produite tels que réglés par les institutions éditoriale et universitaire. Cependant, force reste de reconnaître que la relativité des faits n'empêche pas leurs contrecoups de frapper et de conditionner l'agir de quiconque reste acquis à la vision absolutiste des choses. Ainsi l'écrivain écrivant et évoluant dans la conscience de marginalisé et de *périphérisé* paiera le prix de l'état dans lequel il accepte de se voir et de se faire voir.

La cure et le secret de la dé-marginalisation nous semblent à chercher dans la finalité que l'auteur fixe à son projet d'écrire. Un choix essentiel s'impose à tout auteur, qu'il se sente de la *périphéri*e ou de la *sous-périphérie*, de la *marge* ou en marge de la *marge*, du *centre* ou du *sous-centre* : écrire la langue ou juste écrire dans la langue, écrire le pays et/ou pour le pays ou écrire le monde et pour le monde.

Libéré du carcan de la langue et du terroir, l'écrivain ne se pensera et ne se verra plus dans le miroir du centre ou de la périphérie. Il tâchera plutôt de se frayer la voie dans la littérature-monde, celle qui, au besoin – et pour autant qu'elle aura un bien de valeur à donner au monde, à l'universel –, s'écrira *en japonais* et s'éditera là où la donne mondialiste dont la complexité des lois déborde de loin la bulle délimitée par Paris et ses périphéries lui permettra d'accéder.

Bibliographie

AMEDEGNATO, Sénamin, « Du « livre pauvre » au « livre riche » : La réception de la francophonie togolaise », *Palabres* 2, 2005, 59-76.
ANGENOT, Marc, *Théorie littéraire*, Paris : PUF, 1989.
BARTHES, Roland ; NADEAU, Maurice, *Sur la littérature*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1980.
BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de & Daniel COUTY, *Dictionnaire. Grandes œuvres de la littérature française*, Paris : Bordas, 1997.
BEHAR, Henri ; FAYOLLE, Roger, *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Paris : Armand Colin, 1990.
BESSIERE, Jean ; KARATSON, André, *Déracinement et littérature*, Lille : Université de Lille 3, 1982.
BISANSWA, Justin ; TETU, Michel, *Francophonie au pluriel*, Québec : Faculté des lettres de l'Université Laval, 2003.
BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992.
CABANES, Jean-Louis ; LARROUX, Guy, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Paris : Belin, 2005.
CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris : Gallimard, 1951.
DU BELLAY, Joachim, *Les regrets et autres œuvres poétiques*, Paris : Librairie Droz, 1966 [1558].
DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles : Editions Labor, 1978.
ESCARPIT, Robert, *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris : Flammarion, 1970.
GAUVIN, Lise ; KLINKENBERG, Jean-Marie, *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, Québec : VLB, 1991.
KAPANGA, Kasongo, « Les francophonies africaines sous le parapluie de la France », In : Justin Bisanswa (dir.). *Francophonie au pluriel*, Québec : Faculté des lettres de l'Université Laval, 2003, 47-51.
LAFARGE, Claude, *La valeur littéraire. Figurations littéraires et usages sociaux des fictions*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1983.
LAFERRIERE, Dany, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal : Éditions du Boréal, 2008.
LEMAITRE, Henri, *Dictionnaire de littérature française*, Paris : Bordas, 2003.
MALIGNON, Jean, *Dictionnaire des écrivains français*, Paris : Seuil, 1971.
MOURALIS, Bernard, « Les littératures dites marginales ou les « contre-littératures », In : Henri Béhar (dir.). *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Paris : Armand Colin, 1990, 31-40.
PARE, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa : Editions du Nordir, 1994.
POPA-LISEANU, Doina, « Bons baisers de l'étranger », In : Justin Bisanswa (dir.). *Francophonie au pluriel*. Québec : Faculté des lettres de l'Université Laval, 2003, 15-23.
RICŒUR, Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Paris : Editions Stock, 2004.
ROYER, Jean, *L'écrivain/e dans la Cité ?*, Montréal : Editions Triptyque, 2000.
SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, Paris : Gallimard, 1947.

SEMUJANGA, Josias, « Diversité culturelle et enseignement des littératures francophones : perspectives critiques sur la littérature africaine », In : Justin Bisanswa (dir.). *Francophonie au pluriel*. Québec : Faculté des lettres de l'Université Laval, 2003, 67-74.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Poèmes*, Paris : Seuil, 1964.

VIALA, Alain, « L'histoire des institutions littéraires », In : Henri Béhar & Roger Fayolle (dir.). *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Paris : Armand Colin, 1990, 118-28.

ZIEGLER, Jean, *L'empire de la honte*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2005.

Une femme fossoyeur des metamorphoses ovidiennes dans *Terre salée* d'Irina Egli. Un fantasme œdipien au XXIe siècle

Raymonde A. BULGER
Graceland University, Iowa
États-Unis

Résumé. L'étude se concentre sur les interprétations contemporaines des rôles d'une pseudo Antigone et pseudo Jocaste toutes deux justicières et criminelles. Elle souligne les sources de l'origine violente et mythique de la Dobroudja en Roumanie aux bords de la mer Noire, l'influence de l'espace et l'atemporel. Le passage du profane au sacré permet des réflexions sur les oeuvres de Marguerite de Navarre, Levi-Strauss, Cixious, Kristeva et Butler qui mènent à la réhabilitation de la nature féminine.

Abstract. This article studies the current thoughts about a pseudo Antigone and a pseudo Jocaste both justiciary and guilty. It underlines the violent and mythical sources origin of the Dobroudja in Romania on the Black Sea shores, the influence of the space and the no time. The way from the secular to the holy allows some thoughts about Marguerite de Navarre's writings and upon those of Levi Strauss, Cixious, Kristeva and Butler that lead us to the rehabilitation of the feminine nature.

Mots-clés : espace, temps, Ovide, Œdipe, inceste, crime, justice, réhabilitation de la nature féminine
Keywords: space, time, Ovidien myths, inceste, guilt, justice, rehabilitation of the feminine nature

> Les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens, quoique nous soyons dévorés par les mythes.
> Balzac, *La vieille fille*

Peut-on lire *Terre salée* comme une critique de la Roumanie toujours sous le joug de la force contraignante de la tradition ? Cioran avait hélas trop brutalement souligné ce joug en 1936 avec le syndrome d'une petite culture sans histoire propre. Il accusait l'apathie d'une population de serfs et de paysans sans cesse culbutés par les invasions étrangères, cherchant refuge dans leur vénération de « la feuille verte » des arbres de leurs forêts. Les protagonistes du roman de Irina Egli ne devraient pas appartenir pensons-nous à cette population trop soumise du siècle passé. La famille Alexandru

Bena est cultivée, père chirurgien dentaire, mère professeur de géographie, fille étudiante en médecine, grande tante institutrice. Ils sont prospères mais trafiquent pour l'appât du gain. Ils sont imparfaits, tarés ainsi que leurs amis par des désirs malsains. Leur grand malheur est-il d'être soumis sans le savoir au magnétisme du fluide astral ? Nous retomberions dans le folklore roumain de la petite brebis, mais ce n'est pas vraiment cela qui les infecte mais « l'empreinte sur le monde moderne des tares accumulées à travers les siècles dans un endroit mythique imprégné de tragédies. » (Conceatu 2009, 156-165)

Pourquoi l'influence des lieux joue-t-elle un si grand rôle dans *Terre salée* ? La Dobroudja est ouverte au monde par sa position géographique. Constantza et Mangalia sont sur la mer Noire et une population cosmopolite s'y rencontre. D'où vient le côté influençable de cette partie de la Roumanie ? Tout mythe exerce un puissant magnétisme sur son entourage et Constantza et Mangalia sont liées, l'une au souvenir d'Ovide auteur des *Métamorphoses* et l'autre à la mythologie grecque.

Nous regarderons l'espace et temps de ce roman d'inceste, de meurtres, d'amours damnées et mortes. L'importance des lieux et l'atemporel si flagrant à la lecture, le parcours de la fille perverse, du profane au sacré, seront soulignés en prenant appui sur les théories féministes du genre (Cixous, Kristeva, Butler) et nous verrons comment *Terre salée* s'inscrit dans la pensée contemporaine donnant voix à la souveraineté maternelle de Jocaste reine et à un futur normal de femme à sa fille Antigone. La maîtresse abandonnée, Ioana chez Egli, célèbre actrice dans son rôle de Jocaste, expie sa complicité en devenant thérapeute comme la *Jocaste reine* de Nancy Huston (2009). Anda la fille perverse et incestueuse devenue une Antigone justicière et criminelle pourrait bien être celle de Henri Bauchau victime « de la loi des mâles » et « des dieux qui ont quitté ce monde » dans *Lumière Antigone* (2009, 23 et 25), mais qui nie la fatalité et devient une survivante ne cessant d'éclairer notre propre siècle.

La femme traditionnelle symbolise une force créatrice qui construit la généalogie féminine ; la femme moderne à l'opposé, détruit ce rapport intergénénérationnel pour obtenir son émancipation personnelle (Banzar 2009, 147). C'est bien ce qui se passe dans *Terre salée*. Au XXI^{e} siècle, des féministes, dont Christine Angot, mettent en accusation à travers leurs œuvres l'autorité ou la folie parentale (Ledoux-Beaugrand et Mavrikakis 2009). L'étude se concentrera sur les interprétations contemporaines des rôles d'une pseudo-Antigone et d'une pseudo-Jocaste, toutes deux justicières et criminelles, qui mèneront à la réhabilitation de la nature féminine. Cette évolution d'intérêt, depuis le personnage de la tragédie grecque, ambigu, incertain sur lui-même et les autres, à celui d'Antigone par Judith Butler en particulier, a ouvert la porte à des lectures concernant

l'interrogation dramatique de la subjectivité, du désir et de la vie politique collective (Engelstein 2011, 39). Chez Egli, Anda, l'héroïne antique aux affres de la vie contemporaine, doit extirper le cancer qui ronge son père.

Marius Conceatu analyse brillamment dans son article de *Women in French Studies* le sujet de la faute originelle renforcé par les lieux mythiques. Nous proposons une nouvelle lecture du roman de Egli en analysant un des personnages de cette tragédie œdipienne, Anda la fille perverse. Le complexe œdipien irait pour le père-amant et orphelin se matérialiser envers la fille pubère qui a le « goût amer presque venimeux. Et salé », « le goût de limon et d'algue. Et de mer. » (Egli 134)[1] « Naquit cette mère intérieure » (11-12), nécessaire et profonde ; le père Alexandru ne l'atteint pas et la remplace par sa propre fille.

1. L'importance des lieux et leurs rôles

Les lieux où se déroule cette sorte de roman noir sont les sources de l'origine violente et mythique de la Dobroudja. Constantza, port important sur la mer Noire, fut construite sur les fondements de la cité grecque de Tomis, terre d'exil et du tombeau du poète Ovide qui y vécut de l'an 8 au 16 après Jésus Christ. La garçonnière du dentiste pour ses débats amoureux s'y trouve et la douzième lettre de Ioana, la maîtresse actrice d'Alexandru, nous donne l'atmosphère de ce port cosmopolite :

> Je sentais dans mes narines l'odeur du kebab. Dans la vieille ville, les Turcs cuisinent toujours dans la rue. Odeur de galette au fromage. Les trolleybus et les autos et les gens dans la rue. Je voulais le silence… Nous sommes passés devant la mosquée en fonction, des bistros à quatre sous et deux clubs de strip-tease… Nous nous sommes arrêtés à côté de la statue du poète qui a écrit : « Jamais je n'aurais cru que j'apprendrais à mourir, toujours jeune, enveloppé dans ma cape. » (Egli 28)

Mangalia, ville de résidence de la famille Bena à quelques kilomètres au sud de Constantza, fut construite sur les ruines de l'ancienne cité de Callatis. C'est une station balnéaire, au paysage de dunes qui fait dire à la maîtresse d'Alexandru « le sable est un cancer » (159), une image d'expansion incontrolable, un fini indéfini toujours mouvant.

Une grande diversité ethnique et culturelle de la région où les habitants roumains, turcs, tartars, grecs, bulgares, russes, ukrainiens se cotoient, y apportent leurs us et coutumes, mais aussi leurs mythes locaux. Soulignons la manie de Sonia la tante-mère d'Alexandru de constamment graver dans le bois d'un ancien arbre ou d'une table, pour y retrouver l'odeur de sciure

[1] Notons les vers rythmés d'Henry Bauchau : « Mon père/ Mon frère/ M'a dit/ Nous n'avons plus de mère, Antigone/ Nous devons chacun/ Devenir notre propre mère. »

de son enfance dans l'ouest, parmi les vignes. C'est en somme un avatar du symbole de la feuille verte, cher aux roumains. Notons l'envie du père-amant de se plonger dans l'écorce d'un arbre lorsqu'il est troublé par les révélations du fluide astral par le pharmacien. Y cherche-t-il un refuge ? Le rapprochement avec les Haidoucs d'Istrati illustre une tradition roumaine.

L'importance de ces lieux est fatidique car ils sont les sources des mythes qui régissent leur puissant magnétisme sur les gens c'est l'endroit « où les fils mythologiques du roman d'Egli se renouent et se renforcent » (Conceatu 2009, 159), dans une sorte d'absence de temps.

2. L'atemporel

L'atemporel est flagrant dans la structure du livre. Nous sommes mis au courant des amours incestueuses entre père et fille au premier chapitre par un narrateur. Le huitième chapitre, sous la forme de la douzième des lettres non datées de Ioana à Alexandru (Egli 139), explique comment Anda, la jeune fille de 18 ans, a su jouer le rôle de Salomé pour séduire son père qui attendait sa maîtresse Ioana dans sa garçonnière. Cette lettre est une confession de Ioana qui a donné la clé à Anda. Ioana a compris la force et l'attraction de son amant envers sa propre fille. Vaincue, cette actrice qui fait carrière dans les rôles d'Ophélie et de Jocaste, accomplit un geste fatal à ses propres amours. Ce geste de désespoir, celui de remettre la clé à sa rivale, se rapproche de celui de la reine de Thèbes mère et épouse d'Œdipe, qui se tue.

Les second, sixième et huitième chapitres sont les cinquième, septième et douzième lettres de Ioana à Alexandru. Elles racontent leur liaison mais ne cadrent pas avec le présent puisque Alexandru les brûle aussitôt qu'il les reçoit, détruisant le passé proche. Le décalage entre le premier chapitre et le huitième accentue l'atemporel. C'est une sorte de présent pur, sans commencement ou fin, à l'image des sculptures géantes de femmes en une ronde infinie et jamais nouée de Léonard, époux de l'actrice.

Un autre parallèle d'infini de temps et d'espace est celui donné par le pharmacien disciple de Paracelse, du chapitre IX. Paracelse, fondateur de la médecine hermétique, trouve une correspondance du monde extérieur et des différentes parties de l'organisme humain. Le pharmacien déclare que le fluide astral nerveux ou magnétique nous rend esclave. L'être humain est bipolaire. Ses deux poles n'agissent jamais l'un sur l'autre. La présence d'un circuit implique qu'il y a unité et cette unité peut scinder :

> Dans cette logique des paires associées, les hommes auraient donc un double (172) [...] ceux qui trouvent leur double sont victimes d'un piège. Ils

> s'autodévorent à force de se reconnaître (174) […] L'égo est scindé, l'égo est dans le miroir et devant le miroir. (174)

Poupées de cire dans les mains du destin, Alexandru et son double le sont tous deux. Le nom du double « commence par un A. Toujours par un A », continue le pharmacien. Arrêtons-nous sur cette première lettre de l'alphabet. Est-elle un commencement de lecture ? Un signe qui demande l'entendement des lettres suivantes ou quelque chose de nouveau avec une suite indéfinie et troublante ? Cet A serait-il aussi la marque d'un présent qui perdure et d'une vérité ? Serait-il, le soir de la visite avinée chez l'apothicaire, une image rappelant la recherche de la connaissance par Rabelais ? À moins qu'il signifie Adam début de l'humanité d'après la chrétienneté ou Abel victime de Caïn ? Pour Alexandru le A est sa fille incestueuse Anda qu'il aime d'une passion érotique.

La folie d'un chef-d'œuvre impossible fait place, au troisième chapitre, au roman noir avec amours d'occasion, de l'espionage de dossiers trop mis en vue par un Uga employé de mairie assez borné mais âpre au gain. Uga est informant à la police. Devenu un personnage dangereux aux traficants illégaux de mercure dans lequel le stomatologiste Alexandru Bena entraîne sa fille Anda, il faut le faire disparaître. Uga est l'amant d'Anda. Il la fascinait parce qu'il se fichait de la mort (45). Elle l'a tué sous l'ordre de son père. Ce chapitre emploie le *je* d'Anda qui s'accuse d'avoir tué un homme, un parallèle avec un incident de son enfance décrit dans chapitre premier, lorsqu'un grand garçon l'accuse d'avoir tué un moineau tombé à ses pieds. Le chagrin d'Anda fait place à une haine amoureuse et passionnée du père-amant et le rapprochement des deux accusations souligne encore l'atemporel de la structure du livre. L'auteur renchérit la prise de conscience de la fille en soulignant l'idée de l'œil invisible qui suit ses va et vient (45). Le chapitre IV reprend l'image de l'œil invisible qui poursuit le père-amant auteur véritable de l'assassinat par injection d'Uga son rival. Cet œil symbole de la culpabilité de Caïn nous amène au sujet du profane et du sacré dans *Terre salée.*

3. Le profane et le sacré

Nous avons noté plusieurs références au bois d'un arbre dans ce texte dont les événements sont donnés dans une sorte de désordre ou plutôt de fragmentation renforçant l'atemporel. L'influence des lieux mythiques est évidente. Dans ses *Métamorphoses*, Ovide raconte comment Adonis est le fruit de l'inceste de Myrrha et de son père Cinyras qu'elle a séduit en secret. La transformation de Myrrha en l'arbre de myrrhe en éternise le souvenir et ses larmes la repentance. Ce mythe s'inscrit dans une continuité de la faute et la figure déchirante du père est parallèle à celle d'Alexandru, qui, fatal et

incongru, « erre dans son désert en interrogeant les visages des femmes qu'il aime et qui comme autant de sphinx refusent de lui livrer le sens de son existence. » (couverture du livre)

Archétypales ces femmes le sont aussi, souligne Conceatu : la fille incestueuse, l'épouse trahie, la belle amante abandonnée, la tante-mère mythique qui regarde de sa chaise roulante et semble le raisonneur de cette tragédie vieille comme le monde. Pourquoi tous ces personnages sont-ils condamnés à la monstruosité et le malheur de l'inceste et du parricide sous l'influence des lieux mythiques ? Le magnétisme astral est-il cette force inconnue qui les font vivre dans un monde atemporel ? Comment peuvent-ils s'en sortir ? La finitude du temps peut être retrouvée par la transcendance et le mythe de Myrrha nous montre le passage du profane au sacré. Il s'accomplit par la métamorphose des larmes coupables de la fille incestueuse devenue arbre.

L'église orthodoxe de l'Est emploie la myrrhe dans l'huile de ses sacraments et on peut se demander si cela est un rappel de la chrétienneté et du péché universel. Le cercle vicieux originel nous fait tous apparentés (Conceatu 2009, 162). La Bible nous donne l'histoire des filles de Lot qui couchent avec leur père en état d'ivresse. Elles ne sont pas punies et fondent deux nouvelles dynasties mais leur mère transformée en statue de sel est coupable d'avoir regardé en arrière et selon Saint Luc (17:31-33) constitue le mauvais exemple. C'est aussi celui d'Orphée qui perd Euridice.

Pertinemment Conceatu mentionne le *Miroir de l'âme pécheresse* de Marguerite de Navarre (1492-1549), sœur de François I^er^. La narratrice cherche à remplacer son désir et peur de l'inceste physique par un inceste spirituel avec Jésus Christ. Anda suivra la même route en cherchant le Sauveur en Dieu. La fille incestueuse et le père-amant se sentaient maudits et damnés. En revenant d'un séjour à Paris Anda veut mettre à bout son désir interdit qui la rend prisonnière (240). D'accord avec son père-amant elle l'empoisonne. Anda expie l'inceste avec son père par le parricide. Elle se délivre de l'autorité phallique par une castration purement rituelle et la mort du père-amant ramène l'ordre à la vie (Conceatu 2009, 161). La fille parricide quittera les lieux funestes et s'en ira chercher le Sauveur en Dieu.

Le *Miroir de l'âme pécheresse* est un jeu de réflexion purificatrice ; le grand problème est de voir apparaître la vérité, celle de notre misère et celle de la réalité omniprésente de Dieu (Rieu 1992). Le plus souvent nous sommes aveugles. Egli souligne la cécité du père-amant et Anda, elle, voit tout son espace aveugle (45). Le paradoxe est que tous deux ont le sentiment qu'un œil invisible les suit. Le miroir où se reflètent le corps et l'âme selon le dualisme cartésien du XVII^e^ siècle et celui des contes de fées écrits par les femmes, permet avec la glace à tige, un moyen de l'extension de soi. On s'y

regarde. On s'y voit. On s'y trouve. Cela permet une révélation plaisante ou horrifiée de son image corporelle ou dans le cas de la pieuse narratrice de Marguerite de Navarre, de son âme pécheresse[2].

Marguerite de Navarre s'insurgerait contre la loi salique et dans plusieurs de ses nouvelles de l'*Heptaméron* elle remettrait la souveraineté maternelle en jeu avec l'autorité suprême d'établir la nation. L'inceste d'Anda n'a pas de fruit, alors pourquoi serait-elle dans la lignée d'une Marguerite de Navarre ?

C'est dans la scène du miroir que nous trouvons l'analogie du corps nu d'Anda noué à celui du père-amant avec « le goût amer presque venimeux. Et salé : Anda avait le goût de limon et d'algue. Et de mer. » (Egli 134)

Anda est bien le personnage important du livre d'Egli, mais l'analogie avec la mer traîtresse et bienfaisante met en place le rôle du père comme subalterne. Le rôle pathétique du père orphelin serait celui d'un homme en quête d'une mère absente (remplacée par la tante Sonia). Le complexe œdipien irait se matérialiser envers la fille pubère et le père deviendrait alors objet et non plus sujet. Il souffre de son abjection, du crime de s'abaisser pour une jouissance sublime. La mer Noire imprègne la terre de sel, élément nécessaire à la conservation de la vie mais qui rouille et détruit. Soluble et concret, il est un moyen d'échange depuis toujours. L'amour maternel, lui, ne demande rien, il donne. *Terre salée* souligne les effets funestes de ce paysage érodé par la mer, ces dunes de sable toujours mouvantes qui ont résorbé, digéré le corps du père que Anda imaginait transformé en sable (45). Donc par sa faute, Ioana, la maîtresse abandonnée, avait déclaré : « Le sable est un cancer. » (17) Anda doit donc l'extirper. Le parricide est ainsi inévitable, comme l'était le meurtre d'Uga l'informant de police, inévitable pour la survie des traficants de mercure dont père, fille et Ahoe – avocat et poète à ses heures, sur *Les tristes du fossoyeur d'Ovide*.

Le revirement du rôle d'Anda qui ne veut pas se dissoudre dans le miroir est celui d'un moment d'ambiguïté. Anda n'est plus objet alors que son père le devient, mais elle n'est pas plus sujet puisque son rôle est métamorphosé par sa transgression de la loi, du système social. Elle n'est donc rien, sans identité propre. La volonté de supprimer les limites extrêmes d'interdit par le parricide ramène l'ordre dans la vie, et Anda regagne son identité propre. Elle figurerait alors la mère castratrice, mais cette violence serait une source

[2] Il est intéressant de rappeler la lecture de *Totem et tabou* par Levi-Strauss : « Les satisfactions symboliques dans lesquelles s'épanche selon Freud, le regret de l'inceste, ne constituent donc pas la commémoration d'un événement. Elles sont autre chose, et plus que cela : l'expression permanente d'un désir de désordre ou plutôt d'un contrordre. » (Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté (*1967), dans Freccero 2004, 44)

de purification et de normalisation. Elle combat victorieusement le cancer en le foulant aux pieds comme un saint Michel, le dragon.

Anda dans le présent retrouvé est-elle une Antigone en devenir ? Fruit de l'inceste involontaire de son père Œdipe avec Jocaste, Antigone, sœur d'Etéocle et de Polynice, est condamnée à mort pour avoir, malgré les ordres du roi Créon, enseveli Polynice. Elle se pend. Antigone défend les lois non écrites du devoir moral, familial ou religieux contre la fausse justice de la raison d'État.

D'après Judith Butler, Antigone serait « l'incarnation d'une voix capable de redéfinir la famille d'une façon moins traditionnelle. » (Ledoux-Beaugrand et Mavrikakis 2009, 119) Pour Butler, le combat d'Antigone serait moins celui contre l'État incarné en Créon que celui en faveur d'une famille qui doit accepter en elle tous ses fils, les marginaux, les rebelles souvent interdits de parole (*idem*, 118). Pourtant Butler est trop occupée par la résistance d'Antigone à la vie politique et sociale et réduit ainsi les possibilités subjectives de l'héroïne (Engelstein 2011, 50). On oublierait le rôle d'Ismène : la sœur d'Antigone, qui est la seule de la famille sans le blâme de meurtre ou de suicide, deviendrait un modèle pour les générations futures (*idem*, 51). Ismène est celle qui connaît la marche à suivre (46). Son nom dérive d'une source sacrée, le « Ismeno », et des dents du dragon « Ismenian » que Cadmus, fondateur de Thèbes selon la légende, tua pendant sa recherche d'Europa sa sœur (50).

Comment lire Irina Egli ? Pourquoi Anda la pécheresse serait-elle une Antigone en devenir ? Anda rompt, fracture tout un passé de traditions, de folklore, d'espace. Elle vient d'empoisonner son père et prend un fou-rire devant sa grande tante Sonia, le couteau à la main, dont la manie est de faire des encoches dans le bois des meubles. Ce fou-rire se rapprocherait du retour du rire refoulé de la méduse de Cixous (1975). Anda foule aux pieds le cancer de sable, une métamorphose fantaisiste du corps de son père-amant, elle quitte les lieux mythiques et magnétiques de la côte de la mer Noire. Elle a repris son identité de femme et sa marche vers d'autres horizons, inconnus et vierges du sable des dunes, est un combat courageux. Elle ne choisit pas le sacrifice du tombeau mais le parcours de la femme voyageuse éternelle. Elle veut vivre, combattre et loin d'un suicide, choisit la rédemption chez quelqu'un qui sait pardonner la fille justicière et criminelle, un Dieu différent de Zeus. Lequel ? On ne le sait.

Il est intéressant de noter que Ioana qui a facilité l'inceste de son ancien amant avec sa fille, trouve une sorte de rédemption elle-même en devenant thérapeute des déséquilibrés dans une clinique (Egli 185). C'est sa dernière lettre à Alexandru. Il va commettre le suicide qui est aussi l'acte parricide de sa fille, une délivrance ambiguë pour les deux. Ioana organise des

séances de spectacle où les malades jouent leurs lubies. C'est à la Clairière de la Pomme, où son mari est interné.

Vera, la mère d'Anda, trahie par le mari et la fille, se jette un instant dans une copulation ignoble avec un contrôleur de train, parce qu'elle a froid, et s'exile chez son frère près de Timişoara. Quant au chef du groupe de traficants de mercure, Ahoe, sa fin tient de la magie, de la fabrication d'un mythe par un jeune garçon de dix ans, Cornel.

Pour Cornel qui un soir l'a surpris criant son propre nom sur le toit de la maison en ruine de la plage où Alexandru le cache contre, croient-ils, la police à leur trousse, Ahoe est le Viking aux longs cheveux blonds devenu l'ange bleu à l'écharpe blanche. Celui-ci apparaît sur le toit de la maison en ruine, chaque soir à neuf heures. Cornel regarde la mansarde un soir de pleine lune sachant que Ahoe cherche la chaleur du toit, il veut l'avertir de son erreur et crie : « Ahoe ». Surpris, Ahoe oublie de jeter son écharpe hors de la fenêtre et meurt étranglé. L'enfant crie sans arrêt « telle une sirène cosmique annonçant l'explosion d'un corps céleste qui aurait dû être le soleil. » (Egli 228)

Ainsi tous les personnages du livre d'Egli sont sous l'influence magnétique des mythes bibliques, ovidiens, grecs ou de leur propre invention tel que celui du jeune Cornel coupable en somme de la mort de son Viking funambule. Ces personnages sont plus ou moins tarés et leurs crimes seraient la conséquence de la faute originelle, selon Conceatu. Le personnage de Sonia dont le regard photographie ce qu'elle voit serait elle même pénitente de ses folies de jeunesse. Fille facile d'officiers de marine qui cherchaient le Sud, son entourage la voyait comme une sainte. Son amour vrai pour Pavel, un horloger joueur pour qui elle veut tout sacrifier, est un fiasco. Elle se dévouera à Alexandru son neveu orphelin de mère et d'un père aviateur. Son rôle est celui d'une nourrice confidente. Impassible, elle devient juge d'Alexandru qu'elle accuse de l'avoir trahie lui aussi. Surprise d'Alexandru qui lui demandait comment la mort devrait être. Sans plus d'explication, Sonia répond qu'elle ne sait pas comment doit être la vie et qu'elle sait qu'on pénêtre dans la mort au fur et à mesure. « La distance des marches étourdit », ajoute-t-elle. Quelle est la trahison d'Alexandru envers sa tante-mère ? Ne serait-elle pas la lâcheté, le manque de sacrifice d'un véritable amour que Pavel n'avait pas eu pour elle?

Hélène Cixous dans « Sorties » (1975), écrit : « D'où vient le désir? D'un mélange de différence et d'inégalité ». C'est l'inégalité qui déclenche le désir comme un désir d'appropriation (145). Mais il y a aussi les théories de l'économie masculine et féminine, le plaisir d'être appropriée et controlée qui est le miroir inverse, donc la négation de la violence du désir. Le pharmacien, chez Egli, souligne bien cela dans sa théorie de Paracelse : les

deux pôles binaires de l'être humain ne peuvent se faire de mal. Mais, comme le note Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* (1980, 12), l'abjection pertube une identité. Ce moment d'ambiguïté est ressenti quand la personne n'est ni objet, ni sujet. Sans identité propre, elle confronte une transgression de la loi, du système social.

Carla Freccero dans son article cité plus haut, remarque la fantaisie d'inceste dans les nouvelles de Marguerite de Navarre et avance que ce serait une façon de conserver en partie la perte d'un sujet d'amour comme un objet de désir. Elle cite Lévi-Strauss et le rêve ou fantaisie qui : « veut saisir et [...] fixer cet instant fugitif où il fut permis de croire qu'on pouvait ruser avec la loi d'échange, gagner sans perdre, jouir sans partager. » (Freccero 2004, 43) Anda la fille incesteuse qui par le parricide a regagné le moi sujet, n'est plus l'Antigone du drame œdipien, elle ne choisit pas la tombe mais enterre, enfouit dans le sable des dunes de Mangalia, le passé enfin révolu. Son geste est celui du fossoyeur des mythes d'Ovide, et des traditions d'autrefois. Sans deuil, elle regarde et voit enfin la marche à suivre dans le temps retrouvé et inconnu. Sa métamorphose, depuis la mer au sel bienfaisant et destructeur, devient celle d'une mère intérieure forte et contemporaine avec sa soif de liberté et de retour aux heures de la réalité présente. Elle n'accepte et n'essaie pas de trouver dans l'imaginaire une résolution au drame de l'existence – celui d'un espace clos où la transgression est interdite – et s'en va à l'aventure, loin des lieux mythiques fatidiques. Les traces sur le sable de ses pas seront comme les miettes du Petit Poucet, effacées par le vent, les oiseaux du rivage, l'érosion littorale, celles du non-retour d'une femme en puissance, la sienne propre.

Ainsi dans *Terre salée* tout se paie, les fautes du passé, celles récurrentes de générations en générations. Mais la soif d'une réalité normale remet les horloges à l'heure du présent pleine de souffrances et d'inconnu. C'est le but atteint de ceux et celles qui savent, à l'instar d'un Socrate, boire (ou faire boire) le poison du suicide-parricide, non pas pour se délivrer ce qui les blesse, mais, par une nouvelle transcendance, pour se remettre en marche sur les squelettes des dieux olympiens pour le long parcours « du voyage éternel de la femme » (Conceatu 2009, 10), celui d'une Antigone en devenir, une survivante justicière et criminelle, une lumière qui ne cesse d'éclairer notre siècle.

La question d'une Ismène non criminelle sachant la marche à suivre vers d'autres possibles est soulevée par Stephani Engelstein qui souligne la priorité d'agir de la vie moderne et la pluralité des consciences individuelles. Ceci permet d'apprendre et de changer les cycles répétitifs sans pour cela rejeter de forts sentiments. Ismène comprend cela et essaie d'en convaincre sa sœur Antigone. Peut-être n'est-il pas trop tard de

l'écouter, conclut Engelstein. Mais cela est une autre histoire car Anda est fille unique.

Bibliographie

BANZAR, Chimegsaikhan, « Entre le passé, le présent et le futur : quête de l'identité féminine dans la littérature de la Guadeloupe », *Women in French Studies,* Special issue, 2009, 147-155.

BAUCHAU, Henry, *Lumière Antigone*, Arles : Actes Sud, 2009.

BUTLER, Judith, *Antigone's Claim: Kingship Between Life and Death,* New York : Columbia UP, 2000.

CIXOUS, Hélène, « Sorties », In *La jeune née*, Éd. Hélène Cixous et Catherine Clément, Paris : Union générale d'éditions, 1975, 114-246.

CIXOUS, Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc* 61, 1975, 39-54.

CONCEATU, Marius, « Au milieu du non-dit : le mythe de la faute chez Irina Egli », *Women In French Studies,* Special issue, 2009, 156-165.

EGLI, Irina, *Terre salée,* Montréal : Boréal, 2006.

ENGELSTEIN, Stephani, « Sibling Logic or Antigone again », PMLA, v.21, 1, 2011, 38-54.

FRECCERO, Carla, « Queer Nation, Female Nation: Marguerite de Navarre, incest and the State in Early Modern France », *Modern language quarterly*, University of Washington, March 2004, 29-47.

HUSTON, Nancy, *Jocaste reine*, Arles : Actes Sud, 2009.

ISTRATI, Panaït, *Présentation des haïdoucs,* Paris : Gallimard, 1983.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris : Editions du Seuil, 1980.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne ; MAVRIKAKIS, Catherine, « Les écrits de l'intime : L'écrivaine en justicière et criminelle », *Women in French Studies,* v.17, 2009, 117-129.

LE MARCHAND, Bérénice V., « Les conteuses : entre corps cartésien et corps fée », *Women in French Studies,* Special issue 2009, 25-36.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté,* Paris : Monton, 1967.

NAVARRE, Marguerite de, *L'Heptaméron* (1559), Éd. Simone de Reyff, Paris : Flammarion, 1982.

OVID, *The metamorphoses,* Translated by Horace Gregory, New York : The Viking Press, Mentor Classics, 1960.

RIEU, Josiane, « *L'Heptaméron* ou la méditation narrative », Colloque Marguerite de Navarre (15-16 février 1992), Nice : Université de Nice, 1992, 59-72.

SCHAMBACH, Bendi Benson, « Marguerite de Navarre and religious Reform in Sixteenth-Century France », *Women in French Studies,* V. 17, 2009.

« L'espace-temps » de la mémoire chez Jacques Chessex en tant que mobile de l'écriture autobiographique-autofictionnelle

Otilia COJAN
Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi
Roumanie

Résumé. L'œuvre en prose de l'écrivain suisse romand Jacques Chessex (1934-2009) se caractérise par la transgression des genres et par la mise en scène des textes hybrides. Chessex crée ainsi un ensemble composite dont l'unité est à trouver précisément dans sa diversité. Dans sa conception, la littérature est avant tout personnelle, autobiographique, pleine de subjectivité. Elle est un exercice intime auquel le lecteur est invité. « [...] je suis écrivain, j'écris sur moi [...] » affirme-t-il dans *Carabas*, son premier grand récit autobiographique. C'est à ce chevauchement entre le récit autobiographique et le récit fictionnel que nous nous intéresserons dans cette étude afin de démontrer l'existence d'un « espace-temps » de la mémoire qui fonctionne comme un mécanisme curatif par rapport aux remords du passé.

Abstract. The prose works of the Swiss Romand writer, Jacques Chessex (1934-2009) are characterized by the transgression of genres and by the hybridisation of the texts which form an aggregate composed of different parts that build their originality by their capacity to become homogenous. Chessex thinks that literature is primarily personal, autobiographical, and full of subjectivity, an intimate performance to which the reader is also invited. "I am a writer, I write about myself", he says in *Carabas*, his first big autobiographical narrative. This study focuses on the overlap between Chessex's autobiographical and fictional narrative for it aims to prove the existence of a chronotope of the memory which functions as a healing mechanism of the past.

Mots-clés : chronotope, autobiographie, autofiction, mémoire, transgression générique
Keywords: chronotope, autobiography, autofiction, memory, gender transgression

« [...] je suis un écrivain, j'écris sur moi, un seul sujet, moi, encore moi, c'est une rage, un écœurement, je désespère d'en sortir, je tourne dans ma bauge, je piétine, je patauge. » (Chessex 1971, 131) Pour l'écrivain suisse romand Jacques Chessex la littérature est un exercice introspectif. L'écriture est, avant tout, aveu intime. Son œuvre témoigne d'un fort caractère autobiographique. Cependant, ce qui le distingue par rapport à d'autres

écrivains francophones pratiquant le même genre, c'est la façon dont il exploite sa vie réelle en la mettant au service de la fiction, en s'approchant par là de l'autofiction, mais demeurant toujours à la frontière de ces deux genres. La littérature de Chessex est une littérature de l'entre-deux. Elle se situe entre narrativité et poéticité, entre prose et poésie, entre tradition et innovation.

1. Mémoire vs. Imagination

Les écrits de Jacques Chessex se placent le plus souvent entre autobiographie et autofiction. Le mobile d'une telle écriture est la création d'un espace-temps de la mémoire qui représente un lieu privilégié des souvenirs et des retrouvailles. Cet « espace-temps » de la mémoire chessexienne fonctionne comme un noyau central autour duquel s'organisent des mouvements qui constituent des va-et-vient sur l'axe du temps, entre le passé et le présent. C'est seulement en passant par cet « espace-temps » que le « je » qui raconte entend aboutir à trouver la clé d'une quête identitaire à laquelle il se soumet d'ailleurs volontiers, afin de pouvoir se libérer des remords du passé. Le chronotope chessexien de la mémoire est le lieu où la conscience révèle ses craintes secrètes et se place dans un tête-à-tête intime avec l'ego de la personnalité. Paul Ricœur parlait de l'existence d'un court-circuit entre mémoire et imagination, les deux éléments étant liés, selon lui, par contiguïté, « évoquer l'une - donc imaginer -, c'est évoquer l'autre donc s'en souvenir. » (Ricœur 2000, 5) En ajoutant à ces deux notions analysées par Ricœur, l'autobiographie et l'autofiction, on peut établir un rapport de collaboration entre la mémoire et l'autobiographie d'une part, et entre l'imagination et l'autofiction d'autre part. C'est toujours Ricœur qui explique la double visée du rapport entre l'imagination et la mémoire, en parlant de deux intentionnalités existantes dans ce cas :

> [...] l'une, celle de l'imagination, dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique ; l'autre, celle de la mémoire, vers la réalité antérieure, l'antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la « chose souvenue », du « souvenu » en tant que tel. (2000, 5)

Chez Jacques Chessex il y a une confusion permanente entre remémoration et imagination, dualité qui se voit, au niveau de l'écriture, par la pratique des deux genres, qui, bien que semblables, diffèrent par la manière dont ils traitent cette problématique de l'espace-temps de la mémoire. Si l'autobiographie se situe du côté du vécu, l'autofiction se place plutôt dans la lignée du possible ou du fantastique. Mais la métamorphose de l'autobiographie en autofiction se réalise par l'intermédiaire de l'espace-temps de la mémoire. L'incursion dans le passé et le recours au souvenir entraînent la naissance d'une autre réalité car « il semble bien que le retour

du souvenir ne puisse se faire que sur le mode du devenir-image. » (Ricœur, 2000, 7) Le chronotope chessexien de la mémoire abrite des espaces à la fois habités et vécus il y a des années (la maison de l'enfance représente l'espace qui revient le plus souvent dans les descriptions narratives), mais il abrite également des temps vécus et ensuite racontés (le temps de l'enfance et de l'adolescence avec les premières expériences amoureuses). Dans *Carabas*, son premier récit autobiographique, l'écrivain dévoile sa conception à l'égard de la littérature et avoue être le partisan d'une littérature qui tire sa force du réel :

> À mille lieues des élégances ternes de l'heure, je voudrais voir surgir des livres forts, mal ficelés peut-être mais riches et pleins d'éclats, de tristesse, de colère, d'appétits, de rires et de ruptures. Des livres libres, quoi. Des livres qui cassent les vitres, qui chahutent, qui cognent, des livres qui dégoûtent les justes et qui éveillent le rictus des mandarins. Mais des livres libres ! (131-132)

L'écriture de soi occupe une place centrale dans l'économie d'ensemble de l'œuvre chessexienne. Le texte intitulé *Payerne* dans *Reste avec nous*, *Carabas*, *L'Imparfait*, *Bréviaire* et une grande partie de *Portrait de Vaudois* peuvent être considérés comme des textes autobiographiques qui renvoient à la région de Vaud, la terre natale de l'écrivain, à ses liaisons familiales ou à ses croyances personnelles. *Payerne* rassemble de petits textes qui renvoient à des épisodes du passé de l'écrivain, voire *Sabbat*, *École*, *Monzeu,* qui tirent leur force du vécu : « Ma grand-mère V. habitait avec nous. Elle racontait des histoires de Vallorbe, de son enfance, de la Bible. Elle disait monzeu pour Mon Dieu. À tout bout de champ, elle s'arrêtait : Ouéh ! monzeu ! monzeu » ! (Chessex 1995, 50) *L'Imparfait* est une chronique personnelle où l'écrivain raconte son adolescence. C'est un livre construit autour de la figure de son père, Pierre Chessex, et renvoie à la période passée par l'auteur à Pully, entre 1946 et 1956, l'année du suicide de son père : « J'étais en dernière année du Collège, j'avais seize ans [...]. » (Chessex 1996, 13) Dans le cas de ces textes autobiographiques l'auteur se manifeste sous la forme d'une personnalité qui se renouvelle en se recréant par l'intermédiaire de la confession. L'autobiographie de Chessex est avant tout un exercice de libération. Il y a chez lui une certaine pression exercée par le passé, une pression à laquelle il essaie désespérément de s'échapper par l'intermédiaire de l'écriture-aveu. Les récits tournent autour de sa biographie et la dimension existentielle et subjective prévaut.

2. Représentation/Projection de soi

Chez Jacques Chessex l'autobiographique se situe entre la représentation de soi et la projection de soi, ses textes étant subordonnés à la fois au monde extérieur, celui du lecteur, et au monde intérieur, celui de son for intime. L'autobiographie représente pour l'écrivain suisse une sorte d'enquête qu'il

mène volontiers afin de pouvoir se libérer des remords du passé**.** Chez Jacques Chessex il y a toujours un mouvement de superposition entre des faits autobiographiques authentiques et des constructions imaginaires qui renvoient plutôt à l'autofiction. Jean Marie Roulin observe d'ailleurs :

> [...] la littérature autobiographique romande a intégré le « soupçon », jouant sur l'identité et la différence entre l'auteur et son personnage, sur l'authenticité autobiographique et la construction imaginaire. Au récit complet d'une vie fait à un âge mûr, l'écriture autobiographique romande tend à préférer la chronique d'une brève période, journaux retraçant un moment de vie, et de manière privilégiée, récits. (Roulin 1998, 226)

C'est le cas de *L'économie du ciel*, un petit roman qui ressemble plutôt à la nouvelle et qui raconte dans sa première partie un épisode qui aurait eu lieu dans l'enfance de l'écrivain. Le père du narrateur-personnage, un professeur respecté, aurait tué une vieille dame qui menaçait de dévoiler un abus commis par celui-ci sur l'une de ses étudiantes. Le père, possible assassin, se transforme en suicidé, après avoir exigé au fils de garder le silence:

> Il me tient toujours par le bras, il regarde autour de lui, devant, derrière. « Il n'y a personne », dit sa voix que je reconnais mal. « Personne. Et toi tu ne m'as pas vu. Souviens-toi. Toi tu ne m'as pas vu à ce moment et sur ce chemin. » Il m'a lâché à grands pas, le chapeau enfoncé, le col haut, sur la route où il n'y a personne. (15)

L'autofiction, dans l'acception utilisée pour la première fois par Serge Dobrovsky en 1977, renvoie à une fictionalisation. Il ne s'agit plus comme dans le cas de l'autobiographie d'une représentation de soi, mais plutôt d'une fiction de soi. Ce roman de Chessex raconte une histoire plutôt fictive que vécue, élaborée par lui-même afin de pouvoir y jouer un rôle. Si dans le cas de l'autobiographie authentique il s'agit d'éclairer les rapports de dépendance et de subordination existant entre le vécu et la réalité du livre, l'autofiction renvoie seulement par endroits à des événements réels. Chessex fait appel à son vécu, à des personnes rencontrées ou à des émotions ressenties mais tout cela ne représente qu'une ossature, un matériel autobiographique dont il se sert mais qui n'a pas le même rôle que dans le cas de l'autobiographique. Ce qui diffère chez Chessex par rapport à d'autres écrivains suisses romands c'est l'usage qu'il fait de ce rapport intime entre l'autobiographique et l'autofictionnel. Il s'adresse maintes fois au lecteur, en avouant ne plus savoir si les événements racontés se sont vraiment passés :

> Mais je m'égare. Est-ce que j'invente ? Saurai-je jamais la vérité sur ces choses ? Je me suis exercé à reconstituer cette scène brève des milliers de fois, la simplifiant, lui enlevant ce qu'elle pouvait avoir à l'origine de tension ou d'angoisse à peine contrôlée dans l'air et la voix de mon père,

> d'effroi aussi en moi à le voir là, dans cet état, avec cette brutalité, cette hâte, cette voix que je ne lui connais pas. (Chessex 2003, 15-16)

La frontière entre l'autobiographie et l'autofiction n'est pas du tout bien délimitée. Les récits autobiographiques de Chessex ne se racontent pas toujours à la première personne. Il y a une certaine intimité entre le livre et son lecteur, entre la réalité vécue et un monde imaginé. La ressemblance entre le narrateur ou le personnage et l'auteur, le cadre spatial et temporel de l'intrigue qui situe l'action dans les villes suisses où Chessex lui-même a vécu mènent à un brouillage des pistes entre réalité et fiction. L'univers de Chessex se situe à mi-chemin entre vécu et imaginé, ses personnages lui ressemblent. « Écrire, c'est mettre en place sans cesse un jeu dans lequel celui qui écrit pense "soi", pense "je" », affirme l'écrivain (Bridel 2002, 36). L'autobiographique joue chez Jacques Chessex sur la ressemblance entre celui-ci et les personnages qu'il crée, ressemblance dont il parle d'ailleurs ouvertement : « J'ai d'ailleurs dit que les personnages de mes livres étaient titulaires de l'un de destins que je pourrais avoir. » (Bridel 2002, 37) Le renvoi au mélange entre réalité et fiction est évident. Pour l'écrivain suisse romand il n'y a pas une délimitation exacte entre le côté autobiographique et le côté autofictionnel. Dans *Portrait des Vaudois*, par exemple, après avoir décrit à la manière d'un peintre les paysages de Vaud, après avoir répertorié les mœurs et les traits des habitants de la région, Chessex change de registre et parle, dans un dernier chapitre intitulé *Voir sa mort*, du lien qui existe entre son père mort et le Pays de Vaud qu'il vient de décrire et de situer entre réalité et fantasmagorie. S'agit-il du véritable Pays de Vaud ou d'un Pays de Vaud imaginé par un Chessex qui veut retrouver ses racines et qui a tendance à idéaliser sa terre natale ? Les limites entre autobiographie et autofiction sont de nouveau brouillées :

> Mon père est devenu le pays. Sa figure, sa tendresse, sa force ont passé dans la figure du paysage et des villages, tout le canton, à tout instant, m'a parlé de mon père, a parlé par sa voix, et lié à ces maisons, à ces campagnes, à ces forêts, j'ai trouvé ma propre force à les aimer et à les célébrer comme autant de tendres visages qui me rendaient le visage unique, le bien-aimé, vivant et clair devant moi. (Chessex 1982, 204-205)

L'écriture de soi de Chessex cède à un souci introspectif qui cache le besoin de guérir des blessures anciennes. Les survivances du passé ont le rôle de faire découvrir à celui qui l'a vécu, le moi contemporain, le moi qui vit au présent et qui représente seulement une partie du moi d'antan. Sur les débris du passé on ne peut pas bâtir les réalités du présent, mais c'est au miroir de ce passé qu'on peut voir ce qui nous empêche de vivre pleinement dans la contemporanéité. Pour Chessex, l'écriture autobiographique a le rôle de guérir des blessures de l'enfance et de l'aider à se libérer d'un certain sentiment de culpabilité éprouvé lors de la mort de son père :

> [...] parce que j'aimais mon père, j'ai souffert de sa disparition physique comme d'une privation horrible qui m'arrachait à moi-même, me changeait brutalement, me jetait dans une autre vie où tout était menace et haine. [...] Des années j'ai été hanté par un poids de culpabilité épouvantable : j'avais voulu cette mort, j'étais responsable de ce meurtre. (Chessex 1982, 207-208)

3. Autobiographie et autofiction

Sans trop insister sur la problématique définitoire concernant l'autobiographie nous allons nous appuyer sur le cadre théorique offert par Philippe Lejeune concernant les trois types de « je » qui se confondent dans le cas de l'autobiographie – l'auteur, le narrateur, le protagoniste – afin de pouvoir mettre en évidence le spécifique de l'autobiographie chessexienne. Lejeune distingue entre deux critères différents, « celui de la personne grammaticale et celui de l'identité des individus auxquels les aspects de la personne grammaticale renvoient ». (Lejeune 1975, 16) Selon lui, outre l'autobiographie classique, celle qui emploie la 1ère personne, il y a également autobiographie à la 2e ou à la 3e personne. Chez Jacques Chessex on rencontre le premier et le dernier type d'autobiographie. Dans le cas de l'autobiographie classique, celle qui tourne autour du moi, les arguments en faveur de son existence au niveau des écrits chessexiens ne sont plus nécessaires, Chessex avouant maintes fois avoir pratiqué ce genre :

> Je n'aurais pas l'idée d'aller chez un psychiatre parce que j'ai de moi une connaissance énorme par rapport à ce qu'il me reste encore à comprendre. Sans narcissisme, je « m'intéresse à moi-même ». Dans la mesure où j'ai une sorte de fond fantasmagorique qui paraît inépuisable, je ne cesse d'être étonné, inquiété, rassuré, parfois scandalisé, émerveillé, choqué, attiré par ce que je peux encore découvrir. (Bridel 2002, 37)

C'est l'autobiographie à la 3e personne qui pose plusieurs problèmes. C'est au niveau de deux romans de Chessex, *L'Ogre* et *Jonas* que l'on trouve une ambiguïté profonde en ce qui concerne l'autobiographique et l'autofictionnel. L'autobiographique suppose l'engagement de Chessex dans son récit et la présence du pacte autobiographique dont parle Lejeune. L'autofiction jette toutes les expériences vécues par l'auteur dans l'ambiguïté. On arrive à ne plus savoir si ce que le narrateur nous raconte respecte ou non le principe de véridicité. L'autobiographie chessexienne à la 3e personne est « [...] un jeu incessant entre l'imaginaire et le vécu, entre le moi et le frère trouble du moi [...]. » (Jaton 2001, 18) *L'Ogre* raconte l'histoire de Jean Calmet, un jeune professeur dont l'existence se transforme en cauchemar après le suicide de son père. La figure du père mort obsède le protagoniste qui ne réussira pas à échapper à un souvenir douloureux et qui finira par se suicider, lui aussi. La superposition entre les trois « je » n'existe pas mais, les similitudes entre la vie du protagoniste et

la vie de l'auteur du roman résident dans le sous-sol de l'histoire racontée : tout comme Jean Calmet, Chessex est professeur ; son père Pierre Chessex, s'est suicidé tout comme le père du protagoniste. Dans une interview accordée à Catherine Charbon, Jacques Chessex admet l'existence d'un point commun entre lui-même et son protagoniste, mais insiste toujours sur la difficulté de désambiguïser le rapport entre autobiographie et autofiction :

> Catherine Charbon : – J'ai pensé que…mais vous m'aviez dit que j'avais tort…que Jean Calmet, votre héros vous ressemblait un petit peu…
>
> Jacques Chessex : – Écoutez…
>
> C. C : – Vous vous en défendez ?
>
> J. C : – Je m'en défends, je m'en défends… je ne m'en défends pas. Je veux dire qu'il est toujours difficile quand il s'agit d'un roman ou pas… ce personnage c'est l'auteur, l'auteur c'est ce personnage. Il est clair que l'auteur voit dans son personnage l'un de ses destins possibles. Il n'est pas le personnage mais le personnage est peut-être ce que l'auteur aurait pu devenir s'il avait vécu la vie de Jean Calmet. […] Il y a un certain nombre de points communs qui a été vécu par lui et par moi. (TSR Archives 19.11.1973)

L'autre roman, *Jonas* raconte l'histoire d'un ancien écrivain et marchand de tableaux qui revient à Fribourg, sa ville d'origine afin de pouvoir se libérer des remords du passé qui ne le laissent pas vivre pleinement le présent. Le narrateur et le protagoniste se superposent, l'histoire étant racontée tantôt sous la forme d'un journal tenu par Jonas le long de quelques jours, tantôt sous la forme d'un récit à la troisième personne. C'est toujours Philippe Lejeune celui qui dresse la distinction entre autobiographie et roman autobiographique insistant sur le fait que dans le cas du dernier « le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner […] qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. » (Lejeune 1975, 25) Et l'on peut supposer que Jonas Carex est Jacques Chessex grâce à quelques détails concernant la profession qu'ils partagent – ils sont tous les deux écrivains – grâce à l'amour pour l'alcool et surtout grâce à la ressemblance des noms. Dans la vision de Lejeune le roman autobiographique englobe à la fois des récits personnels et des récits impersonnels. Ces caractéristiques sont à trouver aussi dans le roman de Chessex et l'on serait tenté de croire qu'il s'agit plutôt d'une fiction autobiographique. Cependant l'auteur avoue, encore une fois, l'existence d'une liaison étroite entre l'histoire de Jonas et son histoire existentielle :

> Yves Lassueur : – Est-ce que Jonas Carex d'une certaine façon c'est Jacques Chessex ? […]

> Jacques Chessex : – Flaubert disait : „Madame Bovary, c'est moi.“ D'une certaine façon Jonas Carex c'est moi. Bien sûr. Mais ce n'est pas moi. […] C'est un prétendant d'être moi. Et moi, je suis un peu prétendant d'être lui dans la mesure où toutes… toutes… toutes ses pulsions, tous ses phantasmes, toutes ces folies… c'est les miennes quand j'étais à Fribourg, quand j'habitais à Fribourg. (TSR Archives 08.12.1987)

4. La figure du père

Si du point de vue formel Jacques Chessex pratique la transgression des frontières entre l'autobiographie et l'autofiction, du point de vue thématique l'écriture du moi est traversée par une véritable hantise thématique qui tourne autour de la figure du père. Même si dans ses récits il y a aussi des présences féminines – sa mère, sa grand-mère, sa sœur ou ses bien-aimées – c'est le père qui tient l'avant-scène de tous ses écrits à caractère autobiographique. « L'autobiographie de Chessex oscille entre ces deux formes particulières : l'expansion éclatante et foisonnante du moi et le repli sur un sentiment du néant que rien n'arrive à combler. » (Jaton 2001, 18) Ce sentiment du néant que l'auteur éprouve est la conséquence directe de la trame soufferte à la suite du suicide de son père, Pierre Chessex. Son attachement avoué envers son père, son choix d'aller vivre avec celui-ci après la séparation des époux Chessex, la relation un peu plus difficile avec sa mère représentent des aspects qu'on retrouve facilement au niveau de son écriture personnelle. La figure du père apparaît dans plusieurs livres sous différentes formes et constitue la cause intime des remords éprouvés par l'écrivain. En remémorant les événements qui ont succédé le suicide de son père, l'écrivain affirme : « […] je n'ai pas su clairement qu'il allait se suicider, à ce moment-là. Si je l'avais su je l'en aurais empêché. » (Bridel 2002, 54) Le regret de ne pas avoir compris son père et de ne pas pouvoir justifier son geste ultime transgresse tous ses écrits autobiographiques avec une transparence lucide. Dans *Portrait des Vaudois*, l'auteur-narrateur pleure encore son père décédé :

> Tu as choisi ta mort, le lieu de ta mort, l'heure de ta mort. Quelle mystérieuse balance pèse-t-elle l'arrêt dans le cœur inquiet des suicidés ? Oh leur martyre. Si les dieux ont pitié d'eux, ils doivent hanter un espace à part dans les profondeurs de la mort : comme les guerriers de Virgile, monceaux de corps troués de plaies, mais ceux qui se sont tués ont été les héros de la pire des guerres et leur défaite leur vaut la gloire la plus douloureuse… Tu le comprends, pauvre père. Ton choix t'arrachait à nous plus terriblement que n'importe quelle mort. Tu ne vieillirais pas. Jamais tu ne serais ce vieillard à cheveux blancs que j'ai imaginé jusqu'au vertige, jamais je n'aurais ce père serein entrant doucement dans la mort, tout étant accompli, tout étant apaisé et accepté… (Chessex 1982, 209)

Mais d'une figure réelle, celle de Pierre Chessex, on passe vite à une figure paternelle située plutôt plus proche de l'imagination que de la réalité. Le

père du narrateur de *L'économie du ciel* ou le père de Jean Calmet représentent autant de personnages renvoyant à l'autofiction. À partir d'un aspect autobiographique réel, l'écrivain crée un personnage fictif. Le Docteur Calmet apparaît sous le regard du fils comme un ogre qui écrase. Le souvenir du père autoritaire se transforme en cauchemar et Jean Calmet n'aboutira à se libérer que par l'intermédiaire de la mort. Écartelé entre la tristesse provoquée par la perte d'un père et la joie d'avoir échappé à son autorité, Jean Calmet mène une existence angoissée, peuplée de mauvaises rêves dont le protagoniste est toujours le père-ogre. Lors d'une journée de courses d'études organisée à Berne, Jean Calmet découvre La Fontaine de L'Ogre et l'analogie avec son père mort est menée jusqu'à l'extrême : « […] Jean Calmet venait de faire une découverte effrayante : l'Ogre ressemblait à son père. Peut-être l'Ogre était-il son père, une nouvelle image de son père resurgie du Crématoire pour l'avertir encore et le persécuter ?» (Chessex 1973, 188) La figure du père est ensuite associée à Chronos, à Saturne, à Moloch, au Minotaure de Crète – autant de figures renvoyant au mythe du monstre dévorant ses enfants :

> Lui aussi, Jean Calmet, son père l'avait dévoré. L'avait bâfré. Anéanti. Une haine rageuse le dressait contre l'Ogre-docteur, contre tous les autres ogres qui avaient massacré leurs fils, leurs enfants, les tributs constamment renouvelés de chair jeune, de chair à pâté, de chair à plaisir, de chair à canon, de toute cette chair qu'ils avaient épouvantablement sacrifiée d'âge en âge pour s'en nourrir, pour s'en divertir, pour s'en repaître, pour s'augmenter ! (Chessex 1973, 189)

La figure du père prédomine le champ autobiographique chessexien. On part d'une personne réelle, Pierre Chessex, et on arrive à un être fictif, le Docteur Calmet, transformé en Ogre.

5. La mère

La figure maternelle apparaît, elle aussi, dans un récit de 2008 intitulé *Pardon mère*, mais l'influence exercée par celle-ci envers l'auteur est moins visible. Ce livre a toujours l'apparence de l'autobiographie, mais représente en réalité un hommage apporté par l'écrivain à celle qui a été sa mère et avec laquelle il a entretenu un rapport plus distancé qu'avec son père. Situé toujours à la frontière des genres (autobiographie, mémoires, chronique), ce livre rassemble des chapitres qui relatent l'existence de la mère de l'écrivain. La figure maternelle se place à l'opposé de la figure paternelle. Ce qui unifie ces deux éléments est seulement la voix du narrateur-auteur qui est toujours morcelé par le regret d'avoir perdu des êtres chers. Le récit suit les événements depuis la naissance de sa mère jusqu'à la mort de celle-ci, mais, il est toujours parsemé des phrases qui pourraient faire croire qu'il y a aussi des épisodes inventés ou imaginés. L'auteur avoue remonter parfois à un temps auquel il n'appartient pas :

> Je remonte et déroule un temps auquel je n'appartiens pas. Celui de ma mère avant moi. Lumière et neige. Tourbillons de neige en spirale devant la fenêtre paysanne que je ne connaîtrai pas. Le temps de ma mère sans moi comme aujourd'hui je vis le temps sans elle. Le temps arrêté et inutile de n'avoir pas servi, avant l'issue de sa mort, à ce que je m'ouvre enfin à elle de ma souffrance à la faire souffrir. (Chessex 2008, 17)

La limite entre portrait réel et portrait imaginé est toujours fragile. L'écrivain essaie de faire renaître sa mère par l'intermédiaire de l'écriture, mais confesse l'ambiguïté du portrait qu'il réalise**.** Il ne s'agit pas d'un portrait fictif, mais il ne s'agit non plus d'un portrait réel, car seulement de leur vivant les êtres peuvent donner une image exacte d'eux-mêmes. L'autobiographie serait donc pour Chessex une sorte d'esquisse du réel, une tentative d'intégrer, dans le cadre d'un récit, des événements et des faits réels mais le long de ce processus de métamorphose la véridicité se perd peu à peu :

> Je sais qu'un mot à peine noté, une phrase fixée, la réalité de ma mère s'estompe, s'embrume lumineusement, feu lointain, feu dans le brouillard rongé de nuit et d'oubli. Donc je ne dis rien de vrai, et je cerne la vérité au plus près. Je ne mens pas, n'invente pas, je ne suis pas l'affabulateur de ma mère, pourtant quelque chose résiste, de secret, de plus intime, d'enfermé dans le mystère de l'être, dans la prison de l'être, la cave de l'être aux yeux de ciel dont la figure s'efface ou s'estompe au moment où j'écris cette page. (*Pardon mère*, 117-118)

Chez Jacques Chessex la frontière entre l'autobiographie et l'autofiction est souvent transgressée. Sa littérature est cependant, éminemment personnelle et repose sur des événements qui ont marqué son enfance et son adolescence. La figure du père représente le noyau thématique autour duquel se construisent presque tous ses écrits autobiographiques. Les regrets pour la perte de sa famille, l'admiration pour ses terres natales et le sentiment de culpabilité qu'il éprouve à ne plus pouvoir les regagner caractérisent l'ensemble de son écriture de soi. L'autobiographie chessexienne prend le plus souvent la forme du récit à la première ou à la troisième personne et les trois instances du « je » s'entrecroisent et se chevauchent laissant voir « la présence du moi, l'adhésion, l'adhérence de l'être personnel. » (Gusdorf 1991, t II, 122) L'autobiographie chessexienne représente en fait une analyse de l'espace du dedans, c'est-à-dire de l'espace intime de l'écrivain qui se donne à voir sous la forme d'un mélange entre les expériences vécues et le fond créatif personnel. À l'intérieur de cet espace le temps se donne à voir sous son aspect chronologique, enregistrant l'évolution du « je » qui raconte, par un mouvement à la fois rétrospectif et introspectif. Il y a aussi cependant une certaine atemporalité dans laquelle se place ce « je », atemporalité qui le place en dehors du temps des humains qui l'entourent et qui témoigne de la création d'une sphère spatio-

temporelle dans laquelle vit le « je » narrateur. L'espace chessexien de la mémoire est un espace hors espace. Il se différencie de l'espace réel par la visée intime qu'il acquiert et par la domination totale des rapports avec l'intrigue et les autres personnages. L'espace-temps de la mémoire chez Jacques Chessex fonctionne en tant que mobile de l'écriture autobiographique-autofictionnelle. La remémoration du passé a un rôle purement curatif, le « je » qui raconte sa vie se rapportant à son propre récit comme à un mécanisme qui l'aide à se libérer du passé.

> L'autobiographie suppose une reconstruction *a posteriori* du passé ; elle obéit à un ordre chronologique, trace des axes, donne des lignes directrices. Tandis que le journal intime, écrit au jour le jour, se perd souvent dans le foisonnement des détails, des épiphénomènes, elle recherche des constantes et tente de découvrir l'unité par-delà la multiplicité. (Dufief 2001, 54)

On conclut, en affirmant que les constantes de l'autobiographie chessexienne portent sur le mélange de la réalité et de la fiction, sur l'introspection et sur les jeux de la mémoire. L'unité des œuvres à caractère personnel est assurée par la présence d'un « Je » qui se raconte, suivant un rite de confession. Il tente de réconcilier le passé et le présent par le biais de la mémoire. Il revit des événements passés à la lumière du présent et les investit d'une nouvelle signification. Entre réalité et fiction il n'y a qu'un pas. L'autobiographie se métamorphose en autofiction et l'espace-temps de la mémoire devient une condition *a priori* pour la manifestation de l'être. La littérature intime de Jacques Chessex mêle la réalité et sa représentation et offre à l'écrivain « l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction se celle-ci, d'être tout à la fois et lui-même et un autre. » (Hubier 2003, 125)

Remerciements
L'auteur remercie le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines (projet : Études doctorales : portail vers une carrière d'excellence dans la recherche et la société de la connaissance), code contrat : POSDRU/88/1.5/S/47646.

Textes de références

CHESSEX, Jacques, *Carabas*, Lausanne : Cahiers de la Renaissance Vaudoise, 1971.
CHESSEX, Jacques, *Jonas*, Paris : Éditions Grasset&Fasquelle, 1987.
CHESSEX, Jacques, *L'économie du ciel*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2003.
CHESSEX, Jacques, *L'Imparfait*, Yvonand : Bernard Campiche Editeur, 1996.
CHESSEX, Jacques, *L'Ogre*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1973.
CHESSEX, Jacques, *Pardon mère*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2008.
CHESSEX, Jacques, *Portrait des Vaudois*, Lausanne : Éditions de l'Aire, 1982 [1969].

CHESSEX, Jacques, *Reste avec nous et autres récits*, Yvonand : Bernard Campiche Éditeur, 1995.

Bibliographie

BRIDEL, Geneviève, *Jacques Chessex. Transcendance et transgression*, Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 2002.

CHARBON, Catherine, *Un jour une heure*, TSR Archives, [En ligne], 19.11.1973. URL :*http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/litterrature-chessexgoncourt*. (Consulté le 8 juillet 2011).

DUFIEF, Pierre-Jean, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914, Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*, Paris : Bréal, 2001.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie, t. II. Autobiographie*, Paris : Éditions Odile Jacob, 1991.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie, t. I. Les écritures du moi*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1991.

HUBIER, Sebastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi. De l'autobiographie à l'autofiction*, Paris : Éditions Armand Collin, 2003.

JATON, Anne-Marie, *Jacques Chessex. La lumière de l'obscur*, Genève : Éditions Zoé, 2001.

LASSUEUR, Yves, *Livres à vous*. TSR Archives, [En ligne], 08.02.1987. URL : *http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex2*. (Consulté le 8 juillet 2011).

LECARME, Jacques ; LECARME-TABORNE, Eliane, *L'autobiographie*, Paris : Éditions Masson-Armand Colin, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Deuxième édition, Paris : Éditions Armand-Colin, 1998 [1971].

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, 1975.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris : Éditions du Seuil, 2000.

ROULIN, Jean Marie, « *L'écriture autobiographique* », In Roger, Francillon, *Histoire de la littérature en Suisse romande. La littérature romande aujourd'hui*, Lausanne : Éditions Payot, t. IV, 225-239.

Corrélations médiologiques entre le discours sur l'espace et la quête identitaire dans les œuvres des écrivaines migrantes

Cecilia CONDEI
Université de Craiova
Roumanie

Résumé. La perspective que nous proposons est d'emblée discursive, mais s'oriente vers la sociolinguistique urbaine pour une analyse de l'espace extérieur à la maison. Un corpus formé d'œuvres réalisées par des femmes écrivaines révèle des aspects d'une permanente quête identitaire où se mêlent des éléments médiologiques de cet espace en parfait accord avec la dimension médiologique de l'œuvre. L'analyse des œuvres des écrivaines migrantes met en lumière les corrélations médiologiques entre l'espace, le non-lieu et l'inscription textuelle des aspects paysager, panoramique et saisi à travers l'œil d'une personne en mouvement.

Abstract. This article is mainly a discourse analysis, but it integrates urban sociolinguistics to discuss the outer space. Women-writers from our corpus reveal aspects of a permanent search for identity where environment is in perfect agreement with the mediological dimension of the text. Through migrant women-writers, I come to think the relation between space, the non-place and panoramic landscape representation. Ultimately, space is always perceived through the eye of a person in movement.

Mots-clés : sociolinguistique urbaine, médiologie, aspect paysager, genre discursif
Keywords: urban sociolinguistics, mediology, landscape, discurse analysis

La perspective générale de cette étude est la mise en discussion de l'espace et du (non)lieu, véhiculés par le discours littéraire, et ce puisque les espaces matériels ruraux ou urbains présentent une différence d'optique de traitement selon les genres discursifs – supports de leur existence, selon les façons de les dire. L'inscription discursive de l'espace extérieur à la maison a toujours eu une importance remarquable dans l'économie du texte littéraire. En parlant du « monde » on parle de la ville, du village, de la rue, des restaurants, des maisons, etc., un univers que l'œuvre de fiction fait vivre, un univers longuement analysé avec les moyens du critique littéraire préoccupé de voir (ou de souligner, si le cas ne paraît pas évident au lecteur) un lien entre cette « œuvre » et le « monde » qui l'entoure.

Notre vision est encadrée dans la sociolinguistique urbaine, mais il s'agit d'une perspective discursive qui saisit « à travers l'émergence de nouveaux systèmes linguistiques et de nouveaux contacts, les formes d'organisation sociales spécifiques à la ville » (Moïse 2003, 57) et l'inscription du personnage dans ces formes. L'espace et le lieu sur lesquels se focalise notre analyse sont deux éléments engagés dans des rapports de coexistence : « [...] l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par les marcheurs, l'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé [...] modifié par les transformations dues à des voisinnages successifs. » (de Certeau 1991, 173) D'ailleurs, le récit a, selon de Certeau, la possibilité de transformer « les lieux en espaces ou des espaces en lieux » (*Ibidem*, 174), il suffit seulement de repérer *le faire*, ou *le voir* qui soutient le récit.

La ville propose un monde « promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère. » (Augé 1992, 101) Ce monde est celui où s'inscrit le non-lieu, concept que nous empruntons à Marc Augé : « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique » (*Ibidem*, 100). Du même auteur nous retenons la relation entre lieu et non-lieu, relation distinguée dans le discours de l'œuvre : « le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. » (*Ibidem*, 101) Les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières, les gares, les parcs de loisir, etc. se trouvent, selon Marc Augé, parmi les éléments qui composent les non-lieux. Leur caractéristique de base est issue d'une association de « superficie, volume et distance. » (*Idem*) De cet aspect de discontinuité apparente, manifestée par le lieu et le non-lieu, nous avançons, comme fil conducteur de cette contribution, l'idée que les voies, les places publiques, les restaurants, les gares (tout en gardant leur caractéristique de non-lieux) peuvent participer à la construction identitaire de ce monde de passage que les œuvres des écrivaines migrantes évoquent souvent.

Parmi les pistes d'analyse proposées par Claudine Moïse (2003) pour une sociolinguistique de l'espace et du lieu (urbains/ruraux), celle qui nous intéresse se sert du *discours sur l'espace* et *de l'espace* et des représentations que les femmes-écrivains s'en font tout au long de leur permanente quête identitaire, activité fébrile et artistiquement de longue haleine.

Nous avançons également dans la direction suggérée par Dominique Maingueneau (1993, 45 et suiv.) qui propose le refus motivé de séparer l'écrivain du monde extérieur, pour plaider en faveur d'une approche unificatrice conformément à laquelle l'œuvre et le monde constituent deux vases communicants.

Nous parlons *d'écrivain migrant* et de *littérature migrante* dans le sens que Monique Lebrun et Luc Collès (2007, 12) accordent à ce terme : « une littérature de minoritaires issus ou non (on pense ici aux Indiens et aux Noirs) de la migration ». La reconstruction discursive de l'œuvre des écrivaines migrantes s'adapte à leur condition d'existence. Les séquences textuelles parlent de lieux et d'espaces, de déplacements et de quête, et cherchent à se placer dans des moules convenables pour les soutenir.

Quand elle parle de la ville mise en discours, Claudine Moïse souligne les particularités discursivo-textuelles de la « ville posée » (2003, 59), de la « ville racontée » (60), de la « ville réveillée » (62), de la ville « cheminée » (64), « territorialisée » (66). Nous proposons une grille d'analyse inspirée de l'analyse du discours en contexte et basée seulement sur les particularités de la « ville posée », aspect qui se concrétise, pour l'auteure, dans la force de la « description physique », « celle des géographes, des urbanistes et des architectes, celle posée et donnée, dans une visée objective et objectivisante » (59), aspect qui facilite la perception des villes comme « villes des lieux, d'une somme des lieux » (*Idem*).

Le corpus interrogé est constitué par le discours littéraire des écrivaines migrantes maghrébines (Malika Mokeddem, Malika Oufkir, Michèle Fitoussi, Leïla Sebbar), roumaines (Maria Maïlat) ou canadiennes (Nancy Huston). Ces femmes écrivaines, provenant de trois continents, s'établissent en France, dans de grandes villes qui favorisent un croisement culturel où les identités se redéfinissent et se recomposent.

1. Corrélations médiologiques entre l'espace, le non-lieu et l'œuvre

D'or et déjà nous pouvons affirmer que l'espace participe de la vie de l'écrivain, ce qui va dans la direction de Dominique Maingueneau (1993, 133). La vie personnelle nourrit l'œuvre des écrivaines étrangères d'expression française. Une question surgit avec prégnance : quel est l'espace privilégié par l'écrivain migrant : l'espace urbain ou l'espace rural ? Une deuxième en découle : comment cet espace participe-t-il à la création de l'œuvre ? La réponse est difficile à formuler sans tenir compte de la paratopie[1] (constitutive, dirons-nous) de l'écrivain. Selon Dominique Maingueneau, l'espace auquel aspire l'écrivain est « un espace à l'écart du monde ordinaire » (1993, 183) ; « la banlieue parisienne », ou « un territoire neutre, dans la montagne, entre terre et ciel » (*Idem*).

[1] Ce terme définit une « localité paradoxale [...] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. » (Maingueneau 2004, 52-53)

Maingueneau recommande donc de se méfier des présentations des œuvres sans rapport avec le lieu qui a permis leur existence. Et si la Poste a rendu possible le développement de l'art épistolaire de Madame de Sévigné (cf. Debray 1992, 314), l'art épistolaire de Leïla Sebbar et de Nancy Huston ne s'appuie pas sur l'existence d'un moyen de transport ; il se construit à la faveur du genre épistolaire, l'unique capable de réaliser l'image de l'autopsie de l'exil, image globale, dérivée de deux instances locutrices et créatrices qui la tissent en « transportant » ses éléments à l'aide des lettres. S'envoyer des lettres de Paris à Paris, traitant de cette ville pour la plupart du temps, ne signifie pour ces deux écrivaines ni s'écrire pour maintenir le contact, ni décrire une ville et ses habitants, mais s'autopsier pour se construire une identité conforme à leur statut d'entre-deux. Un Parisien de souche l'aurait peut-être fait avec un résultat différent.

D'ailleurs, les « médiations matérielles » (Maingueneau 1993, 85) considérées non pas comme « circonstances contingentes », mais comme « éléments constitutifs du message textuel » (*Idem*) président à la construction de cette identité.

Le tissu textuel des œuvres qui constituent l'objet de cet article se construit autour des expériences de vie du « je » écrivain-narrateur, d'où surgissent des récits, des romans ou des nouvelles ayant un fort caractère autobiographique. Les écrivaines dont nous nous occupons composent des textes à forte tendance autobiographique et se montrent conscientes de cette liaison tripartite, vie-source-écriture : « Ma vie est ma première source. Et l'écriture son souffle sans cesse délivré. » (Mokeddem 2005, 20) Toujours soucieux de préciser où se trouvent ses racines, l'Écrivain migrant mobilise tout un arsenal descriptif pour recomposer le lieu qu'il considère son point d'origine géographique. Ainsi, l'Algérienne Malika Mokeddem est-elle née à Kenadsa, petite localité saharienne[2] fortifiée comme on en trouve plusieurs au Maghreb ; la Roumaine Maria Maïlat, en Transylvanie, les premiers souvenirs étant ceux d'une périphérie « au carrefour des Tsiganes et des chats de gouttière » (2003, 21) ; l'autre Algérienne, Leïla Sebbar, est née à Aflou, dans le département d'Oran. Peu nombreuses sont les écrivaines qui évoquent les grandes agglomérations qui ont assisté à leur naissance, comme le fait Nancy Huston avec Calgary, en Alberta.

Une indication concernant le lieu d'origine, décrit ou seulement évoqué, s'insère d'habitude dans les premières pages de l'œuvre. Nancy Huston se rapporte sans cesse à « l'autre côté de l'Océan » car, « toujours présente dans ma tête, il y avait l'Amérique du Nord. » (Huston et Sebbar 1986, 15)

Le lieu de naissance peut être insignifiant comme étendue : une petite ville transylvaine (Maria Maïlat), un *ksar*, comme c'est le cas du personnage

[2] Un *ksar*.

principal Sultana Medjared (Mokeddem, *L'Interdite*) ou encore un quartier périphérique d'Oran, pour Kenza (Mokeddem, *Des rêves et des assassins*). Cette position marginale, paratopique, alimente le sentiment d'étouffement et le désir d'évasion puisqu'il se montre soit trop isolé, soit trop éloigné, trop insuffisant pour le tumulte et la force d'une personne qui se sent traversée par le plaisir de voyager, de connaître, de voir et de comprendre.

Ce point zéro de l'existence est souvent considéré comme le déclencheur du récit, placé dans l'*incipit* ou très proche : « Je suis née dans la seule impasse du Ksar. Une impasse sans nom » (Mokeddem 1993, 11) ; ou bien, « Notre maison était hors du village. Si loin de mon école. Par grande canicule - neuf mois par an dans la fournaise du désert - je me liquéfiais durant les trajets. » (Mokeddem 2005, 14)

De ce que nous venons d'exposer on peut retenir l'aspect d'un retour permanent à l'origine proposé par le récit, un retour à l'enfance pour dire son lieu de naissance qui, dans la plupart des cas, est une petite localité. C'est le point d'origine du récit, un récit de vie et, en même temps, un récit de voyage dans le temps et dans l'espace au cours duquel l'identité cherche des points de repère.

2. Espaces, (non)lieux urbains et discours littéraire

Mettre la ville en discours nous oriente vers la sociolinguistique, une sociolinguistique urbaine, touchant au discours et non pas à la variation linguistique, car « faire de la sociolinguistique urbaine, ce serait vraiment tenter de saisir, à travers les langues et plus précisément à travers l'émergence de nouveaux systèmes linguistiques et de nouveaux contacts, les formes d'organisations sociales spécifiques à la ville. » (Moïse 2003, 57) Mais de quoi est-ce qu'on parle quand on parle de la ville dans le discours littéraire : d'un espace, d'un lieu, ou encore d'un non-lieu ? L'espace et le lieu que l'on évoquera sont deux éléments « distribués dans des rapports de coexistence et qui impliquent une indication de stabilité. » (de Certeau 1991, 173)

L'aspect posé de la ville, le calme de ses formes architecturales viennent d'une union de l'espace et du temps. La construction des descriptions est à envisager, selon Moïse (60) en fonction de quatre aspects : (i) l'aspect « paysager », (ii) l'aspect « panoramique », (iii) l'aspect surpris à travers l'œil d'une personne en mouvement et (iv) l'aspect topographique. Une focalisation sur les villes européennes, que les écrivaines migrantes proposent souvent, ne pourra pas éviter les liens avec l'espace hors-Europe.

3. L'aspect paysager

L'inscription textuelle de cet aspect vise les séquences descriptives, mais rarement une telle séquence a des valeurs ornementales, le plus souvent elle est le support d'une pause dans le fil narratif, centrée donc sur le lecteur, ou encore fait preuve d'une complémentarité discursive qui élucide un aspect nécessaire à la compréhension.

Suspendue entre deux déictiques « en ce temps-là » et « maintenant », la description à valeurs paysagères dans *Des rêves et des assassins* de Mokeddem refait l'atmosphère de la ville d'Oran avant et après l'indépendance de l'Algérie :

> En ce temps-là la ville était propre et tranquille. Les ruelles pleines de filles en jeans, mini-jupes et cheveux flous. Les plus effrontées ou courageuses d'entre elles osaient s'attabler aux terrasses des cafés et crier au scandale si on refusait de les servir. En ce temps-là nous n'étions divisés qu'en Algé-Rois et Algé-Riens [...]. En ce temps-là, les Algé-Rois méprisaient encore notre raï [...]. En ce temps-là, les vieilles femmes échangeaient de balcon à balcon de longues tirades en espagnol avec nostalgie. On n'avait pas honte de notre métissage culturel, non pas encore. [...] En ce temps-là même les voiles étaient sexys. [...]. En ce temps-là même le vin était savoureux et pas cher. [...] Maintenant, l'interdit et la terreur calcinent tout. (Mokeddem 1995, 33-34)

Les valeurs argumentatives de la description sont soutenues par la construction en contraste. Le rythme du texte n'obéit pas seulement au plaisir esthétique d'enchaîner les images, il ordonne les arguments et descend abruptement dans un paragraphe conclusion.

L'aspect « posé » de la ville se prolonge pour l'écrivain migrant dans la fréquentation des lieux publics, ceux du passage : « Je m'incruste dans les lieux publics, anonymes, où les codes en vigueur ne m'angoissent pas comme ceux des lieux mondains parisiens où je m'ennuie..., sauf si, par un renversement pervers, je me mets en position de passagère, à la lisière, comme le banc d'une gare. » (Huston et Sebbar 1986, 9)

Les non-lieux - comme espace de la liberté - tendent à devenir des images représentatives de ces écrivaines. Le témoignage littéraire de Malika Mokeddem fait vivre le contraste et la douleur :

> Juin 1977, je suis à Paris. [...] Une amie algérienne me prête un studio rue Alésia, dans le quatorzième [...]. En réalité j'y suis si peu dans ce studio. Je vis dans les rues de Paris. Je marche dans Paris des journées entières, une partie de la nuit. Je me fais la java. Je n'ai jamais autant flâné dans une ville, encore moins au désert. Du reste, j'ai plutôt l'impression de planer. J'ai des semelles de vent dans des tourbillons de rêveries, de griseries. Je me déboussole à becqueter sur les terrasses parmi des nuées d'oisifs, de

> buveurs de soleil. Je les épie et me dis : „Ils ne peuvent imaginer ce que représente pour moi le simple droit de pouvoir déguster une bière dehors ! Sans être insultée. Embarquée par des flics ignares.“ (Mokeddem 2003, 205-206)

Mettre la ville en discours c'est se mettre soi-même en discours, dans une permanente préoccupation de tracer les jalons de son identité. Se trouver sur une terrasse est un geste banal pour l'Européen ; l'Algérienne y voit l'expression d'une indépendance longuement désirée. Et le non-lieu à vocation dépersonnalisante se trouve impliqué dans le processus de quête identitaire. Il favorise la manifestation de l'identité grâce à un contraste subtil entre l'aspect posé de la ville européenne et celui bruyant d'un là-bas algérien.

Se rapporter constamment aux non-lieux fait partie d'un examen aux divers résultats. Sortis de prison, les Oufkir vont pour la première fois dans un café-bar (au Maroc), moment dramatique qui leur apprend beaucoup sur leur propre identité :

> En entrant dans le café, j'ai un vertige, je me prends les pieds dans une marche et je trébuche. Je ne sais plus me déplacer. D'ailleurs, je ne sais plus rien. Dites, comment fait-on pour marcher ? Pour mettre un pied devant l'autre et recommencer, comme dit la chanson ? Comment fait-on pour se planter devant un comptoir, commander un Coca d'un air nonchalant, le verser dans son verre et le boire avec des petits murmures de satisfaction ?
> Dites, comment fait-on pour vivre ?
> Dans ce bar où nous nous sommes alignés, comme une file de prisonniers dociles, la lumière nous semble trop forte, la musique trop agressive. Nous nous sentons traqués. Nous préférons remonter dans les voitures. » (Oufkir et Fitoussi 2007, 388)

Le discours joue cette fois-ci sur la mise en page et les pronoms personnels. D'un « je » singulier soutenant le discours autobiographique on glisse vers le « nous » englobant le locuteur. Malika Oufkir raconte un épisode douloureux de sa vie, l'incarcération prolongée à côté de sa famille ; mais son « je » est moins personnel que collectif, il se fait le porte-parole des autres, qui ont les mêmes vécus, mais qui ne se présentent pas comme locuteurs. L'écrit autobiographique, plus qu'un autre genre, propose la mise en discours de la ville en tant que « somme de lieux » (Moïse 2003, 59) et somme de discours qui la disent, qui la décrivent comme « co-construction entre la représentation de l'espace géographique et la mise en mots » (*Ibidem*, 61). Cette mise en mots sert également à la construction des représentations identitaires. Pour les écrivaines migrantes, ces représentations alimentent d'une part la polyphonie discursive et d'autre part, la quête de leur identité. Ainsi, Paris accueille-t-elle Malika Oufkir et lui révèle le double de son identité :

> Je suis marocaine dans mes tripes, dans mon être profond.
> Mais je me sens aussi très française par la culture, la langue, la mentalité, l'intellect.
> Ce n'est plus incompatible.
> En moi, l'Orient et l'Occident cohabitent enfin en paix.
> (Oufkir et Fitoussi 2007, 388)

Les lieux de passage forment un pont vers le monde et sont mis en rapport avec la préoccupation de ces écrivaines d'élaborer leurs œuvres. Leïla Sebbar écrit dans un café, Malika Mokeddem fréquente les librairies. L'identité d'écrivaine migrante est inlassablement liée à ces lieux.

Le dehors, en consonance avec le dedans, procure à Nancy Huston le plaisir de vivre à Paris, plus précisément dans le Marais, « l'un des quartiers les plus bigarrés de Paris : ici, mon 'étrangéité' ne peut jamais s'effacer, ne serait-ce que parce que les commerçants parlent entre eux des langues que je ne comprends pas (l'arabe et le yiddish) et parce que les magasins sont fermés selon des horaires insolites. » (Huston et Sebbar 1986, 21)

Nous retenons donc que la relation avec le paysage composé d'espaces ou de lieux de passage s'engage sur un itinéraire jalonné d'étapes, mais à sens unique, un itinéraire de quête identitaire et de permanente mise en rapport avec l'Autre.

4. L'aspect « panoramique »

Cet aspect dérive de la perspective du regard sur la ville, un regard centré paradoxalement vers l'intérieur. On se rapporte à son milieu d'accueil et à celui d'origine. Si le rapport au milieu, le sien, est une constante, ce rapport vise toujours les membres du groupe qui le fréquentent. Admirer une place publique, calme et reposante, devient la source d'évocation de là-bas et de ses valeurs. L'oranaise Kenza (*Des rêves et des assassins*), une fois arrivée à Montpellier, ne peut pas échapper aux comparaisons :

> La rue que j'ai parcourue débouche sur une grande place. Décor d'opéra prolongeant un théâtre. Entre les consommateurs attablés au soleil du Grand Café Riche et ceux assis à l'ombre des Trois Grâces, le flot cosmopolite des passants. Du marbre en veux-tu, en voilà. Des gerbes d'eau bruissent dans les fontaines aux dimensions de temples. Je réprime un rire à l'idée des dégâts que causerait une horde de bambins de chez moi déboulant sur ces lieux. Des crachats s'écrasant comme des sauterelles sur tout ce marbre. Des vitrines et des fresques livrées à ceux qui, là-bas, "tiennent les murs". Voilà que je cède aux clichés moi aussi ! Mais les clichés ont ceci de redoutable : ils reposent souvent sur un fond de vérité. L'amalgame et l'imbécillité tissent le reste.

> Mes yeux cherchent une plaque : "PLACE DE LA COMÉDIE", m'indique celle que j'aperçois à l'angle d'un mur. Je la trouve superbement humaine, cette comédie-là. Un paradis quand on vient d'un pays de tragédies. (Mokeddem 1995, 82-83)

L'écrivaine migrante cherche souvent à saisir des liens. Ce sont surtout les liens entre un « là-bas » de son origine et un « ici » actuel. Cette entreprise force le texte à s'organiser convenablement pour maintenir l'ordre. Celui de Malika Mokeddem n'a presque pas de connecteurs, ni d'organisateurs, ce n'est pas une description qui fonctionne toute seule. Elle fonctionne comme support d'une analyse, d'une réflexion, favorisant l'interaction et le contact. Peu importe si le Grand Café Riche, par exemple, se trouve à gauche ou à droite ; l'attention se fixe sur les détails des sentiments personnels de la locutrice. La perspective circulaire finit dans un commentaire sur le cliché. Le titre-thème de la séquence est placé à la fin : Place de la Comédie, détaché typographiquement et doublement marqué (majuscules et guillemets).

La neutralité traditionnelle de la description est ici complètement bannie. Le problème de pertinence ne se pose pas au niveau des qualités ou des défauts. La sélection des détails obéit au désir de comparer deux mondes et de se situer par rapport à eux. Ce besoin satisfait, on aboutit à une conclusion amère sur son lieu d'origine, qui se donne à lire dans la description de la partie ancienne de Montpellier :

> Je vais à la découverte de la vieille ville. Trouées des places sans les cohues de chez moi. Rues sans crues de la jeunesse. Beaucoup de têtes chenues. Peu de désespérance au pied des murs. Murs sans lézards. Pas de crachats sur les pavés mais des crottes de chiens. De toute consistance et de tout calibre. Pas de foule autour des églises. Ici, huis clos sur la foi. (Mokeddem 1995, 83)

Lire la ville occidentale, comme on *lit* un paysage, prolonge les représentations de l'autre type de ville, algérienne, dans un discours au négatif : « sans les cohues de chez moi », « sans lézards. Pas de crachats sur les pavés », « Pas de foule autour des églises. »

Les ordures sont pourtant présentes dans les villes occidentales : pas de crachats algériens, mais des crottes de chiens français. Même détail, autre perspective, chez Maria Maïlat :

> À Paris, comme ailleurs, chacun laissait les déjections de son chien sur le trottoir d'en face. Chaque jour, les éboueurs et les balayeurs de Paris ramassaient seize tonnes de crottes.
> Je débutais ma carrière d'intégration par un petit boulot indispensable au bonheur des métropoles : je faisais prendre l'air aux chiens, les encourageais à se soulager sur les caniveaux. J'épluchais les petites annonces, *cherche femme de ménage, repassage, garde d'enfants et de*

> *chiens à domicile*. J'avais trouvé du travail à Paris. Il y avait même trop de postes à pourvoir au noir. Le plan de Paris était mon missel. Les noms des rues, les nombres pairs et impairs traçaient dans ma mémoire les amphigouris d'une messe grotesque. Je faisais marcher le droit à la flatulence et à la fermentation des races canines. Sur ses quatre pattes, muni d'une queue joyeusement frétillante, Paris n'était plus *l'énorme catin* de Baudelaire, mais le caniche de madame Tout-le-monde. (Maïlat 2003, 94-95)

La traversée de l'espace citadin se lit aussi comme l'expérience personnelle d'une forme de solitude associée à une forme évaluative des lieux, comme une prise de position permanente, discursivement monologale, qui dévoile l'identité du locuteur. L'intertextualité y apporte pleinement sa contribution.

L'aspect panoramique d'une ville parcourue à pied se présente donc comme une configuration d'un espace global et se constitue en discours même sur cette ville. De ces quelques aspects exposés, nous retenons également qu'entre le rythme discontinu de la phrase de Mokeddem et celui de Maïlat, la ville mise en discours se re-construit à l'aide de bribes d'énoncés soudés comme les morceaux de l'identité des personnages.

5. L'aspect surpris à travers l'œil d'une personne en mouvement

L'écrivain migrant est par définition une personne qui voyage, qui ne se fixe pas, qui s'attache à tout et à rien, qui prend par rapport aux choses une certaine distance, jamais réduite à la disparition.

Le « chez soi » est une quête de la personnalité ou un lieu obscur, que l'on fuit dès que possible. C'est la « cage à lapins dans une ville nouvelle de la banlieue nord » de Paris - l'hébergement que Mina Bailard, l'héroïne fugueuse de Maria Maïlat, refuse aux autorités chargées d'accueillir les immigrés :

> Je quittais la ville nouvelle en me promettant de ne plus jamais y remettre les pieds. Plutôt rester sous le pont Mirabeau, me glisser dans le lit de la Seine. Le terrier encombrait mes pensées. C'était la lourdeur de la terre battue et des cendres déposées dans mon sang que je trimbalais avec moi partout. Je ne pouvais pas me caser comme si de rien n'était, j'avais besoin d'affronter l'inconnu des nuits sans toit, des jours sans voisins, j'avais besoin de squatter la langue de Paris et ses malentendus, flâner dans ses jardins de poussière, vider ses poches remplies d'anciens francs et de vieux mots, gratter ses exceptions à la règle [...].
> La bureaucratie des pauvres voulait m'engloutir à tout prix. Je m'opposai à elle farouchement. Je suis restée barricadée dans mon refus :
> — Désolée, je n'irai pas habiter dans la ville nouvelle.
> (Maïlat 2003, 143-144)

La disposition architecturale de « la ville nouvelle » et la politique urbaine créent des espaces d'exclusion et de rejet. La mobilité spatiale et le changement de lieu d'habitation ne réussissent pas à aider le nouvel arrivant à se libérer du poids du passé, de « la lourdeur de la terre battue », des « cendres déposées dans mon sang ». Tous ces éléments sont la preuve qu'un lieu quitté continue à « exister », ce qui est un trait de l'identité des écrivaines migrantes.

Le « chez soi » est une composante de l'identité personnelle, un guide pour les promenades de plaisir :

> Je n'ai pas de lieu dans Paris. Je marche beaucoup dans la ville, toujours suivant le même trajet, rarement de l'autre côté de la Seine…, un itinéraire depuis des années balisé par moi, dans l'inconscient, et qui reste le même – avec quelques écarts accidentels comme par exemple la rue des Rosiers […]…"C'est pas mon quartier"…et je n'ai jamais cherché dans Paris les quartiers de folklore, les réunions des communautés étrangères. (Huston et Sebbar 1986, 26)

Claudine Moïse insiste sur la ville dite « à travers le récit en train de se construire, à travers la parole, ses hésitations, ses ratages, ses manquements […]. » (2003, 65) Les descriptions que nous avons proposées pour illustrer la problématique de notre analyse se focalisent sur les lieux de passage, de déambulation, afin de marquer les ratages, les ruptures, les moments d'hésitations, autant d'éléments identitaires des personnages.

6. L'aspect topographique

La description topographique des lieux sert de cadre à la narration et participe à l'atmosphère. Mais les détails topographiques abondent non pas en liaison avec les villes européennes, mais en rapport avec les villes de départ. La construction textuelle est basée sur l'énumération. La dimension tragique est accentuée par l'agglomération de détails.

Un tel type d'énumération exprime la réalité algérienne bouleversante : le contraste entre le passé heureux et le présent sans espoir. C'est ce que Kenza découvre en se promenant à côté de son frère, Lamine, le long des rues d'Oran :

> Je dois aussi à ces promenades la découverte de ma ville. Je leur dois le bonheur, à présent délabré, de l'avoir connue avant qu'elle ne soit totalement défigurée par l'exode rural, la misère et l'obscurantisme.
> Boulevard Lescur : Elysée Couture, vêtements importés on ne sait comment. Prix exorbitants. Fatras du magasin Bata. Hôtel Timgad, ancien Café Riche. Luxe m'as-tu-vu. Raoul et Bailly dont les seules franchises sont celles payées à leur nom étranger. […] Place d'Armes : au centre, la statue de l'Emir écrasée par sa propre envergure. La mairie avec les ions de

> bronze ornant son entrée [...] En face de la mairie, les mess des officiers. Galons et plis des vêtements aussi raides que leur esprit. (Mokaddem 2003, 30-31)

Une carte mentale nous est proposée, dont les contours sont des parcours et des fragments de lieux. Le moment où la jeune Algérienne apprend à lever les yeux et à regarder autour, le *voir* se transforme en *faire*. Elle construit, grâce à ces promenades urbaines, un moyen d'expression de l'indépendance. L'espace devient pour elle lieu pratiqué, et le non-lieu, représentation identitaire.

En guise de conclusion nous voudrions souligner que l'image de la ville européenne dans ces écrits se compose par le soin de ceux qui y vivent, ceux qui la racontent, qui la créent, la réinventent, ceux qui la mettent en discours et lui assurent une stabilité dans la masse hybride qui est sa substance. Ces discours formant notre corpus sont surtout des discours en « je », témoignages de l'harmonie métissée des locuteurs, de leur quête identitaire, mais aussi preuves du lien de l'œuvre avec son contexte. Le simple déplacement du « je » d'une ville à l'autre entraine tout une restructuration discursive et sollicite d'autres figures du discours, engageant une organisation textuelle différente.

En ce qui concerne l'ancrage scénographique de la ville posée, nous observons que le cadre générique des œuvres repose sur les schémas des lettres ou journaux intimes, récits courts, dont les ornements sont réduits à l'essentiel pour soutenir le texte. La description cesse donc d'habiter son espace traditionnel, puisque : « C'est tellement long, lent, difficile de faire exister un paysage, le faire advenir à son monde, pour l'émotion. » (Huston et Sebbar 1986, 97)

Textes de références

HUSTON, Nancy et Leïla SEBBAR, *Lettres parisiennes*, Paris : Éditions Bernard Barrault, 1986.
MAÏLAT, Maria, *La cuisse de Kafka*, Paris : Fayard, 2003.
MAÏLAT, Maria, *L'interdite*, Paris : Grasset, 1993.
MOKEDDEM, Malika, *Des rêves et des assassins*, Paris : Grasset, 1995.
MOKEDDEM, Malika, *La Transe des insoumis*, Paris : Grasset, 2003.
MOKEDDEM, Malika, *Mes hommes*, Paris : Grasset, 2005.
OUFKIR, Malika et Michèle FITOUSSI, *La prisonnière*, Paris : Grasset et Fasquelle, 1999.

Bibliographie

AUGE, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

AMOSSY, Ruth et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse : PUM, 2003.
CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Seuil, 2002.
DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris : Gallimard, 1992.
DELBART, Anne-Rosine, *Les exilés du langage*, Limoges : PULIM, 2005.
DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990.
LEBRUN, Monique et Luc COLLES, *La littérature migrante dans l'espace francophone*, Cortil-Wodon : EME, 2007.
MAINGUENEAU, Dominique, *Génèse du discours*, Liège : Mardaga, 1984.
MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris : Dunod, 1993.
MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004.
MOÏSE, Claudine, « Des configurations urbaines à la circulation des langues… ou… les langues peuvent-elle dire la ville ? », In Thierry Boulot et Leila Messaoudi (dir.), *Sociolinguistique urbaine*, Cortil-Wodon : EME, 2003, p.55-81.
VION, Robert (éd.), *Les sujets et leurs discours*, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 1998.

Dans l'espace du poème.
Sur les métasonnets de Paul Miclău

Elena GHIȚĂ
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. Le recueil *Sonetul despre sine* [*Sonnet sur le sonnet*] (2009) contient des pièces en français et en roumain, étudiées ici quant au *nisus formativus* (l'aspiration à la forme), au rendement métaphorique et au moule prosodique. Cette expérience poétique place notre francophonie, lettrée, savante, livresque, sous un jour nouveau. Relativement au *hic et nunc* du poème qui renvoie à lui-même, nous constatons que ce n'est pas une représentation, fût-elle objective ou subjective, d'une durée ou d'un lieu extérieurs. Le titre du sonnet « Temps-espace » est un des noms donnés à la chose en train de se faire, il désigne le sonnet lui-même comme univers créé, comme espace privilégié.

Abstract. The collection *Sonnet on the Sonnet* [*Sonetul despre sine*] (2009) includes pieces in French and Romanian, analysed here with regard to *nisus formativus* (the drive towards form), the metaphorical fertility, and the prosodic mould. This poetic experience marks a new beginning for our distinguished, scholarly, bookish francophony. Regarding the *hic et nunc* of the poem that refers back to itself, we realise that this is not a representation, whether subjective or objective, of an exterior duration or place. The title of the sonnet "Time-Space" is one of the names given to the object in the making; it designates the sonnet itself as a created universe, a privileged space.

Mots-clés : Miclău, métasonnet, moule prosodique, logos/Éros
Keywords: Miclău, meta-sonnet, prosodic mould, logos/Eros

1. Réflexions sur l'être, dans l'espace-temps

Au niveau du sonnet, l'expression de la pensée sur l'être, le temps, l'espace, le mouvement se condense, étant entravée par les dimensions limitées, domptée par les exigences rythmiques. Des formules concentrées y rendent compte du sentiment de notre finitude et de nos limitations face à l'infini et au néant que l'art défie. Comme dans le *carpe diem* ronsardien enclos entre les vers : « Quand vous serez bien vieille, le soir à la chandelle/ [...]/ Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie », ou comme dans l'admirable « Recueillement » de Baudelaire : « [...] Vois se pencher les défuntes années/ Sur les balcons du ciel en robes surannées/ [...] Et comme un long

linceul traînant à l'Orient/ Entends, ma chère, entends, la douce nuit qui marche. » Ou encore comme chez le Québécois Nelligan : « [...] Ce fut un Vaisseau d'or.../ [...] Que reste-t-il de lui dans la tempête brève ? » (« Le Vaisseau d'or »)

Nous voyons s'articuler *le présent*, *le passé* et *l'avenir* :

- « dès aujourd'hui, que reste-t-il ? »; « vois », « entends » ;
- « les défuntes années, en robes surannées » ; « ce fut un Vaisseau » ;
- « Quand vous serez [...] vieille. »

L'ambition totalisante, apanage des enfants et des poètes, associe le temps au mouvement (1), le temps vécu au pressentiment de la mort (2) et les données temporelles aux configurations spatiales (3) :

- « la nuit qui marche » ; « tempête brève » (1) ;
- « comme un long linceul [...] la nuit » (2) ;
- « balcons du ciel » ; [Occident vs] « Orient » ; [mer] « Vaisseau d'or » (3).

Sans être figées, les images du moi, de l'espace et du temps perpétuent une vision et une thématique constante. Les images poétiques contiennent dans tous les temps une intuition correcte des phénomènes astro-physiques et de la durée relative.

La définition de la catégorie du temps par rapport au mouvement (i.e. la vitesse de déplacement) et à l'espace se trouve aujourd'hui appuyée par une argumentation et des démonstrations grâce aux découvertes scientifiques et à la réflexion du XX^{e} siècle. Einstein, Bergson, Proust, Poulet, Heidegger ouvrent les chemins pour une approche individuelle plus complexe. Le savoir commun s'ouvre sur une connaissance plus subtile et enregistre, en conséquence, une perception modifiée du temps et de l'espace.

Parallèlement, les éléments méta-discursifs des œuvres littéraires acquièrent, dans la modernité, un statut de premier ordre. La méditation de l'être dans le temps fait place à la réflexion sur le dire de l'être dans le temps-espace.

Par le titre du métasonnet « Temps-espace » (texte intégral en annexe de notre article), Paul Miclău[1] désigne le sonnet lui-même. L'espace extérieur

[1] Comme universitaire, professeur de langue et lettres françaises (Université de Bucarest), langue et lettres roumaines (Université de Montpellier et INALCO Paris), Paul Miclău est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Signes poétiques* (Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică, 1983) et *Le poème moderne* (Bucureşti : Editura Universităţii Bucureşti, 2001). Il a fait paraître des recueils bilingues contenant des versions françaises de la poésie roumaine : Mihai Eminescu (1999), Ion Barbu (1985), Lucian Blaga (1978), Vasile Voiculescu (1981). Il a écrit le roman *Roumaines déracinés* (Paris : Éditions Publisud, 1995),

et le temps objectif cessent d'être le champ de référence. C'est le discours et le renouvellement du dire qui sont en cause, dans une forme d'expression donnée : « De l'horloge le bras comme un sonnet s'enlace. »

Laissant de côté un possible décodage de ce métasonnet comme poème érotique, nous y remarquons la dislocation des termes dans les clichés : les « vagues de l'espace » rappelant « les vagues du temps » (chez les Romantiques), Logos/Éros remplaçant l'opposition, opérante dans la psychanalyse, Éros/Thanatos. Les éléments d'un tableau surréaliste (*l'horologe*, *l'île feu*, *l'aile rouge de sang*, *l'ange blanc*) et la suggestion du mouvement (*s'enlace, se déplace, tourne*) défient la raison. Mais ce flot verbal qui fait disparaître le sens propre des mots s'organise progressivement dans un discours logique, transparent et syntaxiquement impeccable quand il retrouve le lit (la rivière) du thème obsédant : le sonnet comme transcription approximative d'une réalité intérieure ordonnée par un rythme vital :

> Tout ce qui au départ semblait simple caprice
>
> se soumet cependant à l'axe du logos
> qui engendre à la fin tout le jeu de l'éros
> et fleurit le schéma de nouvelle matrice.

Le poème renvoie à lui-même et à sa façon de se constituer par l'extension des sens des mots abstraits, par des figures nouvelles. Celles-ci désignent un temps-espace de prédilection pour le sujet livré à l'exercice d'une forme de création.

Quels que soient les noms, les tours et les détours que prenne la dimension spatio-temporelle au niveau de l'expression poétique (« elle a vécu ce que vivent les roses/ l'espace d'un matin », Malherbe ; « Sont courbes mes idées comme l'espace-temps », Miclău), l'idée qui y préside est de nature artistique et se rattache à un projet artistique. Plus que le sentiment de l'écoulement du temps ou d'appartenance à un espace réel ou imaginaire, c'est l'enfermement dans les dimensions d'une forme, dans le suivi d'un type de texte qui donne le *hic et nunc* du produit artistique. Nous l'envisageons, celui-ci, comme le résultat d'une irrépressible aspiration à la constitution formelle. Comme si, en dehors de la matrice imprimant une forme, cette forme-ci, le dire, n'était qu'un charabia. Comme si une volonté ordonnatrice pouvait réduire l'ambiguïté du signe.

---

couronné du prix européen de l'Association des Écrivains de Langue Française, transposé en roumain en deux versions, et *Universités* (Bucureşti : Editura Universităţii Bucureşti, 2004), toujours en français, un livre de mémoires où l'on trouve des témoignages intéressants sur ses tentatives littéraires et des réflexions sur le dire.

Forme d'expression minimaliste, le sonnet est un exemple édifiant du *nisus formativus*. L'aspiration à la forme donne les règles de constitution et assure un développement par la conformité à une logique propre : « Le *nisus formativus* est l'appétit pour la forme, le besoin irrépressible d'imprimer à toute chose située dans la zone des représentations humaines, à toute chose qui touche à nos habiletés plastiques ou à notre horizon imaginaire la marque d'une forme articulée, régie par un persévérant esprit de suite. »[2] (Blaga 1969 [1944], 87, notre traduction) Le philosophe roumain Lucian Blaga, à qui nous devons cette définition de l'aspiration formative affirme que cette tendance est valable pour les choses simplement conçues tout comme pour les choses réalisées : une statue, un temple, une composition musicale, les personnages d'une tragédie, un état lyrique, un effort moral, une organisation sociale. Et que cet appétit n'exclut pas la variété. La conséquence (dans le sens de conformité à une logique interne, sans défaut de lien, de suite) est inhérente à la forme (Blaga 1969 [1944], 88).

2. La méditation sur la forme

Dans l'*Argument* qui ouvre le recueil *Sonetul despre sine* [Le sonnet sur le sonnet], paru en 2009, Paul Miclău fait le bilan de ses productions et note avoir écrit 1451 sonnets dont 557 en roumain, 685 en français, 209 traduits du roumain en français. Sans qu'elle soit un indice de qualité ou de valeur, la quantité prouve un intérêt passionné, engendré par une aspiration formative. Le poète fait lui-même une analogie éclaircissante : il se revoit enfant occupé à ciseler un morceau informe de bois (« Sonet sculptat » [Sonnet sculpté]).

Le recueil *Sonnet sur le sonnet* réunit premièrement un cycle inédit de cinquante poèmes en roumain, « Sonetul la pătrat » [Le sonnet au carré] et secondement, des poèmes publiés antérieurement dans des recueils en roumain et en français qui affichaient déjà ostensiblement la réflexion sur le faire et les rapports à l'art du sonnet. Ceux-ci portent des titres édifiants : « Alexandrinul », « Rimele », « Scriitura », « Verbul », « Sensul », « Alcătuirea sonetului », « Discursul sonetului » [L'Alexandrin, Les Rimes, L'écriture, Le Verbe, Le Sens, Composition du sonnet, Discours du sonnet]. Trente pièces de cet ensemble sont écrites en français. L'un de ces sonnets, « Sous sillon d'alexandrin », a été intégralement reproduit et analysé dans

[2] « *Nisus formativus* este apetitul formei, nevoia invincibilă de a întipări tuturor lucrurilor care zac în zona întruchipărilor omeneşti, tuturor lucrurilor care ajung în atingere cu virtuţile noastre plastice, nevoia, zicem, de a întipări tuturor lucrurilor din orizontul nostru imaginar forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvenţe. » (« Năzuinţa formativă », in *Trilogia culturii*, *Orizon şi stil,* 1944)

une étude portant sur le recueil *Au bord du temps* (1999), dans le numéro 7 de la revue *Dialogues francophones* (Bulger 2001). Nous en retenons une belle image des vers 12-13 :

> Sur tes lèvres je hume un lys en train d'éclore
>
> Comme le sens divin d'un pur alexandrin

Le linguiste, professeur de français et sémioticien fait se confronter son savoir et sa maîtrise de versificateur franco-roumain, sa technique et ses pulsions. Il est évident que la pensée et le vocabulaire sont tributaires de la profession qui l'emporte sur d'autres formes d'existence :

> Entrant dans le sonnet je reviens à moi-même
> comme bande de sens sur un étant confus
> mes tentations de vie sont un néant diffus
> avec la nostalgie d'une écriture suprême
> (« Dans le sonnet », in *Semence de sens*, 2005, 81)
>
> Au départ j'éprouvais un lumineux plaisir
> D'écrire des sonnets en fort alexandrin
> Un nouveau signifiant de mon esprit roumain,
> Voulant symboliser son déchirant désir
>
> Je forçais le discours à dire le trop plein
> De mon drame total où venait se nourrir
> Le spasme du vécu apprenant à mourir
> Entre sexe absolu et vulgaire refrain
> (« Langage brisé », in *Racines écloses*, 2002, 101)

Ce qui ne relève pas de la méditation sur le sonnet tombe dans le poncif, parfois jeté négligemment sous l'impératif du mètre, souvent délibérément banal. Dans *Sonete franco-române* [Sonnets franco-roumains], de la partie inédite, le poète se peint en pâtre des moutons-prédicats, vêtu alternativement ou simultanément d'une veste française et d'un costume roumain, alimenté d'une double source qui le blesse autant qu'elle l'enrichit, dans le redoublement du murmure intérieur venu des couples de sonnets qui se répondent.

Des expressions comme : « sémantiques états », « larges isotopies », « actes épistémiques », « tranches de sens », « morphèmes de douleur de la zone française » (que nous traduisons du roumain), « sang qui se caille en synérèse », « corolle de signes » (en français) foisonnent. Plus d'une fois rébarbatives, elles sont porteuses, dans bien d'autres cas, de métaphores obsédantes du faire poétique.

Paul Miclău n'est pas le seul créateur de métasonnets. Dans les cent *Sonete din Nord* [Sonnets du Nord] (1991) de Radu Ulmeanu, l'universitaire Ion

Pop identifiait ce filon[3]. D'ailleurs, la référence à cet art renouvelé au long des siècles se lit dans les poèmes eux-mêmes assez souvent, qu'elle soit implicite comme dans « Ma Bohème » de Rimbaud, ou explicite comme dans « Le Ïambe » (1878) d'Eminescu ou dans le titre de Voiculescu : *Sonnets imaginaires de Shakespeare*. Les lecteurs avisés trouvent des réminiscences, des allusions, l'inclusion voulue ou inconsciente de thèmes, motifs, images, formes discursives de nature à relier la création d'un certain poète au(x) modèle(s) antérieur(s).

Seulement, chez Miclău, dans les poèmes visés, la référence au discours et aux aspects formels devient un but en soi, poursuivi, en fin de compte, méthodiquement, avec une sorte de provocation ironique ou autoironique.

3. La métaphore

La discordance sémantique est caractéristique de toute une classe de comparaisons et de métaphores. Le comparé et le comparant y sont des termes disjoints (concrets/abstraits) appartenant à des registres différents (organique/technique) : « mon sang se caille en synérèse », « mes tripes, mon cerveau sont un graphe », « un lys en train d'éclore comme le sens [...] d'un alexandrin. »

Dans les sept catégories thématiques que l'auteur distingue dans son *Argument*, la quatrième est celle du corps de la femme. Comme on peut bien s'en douter, là, ce procédé crée un code qui dissimule (pour montrer !) le corps et la possession du corps : « écrire le doux sonnet du sang en inédit discours/ qui chantait cohérent dans les charnels parcours » (« L'orgasme de nos ïambes »). Ces poèmes facétieux renouent avec l'art des blasons et des contre-blasons du XVI^{e} siècle français.

L'articulation de l'*axe du logos* au *jeu de l'éros* (« Temps-espace ») bénéficie d'un support de figures et allégories pivotant autour du *rouge*, du *sang* et du *feu* :

- « mes idées [...] tournent au rouge », « mes rouges pensées », « rouges psalmodies », « rouge discours », « notre rouge secret », « notre rouge été », « rouge couteau dans l'orgue de tes hanches » ;
- « écrire le doux sonnet du sang », « mon corps saigne toujours », « nos axes de sang », « l'oubli/ des promesses de sang », « les paroles d'argent sont un baume sphérique/ où moutonne mon sang dans son rire ondulé » ;

[3] Revue *România literară* n° 45, du 14 novembre 2008.

- « aux racines des flammes », « la bouche de feu », « le feu des étreintes », « les verbes des flambeaux », « ton élan ardent », « tes ardents charbons », « tu [...] m'offres le bûcher de notre rythme absent », « Tu vois dans ces sonnets tout le sens a brûlé ».

Le sang et le feu se retrouvent souvent dans une même séquence comme si l'un attirait l'autre : l'un qui engage le corps, l'autre qui exprime, en bonne tradition, l'âme (ou l'esprit, ou l'idée d'une sensation non-éprouvée, épiée et absente). Et cet amour-passion se dirige, métaphoriquement, vers la femme et son corps tout comme vers les mots et vers le sonnet lui-même qui devient tantôt l'objet de l'amour, tantôt l'allégorie de l'étreinte :

> Nous sommes allongés sur le tranchant de sang
> Sur les flammes aiguës au bord de la folie
> (« Le message blanc »)

> Le sonnet nous écrit en spirale de feu
> Toute remplie du sang qui ouvre ton aveu
> (« Sous sillon d'alexandrin »)

Cet ensemble verbal des champs sémantiques du rouge, du sang et du feu se présente comme une constante et possède un immense potentiel connotatif. Les vocables parsemés à travers les poèmes ne sont pas simplement des taches sur un tableau terne, en noir et en blanc ; elles engendrent la polysémie et les effets de sens. Ils jouent le rôle d'un mécanisme qui fait que l'abstrait tourne au concret. Ainsi le sens des concepts abstraits (discours, entropie, espace-temps, etc.) vire vers une appréhension concrète du vécu personnel : « Sont courbes mes idées comme l'espace-temps » (« Hiatus d'entropie »).

Il arrive que le sujet-écrivant subisse l'assaut d'un « informe discours » (« Puits intérieurs »), du « logos en dérive » (« Fin de millénaire »). Ou que, soit sous les contraintes de la matrice, soit sous la pression de l'inconscient, le faire poétique (*le pragma*) s'accompagne de la tendance à dé-raisonner : « Le pragma fabuleux déflore la raison » (« Temps-espace »). Ce « viol » du suivi logique ne doit pas surprendre. Malgré l'adoption d'une forme fixe et d'un mètre classique, le poète est redevable à une conception de la poésie cultivée dans la modernité. Et pour les Modernes la chasse aux catachrèses est un procédé *sine qua non* : « Il n'y a pas d'abus, celui-ci commence éventuellement là, où selon le jugement classique, la démence est déjà installée. » (Blaga, apud Ghiță 2005, 24, notre traduction)

4. Le moule prosodique

Se déclarant, dans « Les barreaux du sonnet », captif volontaire dans la prison de cette forme fixe, le poète se soumet aux exigences formelles que nous rappelons brièvement : nombre fixe de vers (14) ; organisation des

vers en deux quatrains et deux tercets, écrits parfois sans blancs entre eux ou séparés en un dizain et un distique (Shakespeare) ; mètre régulier (nombre fixe de syllabes dans le vers : 11 chez Pétrarque, 10 chez Shakespeare, 10 ou 12 chez Du Bellay et Ronsard, 12 chez Nerval, Heredia et Baudelaire) ; rythme régulier : pieds rythmiques égaux, par exemple succession de ïambes (. |), préférés par Shakespeare, Eminescu et Miclău (que nous retrouvons dans : « Entends, ma chère, entends, la douce nuit qui marche », Baudelaire) ; rimes habituellement embrassées, suscitant des recherches et des innovations au niveau de l'articulation quatrains–tercets (vers 8-9 et les suivants), organisant l'ensemble du poème, focalisant des valeurs sémantiques et grapho-phonématiques.

Traducteur et créateur de sonnets, Paul Miclău fabrique un moule métrique et rythmique qui accueille son bilinguisme. Sa grande innovation est l'acclimatation du mètre dodécasyllabique (l'alexandrin) en roumain, en dépit des modèles prosodiques pré-établis dans l'histoire du vers aux bouches du Danube. Il obtient ainsi une liberté d'expression en roumain sous une contrainte qui vient du français. Les poèmes en français, en revanche, inscrivent en filigrane le manque de cette liberté, l'inquiétude de rater le discours dans « le langage parfait des francophones », de voir la plume se briser, d'envisager le temps où « séchera le bic ».

Le système prosodique roumain, très souple, a favorisé l'utilisation pour le sonnet de trois formules métriques non-attestées en français, du moins pour la forme en question (cf Dinu 2009) :

- un premier sonnet de 16 syllabes en trochées (Gh.Asachi, « La Tibru », 1809) ;

- beaucoup de sonnets en « alexandrins roumains » (vers de 14 syllabes ou alternativement 13-14, 14-15) considérés comme le correspondant des dodécasyllabes français (chez Bolliac, Macedonski, Pillat, Voiculescu et dans les traductions) ;

- des sonnets en hendécasyllabes (chez Eminescu, Mihai Codreanu, Theodor Şerbănescu, Radu Ulmeanu).

Il serait long et fastidieux d'expliquer ici quels traits du roumain, quels aspects prosodiques et quelles interventions majeures dans l'évolution des formes d'expression en roumain ont fait que le dodécasyllabe n'y devienne pas un moule systématiquement utilisé pour une longue période, comme il l'est pour le français. Pour les différences d'évolution dans les versifications française et roumaine nous renvoyons au chapitre « Poezie şi prozodie » [Poésie et prosodie] de notre *Petit traité du langage poétique* (Ghiţă 2005, 29-44). Signalons seulement que le roumain est une langue analytique (les morphèmes allongent les mots et modifient leur structure sonore), que la

forme de l'article défini, post-posé, se modifie dans la déclinaison, que l'accent n'est pas fixe sur la dernière syllabe du mot ou du groupe, comme il l'est en français.

Remarquons que le versificateur opère une extension d'une langue vers l'autre et acceptons le bien-fondé de l'entreprise, exprimé dans le sonnet « Alexandrinul » [L'Alexandrin] : « Sonetul e normal în vers alexandrin » [Le sonnet est normal en vers alexandrin].

Conclusions

1. Les métasonnets de Paul Miclău indiquent comme chronotope l'espace-temps du sonnet. Disons aussi qu'en roumain le titre *Sonetul despre sine* est ambigu, car *sine* signifie *soi-même* : le sonnet sur le sonnet ou le sonnet du moi ? L'enfermement dans le sonnet nous apparaît comme un exercice protecteur de l'être devant le néant.

2. Ces productions invitent à revisiter les créations des prédécesseurs excellant dans l'art d'une forme fixe qui, de Marot à Rilke, de Mallarmé à Mircea Ivănescu, ne cesse de défier les arcans des langues. Le savoureux jeu intertextuel passe inaperçu pour celui qui ignore les belles pièces du genre, celles que l'histoire des lettres françaises et roumaines a retenues et données comme modèles, celles qui sont pourtant soumises à un perpétuel renouvellement. Un lecteur avisé, en revanche, y reconnaîtra l'influence des blasons français ou des sonnets de Vasile Voiculescu (que Paul Miclău a traduits en français).

3. L'esprit badin d'un expérimentateur ludique régit l'ensemble. Il ne craint pas d'être drôle et cocasse, impertinent et frivole, désopilant ou grivois.

4. Le poète vulgarise audacieusement un savoir et un art qu'il respecte. Il banalise le discours savant sur l'expression poétique : des catégories abstraites et des termes-instruments du linguiste et sémioticien entrent dans un jeu verbal ambigu. La double appartenance culturelle s'affirme, ironiquement, par des clichés allusivement rappelés.

5. « Les barreaux du sonnet » n'entravent pas la liberté d'expression : niveaux de langue confondus, mélange de registres et de styles (populaire, savant), réminiscences livresques venues des sciences humaines ou positives, dislocation des formes d'expression mémorables.

Textes de références

Recueils de sonnets de Paul Miclău, en français :
Sous le trésor. Sonnets, Timişoara : Helicon, 1997.
Au bord du temps, Bucureşti : Scripta, 1999.

Racines écloses, Constanţa : Ex Ponto, 2002.
Semence de sens, Piteşti : Paralela 45, 2005.
Puits intérieur, Cluj-Napoca/Paris : Limes/Rafael de Sursis, 2009.
Sonetul despre sine [Sonnet sur le sonnet], Bucureşti : SemnE, 2009.

Bibliographie

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii* [Trilogie de la culture], Cuvânt înainte de Dumitru Ghişe, Bucureşti : Editura pentru literatură universală, 1969 [1944].
BULGER, Raymonde A., « *Au bord du temps* de Paul Miclău », *Dialogues francophones*, 7, 2001, 23-32.
CREŢIA, Petru, *Introducere* [Introduction], In : Mihai Eminescu, *Sonete*, Galaţi/Bucureşti : Porto-Franco/Muzeul Naţional al Literaturii Române, 1991, 5-26.
DINU, Mihai, *Ritm şi rimă în poezia românească* [Rythme et rime dans la poésie roumaine], Bucureşti : Cartea românească, 1986.
DINU, Mihai, *Prefaţă* [Préface], In: Paul Miclău, *Starea de sonet* [L'état de sonnet], Bucureşti : Muzeul Naţional al Literaturii Române, 2009.
GHITA, Elena, *Mic tratat despre limbajul poeziei* [Petit traité sur le langage poétique], Bucureşti : Cartea Universitară, 2005.
GYURCSIK, Margareta, « Un récit métasémiotique », *Caiet de semiotică*, 5, 1986, 51-61.
STREINU, Vladimir, *Versificaţia modernă* [La versification moderne], Bucureşti : Editura pentru literatură, 1966.
VOICULESCU, Vasile, *Poezii / Poésies*, traduction du roumain par Paul Miclău, Bucureşti : Minerva, 1981.

Annexe

Paul Miclău

Temps-espace (77)

Le temps fou/fait l'amour/aux vagues de l'espace
l'événement durci/déchire ses flexions
le narratif sautant/brise la description
le baiser de l'instant/fait frissonner/la face

De l'horloge le bras/comme un sonnet/s'enlace
un fort flux/de rayons/rentre dans la maison
le pragma fabuleux/déflore la raison
dans le séisme dur/l'île feu/se déplace

Et tourne/tourne/tourne/aile rouge de sang
sous l'ineffable peau/cet ange/trop blanc
Tout ce qui au départ/semblait simple caprice

se soumet/cependant/à l'axe du logos
qui engendre à la fin/tout le jeu/de l'éros
et fleurit/le schéma/de nouvelle matrice

Bucarest, 29 décembre 2004

(*Sonetul despre sine* [Sonnet sur le sonnet], Bucureşti : Editura SemnE, 2009, 117).

Entre les murs. L'aliénation de l'espace et de l'individu dans le roman *Beur's story* de Ferrudja Kessas

Ioana MARCU
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. Malika et Farida, les deux personnages féminins du roman *Beur's story* de Ferrudja Kessas, mènent leur existence dans un espace de type carcéral : la banlieue. Territoire marqué négativement, où l'on nie et l'individu et l'espace, celle-ci acquiert une valeur symbolique : en tant que « prison », elle devient le symbole de la marginalisation, de l'exclusion des jeunes issus de l'immigration. Dans notre article, nous nous proposons d'analyser les différents éléments de cet espace participant à la construction et à l'évolution identitaires des deux jeunes filles : la maison, en tant que « cellule » de la prison, où l'on garde intactes les traditions ancestrales ; le HLM – espace infesté, où les relations interhumaines ont disparu ; la cité – un non-lieu, territoire de la misère, de la violence ; l'école, la bibliothèque, la rue en tant qu'espaces d'évasion.

Abstract. Malika and Farida, both feminine characters of *Beur's story* novel of Ferrudja Kessas, lead their existence in a space of confinement : the suburb. Territory negatively marked, where the person and the space are denied, this space acquires a symbolic value: as "prison", it becomes the symbol of the marginalization, the exclusion for the young people stemming from the immigration. In our intervention, we propose to analyze the various elements of this space which participate at the construction and at the evolution of the identities of both feminine characters: the house, as "cell" of the prison, where are kept intact the ancestral traditions; the HLM - infested space, where the interhuman relations disappeared; the city - a territory of the poverty, the violence; the school, the library, the street as spaces of escape.

Mots-clés : espace, individu, aliénation, enfermement, étouffement
Key-words: space, individual, alienation, confinement, breathlessness

> Ils grandissent et lui ressemblent, à ce béton sec et froid. Ils sont secs et froids, [...] apparemment indestructibles, mais il y a aussi des fissures dans le béton : [...] sur le cœur, sur le front, déjà tout petit [...]. On ne se remet pas du béton. Il est partout présent, pesant, dans les gestes, dans la voix, dans le langage, jusqu'au fond des yeux, jusqu'au bout des ongles.
>
> (Mehdi Charef, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*)

1. Introduction

À côté de l'intrigue, des personnages et du temps, l'espace représente un des éléments essentiels de la structure narrative d'un roman. Il joue le rôle de décor pour les actions des protagonistes et, en même temps, il « [revêt] des significations multiples » (Bourneuf 1970, 94). Par conséquent, il représente plus que la « somme des lieux » (Bourneuf 1970, 94) vu que toutes les figures spatiales sont organisées dans une « configuration spatiale »[1] productrice de sens.

L'espace qui a retenu notre attention est la banlieue, plus précisément la banlieue havraise, telle qu'elle apparaît dans le roman *Beur's story* de Farrudja Kessas. Il s'agit d'un espace signifiant qui renvoie, de même que chaque élément qui le compose (la maison, le HLM, l'école, la bibliothèque, le bar), à l'idée d'aliénation, d'enfermement, d'étouffement.

2. La banlieue – un espace romanesque

Publié en 1990, le roman de Kessas peut être inclus dans ce que certains appellent « la littérature beur » ou « la littérature de l'immigration ». Si nous passons en revue les œuvres publiées par des écrivain(e)s issu(e)s de l'immigration maghrébine à partir des années '80, nous pouvons observer que la banlieue y est un espace omniprésent. Il est vrai que certains romans situent leur action dans des bidonvilles[2] qui se trouvent « au plus bas de l'échelle » (Obajtek-Kirkwood 2008, §7) ou dans des cités de transit[3] « à peine plus vivables » (Obajtek-Kirkwood 2008, §8), mais ces deux territoires de même que la banlieue renvoient à la même réalité : la périphérie des grandes villes, lieu d'exclusion et de marginalité, où s'entasse une population immigrée, où les mots d'ordre sont pauvreté, violence, chômage[4].

---

[1] Voir Fernando Lambert, « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, 111-121.

[2] « Le terme, importé d'Afrique du Nord, a été utilisé pour caractériser, à partir des années cinquante, des terrains sur lesquels sont utilisés aux fins d'habitation des locaux ou des installations impropres à toute occupation dans des conditions régulières d'hygiène et de sécurité » (Damon 2004, 2) ; « non seulement insalubre et dangereux pour la santé de ceux qui habitent, il est aussi avilissant sur le plan social et marque négativement ceux qui sont contraints d'y vivre. » (Gastaut 2004, 4)

[3] En tant que « lieu[x] d'hébergement provisoire[s] où [étaient] logés des immigrés » (*http://www.cnrtl.fr*), les cités de transit étaient destinées aux « familles algériennes, considérées comme mal préparées à intégrer un logement "normal", [qui] devraient connaître au préalable une période de ségrégation, pendant laquelle elles apprendraient comment vivre dans la société française. » (Lyons 2006, 45)

[4] Voir par exemple les romans *Gone du Chaâba* (1986) d'Azouz Begag, *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (1983) de Mehdi Charef, ou *La grâce* (2008), publié par Hamid Aït-Taleb.

Il faut pourtant rappeler que ce ne sont pas ces écrivains qui ont fait de la banlieue un espace romanesque. Au XIX^e^ siècle déjà, elle fait son apparition chez Zola, Balzac ou Hugo. À cette époque-là, il s'agissait des faubourgs dangereux qui renfermaient « des héros, des inventeurs, des savants pratiques, des coquins, des scélérats, des vertus et des vices, tous comprimés par la misère, étouffés par la nécessité, noyés dans le vin, usés par les liqueurs fortes. » (Balzac 1836, 2) À vrai dire, les choses n'ont pas trop évolué à travers le temps. Ce qui a changé c'est l'origine de la population qui habite à présent cet espace, l'origine des écrivains et la manière dont la banlieue est perçue. En ce qui concerne la population, celle-ci est composée à présent surtout d'immigrés et de leurs familles. Quant aux écrivains, Christiane Achour observe, dans son article *Banlieue et littérature*, que, si aux XIX^e^ et XX^e^ il s'agissait surtout des écrivains franco-français, dans la deuxième moitié du siècle dernier, nous retrouvons « un corpus francophone [...], composé d'auteurs maghrébins, africains, antillais. » (Achour 2005, 3)

Nous y ajoutons les écrivains issus de l'immigration, tels que Farraudja Kessas, à laquelle nous nous intéressons. À la différence des écrivains franco-français qui, dans la plupart des cas, ont vécu loin de la périphérie, et même à la différence des écrivains maghrébins ou africains qui y arrivent à l'âge adulte et la quittent à un moment donné pour retourner dans leur pays d'origine, les écrivains « de la deuxième génération » sont nés ou sont arrivés dès leur enfance dans la banlieue, et certains d'entre eux y vivent encore, comme c'est le cas de Faiza Guène[5]. Si leurs prédécesseurs avaient décrit la banlieue de l'extérieur, ils vont la présenter de l'intérieur en tant que « territoire d'enfance qui reste collé à la semelle de leurs chaussures et aux touches de leur clavier. » (Achour 2005, 6)

Chez ces écrivains, la banlieue renvoie toujours à un espace d'exclusion, de marginalité, de stigmatisation, à un hors-lieu :

> Cette grisaille qui s'installe et qui étouffe en serrant fort le corps petit à petit comme une pieuvre [...]. Dans le béton qu'ils poussent, les enfants. Ils grandissent et lui ressemblent, à ce béton, sec et froid. (Charef 1983, 57)
>
> Je suis entourée par ces immeubles aux aspects loufoques qui renferment nos bruits et nos odeurs, notre vie d'ici. Je me tiens là, seule, au milieu de leur architecture excentrique, de leurs couleurs criardes, de leurs formes inconscientes qui ont si longtemps bercé nos illusions. (Guène 2006, 36)

[5] Née en 1985 à Bobigny, l'auteure des romans *Kiffe kiffe demain* (2004), *Du rêve pour les oufs* (2006) et *Les gens du Balto* (2008), vit à présent à Pantin, dans la banlieue parisienne.

C'est un espace périphérique habité par des personnages périphériques, en quête de soi, partagés entre un « ici » et un « là-bas »[6]. C'est justement cette réalité de la marge qui fait apparaître le sentiment de l'aliénation dominant l'espace et les personnages. Nous pouvons parler ainsi d'un espace « aliéné » et « aliénant » à la fois : « aliéné », car il semble avoir perdu toute caractéristique positive et s'être transformé dans un lieu de misère, un lieu clos ; « aliénant », car il enferme entre ses murs invisibles les personnages en leur interdisant d'évoluer, de mener une vie libre.

Malika et Farida, les deux personnages féminins principaux autour desquels se construit l'action du roman *Beur's story* de Farrudja Kessas vivent elles aussi dans un non-lieu qui leur refuse une bonne intégration dans la société française : les Marais Noires de la banlieue havraise. La conséquence, c'est un sentiment de mal-être auquel elles veulent échapper : Farida y arrive finalement, mais c'est au prix de sa vie.

Avant de procéder à l'analyse de la banlieue telle qu'elle apparaît dans le roman étudié, il faut souligner que cet espace n'est pas constitué d'un seul élément. Tout au contraire, nous pouvons parler non pas d' « un lieu », mais « des lieux » qui ont fait l'objet de différentes dichotomies : dedans/dehors, espace ouvert/espace clos, espace public/espace privé, espace masculin/espace féminin, espace réel/espace imaginaire, espace social/espace culturel. Nous pouvons observer que toutes ces classifications établissent en effet des oppositions. Dans notre analyse, nous préférons un autre découpage de l'espace, à savoir sous la forme des cercles concentriques[7], qui accentue l'idée d'aliénation, d'enfermement, d'étouffement. Selon nous, il y aurait quatre cercles représentant la banlieue et les figures spatiales qui la composent : l'espace extérieur - la rue, l'école, la bibliothèque, le bar ; l'espace intermédiaire – le HLM ; l'espace intérieur – l'appartement ; l'espace imaginaire.

Tous ces éléments jouent un rôle important dans la vie de Malika et de Farida ; malheureusement, il s'agit principalement d'un rôle négatif

---

[6] Normalement, «là-bas» renvoie à un espace éloigné du point de vue géographique. Par exemple, dans le cas des parents, l'Algérie c'est «là-bas». Pour les personnages féminins nés en France, cette notion se réfère à un espace proche, qui reproduit en effet ce pays des ancêtres, c'est-à-dire la maison, gardienne des traditions ancestrales et en rupture avec les valeurs occidentales. Quant à la notion « ici », elle indique en général la société française.

[7] Même si nous préférons ce découpage, nous nous appuierons aussi sur les classifications déjà mentionnées pour mettre en évidence l'aliénation des deux personnages féminins auxquels nous nous intéressons ici. Nous insisterons sur le fait que, à travers l'Histoire et d'autant plus dans la société arabo-musulmane, on a toujours attribué à la femme le dedans /l'espace privé/l'espace clos, tandis que l'homme a été considéré le maître du dehors/de l'espace public/de l'espace ouvert.

entraînant la souffrance, le mal-être, ou pire encore la mort ou une possible aliénation, cette fois-ci prise dans son sens médical.

En parcourant ces représentations spatiales, nous pouvons remarquer l'existence de deux espaces principaux déterminants pour les deux jeunes filles : il s'agit de la maison et de l'école, lieux qui s'opposent et coexistent en même temps et qui accentuent leur sentiment d'aliénation. La rue, la bibliothèque, le bar peuvent être considérés comme des espaces secondaires car ils sont moins présents dans le roman. Pourtant, malgré le petit nombre d'épisodes qui s'y déroulent, ces espaces influencent d'une manière essentielle le destin des deux copines : la bibliothèque permet à Malika de s'évader de la maison et de la réalité aliénante, grâce à la lecture ; la rue est elle aussi un endroit où son imagination s'envole vers d'autres horizons ; quant au bar, il offre à Farida la chance de vivre quelques moments de liberté, tout en étant responsable de sa mort.

I. L'espace extérieur

Espace beur[8] par excellence selon Laurence Huughe[9], la banlieue « contribue à la production du sens par sa participation essentielle à la structure narrative globale. » (Lambert 1998, 114) Endroit « hors-ville », peuplé d'individus « hors-société », elle signifie marginalisation, stigmatisation, aliénation.

Dans son roman, Farrudja Kessas nous présente la banlieue comme étant sale, désolante, d'où un sentiment de nausée : « Avisant le haut des tours de leur cité, Farida eut une moue de dégoût : ˝Beurk, on arrive : quand je vois au loin pointer l'ombre de notre quartier, j'ai toujours la nausée.˝ » (Kessas 2007, 14)[10] L'image dévalorisante de cet espace peut avoir, selon Sophie Body-Gendrot, une influence négative sur ses occupants : endroit stigmatisé signifie aussi habitants stigmatisés car ceux-ci, « [assignés] à [un territoire] en crise, en déclin [...] sont [désignés] par cet habitat. » (Body-Gendrot 1998, 11)

La banlieue est en même temps un espace fermé, situé à la périphérie de la ville et séparé de celle-ci par un mur invisible qui ne permet aux habitants

[8] « Pour des raisons économiques qui touchent l'accueil et l'insertion des immigrants dans les pays francophones, la plupart des écrivains migrants [nous pouvons y inclure les écrivains dits ˝beurs˝] sont citadins. Les espaces urbains [...] constituent tout d'abord le lieu de leur vécu, l'espace où se déroule leur processus d'acculturation, où ils peuvent expérimenter. » (Mata-Barreiro 2006, 229)

[9] Voir Laurence Huughe, *Écrits sous le voile. Romancières algériennes francophones, Écriture et identité*, ch. *Identité féminine, surveillance et déréliction : le roman des femmes beures*, Paris : Publisud, 2001.

[10] Dorénavant désigné par le BS.

aucun contact avec l'extérieur[11]. Tassadit Imache parle même d'un « ailleurs inséré subrepticement dans notre ici historique et consensuel, une sorte de presqu'île intérieure, tout en à-coups et précipices de mémoire, l'emplacement intemporel du cauchemar contemporain. À en croire certains prophètes : le côté obscur de l'idéal républicain. »[12] Pour les deux jeunes filles, vivre dans la banlieue est synonyme d'une bataille perdue d'avance avec le destin, car tout ce que cet endroit peut leur offrir est un avenir « bouché ». Malika et Farida veulent quitter cet espace inhumain, mais elle savent que leur rêve a peu de chances de devenir réalité : leurs origines modestes, leur vie passée dans un quartier tellement marqué du point de vue social, réservé à des communautés marginalisées, de même que les préjugés de leur famille quant à une vie modèle se dresseront toujours devant elles comme des obstacles difficiles à surmonter.

À la différence de la maison, qui dans l'imaginaire culturel est ou devrait être[13] un espace féminin, la banlieue est un endroit éminemment masculin. Selon Rachid Rahaoui, « les jeunes hommes ont fait de l'espace public de proximité [...] leur possession et leur propriété. » (2006, 25) Ainsi, ce ne sont que les personnages masculins qui peuvent sortir et traîner dans la cité. Le père de Malika passe presque tout son temps à l'extérieur de la maison, dans des bars. Les frères de la jeune fille, Mohammed et Abdel, entrent et sortent de la maison sans demander la permission à qui que ce soit. Ils peuvent aller en boîte, vagabonder dans les rues, draguer des filles, avoir des ennuis avec la police, quitter la maison parentale pour aller vivre ailleurs avec une Française. Malgré tout cela, personne ne les condamne, ne leur reproche rien, tout au contraire, ils continuent à être les vrais maîtres[14]

---

[11] Dans ce roman, l'espace urbain semble être limité à la banlieue car sont absentes les indications sur le centre-ville, en tant que territoire de l'Autre, de l'être non-marginalisé, non stigmatisé.

[12] Tassadit Imache, « Écrire tranquille ? », *Esprit*, n°12, Décembre 2001, cité par Christiane Achour dans « Banlieue et littérature », 2009, 2.

[13] Nous considérons que la seule pièce de la maison où la femme peut « régner » sans que personne ne s'y oppose est la cuisine. Les personnages masculins y entrent seulement pour manger et non pas pour demander à la femme d' « abdiquer » de son « trône ». Tandis que dans la salle à manger et même dans la chambre, la femme semble avoir perdu son autorité. Voir dans ce sens l'épisode de la « correction » corporelle subie par Malika dans la salle à manger ou l'épisode où Slimane, le frère cadet de la jeune fille, entre dans la chambre de celle-ci sans lui avoir demandé la permission et déchire son devoir.

[14] C'est surtout le cas de Mohammed, le frère aîné, qui est obligé d'occuper la place laissée libre par son père malade, chômeur, plutôt absent, dominé par ses vices. C'est lui qui gagne de l'argent pour sa famille et c'est toujours lui qui punit celui ou celle qui ose commettre une erreur. Quant à Abdel, le deuxième né, il est compréhensif envers ses sœurs, mais il n'oublie pas le rôle qu'il doit jouer – celui de protecteur de l'honneur familial, et n'hésite pas à les menacer.

de la maison, qui ont droit de vie ou de mort sur toutes les femmes de la famille, y inclus leur propre mère.

Par contre, quand les filles sortent, cela se termine constamment mal. Qu'elle rentre à la maison de l'école ou d'une visite rendue à son amie, Malika sait toujours qu'elle doit se presser, car même un retard de quelques minutes peut avoir des conséquences néfastes. La mère ou son frère Mohammed seront là pour lui reprocher qu'elle aime traîner dans la rue comme une fille facile sans penser à son honneur, le bien le plus précieux d'une fille et de toute sa famille. Leur attitude s'explique par leur peur du « ce qu'on dira ». Les ragots se propagent vite et une fille sage peut devenir du jour au lendemain une pute, entraînant la honte sur sa famille. Selon Laurence Huughe,

> (…) le roman de Farrudja Kessas est celui qui décrit le plus précisément le fonctionnement du système de surveillance qui permet à la famille immigrée de contrôler les allées et venues de leurs filles […]. Tout se passe comme si les murs de la cité avaient des yeux et des oreilles et que tout faux-pas de la part de jeunes filles était rapporté sans atteindre à la famille. » (2001, 71-72)

L'épisode de la punition de Farida après son entrée dans un bar est éloquent. La jeune fille ne voulait que vivre sa vie, faire un geste qui, pour ses camarades d'école, était quelque chose de normal. Malheureusement pour elle, quelqu'un de la famille l'a vue sortir du bar situé à côté de son lycée en compagnie de plusieurs filles et garçons et a tout de suite annoncé son père et son frère ; Farida est punie et ensuite enfermée dans sa chambre : son rêve d'aller à l'université se brise dans un instant.

Ainsi, ce non-lieu peut être considéré comme une des sources de la crise identitaire vécue par les deux personnages féminins. Espace bâtard, il « [produit] des êtres au statut imprécis » (Benarab 1994, 135), des « personnages *sans* » (Bonn 2005, 9), aliénés, en quête de soi.

Ce n'est pas seulement la banlieue comme un tout qui se trouve sous le signe de l'aliénation. Chaque élément qui la compose – la rue, l'école, la bibliothèque, le bar subissent la même influence et contribuent au mal-être des personnages.

I.1. La rue

L'espace extérieur est dominé par l'image de l'homme. C'est lui le maître, le seul à avoir le droit de s'y rendre. Par conséquent, la rue, en tant que composante de la banlieue, est elle aussi un espace interdit à la femme ou au moins hostile à celle-ci. Chaque fois que Malika sort de la maison, l'atmosphère est morose, il pleut, il fait froid ou c'est le vent qui souffle. Les

gens, aux visages « fatigués, tristes et sans expression » (BS, 27) ne s'adressent jamais la parole, même s'ils se rencontrent chaque matin dans l'arrêt bus. La rue semble ainsi ne pas admettre la chaleur des relations interhumaines. Malika oppose tout ce tableau à la cordialité des gens du sud : « Ah ! Ces Nordiques ! pensait à part elle Malika, si c'étaient en Algérie ! » (BS, 27)

La jeune fille transforme pourtant cette hostilité de la rue dans un lieu de la liberté. Son imagination peut finalement s'évader vers de « merveilleux paysages pleins de couleurs et de sons » (BS, 28) où elle pourrait être maîtresse de son destin. C'est toujours dans la rue que Malika n'obéit plus aux traditions lui interdisant d'approcher un homme, et fait une courte promenade à pied en compagnie d'un camarade de classe. C'est peut-être le geste le plus courageux qu'elle fait car, à la différence de Farida, Malika semble comprendre le destin que sa famille lui prépare : pas de contact avec des garçons, un mariage arrangé, si possible avec un cousin d'Algérie qu'elle ne connaît pas, auquel elle doit obéir.

I.2. L'école

Espace omniprésent dans les romans des écrivains issus de l'immigration magrébine, l'école est toujours présentée en opposition avec la maison. Il s'agit de deux figures spatiales « qui ne cessent pas de s'affronter » (Benarabe 1994, 122). Ainsi, Malika et Farida sillonnent-elles chaque jour entre deux cultures totalement différentes et inconciliables : « celle qui est entretenue à la maison par les parents et celle qu'[elles] trouvent en dehors du foyer, surtout à l'école. Géographiquement, la distance séparant les deux lieux est minime ; sur le plan mental, elle peut être gigantesque »[15]. Ce va-et-vient accentuera davantage le sentiment d'aliénation ressenti par les deux jeunes filles.

Les significations que cet espace acquiert à travers le roman de Kessas sont complexes[16]. Ainsi, l'école est perçue comme un « point de rupture entre les parents et leurs enfants »[17]. Les parents de Malika sont des immigrés illettrés. Ils n'accordent pas beaucoup d'importance aux études de leurs filles. C'est surtout la mère qui affiche une vraie aversion envers l'école :

---

[15] Alec Hargreaves, « Le sentiment de l'exil chez les écrivains issus de l'immigration maghrébine en France », Colloque international sur les « Arts de l'émigration », Fès, 15-16 avril 1993, cité par Fatiha El Galaï, 2005, 89.

[16] Nous partons dans l'analyse de cet élément de la typologie exposée par Fatiha El Galaï dans son ouvrage *Identité en suspens, à propos de la littérature beur*, Paris : L'Harmattan, 2005, 89-100, que nous allons compléter avec d'autres éléments.

[17] Azouz Begag, « Du bidonville à l'édition », *Hommes et migrations*, n° 1112, avril 1988, cité par Fatiha El Galaï, 2005, 90.

« Bien sûr, si on l'avait laissée faire, elle, cela ferait longtemps qu'elle aurait enlevé sa fille Malika de l'école. Elle l'aurait gardée à la maison où elle lui aurait enseigné le métier de femme d'intérieur et de mère de famille » (BS, 72). Cette figure spatiale devient alors un des « vecteurs de l'écart d'identité entre les parents » (El Galaï 2005, 90) et leurs filles. Nous n'avons pas mentionné « les enfants », car les garçons ne s'intéressent guère à l'école. Celle-ci n'est plus une clé d'accès à une vie libre puisque les garçons ont déjà la liberté de bouger.

Nous retrouvons aussi l'image de l'école-exclusion ou l'école-discrimination qui semble reproduire les inégalités sociales dont Malika et Farida sont victimes. Jamais les camarades de classe des deux jeunes filles ne les ont invitées aux fêtes qu'ils organisaient. Elles faisaient partie des « hors la classe », des personnes qui ne présentaient aucun intérêt aux yeux des autres : elles ne pouvaient pas sortir avec des garçons, aller en boîte, dépenser de l'argent pour être à la mode. Cette situation, qui durait depuis le collège, chagrinait les deux copines et renforçait le sentiment de mal-être, leitmotiv de leur vie :

> Elles me dégoûtent ces filles [...] ! Tu vois, toute notre vie, on sera rejeté, c'est à désespérer ! [...] C'est plus qu'un affront, c'est insulte à ma propre personne ! cela remet en question ma présence dans la classe ! [...] Je pensais qu'en entrant au lycée, les barrières qu'on avait connues au collège allaient tomber d'elles mêmes, qu'on sera enfin acceptées ![18] » (BS, 11-12)

Vers la fin du roman, l'école deviendra l'endroit de la déception et c'est toujours Farida qui est concernée. D'où ce sentiment ? Il est provoqué par le comportement des autres camarades qui n'ont pu/n'ont pas voulu l'accepter telle qu'elle était : fille d'immigrés, porteuse d'un nom aux résonances étrangères, vivant dans un quartier misérable, portant sur ses frêles épaules le fardeau lourd des traditions. Écœurée par une « école qui ne répondait plus à ses aspirations », qui l'a trahie, Farida y renonce et s'enferme dans sa chambre. Pourtant, ce renoncement n'est pas une défaite ; c'est plutôt une vengeance contre sa famille. Elle prouve aux autres et se prouve à elle-même qu'elle peut prendre des décisions importantes dans sa vie sans avoir la permission de la famille.

L'école est aussi, dans la vision d'une mère qui n'est jamais entrée dans un tel endroit, l'espace de la perdition. Illettrée, habituée dès son enfance au métier de femme, la mère de Malika voit d'un mauvais œil l'intérêt de sa fille pour les études. Madame Azouïk considère que celles-ci vont éloigner sa progéniture de la bonne voie et vont l'emmener vers le péché et la honte. Selon elle, la place d'une vraie fille musulmane est à la maison, près de sa mère, pour apprendre à cuisiner, à faire le ménage, à s'occuper des enfants,

[18] C'est Farida qui parle.

à être finalement une bonne épouse. En même temps, en restant à la maison, la jeune fille peut être mieux surveillée, tandis qu'à l'école, il n'y a que Dieu pour l'observer et la protéger. Cette peur de la perdition des jeunes filles vient du fait qu'une fois sorties de la maison, elles peuvent lier amitié avec des garçons, chose totalement inconcevable pour une famille immigrée musulmane. Faire la connaissance d'un garçon ou oser lui parler signifierait commettre une faute impardonnable qui attirerait la honte sur toute la famille.

Pourtant, l'école a aussi des significations positives. Elle est l'espace d'une passion : la passion pour la lecture, pour la langue française, pour les études en général, qui permettent à Malika d'oublier pour quelques heures sa vie triste. À la maison, personne ne semble comprendre ce penchant de la jeune fille : quand elle est en train de faire ses devoirs, elle est toujours interrompue soit par sa mère qui lui demande de l'aider dans la cuisine, soit par Mohammed, son frère aîné, qui lui exige de lui préparer à manger, soit par ses petits frères qui ont envie de regarder la télé, ou par son père qui veut lui montrer des photos d'Algérie. Pire encore, son frère Slimane se venge contre elle en lui déchirant un devoir important qu'elle devait rendre le lendemain. Malgré tout cela, Malika s'entête de bien travailler à l'école, étant convaincue que c'est le seul moyen pour elle d'accéder à une vie meilleure.

Nous arrivons ainsi à une autre signification de cet espace : l'école-avenir ou l'école-espoir. Jean-Michel Ollé parle même d'« une planche de salut »[19], tendue par le destin. Il s'agit aussi d'un endroit de la liberté où Malika et Farida, de même que leurs copines, peuvent enfin laisser tomber leur masque de filles super-sages, être elles-mêmes et parler de leurs désirs, de leurs espoirs, qui, dans la plupart du temps, ne coïncident pas avec ceux de leurs parents :

> Ensemble, elles parlaient le même langage ; elles oubliaient la maison, leur pauvreté, les menaces et les portes qui se renfermaient si lourdement derrière elles [...]. Elles laissaient tomber leur masque de petites lycéennes modèles et renouaient avec leur origine. Ensemble, elles aimaient parler d'elles, de leurs espoirs, de leurs désespoirs, de leurs études aussi qui leur entrouvraient la porte vers un avenir différent, moins désespéré que celui de leurs mères. (BS, 32-34)

L'école est aussi un espace de refuge qui, de même que la bibliothèque, semble pouvoir protéger Malika contre l'atmosphère aliénante de la maison. Chaque fois qu'elle ne supporte plus l'étouffement de l'appartement, elle part plus tôt à l'école, « comme si elle [fuyait] la maison

---

[19] Jean-Michel Ollé, « Les cris et les rêves du roman beur », in *Le Monde diplomatique*, octobre, 1988, 27, cité par Fatiha El Galaï, 2005, 90.

familiale » (BS, 79). Farida voit elle aussi dans l'école une sorte de havre qui la protège contre sa belle-mère-sorcière. Ne supportant plus le caractère violent et jaloux de celle-ci, la jeune fille préfère se rendre à l'école tôt le matin, car elle peut y redécouvrir la paix en compagnie de sa meilleure amie.

I.3. La bibliothèque

Normalement, la bibliothèque devrait être un espace culturel, enrichissant, une vraie oasis dans la misère de la banlieue. Mais, dans la vision de la mère de Malika, celle-ci perd cette signification. Comme dans le cas de l'école, la bibliothèque devient un espace de la perdition, « au même titre que les bars et les cinémas » (BS, 39). Étant illettrée, la mère ne peut pas contrôler les lectures de sa fille ; par conséquent, elle devient soupçonneuse, car elle croit que les livres vont déterminer Malika à ne plus lui obéir et à mépriser les traditions de ses ancêtres.

Pourtant, pour la jeune fille, la bibliothèque représente un vrai sanctuaire, où elle entre « presque religieusement » (BS, 39). Malika y retrouve refuge. C'est ici que son imagination peut s'envoler vers d'autres horizons grâce à tous ces livres qu'elle a lus et relus plusieurs fois, dont les personnages sont devenus ses confidents.

Si dans l'appartement elle a toujours froid, dans la bibliothèque Malika retrouve une atmosphère douce qui la réconforte. Large et lumineux, cet espace semble le seul qui permette à la jeune fille de jouir de sa passion pour la lecture, car ici personne n'interrompt son voyage imaginaire à travers les livres vénérés.

I.4. Le bar

Une autre figure spatiale qui nous intéresse est le bar. Lieu de rencontre, où l'on peut se retrouver pour parler ou pour lier amitié, il a dans notre roman seulement une signification négative : c'est un espace-perdition.

Si l'école et la bibliothèque sont des endroits qui peuvent être placés sous le signe du féminin, le bar est par excellence un espace masculin. D'où l'opinion quasi générale qu'il devrait être un espace tabou pour les femmes, qui ne devraient jamais l'approcher. Même Malika, qui d'habitude n'est pas d'accord avec les convictions de ses parents, trop vieillottes, n'y voit que le débauche, le péché :

> S'il existait un endroit où Malika ne songerait jamais à entrer, c'était bien dans les cafés et les bars. Elle s'en méfiait comme de la peste. Elle avait trop d'idées préconçues à leur sujet soigneusement implantées par sa mère

> et son entourage. Ce n'était qu'un endroit où les types ne pensent qu'à draguer, plein de fumée et d'idées pas claires, d'alcool à gogo et de sous-entendus malhonnêtes. (BS, 76)

Seule Farida n'accepte pas la vision négative de cet endroit. Pour elle, le bar est un espace de la liberté, un refuge où elle peut oublier pour quelques instants toutes les souffrances qu'elle a connues dans sa vie et où elle peut exister vraiment. En même temps, entrer dans un tel endroit est synonyme de franchir le seuil d'un espace interdit et de se prouver qu'elle peut être maîtresse de sa vie. C'est aussi une manière d'être comme les autres – les camarades de classe qui pouvaient aller n'importe où sans demander la permission de leur parents ou sans craindre la réaction de ceux-ci ; en effet, toute sa vie, Farida a eu un seul vœu : vivre une vie normale, sans interdits : « J'en avais lourd sur le cœur, j'avais besoin de me noyer dans quelque chose d'interdit [...]. Tu comprends, j'avais besoin de leur dire ″merde″ [...]. Je m'en fiche pas mal qu'ils l'apprennent, je vais leur montrer de quoi je suis capable. » (BS, 83)

Si pour les autres, le bar est synonyme du péché, pour Farida il est plutôt un lieu de purification. Quand elle sort de cet endroit, elle a l'impression d'y avoir abandonné toutes ses pensées noires. Ainsi, « avant d'entrer au café j'étais pure, j'étais aussi pure en ressortant, peut-être plus. » (BS, 112)

Pourtant, dans le cas de Farida, cet espace finit par se transformer dans un lieu de « perdition ». Cette fois-ci, ce n'est pas dans le sens de « dépravation », de « ruine morale », mais d'« anéantissement », de « mort ». Punie à cause de son audace d'entrer dans un espace interdit, la jeune fille ne supporte plus l'humiliation et décide que sa vie n'a plus de sens. Elle se jette par la fenêtre de l'appartement de sa tante, en mettant ainsi fin à un destin impitoyable d'immigrée.

II. L'espace intermédiaire

Après avoir analysé les figures spatiales qui composent l'espace extérieur, nous nous intéressons maintenant au HLM – espace intermédiaire entre le dehors et le dedans.

« Haut, long, sans cœur ni âme » (Charef 1988, 25), aux « murs lépreux » (BS, 114), le HLM renvoie plutôt à un lieu de la déchéance humaine. Où qu'on regarde, dans la cage des escaliers ou sur les murs, on ne retrouve que des signes de la misère. Chaque fois que les personnages y pénètrent, ils ont l'impression qu'ils vont bientôt s'asphyxier :

> Malika [prenait] soin de boucher ses narines [...]. La puanteur opaque semblait suinter des murs et des escaliers. (BS, 16)

> Évitant les plaques de pisse et les crottes confies depuis le temps qu'elles moisissaient là, ils [les enfants de la famille Azouïk] se dirigeaient tant bien que mal dans la nuit. (BS, 125)

Espace invivable, maladif, le HLM devient aussi le symbole de l'enfermement. Chaque individu y mène sa vie loin du regard des autres, dans sa propre cage ou plutôt dans sa propre cellule. Les relations interhumaines sont presque absentes. Si elles existent, elles sont empreintes de méfiance : on a l'impression que tout le monde s'épie, on a peur que les autres ne puissent apprendre les moindres secrets de sa famille.

Nous avons affirmé que cet espace fait la liaison entre l'espace extérieur et celui intérieur, entre l'espace masculin et l'espace féminin. Pour être plus précis, ce passage est réalisé par les escaliers. Sales, condamnant tout être humain à un air vicié, ils finissent par symboliser pour Malika, qui est en train de les monter, une descente aux Enfers, au Jugement dernier. Cette signification apparaît lors de l'épisode de la correction corporelle infligée à la jeune fille : il faisait nuit, Malika était en retard, elle craignait l'attitude de sa mère et Dieu était le seul qui pût l'aider : « Prudemment, elle monta les escaliers en comptant les huit marches [...]. Elle comptait pour dévier sa pensée du sort qui l'attendait [...]. Elle pria doucement : ˝Mon Dieu [...], vous qui êtes bon, vous qui savez que je n'ai rien fait du mal, faites qu'elle [la mère] ne me dise rien˝ » (BS, 51). Malheureusement, sa prière n'est pas écoutée et la jeune fille sera sévèrement punie pour un péché qu'elle n'avait pas commis.

À la fin du roman, ces mêmes escaliers semblent la conduire vers une possible folie ou même vers la mort[20]. Après avoir rencontré Farida, ou plutôt le spectre de celle-ci, Malika emprunte le même chemin qui mène cette fois-ci non pas à l'Enfer, mais vers un espace tranquille, où elle retrouve finalement la paix tant convoitée : « Apercevant de loin cet îlot où elle habitait, elle se mit à courir comme si elle voulait fuir, monta quatre à quatre les escaliers de son immeuble et ouvrit la porte à toute volée. Un calme plat régnait dans l'appartement. » (BS, 231)

---

[20] Selon nous, la fin ouverte du roman laisse place à l'interprétation. Nous pourrions considérer soit que Malika ait perdu l'esprit, soit qu'elle soit morte. Elle arrive à la maison heureuse d'avoir rencontré dans la rue sa meilleure amie qu'elle n'avait plus vue depuis longtemps. Tous les membres de sa famille sont choqués à cause de ce que la jeune fille raconte car ils savent tous que Farida est morte : « Sa mère sursauta [...], les yeux exorbités [...]. Ils [se regardaient] effarés. ˝Malika ! Malika tu délires ! la fille qui s'est tuée hier, c'était Farida !˝ ». Alors, nous pourrions voir dans le comportement de la jeune fille les signes de l'aliénation mentale. En même temps, son corps livide, dépourvu de vie qui « se brisa comme une porcelaine sur le sol » pourrait indiquer la mort du personnage. (BS, 232)

III. L'espace intérieur

Si nous pensons à la banlieue en tant qu'espace marginalisé et clos, la maison devrait être une sorte d'oasis, un refuge contre un dehors hostile. En réalité, l'appartement n'est jamais un endroit du bonheur ; tout au contraire, c'est un lieu où règnent la violence, la méfiance, la souffrance, où la hiérarchie et les rôles de chacun sont très bien établis.

En tant que « [véritable] prolongement de l'espace matriciel » (Benarabe 1994, 121-122), la maison de la famille Azouïk représente une reproduction en miniature de l'Algérie : les traditions ancestrales sont soigneusement respectées, l'espace masculin est délimité de l'espace féminin, l'honneur familial est défendu par n'importe quel moyen. Symbole de la protection, la maison devient pourtant la scène des violences physiques : la mère n'hésite pas à infliger des corrections corporelles à ses filles quand celles-ci n'accomplissent pas correctement les tâches de cuisine, Mohammed frappe sa sœur sans avoir le moindre regret.

Théoriquement espace féminin par excellence, l'appartement des Azouïk semble s'être transformé plutôt dans un espace masculin. Ce n'est que dans la cuisine que la femme (surtout la mère) peut régner tranquillement. Dans le salon ou dans les chambres, la femme n'a plus de pouvoir, car c'est l'homme (notamment les frères) qui domine.

Malika et Farida devraient se sentir soulagées et protégées une fois rentrées chez elles, la porte fermée derrière elles. Lien entre le dehors et le dedans, celle-ci ne représente pas un accès vers la liberté, mais tout au contraire, elle renvoie à l'isolement, à l'enfermement, à l'aliénation. Elle acquiert une signification encore plus négative : lors de l'épisode où Mohammed punit sévèrement Malika, l'entrée de l'appartement devient un endroit de passage vers l'Enfer. Une fois la porte ouverte, l'individu pénètre dans un espace du châtiment, dans notre cas la salle à manger. Cette pièce de la maison, où les individus devraient se rassembler pour communiquer, pour passer du temps ensemble, devient ainsi le décor pour une violence cruelle :

> [Malika] sentit une masse s'abattre sur son dos. Elle avait la désagréable impression qu'une méchante bosse avait pris naissance sur ses omoplates, en même temps, elle sentit que ses pieds décollaient du sol et que ses cheveux s'arrachaient de leur racine [...]. Elle crut distinguer mille étoiles virevolter devant ses yeux qui s'entrechoquaient [...]. [Mohammed] lui envoya un terrible coup de pied dans les côtes [...]. D'un geste brusque, il la jeta sur le mur et se mit à la battre [...]. Il lui balança un coup de pied dans les reins. Malika avait si mal, qu'elle ne pouvait ni crier ni pleurer. (BS, 53-54)

La chambre, espace fermé par excellence, représente un lieu de refuge pour Malika[21]. C'est ici qu'elle se cache après les disputes avec sa mère, qu'elle se replie sur elle-même, qu'elle souffre ou pleure. Mais cette souffrance, ces larmes, sont libératrices et l'espace reste protecteur et purificateur. C'est toujours ici que, pendant les moments où tout semble s'effondrer autour d'elle, elle invoque un être bienfaiteur de l'au-delà : sa grand-mère, symbole de la douceur, la seule qui puisse lui rappeler des moments heureux de sa vie.

Généralement, quand Malika ou Farida se trouvent dans leurs chambres, elles sont présentées allongées soit sur leur lit, soit par la terre, la tête tournée vers le mur. Nous avons l'impression qu'il s'agit des êtres prêts à rendre leur âme. Ainsi, le lit devient un cercueil et la chambre un espace mortifère. Cela d'autant plus que les personnages féminins, surtout Malika, préfèrent rester dans l'obscurité. À cela s'ajoute un sentiment d'étouffement et d'épuisement, souvent présent.

Si la chambre des filles est accessible à tous les membres de la famille qui peuvent y entrer sans demander la permission, celle des garçons représente un lieu interdit où Malika et Fatima n'ont pas le droit de pénétrer. Quant à la pièce des parents, elle est un espace sacré que tous les enfants vénèrent. Dans le cas de Farida, la chambre fermée à clé devient un endroit de confidences secrètes. C'est ici que la jeune fille avoue pour la première fois à Malika son amour pour Abdel.

Comme nous l'avons déjà dit, ce n'est que dans la cuisine que la femme peut régner. C'est surtout l'espace de la mère. Madame Azouïk y passe la plupart de son temps soit en préparant le repas, soit en bavardant avec sa copine. Elle la considère le seul endroit convenable à la femme et essaie d'apprendre à ses filles à s'y débrouiller parfaitement car, selon elle, une femme ne doit pas savoir lire ou écrire, mais cuisiner irréprochablement pour son mari. Mais, quoi qu'elles fassent, Malika et Farida ne réussissent pas à contenter leur mère ; tout au contraire, leur maladresse l'exaspère. Celle-ci se transforme dans une vraie ogresse qui sanctionne, verbalement et physiquement, ses progénitures, la cuisine devenant un espace de la violence. Pourtant, il y a un moment où elle est perçue comme un endroit protecteur : quand Malika est punie sévèrement par son frère dans la salle à manger, Fatima, angoissée, s'y réfugie.

---

[21] Il y a aussi d'autres personnages qui préfèrent se réfugier dans leur chambre. Farida en fait une vraie forteresse pour se protéger contre le comportement violent de sa mère et, par la suite, de son propre père. Mohammed, le seul enfant des Azouïks qui ne partage pas sa chambre avec quelqu'un d'autre, s'y échappe après le conflit avec son frère Abdel. Même le père, la plupart du temps absent, choisit, quand il reste à la maison, de rester cloîtré dans sa chambre qui lui rappelle son Algérie bien aimée.

Cet endroit, de même que la chambre des parents, rappelle en quelque sorte l'Algérie. On y retrouve des objets traditionnels, tel le mortier qu'Abdel a apporté à sa mère de l'autre côté de la Méditerranée, ou l'attirail que son père utilise pour tuer le mouton lors des fêtes de Laïd. Dans la cuisine, la mère perpétue aussi les traditions ancestrales, comme la préparation du couscous dominical, ou du « lejouaze »[22] (BS, 140), en fredonnant des chansons de son village natal.

IV. L'espace imaginaire

Obligée de vivre dans un espace aliéné et aliénant, Malika essaie de combattre ce sentiment de mal-être en se créant des « espaces intermédiaires » (Grell 2002, 210). La lecture, les promenades, la rêverie, deviennent alors des « îlots refuge » (Grell 2002, 2011) à l'aide desquels la jeune fille oublie pour quelques instants le fait de vivre dans le « mauvais endroit » : la banlieue – un hors-lieu qui condamne ses habitants à la marginalisation, à l'exclusion ; la famille – une vraie prison où règne la méfiance et la violence et où l'amour filial ne trouve pas sa place. Ainsi, en se construisant ces « ailleurs », Malika a l'impression qu'elle n'est plus « [prisonnière] des lieux et espaces imposés. » (Grell 2002, 211)

Grâce à la lecture, la jeune fille se fait de nouveaux amis : bien qu'ils soient muets, ils deviennent ses confidents ; eux seuls connaissent tout le désarroi qui hante son âme. Les livres « [l'emmènent] loin de sa maison » (BS, 66) et lui font découvrir un autre monde, où les individus ont le droit d'être libres, peuvent aimer ou s'aimer.

Quand elle ne lit pas, Malika préfère laisser sa pensée s'envoler « vers d'autres cieux plus bleus, plus purs » (BS, 32). Elle s'imagine soit sur la plage, « s'enroulant dans le sable chaud et bon, aspirant de larges bouffées de vent marin et frais » (BS, 19), devant la mer infinie, soit dans la maison de sa grand-mère. En effet, l'Algérie représente un espace de l'évasion pour ses parents aussi. Pour eux, c'est le Paradis perdu, où ils souhaiteraient retourner, mais qui semble s'éloigner d'eux au fur et à mesure que le temps passe. Malika perçoit elle aussi le pays de ses ancêtres comme un lieu paisible, où elle pourrait renouer avec ses origines et même continuer ses études.

Lors de ses promenades en solitaire, la jeune fille regarde attentivement tout ce qui se passe autour d'elle car, une fois arrivée chez elle, elle en tirera des éléments qui alimenteront ses rêves. « Les belles maisons spacieuses et accueillantes » (BS, 28) ou le motocycliste inconnu qu'elle croise chaque

[22] Ragoût, repas.

matin, lui permettent de se construire une autre vie, tellement différente de la vie réelle.

Conclusion

Dans le roman de Farrudja Kessas, la banlieue détient un rôle important dans la construction des deux personnages féminins principaux, Malika et Farida, et acquiert une valeur symbolique. L'espace extérieur (la rue, l'école, le bar et la bibliothèque), l'espace intermédiaire (le HLM) et l'espace intérieur (l'appartement) ont perdu leur caractère bénéfique. Tout au contraire, ils présentent les traces de l'abandon, de la perdition, de l'exclusion. Ce sont des endroits porteurs d'une signification négative qui renvoient à l'idée de souffrance et d'étouffement.

Enfermées « entre les murs », les deux protagonistes subissent l'influence néfaste de ce milieu aliénant et aliéné à la fois qui entraîne un sentiment de mal-être. Malika et Farida deviennent à la fin des étrangères par rapport à la société, à leur famille et, finalement, à elles-mêmes.

Texte de références

KESSAS, Ferrudja, *Beur's story*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Écritures arabes », 2007 [1990].

Bibliographie

ACHOUR, Christiane, « Banlieue et littérature » in Marie-Madeleine BERTUCCI et Violaine HOUDART-MEROT, *Situations de banlieue – Enseignement, langues, cultures*, INRP, coll. « Éducation, politiques, sociétés », 2005, 129-150. [En ligne] Mis en ligne en 2009. URL : http://www.scribd.com/doc/17004617/Litterature-et-banlieue. (Consulté le 2 octobre)

BALZAC, Honoré de, *Facino Cane*, 1836. [En ligne]. Format PDF disponible sur : http://www.livres-et-ebooks.fr/ebooks/Facino_Cane-626/

BEGAG, Azouz, *Le Gone du Chaâba*, Paris : Éditions du Seuil, 1986.

BENARAB, Abdelkader, *Les voix de l'exil*, Paris : L'Harmattan, 1994.

BODY-GENDROT, Sophie et DE RUDDER Véronique, « Les relations interculturelles dans la ville : entre fictions et mutations ». *Revue européenne de migrations internationales. La ville déstabilisée ? Faits et représentations*. Vol. 14, N°1, 7-23. [En ligne] Format PDF disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remi_0765075 2_1998_num_14_1_1606. (Consulté le 2 septembre)

BONN, Charles, *La visibilité de l'émigration-immigration dans les littératures maghrébine, française, et de la « seconde génération » de l'immigration : quelle « scénographie postcoloniale » ?*. [En ligne] URL : *http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2002Lubbock.htm*. (Consulté le 20 septembre)

BOURNEUF, Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman ». *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, 77-94. [En ligne]. Format PDF disponible sur : *http://id.erudit.org/iderudit/500113ar*. (Consulté le 25 septembre 2011)

CHAREF, Mehdi, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris : Gallimard, Coll. Folio, 1988 [Mercure de France, 1983].

DAMON, Julien, *Mal logement, bidonvilles et habitat indigne en France*, 2004. [En ligne] Format PDF disponible sur :
www.feantsa.org/.../mal%20logement%20bidonvilles%20en%20france.pdf. (Consulté le 1er octobre 2011)

EL GALAÏ, Fatiha, *L'identité en suspens. À propos de la littérature beur*, Paris : L'Harmattan, 2005.

HUUGHE, Laurence, *Ecrits sous le voile : Romancières algériennes francophones. Écriture et identité*, Paris : Publisud, 2001.

GASTAUT, Yvan, « Les bidonvilles, lieux d'exclusion et de marginalité en France durant les trente glorieuses », Cahiers de la Méditerranée, 69 | 2004. [En ligne] Mis en ligne le 10 mai 2006. URL : *http://cdlm.revues.org/index829.html*. (Consulté le 8 octobre 2011)

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*, vol. 34, n° 1, 2002, 199-214. [En ligne] Format PDF disponible sur : *http://id.erudit.org/iderudit/009759ar*. (Consulté le 25 septembre)

GUENE, Faiza, *Du Rêve pour les* oufs, Paris : Hachette Littératures, 2006.

LAMBERT, Fernando, « Espace et narration : théorie et pratique ». *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, 111-121. [En ligne]. Format PDF disponible sur : *http://id.erudit.org/iderudit/501206ar*. (Consulté le 25 septembre 2011)

LYONS, Amelia H., « Des bidonvilles aux HLM. Le logement des familles algériennes en France avant l'indépendance de l'Algérie », *Hommes et migrations*, dossier *Logés à la même enseigne ?*, N°1264 novembre-décembre 2006, 45-49. [En ligne] Document disponible en format PDF sur :
http://www.hommes-et-migrations.fr/docannexe/file/2176/dossier_1264_dossier_1264_35_49.pdf (Consulté le 25 septembre 2011)

MATA-BARREIRO, Carmen, « Engagement et construction des identités urbaines dans la littérature francophone : la littérature migrante et l'écriture au féminin », In Lucie K. MORISSET et Luc NOPPEN (dir.), *Identités urbaines. Échos de Montréal*, Québec : Eds. Nota bene, 2003, 227-251.

OBAJTEK-KIRKWOOD, Anne-Marie, *Les écrivains beurs des années quatre-vingts et leur témoignage,* février 2008. [En ligne]. URL :
http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/anne_obajtek.htm. (Page consultée le 21 septembre 2011)

RAHAOUI, Rachid, « Ce que « vivre dans les zones de "relégation" » veut dire : la question spatiale et du genre, du visible à l'invisible ». Revue Lianes, Numéro 1 - Février 2006, 23-30. [En ligne] Format PDF disponible sur :
http://*www.lianes.org*. (Consulté le 2 septembre 2011)
http://www.cnrtl.fr

Écriture de la marge : déterritorialisation et intertextualité dans le roman algérien contemporain

Lila MEDJAHED
Université « Abdelhamid Ibn Badis » de Mostaganem
Algérie

Résumé. Cet article propose une lecture analytique des romans d'écrivains issus de l'immigration algérienne en France et celui d'un auteur vivant en Algérie dont la plume est appréciée par la critique littéraire et journalistique. Ces productions partagent, nous semble-t-il, quelques caractéristiques communes au niveau scripturaire. Elles occupent une place singulière dans le champ littéraire algérien. Partagée entre deux rives, entre langues différentes, un héritage culturel et un imaginaire puisés dans deux cultures méditerranéennes, les romans de Begag, Djaidani et Guène révèlent une nouvelle conception de l'identité et de la création littéraire liées au vécu de ces écrivains en France. Par ailleurs, étant journaliste et écrivain, cette double vocation permet à Benfodil de proposer une écriture particulière du récit de témoignage renforcé par la critique moqueuse des travers algériens.

Abstract. This article proposes an analytical reading of novels produced by Algerian immigrant writers living in France as well as that by a writer living in Algeria and whose style is highly appreciated by criticism. These texts have in common some characteristics at the level of writing and thus hold a particular place in Algerian literature. Partaking of the two shores of the Mediterranean, different languages, a cultural heritage and Imaginary drawn from the cultures in contact, the novels of Bagag, Djaidani and Guène reveal a new conception of identity and of literary creation related to these writers' lives in France. Besides, and because he is both journalist and writer, Benfodil can propose a particular form of the testimony narrative reinforced and strengthened by the mocking criticism of Algerian eccentricities.

Mots-clés : immigration, récit de témoignage, intertextualité, culture et imaginaire algériens, France
Keywords: immigration, testimony narratives, intertextuality, Algerian Imaginary and Culture, France

L'émergence de la littérature issue de l'immigration en France représente un tournant décisif dans l'évolution des lettres algériennes contemporaines. Elles se sont aussi récemment enrichies par la publication de plusieurs récits romanesques écrits par Mustapha Benfodil, journaliste et écrivain vivant en Algérie, dont le talent littéraire a été fortement apprécié par le

public et la critique algérienne. Ces écritures sont fondées sur des stratégies discursives qui mêlent fiction et créativité intertextuelle subtile.

Dans le cadre de cet article, il s'agit d'examiner comment, tout en adoptant ce mode de représentation littéraire, l'ensemble des interférences intertextuelles est mis au service des techniques du recyclage des clichés, autrement dit, des « structures stylistiques figées. » (Amossy 2005, 65) Nous analyserons aussi la scénographie construite autour du personnage fou et indigné au franc parler dans le roman de Benfodil.

À cet effet, nous essayerons d'étudier les composantes discursives et socio-symboliques de l'intertexte dans ces romans. Elle est une situation d'énonciation littéraire particulière qui se constitue comme une nouvelle tradition de l'écriture moqueuse et revendicative. Nous pensons d'abord aux pionniers de la littérature maghrébine d'avant ou d'après l'indépendance de leurs pays, à l'instar, entre autres, de Rachid Boudjedra[1], Driss Chraibi et Tahar Ben Jelloun dont les écrits rendent esthétique la diatribe des travers sociaux et des mœurs maghrébines.

Cette stratégie d'écriture utilise l'intertexte comme moyen de création et de dénonciation, ce qui permet aussi à ces écrivains de se situer dans le champ littéraire algérien et français qui consacrent leurs aînés.

1. Intertexte littéraire et récit de témoignage

Longtemps, les écrits romanesques proposés par des écrivains issus de l'immigration maghrébine en France ont été considérés comme de simples récits de témoignage. Cependant, la lecture de ces romans nous permet d'apprécier une réflexion profonde sur la pratique d'écriture et son impact sur les lecteurs. Ces récits se situent dans un dialogue intertextuel, ce qui aboutit à une *distance* possible d'avec des modèles ou des références textuelles différentes. L'intertexte tend à proposer au lecteur de prendre une distance critique à la fois avec le texte et le *déjà écrit*. Cette écriture est fondée sur le recyclage des clichés à réinterpréter. Les narrateurs donnent l'impression d'émailler leurs œuvres d'énoncés souvent courts qu'ils tirent de sources textuelles différentes.

---

[1] Notre lecture comparative du roman de Rachid Boudjedra *L'escargot entêté* et celui de Azouz Begag, *Les Chiens aussi*, nous a permis de déceler des points de convergence dans l'écriture satirique des deux écrivains fondée particulièrement sur l'allégorie animalière. Voir à ce sujet notre contribution dans *Le Maghreb de 1990 à nos jours : émergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures* (Oran : CRASC, 2011). Dans le même esprit de subversion romanesque pratiquée par Begag, ce récit développe d'une manière singulière, en rapport avec le contexte socioculturel et la vision du monde, le discours de dénonciation de son aîné.

La texture de leurs récits est formée par le mélange de discours des acteurs de fiction, narrateurs et protagonistes, ceux des agents intertextuels, écrivains français et maghrébins, voire d'autres discours culturels – proverbes et clichés. La scénographie romanesque orchestre toutes ces voix qui dialoguent les unes avec les autres plutôt qu'elle invente des modèles textuels nouveaux.

Par ailleurs, les narrateurs du corpus n'échappent pas à l'influence des lettres françaises vu qu'elles constituent généralement les seuls modèles littéraires acquis durant leur cursus scolaire. Il n'est pas surprenant, donc, que les romanciers les plus cités ce ne sont pas les écrivains maghrébins, mais les figures consacrées de la littérature française. Béni, le narrateur du roman *Béni ou le paradis perdu* (Begag 1989), est fier d'avoir bien lu *Germinal* ou d'avoir bien appris et interprété le rôle du loup dans *Le Loup et l'Agneau*.

Dans un autre roman, *Dis Oualla* ! (Begag 2007), le narrateur Momo, jeune français d'origine algérienne, est respecté par ses amis, souvent des Français natifs vu qu'il sait distinguer les fables de la Fontaine des poèmes de Rimbaud. Les auteurs choisis par ces narrateurs font partie des anthologies scolaires.

La narratrice Doria (*Kiffe kiffe demain*) s'éprend de son voisin parce qu'il lui récite chaleureusement les vers de Rimbaud : « il me les dit avec son accent et sa gestuelle de Racaille, même si je comprends pas grande chose au texte, je trouve ça beau. » (Guène 2004, 27)

Dans tous ces récits, les auteurs français cités sont des symboles qui réfèrent à une tradition littéraire de l'Hexagone qui n'est pas étrangère à ces narrateurs. L'attitude de Béni est illustrative :

> En oral de français, je suis tombé sur un texte d'Emile Zola : *Germinal*. Une examinatrice, anormalement belle pour une prof, m'a demandé de lire le texte pour commencer. J'ai lu en déballant toute ma verve, en faisant le comédien sur scène. [...] bien sûr que j'aimais bien *Germinal*. Et bien d'autres élèves aussi appréciaient Zola. Mais faut dire que j'avais en plus la fibre du comédien. (*Béni ou le paradis perdu*, 38)

Le nom du fondateur de l'école naturaliste est associé à la langue française et à un chef-d'œuvre qui a ses titres de noblesse. Le souci de faire référence à ces symboles de la littérature française est implicitement lié à l'effort de déjouer les préjugés fabriqués sur les connaissances insuffisantes des jeunes issus de l'immigration en matières littéraire et linguistique.

La scène jouée par Béni qui se dit et se veut comédien ou celle de l'ami de Doria, le « Racaille » comme elle se plait à l'appeler, étant un dealer, justifient la référence, fut-elle évasive, aux écrivains consacrés de la

littérature du pays d'adoption. L'intertexte est personnifié et consolide le besoin de déconstruire les idées reçues. Le public auquel il s'adresse connaît mieux les classiques que les dernières publications littéraires.

Mais les références littéraires ne sont pas limitées aux écrivains français. La narratrice Doria avoue son admiration pour le roman de Ben Jelloun, *L'enfant du sable* (1985), car :

> Ça raconte l'histoire d'une petite fille qui a été élevée comme un petit garçon parce que c'était déjà la huitième de la famille et que le père voulait un fils. En plus, à l'époque où ça se passait, y avait ni échographie, ni contraception. C'était ni repris, ni échangé. (*Kiffe kiffe demain,* 18)

Ce roman n'est pas mentionné comme une simple référence d'attribution. Il s'agit en fait d'une interférence entre les deux histoires romanesques, celle de Doria et celle du personnage du romancier marocain. La thématique est presque identique : le refus du père d'accepter une fille dans sa famille au lieu d'un garçon, un futur héritier pour l'honneur et la survie de la famille. Dans *Kiffe kiffe demain*, l'accouchement d'une fille a été une grande déception pour le père qui revient au Maroc pour se remarier.

Dans le roman de Ben Jelloun, le père décide d'élever sa fille comme un garçon pour faire d'elle un héritier légitime de sa fortune. Le comportement et le langage grossier et agressif de la narratrice Doria la rapproche du personnage de *L'enfant du sable*. Mais dans ce cas, ce n'est pas le père qui impose cette attitude de garçon manqué, c'est l'adolescente elle-même qui choisit cette attitude masculine comme une auto-défense contre tout sentiment de culpabilité. L'intertexte permet, donc, de dénoncer le comportement phallique des aînés.

Par ailleurs, comme le souligne à juste titre Hargreaves, les auteurs issus de l'immigration ont fait la découverte de la littérature maghrébine d'expression française, bien qu'elle n'ait pas exercée une grande influence sur leurs écrits. Il l'explique : « Leurs aînés maghrébins écrivent essentiellement à partir des territoires où les populations autochtones ont été soumises pendant de longues années à l'hégémonie d'une minorité européenne. La population immigrée, par contre, constitue une minorité ethnique au sein ou plutôt en marge de la société française. » (Hargreaves 1991, 179) Cette littérature émergente partage des liens historiques avec les écrits maghrébins issus des anciennes colonies françaises. Cependant, elle met en relief une nouvelle vision de la nation et traite de tout ce qui touche la vie et la cohabitation entre les deux communautés, la diversité multiculturelle en France.

En effet, lors d'un entretien avec Azouz Begag[2], il nous a confirmé qu'il a lu le roman de Driss Chraïbi, *Les Boucs* (1955), mais que cette œuvre n'a nullement influencé l'écriture de son roman *Les Chiens aussi* (1995). De son côté, Tahar Djahout, confirme que *Les Boucs* de Driss Chraïbi est le premier roman « beur » (Djaout 1991, 156).

Or, l'interférence intertextuelle exploite souvent les échos littéraires qui rappellent les extraits de textes réunis dans les manuels scolaires. Ces extraits sont cités, signalés par des guillemets comme dans les cas suivants : « Mais dans une allée de Beauséjour malgré la nuit propice et la neige "qui étend son épais manteau blanc sur le paysage" » (*Béni ou le paradis perdu,* 23) ou dans *Les Chiens aussi* (1995), son troisième roman : « j'ai couru droit devant, "le vent sifflant dans ma chevelure" sans regarder le décor » (53). Ces phrases imitent les clichés stylistiques, mis en valeur dans les morceaux choisis des textes scolaires. Il s'agit d'une reprise ironique des échos des textes antérieurs détenteurs de valeurs culturelles et linguistiques reconnues par le lecteur français.

Le narrateur se moque de ce type d'écriture tenue pour de la bonne littérature. Il disqualifie ces constructions syntaxiques figées, en dénudant leur aspect « mécanique » et répétitif[3]. La déconstruction des clichés permet la dévalorisation des critères admis du « bon » style littéraire. Ces structures s'offrent comme des modèles pour l'imitation :

> Tiens ça me donne une idée, ça. Pourquoi, je ferais pas de politique ? "Du CAP de coiffure à l'élection présidentielle, il n'y a qu'un pas…". C'est le genre de phrase qui reste […] faut que je pense à en faire plus des comme ça, comme les citations qu'on peut lire dans les livres d'histoire de quatrième, style ce bouffon de Napoléon qui a dit : "À tout peuple conquis, il faut une révolte." (*Kiffe kiffe demain*, 18)

Bouffon est un terme dépréciatif dans le parler des jeunes issus des banlieues. Les *Bouffons* renvoient, dans le discours des adolescents, aux personnes « qui restent à l'extérieur du groupe central, ne participent pas à sa culture et ignorent ou connaissent mal ses codes relationnels. » (Lepoutre 2001, 141) En d'autres termes, ils pointent du doigt l'Autre différent de ces jeunes initiés à la culture de la rue.

L'hypotexte parodié relève, dans cet extrait, du discours journalistique fondé sur la surenchère et l'emphase, autrement dit sur l'exagération des faits et des actes langagiers politiques. L'intertexte permet de disqualifier à la fois la citation et le locuteur, en ridiculisant les grands généraux de l'Histoire dont les discours ont enflammé l'enthousiasme des peuples. La

---

[2] Lors de notre stage de formation à l'Université Lumière Lyon II en juin 2002. Il était invité par Charles Bonn.

[3] Voir à ce sujet Daniel Sangsue, *La Relation parodique* (2007).

citation peut aussi fonctionner comme un modèle d'illustration ou d'appui textuel :

> Moi, je mènerai la révolte de la cité du Paradis. Les journaux titreront "Doria enflamme la cité" ou encore "la pasionaria des banlieues met le feu aux poudres". Mais ce sera pas une révolte violente comme dans le film *La Haine* où ça se finit pas hyper bien. Ce sera une révolte intelligente, sans aucune violence, où on se soulèvera pour être connus tous. Y a pas que le rap et le foot dans la vie. Comme Rimbaud, on portera en nous "le sanglot des Infâmes, la chaleur des Maudits". (*Kiffe kiffe demain*, 189)

Ce passage se compose d'une double référence intertextuelle : cinématographique, en évoquant le titre et la fin du film célèbre sur les banlieues, *La Haine*, et littéraire, par les vers de Rimbaud tirés du poème *L'Orgie Parisienne ou Paris se repeuple*, qui date de mai 1871. Ces deux références reprennent le champ isotopique de la révolte dans le film et l'œuvre du poète français. Le film de Mathieu Kassovitz, produit en 1995, représente l'univers et le langage des jeunes qui vivent dans les quartiers défavorisés. Il est devenu un film culte qui témoigne des particularités socioculturelle et ethnique des jeunes issus des milieux urbains périphériques. La référence cinématographique sert de repoussoir textuel permettant à la narratrice de se situer par rapport au vécu de ces jeunes. Doria est du côté des marginalisés *infâmes*, *maudits*, mais elle veut le changement en évitant la violence et la destruction. En outre, la référence littéraire est intégrée souvent aux structures discursives humoristiques du narrateur : « Ma paire de chaussettes aux couleurs du FC Nantes laissaient apparaître mes deux orteils qui me visent comme les gros yeux de Kâa le serpent hypnotiseur du *Livre de la Jungle*. » (*Boomkœur*, 71)

Cet intertexte qui a recours à un comparant tiré d'une œuvre romanesque de Kipling, à son titre et à un de ses personnages principaux est reformulé d'une autre manière quelques pages plus loin : « Dans la jungle du quartier, la rapacité des Grimlins a encore frappée. » (*Boomkoeur*, 107) La référence littéraire permet au narrateur de décrire la cité où règne une atmosphère de violence sauvage qu'il ne supporte plus.

Nous retrouvons la même technique dans le roman de Faïza Guène où la narratrice s'apitoie sur son sort : « les autres [vestes démodées], si je les mets, tout le monde m'appelle "Cosette." » (*Kiffe kiffe demain*, 100) Il s'agit d'une reprise de l'image de la pauvreté littérairement consacrée par *Les Misérables* de Victor Hugo.

Les passages cités révèlent l'effort de ces narrateurs d'utiliser des modèles littéraires qui ne sont pas explicitement désignés, mais dont l'écho stylistique apparaît ponctuellement. Le narrateur du *Gone du Chaâba*

(1989) avoue ses tentatives de réécrire les œuvres françaises célèbres : « je pouvais parler sur tout. Le problème c'était que j'en parlais mal. C'est pas facile d'imiter Baudelaire, Rimbaud et tous les autres. » (62) La référence littéraire et historique tirée du manuel scolaire paraît sacrée ou c'est un passage obligé qu'il doit respecter et assimiler : « le maître a toujours raison. S'il dit que nous sommes tous des descendants des Gaulois, c'est qu'il a raison, et tant pis si chez moi nous n'avons pas les mêmes moustaches. » (22)

Le recours au modèle français ne signifie pas une adhésion passive à la référence puisqu'elle est le sujet d'une *mention* ironique[4]. Le signalement de l'intertexte par des guillemets isole le texte citant[5]. Le commentaire *démystificateur* de Doria qui qualifie l'illustre Napoléon de Bouffon ou l'extrait poétique qui est altéré dans la bouche d'un dealer fonctionnent aussi comme des signaux de l'ironie de la narratrice. Cet intertexte relève donc d'un discours épidictique dont la visée est complexe. Il réunit en même temps les deux aspects contradictoires de tout discours ironique (blâme et louange).

La mention ironique met, en effet, en place un processus d'évaluation qui confronte la norme incarnée par la référence littéraire consacrée aux textes rédigés par ces narrateurs. Le modèle devient une autorité blâmée, car communément louée par une catégorie de locuteurs qui vénèrent le français correct. Elle est négativement évaluée dans la mesure où elle révèle le contexte de production du récit : Napoléon représente, dans *Kiffe kiffe demain*, un symbole de l'Histoire nationale de France, que Doria revendique pour libérer son groupe d'origine prisonnier des quartiers sensibles.

La mise à distance de la référence littéraire met en valeur, dans les romans de Begag, l'exercice de style auquel s'adonne le narrateur et la prise de position contre la conception du style en France. Elle peut aussi servir de modèle pour un pittoresque comique dans la plupart de ces romans : « Février se termine, tandis que mars attaque son débarquement avec, dans ses bagages, l'arrivée du printemps. » (Djaïdani 1999, 96) Les échos littéraires affectent le style et créent l'impression d'une esthétique, d'un effet de littérarité, car elles fonctionnent comme de fausses citations

---

[4] « [...] ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence. » (Wilson et Sperber 1978, 409)

[5] Pour Antoine Compagnon, la citation montre qu' « en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose, la pratique du texte. » (Compagnon 1979, 23) Elle établit un dialogue entre les narrateurs, les textes cités et les lecteurs qui font appel à leur mémoire pour saisir la portée satirique de l'intertexte.

intégrées à une énonciation qui se veut avant tout une écriture de la dérision, comme dans ce dernier exemple.

C'est pourquoi il s'agit d'influences stylistiques qui sont pastichées dans la mesure où le modèle littéraire français est pris « comme un modèle ou patron pour la construction d'un nouveau texte qui, une fois produit, ne le concerne pas. » (Genette 1982, 42) En outre, le pastiche qui « consiste à repérer le ton ou le style d'un auteur puis à le transposer dans un texte nouveau. L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire [...] développe une écriture inséparablement mimétique et analytique. » (Aron 2008, 6-7)

Le narrateur Béni reproduit des procédés précis, entre autres, le descriptif : « Face à notre bâtiment qui ressemblait à un paquebot fantôme assis sur un océan de nuit calme. Seuls les hublots phosphorescents indiquaient que des hommes vivaient à bord » (*Béni ou le paradis perdu*, 87) ou le narratif : « J'ai fondu d'amour et j'ai allumé la lumière : ma France, devant moi, souriante, à quelques battements de cœur de mon corps, elle attend que je pose mon amour sur le bord de ses lèvres comme l'automne souffle dans le jardin de pétales de la rose. » (52) L'imitation est aussi d'ordre rhétorique, par le biais des figures de style comme la comparaison.

Les narrateurs ne respectent pas plus les modèles littéraires que les conventions de leur emploi pour produire cet intertexte ironique. Ce dernier a pour effet de produire le rire, comptant sur l'effet dérangeant de la grossièreté *des paroles déplacées*.[6]

Par ailleurs, le réseau intertextuel exploite la technique de l'autoréférence. En effet, les narrateurs renvoient, souvent, à leurs propres discours. Nous retrouvons cette technique dans le roman de Djaïdani, où le narrateur se plait à pasticher les proverbes et les réutiliser à tout bout de champ : « Mais Zoubir, le barbu, le résume de la façon suivante : "c'est pas l'habit qui fait l'imam" ça fonctionne aussi » (*Boomkoeur*, 17), et, quelques pages plus loin : « je préfère réfléchir plutôt que me friter, mais mon physique y est pour beaucoup, malgré mon look de rappeur, le proverbe a une fois de plus raison : "l'habit ne fait pas l'imam." » (40) La reprise textuelle renforce le discours ironique qui dénonce les pratiques adolescentes et *le look* adoptés par ces jeunes qui veulent à tout prix se démarquer des autres. La critique

[6] Les paroles déplacées sont, pour reprendre les termes de Charles Bonn, les discours des hommes de lettres issus des anciennes colonies qui marquent leur rupture avec la vision du monde occidentale. Dans le cas des écrivains « beur », leur parole déplacée relève, nous semble-t-il, d'un discours qui reflète un clivage social et ethnique dans le pays d'accueil. C'est pourquoi l'intertexte met en valeur cette volonté de détourner les expressions consacrées.

moqueuse du narrateur révèle le risque de l'auto-exclusion comme la conséquence de ce choix comportemental et vestimentaire.

L'auto-intertextualité est pratiquée d'une manière frappante chez Begag, souvent d'un roman à l'autre. Le *Gone du Chaâba* (1986) offre les éléments hypotextuels aux autres romans. Dans la scène suivante où le père initie son fils au culte musulman :

> Approche ici, je vais te dire quelque chose : [...] tu vois, mon fils...
> – Non, abboué.
> – Laisse-moi parler, dit-il. Je vais te dire une chose sérieuse.
> – Vas-y, abboué.
> – Tu vois, mon fils. Dieu est au dessus de tout. Allah guide notre mektoub à nous tous, à moi, à toi [...]. Tu crois que c'est par hasard si toi, un Arabe, tu es plus fort que tous les Français de l'école. [...] Non, mon fils, Allah. C'est Allah qui nous mène. Personne d'autre. (26)

Begag renvoie d'une manière souvent obsédante à sa propre œuvre. Cela crée un intertexte qui est soigneusement exploité. Dans un autre passage, le narrateur-personnage du *Gone du Chaâba* tourne en dérision les propos du père qui refuse le monde occidental, ou du moins a du mal à s'y adapter. Les références religieuses appliquées au monde du savoir moderne sont décentrées et offrent matière au détournement ironique. Qu'on en juge :

> J'ai pris mon assiette dans les mains et je me suis dirigé vers le canapé. - Où tu vas ? a demandé Bouzid. – Je vais manger en regardant la télévision, ai-je répondu, sûr de moi. Bouzid a tenté de protester, mais j'ai aussitôt coupé court à son intervention. – c'est Allah qui guide ma main... (76)

Remarquons que l'auto-intertexte se produit également dans l'espace d'un long passage ou seulement d'une seule phrase. Nous retrouvons cette trace intertextuelle réduite dans le deuxième roman de Begag, *Béni ou le paradis perdu* : « c'est pas de ma faute si on grandit et on change. Allah guide mes pas. » (26)

L'auto-intertexte soutient souvent les notes d'autodérision qui surgissent d'un roman à l'autre, tout en créant des effets de miroir entre les différentes parties du même roman ou d'une œuvre à l'autre du même auteur. La répétition met en valeur à la fois l'hypotexte et les éléments intertextuels intégrés au nouveau texte. En outre, elle est une forme d'autolégitimation scripturaire, mise en place par l'auteur, des valeurs ancestrales qu'il cherche à réadapter au contexte de la vie sociale moderne.

2. La figure du fou et la parole violente

Si l'écriture de la dérision privilégie le pittoresque, le grotesque et la fantaisie débridée, le récit de témoignage nous rattache fortement à la

réalité, aussi pathétique qu'elle soit. Les romans de Benfodil témoignent du quotidien de l'Algérien et ont pour effet de garder le lecteur alerte. Le témoignage se transforme en dérision qui altère la réalité représentée pour mieux révéler ses aspects les plus cachés.

Dans *L'archéologie du chaos (amoureux)* (2007), le narrateur mélange fiction et critique sociale mordante. Il crée un univers irrationnel où se mêlent l'extravagance et la raison. Mathématicien de formation, Benfodil n'a pu résister à l'univers de l'imagination et du verbe poétique. Séduit par la littérature, il a préféré devenir romancier, dramaturge, poète et nouvelliste. Comme reporter, il s'est rendu deux fois en Irak[7].

Journaliste et écrivain, Benfodil est convaincu que la liberté de l'artiste, au sens éthique et esthétique, est incontestable. Ses écrits faisant fi au politiquement correct, reflètent une recherche effrénée d'émancipation, voire une révolte contre l'hypocrisie sociale. Le récit romanesque devient, sous la plume de cet écrivain, un champ de contestation des idées reçues et des évidences dans tous les domaines, politiques, culturels, religieux et littéraires. L'écriture consacre l'engagement de l'artiste qui prône une vision critique continuelle de sa société. Par ailleurs, la critique moqueuse accentue la charge du témoignage, tout en édulcorant son aspect pathétique.

L'archéologie du Chaos se compose de trois récits, transgressant les règles canoniques de la narration littéraire classique. Dans le premier récit, le personnage-auteur, Marwan Kanafani, arrogant, laid et schizophrène, criant : « ce roman va me rendre fou » (*L'archéologie du Chaos 170*), succombe à une « crise cardiaque littéraire » (224), suffoquant devant une virgule. Il met en scène un narrateur Yacine Nabolci qui cherche à miner le système social en désamorçant ses rouages par une révolution érotique. Le second récit exhibe les techniques d'écriture dans des commentaires métatextuels sur la fiction et le texte narratif. Le dernier récit se présente comme une enquête policière qui s'interroge sur le chaos littéraire et du langage.

L'inspecteur Kamel enquête sur la mort du personnage-écrivain Marwan, en cherchant des indices qui sont, on ne s'en doute pas, des manuscrits et des mots, des traces scripturaires laissées par les personnages du roman. Cette œuvre se fait l'image du chaos textuel où se mêlent des graffitis, des dessins, voire une page noire, pour, comme on peut l'imaginer, exprimer « une pensée noire ». Prenons cet exemple :

---

[7] Mustapha Benfodil a réuni ses notes et observations dans *Les six derniers jours de Bagdad. Journal d'un voyage de guerre* (2003) carnet de voyage en Irak lors de la deuxième guerre du Golfe.

> Avec un peu de chance et beaucoup de bureaucratie, je réussis à obtenir une chambre en régime interne dans une cité universitaire - un véritable repaire de la désolation -, après avoir trafiqué un certificat de résidence. [...] mon père pouvait aller au diable et avec lui sa smala d'imbéciles heureux qui se complaisaient dans leur sottise. (*L'archéologie du Chaos*, 25)

Il ne s'agit pas seulement d'attester la véracité du fait raconté qui n'est qu'un prétexte pour créer une œuvre littéraire, mais de s'abandonner, l'espace de l'écriture-lecture, à un traitement désinvolte et audacieux d'un état de misère sociale (désolation, trafic) connue par tous les étudiants algériens. Les conditions de vie difficiles sont un fait de la réalité dans les cités universitaires. Le lecteur est en mesure de repérer le fait réel subissant l'exagération du narrateur qui se complait dès les premières pages à afficher son dégoût pour tout. Il veut adopter la posture d'un derviche prêchant une moralité qui prend à rebours les conventions sociales :

> [Les Derviches] avaient une drôle de façon de communiquer avec Dieu et de communiquer avec l'Univers. [...] il y en eut de toutes sortes : les "derviches errants [...] Les derviches hurleurs" [...]. Les Derviches Péteurs [...] leur crédo est : "Rêve ou C-rêve !" [...] C'est une bande de déconneurs professionnels [...] une zaouïa de zouaves, de pitres, de trublions et de joyeux lurons. Leur programme d'action se résume à dire "merde !" à qui de droit. [...] à bousculer quelques conventions et quelques certitudes, à bousiller la syntaxe politique du monde, [...] à lancer un grand "TOZ !" à l'Ordre moral et ses apôtres, le tout savamment emballé dans leurs œuvres fantaisistes. (*L'archéologie du Chaos*, 133)

Le portrait caricatural du derviche – qui est considéré dans les sociétés maghrébines traditionnelles comme le porte parole de la sagesse et des valeurs religieuses vénérées dans les zaouïas –, révèle toute la dérision du narrateur. Si le derviche incarnait, autrefois, tout ce qui était sacré ou du moins respecté dans l'univers traditionnel, il est devenu un simple poète errant dont la parole n'a aucun impact sur les consciences de ces coreligionnaires. De nos jours, le derviche moderne doit tout remettre en cause pour réhabiliter son image et retrouver sa fonction sociale. La sagesse traditionnelle doit être remplacée par la parole violente, voire insultante qui permet de subvertir l'ordre établi. Le récit devient ainsi un processus de déconstruction qui emprunte l'arme du rire, pour contester le politiquement correct qui anesthésie les esprits et désarme les volontés de contestation.

Cette technique de ravalement et de désordre est singulièrement visible dans la figure grotesque du personnage Yacine Nabolci, le narrateur du roman. Celui-ci endosse *la persona* du mécontent, porté par son courroux et son aigreur. Intransigeant, ennemi farouche des contraintes sociales et familiales, il entre en conflit avec son entourage. Conscient des dangers de

la culture médiatique internationale en vogue dans les sociétés maghrébines et arabes, le narrateur tourne en dérision ce monde du factice, du simulacre :

> Moh Spertchikha : on a même entendu dire que MBC t'a contacté. Tu vas jouer Si Mohand en dialecte égyptien ? Tu vas être payé en dollar algérien. Kateb Nassim : plutôt avec de rutilantes pièces d'or saoudiennes sonnantes et trébuchantes. Omar Rimbaud : Ladies and Gentlemen : Mister V'Laid Nabokov on air from MBiCyyyyyyy-London, tu vois un peu la réclame ? V'Laid Nabokov : Ta gueule, espèce d'MBCile ! (*L'archéologie du Chaos*, 62)

Le monde arabe est fortement influencé par une culture médiatique fondée sur le simulacre artistique, par des fictions feuilletonesques, des émissions de variété à l'américaine, où se mélangent artifice, argent, luxe selon la conception égyptienne. La satire fustige des idées reçues algériennes sur la vie aisée, de la promotion sociale et du gain facile, idées héritées du cinéma et de la télévision arabe dominante, grâce à la diffusion satellitaire des programmes.

Le passage offre aussi un jeu onomastique révélateur de l'esprit subversif du narrateur, par le biais de la sur-nomination des personnages qui forment la bande des copains : V'Laid Nabokov associe le prénom à consonance algérienne Laid au nom de l'écrivain américain d'origine russe Nabokov, Nassim est lié au patronyme de l'écrivain algérien Kateb**.** Ces surnoms dévoilent le procédé du narrateur qui dénonce la perte des symboles culturels communautaires (Mohand, Kateb Yacine) et des références prestigieuses qui incarnent un idéal littéraire hautement vénéré par tout écrivain féru des lettres universelles (Rimbaud, Nabokov) au profit d'un mercantilisme médiatique prosaïque.

La société n'a pas seulement perdu ses derviches, elle a renié aussi les autres symboles de son imaginaire et de sa culture d'origine, typiquement maghrébine. En effet, la parole de Mohand, qui est une référence au grand poète berbère populaire, est substituée par la réclame au ton oriental.

Le narrateur est un jeune homme rejeté par son père qui s'est remarié, après la mort de sa mère. Il occupe une chambre isolée dans la cité, étant la risée de ses camarades intrigués par sa tenue vestimentaire bizarre et ses commentaires extravagants. Dans *L'archéologie du Chaos*, Marwan, le personnage-écrivain, et Yacine Nabolci, incarnent la figure du fou, en tant que figure paradoxale de l'intelligence et de la démence. Ils occupent une position décentrée au sein de leur propre société, ce qui leur permet de dire tout haut ce que tout le monde pense tout bas. Grâce à leur observation distanciée et à leur position périphérique, ils passent au crible la totalité de la société. Démence, intelligence et cynisme fonctionnement en

complémentarité comme des traits singuliers de personnages problématiques.

Par ailleurs, à la grande joie du lecteur algérien, il retrouve l'un de ses tics langagiers, qui surgit dans tous les moments, qui ne sont pas rares, de dépit ou de déprime, *chkoupi*[8], transformé en un mot d'ordre pour un manifeste du *chkoupisme*, qui tourne en dérision tout fondamentalisme.

Écoutons le narrateur se plaindre : « quand je lis Kateb, je n'ai plus envie d'écrire. Divin Yacine ! Kateb nous a complexé à jamais avec sa *Nedjma* » (*L'archéologie du Chaos* 67), mais tout attristé, le narrateur Yacine Nabolci avoue : « pauvre de moi ! je passe mon temps à citer les autres. Quand serai-je momifié dans une citation à mon tour. » (67) Le narrateur est envoûté par les textes, par toutes les formes d'écrits**.** Le roman de Benfodil se nourrit d'une foisonnante intertextualité qui est, selon les aveux de cet auteur, une archéologie des textes : « chercher dans le sens primitif des mots, le sens primitif du monde. » (89) Cette fouille minutieuse de Yacine découvre, couche par couche, les traces indélébiles des écritures de tout temps : Ibn Arabi, Lautréamont, Boudjedra, René Char, l'incontournable Kateb Yacine, sans oublier les livres sacrés.

Le travail littéraire renforce l'écriture de témoignage, dans les romans de Begag, Guène et Djaidani, reflétant la réalité par le détour stylistique et les formes de l'expression esthétique. Le témoignage sort, sous la plume de Benfodil, du domaine journalistique, évite le piège des imitations plates et faussement fidèles.

Le lecteur est comblé à la lecture de ces œuvres, savourant les délices du verbe poétique, du ton moqueur des narrateurs, des images révélatrices, agrémentées d'allusions souvent caustiques, mettant en valeur une référentialité qui n'exclut pas la fiction. Les narrateurs Doria, Béni, Yaz ou Marwan et son double Yacine, ne sont pas de simples médiateurs qui relatent des histoires mais plutôt de créateurs qui proposent de nouveaux modèles textuels. Nous décelons les techniques variées d'une dynamique textuelle qui anime et alimente la construction discursive, prouvant le rapport étroit entre l'écriture et la lecture.

Textes de références

BEGAG, Azouz, *Béni ou le Paradis privé*, Paris : Seuil, 1989.
BEGAG, Azouz, *Dis Oualla !*, Paris : Librairie Fayard, 1997.
BEGAG, Azouz, *Gone du Chaâba*, Paris : Seuil, 1986.
BEGAG, Azouz, *Les Chiens aussi*, Paris : Seuil, 1995.
BENFODIL, Mustapha, *L'archéologie du Chaos (amoureux),* Alger : Barzakh, 2007.

[8] *Chkoupi* signifie approximativement, dans le dialecte algérien, n'importe quoi.

BENFODIL, Mustapha, *Les six derniers jours de Bagdad. Journal d'un voyage de guerre*, Alger : Éditions SAEC Liberté - Casbah éditions, 2003.
CHRAÏBI, Driss, *Les Boucs*, Paris : Gallimard, 1955.
DJAÏDANI, Rachid, *Boomkœur*, Paris : Éditions France loisirs, 1999.
GUENE, Faïza, *Kiffe kiffe demain*, Paris : Hachettes littératures, 2004.

Bibliographie

AMOSSY, Ruth ; HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris : Armand Colin, 2005.
ARON, Paul, *Histoire du pastiche*, Paris : Presses universitaires de France, 2008.
COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979.
DEULEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975.
DJAOUT, Tahar, « Une écriture au "Beur" noir », In : *Itinéraires et contacts de cultures poétiques croisées du Maghreb* 14.2, Paris : L'Harmattan, 1991, 150-158.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris : Seuil, 1982.
HARGREAVES, Alec-G., « Oralité, audiovisuel et écriture chez les romanciers issus de l'immigration maghrébine », In : *Itinéraires et contacts des cultures poétiques croisées du Maghreb* 14.2, Paris : L'Harmattan, 1991, 175-180.
LEPOUTRE, David, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris : Editions Odile Jacob, 2001.
SANGSUE, Daniel, *La Relation parodique*, Paris : José Corti, 2007.
SPERBER, Dan ; WILSON, Deirdre, « Les ironies comme mentions », *Poétique* 36 (Novembre 1978), 399-412.

John Perkins ou le récit réticent

Dana ŞTIUBEA
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. Paru en 1960 aux éditions Gallimard, le récit *John Perkins,* de Henri Thomas, raconte l'histoire d'un jeune américain englué dans une vie conjugale sinueuse, s'appliquant à peindre sur le mur de son sous-sol « le vrai lieu » où la vie serait de nouveau possible. Ce livre est emblématique pour le mouvement narratif de l'œuvre thomasienne qui consiste à transposer la figure de la réticence au niveau du texte littéraire entier. Des procédés d'anticipation et de reprise s'y mélangent à travers une technique à part qui fait progresser la narration par des bonds et des retours successifs en arrière. L'écriture, la narration et le langage lui-même sont mis à l'épreuve et le mot avoue sa nature profondément ambivalente : entre *être* et *non-être*, entre inexistence et assurance ontologique.

Abstract. Published in 1960 at the Gallimard publishing company the recit John Perkin by Henri Thomas reveals the life of a young American man who, suffocated by a sinuous marital life paints on a basement wall the "real place" where life would again be possible. The present book is representative for the narrative movement/evolution of the whole thomasian opera which consists of the rhetorical figure transposition of reluctance in the whole literary text. Prediction and repetition methods get mixed due to a special technique that makes the narration progress with jumps and successive returns in the past. The writing, the narration and the language itself are put into question and the word reveals its deeply ambivalent nature: between *to be* and *not to be*, between existence and the ontological certainty.

Mots-clés : Henri Thomas, John Perkins, réticence, temps, polyvalence
Keywords: Henri Thomas, John Perkins, reluctance, time, versatility

Si je ferme les yeux, j'entends ces sonnettes américaines : « quelques notes très douces, musicales, tranquillisantes; elles ne réveillent pas les enfants » (Thomas 1960, 164). Si je serre les paupières très très fort, je vois ces perruches prises de paniques soudaines; un chien mouillé endormi sur le divan; des chats – qui sait leur nombre? – qui sortent de partout; et les plantes vertes qui poussent sournoisement dans les jardinières pendant la nuit. Saleté générale, fiente, poussière, des bouteilles de *coke* qui jonchent le sol sous le lit; une lampe allumée dans une chambre où personne ne couche plus, une guitare cassée sur un lit défait – l'univers que *John Perkins* met en scène garde cette trace d'inquiétude propre à la majorité des livres d'Henri Thomas.

Écrivain prolifique s'intégrant parfaitement au mouvement littéraire de la deuxième partie du vingtième siècle, Henri Thomas joue pourtant d'une technique à part qui oriente la lecture dès les premières pages et maintient, pareil à un roman policier, une sensation de hantise indéfinie. Plus qu'un thème, le secret devient, dès lors, la marque qui sillonne le récit dans tous ses éléments : l'intrigue, les personnages, le narrateur, la composition, la phrase ; parfois le mot même fait événement par son caractère incongru, invitant le lecteur à chercher une motivation cachée, toujours partielle, relançant le mouvement infini de l'interprétation. Henri Thomas nous fait ainsi penser à ce que peut être un récit, un peu à la manière de Blanchot, mais selon des voies toutes différentes.

Dans les pages suivantes, nous nous proposons d'analyser la technique dont l'auteur use dans ses récits et qui consiste à transposer la figure rhétorique de la réticence au niveau du texte littéraire entier. Dans l'œuvre *John Perkin*, ce procédé se traduit plus particulièrement par la conjugaison de trois dimensions temporelles (le présent informe, le passé révolu et l'avenir atemporel), ce qui fait progresser la narration par des bonds et des retours successifs en arrière et, à un niveau supérieur d'analyse, nous permet de déceler une conception singulière sur le récit en tant que genre littéraire et sur la manière de fonctionnement du langage poétique.

1. Le présent informe

Paru en 1960 aux Éditions Gallimard, *John Perkins* raconte la longue et lente déchéance d'un couple américain. Comme dans la majorité des cas, l'auteur prend appui pour son livre sur des éléments autobiographiques car, en effet, John Perkins était un voisin de Thomas dans la banlieue de Boston où il résidait. Loin d'être un simple objet d'étude pour autant, comme l'écrira Thomas plus tard dans l'un de ses carnets, ce cas dépeint l'histoire de tous « ces jeunes ménages à demi fous sans le savoir d'angoisses et d'ennui » (Thomas 1963, 113)

Le personnage principal, John, fuit autant qu'il peut sa maison devenue invivable, un tombeau où est mort son couple, à travers de longues promenades nocturnes qui n'aboutissent à masquer ses accès de furie. Paddy, elle, se réfugie dans les courses automobiles et le coca.

La violence est omniprésente et les images paroxystiques des accès de furie inexplicables et récurrentes de John s'imposent au lecteur. Les phrases pour décrire la relation des deux personnages sont pauvres et réitèrent le manque de toute possibilité de dialogue entre les deux :

> Les paroles n'y pouvaient rien, et d'ailleurs John se servait mal des mots ; son métier de dessinateur industriel demandait du coup d'œil et des

> connaissances précises, et pas mal de silence, justement. Quand il avait beaucoup parlé, - et tout de suite il vociférait, c'était plus fort que lui -, John savait que ses mains restaient tremblantes un moment, incapables d'un travail de finesse (…) Rien à reprocher à Paddy, vraiment rien ? Ou le pire ? Quelque chose qu'il ne pouvait dire, qu'il lui fallait hurler ou taire en étouffant. Hurler et elle n'écoute pas, elle a son sourire de morte et de sainte pitoyable ! (JP 15).

> La seule manière de s'exprimer, ce serait de frapper Paddy, quand elle se tient courbée, qu'elle ramasse les graines des oiseaux. Un coup qui dirait : Ordure ! Un autre : Réveille-toi, habille-toi, déshabille-toi, fais quelque chose ! Les mains lui tremblent à cette idée mais jamais il n'a frappé Paddy ; sa colère se porte contre le mobilier, même pas contre les animaux. Les meubles font plus de bruit, en somme ils répondent mieux ! (JP 22)

À cette violence déchaînée, Paddy oppose une patience tintée de tristesse qui entame la patience de John. La faille s'est creusée entre eux, nous l'apprendrons par l'intermédiaire des divers indices parsemés tout au long du texte, depuis qu'un événement terrible est survenu. Il s'agit de la mort, cinq ans auparavant, d'un certain Jim, un adolescent des *fifties*, à grosse moto et à guitare, dont la mémoire muette, représentée par la petite veilleuse toujours allumée dans la chambre vide, unit et sépare à la fois John et Paddy. La réconciliation n'est plus possible car la cause même de la rupture est indéfinie et l'action se fige dans l'attente floue d'une fin incertaine.

En arrière-plan, apparaissent deux autres personnages secondaires : Dorothy Lawney – une ancienne amie qui vient s'installer dans leur maison sans que les deux puissent lui opposer résistance – et le professeur Godwin – un voisin qui analyse dans une perspective scientifique l'évolution du couple et observe quasiment indifférent John et Paddy. Mais leur présence reste une simple digression et ne rajoute rien à l'action car, à vrai dire, il n'y a pas de progression dans le récit : on pourrait éventuellement parler juste d'une intensification des vécus qui mène à un paroxysme total, dans ce contexte, la mort de Paddy apparaissant comme la seule chute possible.

Ce qui distingue *John Perkin* de la majorité des romans des années '60 est la présence des personnages à contours fort clairs. Le récit ne se replie pas sur lui-même, mais l'auteur garde l'idée de présences individuelles définies par leur passé ou leurs aspirations et qui pourraient orienter la lecture :

> Et puis, il y a quelque chose, c'est que je n'aime pas les romans sans héros. Un héros c'est quelque chose d'assez positif pour moi, c'est quelqu'un qui cherche l'impossible, et ça il y a des gens qui l'ont vu. Dans tous mes romans, il y a une recherche de l'impossible, l'impossible qui par-delà les gestes… l'impossible qui fait que quelqu'un tout d'un coup s'arrête dans le roman et regarde la mer ou regarde un insecte ou n'importe quoi, et il part

> dans l'immobile, l'immobile qui tue le roman et en même temps lui donne un passé, un présent et une sort d'au-delà. (Thomas 1998, 270)

Bien qu'il soutienne l'idée du héros indispensable au récit, Henri Thomas lui offre une valence singulière et l'auteur qui vient juste d'affirmer le caractère héroïque de ses romans conteste aussitôt cette qualité. Ce qu'il cherche à travers le personnage est, en effet, un point d'arrêt, un moment d'immobilisation qui tue le roman car même si le récit se tient près de la conscience vide du personnage, il ne peut s'autoriser une focalisation interne : le personnage ne dispose ni d'une intériorité bien définie, ni des repères qui lui permettraient le moindre recul réflexif sur ce qu'il vit. Le récit tourne autour de ce personnage comme d'une énigme qu'il faudrait mettre à jour : quelle « fatalité » pousse John à ces crises de violence muette qui le prennent au milieu de la nuit ? Quel rapport ont ces crises avec la mort de Jim ? L'énigme reste pourtant sans résolution et se transforme dans un art poétique à part, comme le fait remarquer Pierre Brunel dans le *Cahier Treize* du « Temps qu'il fait » :

> Tous les personnages des romans d'Henri Thomas ressentent le désir de l'indistinction. Ils aspirent à se fondre dans l'anonymat de la foule, dans l'opacité de la nuit. Leur aventure (car s'il s'agit bien de romans d'aventure) est la manifestation de ce désir, qui est aussi, n'en doutons pas, celui de Thomas lui-même. Ne l'intéresse vraiment que la recherche de cet obscur foyer de l'existence où « je » communique avec l'état des choses, de ce lieu d'une vérité où l'aphasie d'une enfance serait au plus près de l'honnêteté de la mort. (84)

Ce désir est ce qui fait de Thomas un romancier et le détour de la fiction est un recours contre la pression de la vie sociale, contre un réseau d'identifications et d'appartenances qui, dans la réalité quotidienne, dans la langue commune, interdit la recherche de l'indistinct. *Le présent* que l'œuvre thomasienne figure n'a rien du présent ordinaire et cela à deux titres : d'un côté, il s'agit d'un présent temporellement inclassable concrétisé dans un état d'angoisse sans début ni fin, sans cause ni effet apparent– un présent réitérable à l'infini mais absolument informe. De l'autre côté, les indices spatiaux déroutent le lecteur parce qu'au-delà des repères concrets (Etats-Unis, banlieue de Boston) un réseau de faux indices qui varient en fonction du point de vue des personnages se met en place (le nombre variable des chats, l'architecture de la maison, l'emplacement des meubles), tout cela participant à une mise en question de la réalité du récit et de sa possibilité d'exister. Le présent est donc synonyme d'une réalité plurivalente et, faute d'indices logiques et concrets, invivable. Le *hic et nunc* bascule dans un fantastique éternisé régit par des règles physiques absurdes où l'imparfait atemporel reste la seule possibilité d'expression :

> Il l'attendait, en compagnie de ces bêtes. Dans la pièce vivement éclairée, les oiseaux avaient des paniques qui faisaient vaciller les grosses cages suspendues non loin de la lampe. Ils renversaient leur gobelet d'eau. John le remplissait, l'accrochait dans l'angle de la cage, trois, quatre fois avant que les oiseaux ne s'endorment, abrutis les plumes malades (…) Les oiseaux faisaient silence, John s'assoupissait allongé par terre, la tête sur un coussin ; puis il se relevait : le chien sentait trop mauvais. En un quart d'heures l'atmosphère de la pièce devenait insupportable à John ; il devait s'y mêler aussi la fiente des perruches, et la saleté générale, la poussière, les plantes vertes qui poussaient sournoisement dans les jardinières. Les chiens et les oiseaux dormaient, mais ces plantes bougeaient toujours, près de la fenêtre, elles faisaient même un bruit. (JP 8-9)

> Il y avait les oiseaux, il y avait le chien, il y avait le chat (…) les chats sont des animaux qui diffusent une onde d'une certaine longueur, et chaque humain est un poste récepteur réglé d'une façon particulière, certains ne s'accordent pas avec les ondes du chat et elles leur font du mal. Lui ne pouvait pas entrer dans la cuisine sans éprouver une sorte de vertige et de nausée ; l'onde des six chats le démolissait tout simplement. (11-12)

2. Le passé révolu

À l'expansion infinie du présent s'oppose l'état révolu du passé. Trois photos nous donnent ce qui devrait être les preuves incontestables de ce qui a existé une fois : la photo de John, jeune soldat à Dijon, celle de Jim prise quelques mois avant sa mort et celle des chats jetés dans la baignoire. Tous ces trois éléments devraient agir comme des ancres pour le récit, des *vérités* inébranlables sur lesquelles le narrateur pourrait bâtir une histoire *vraie,* avec de *vrais* personnages et de *vrais* événements. « Mais quel est le mystère du temps que dévoile la photographie ? La neige qui blanchit l'image ou la nuit qui la submerge ? Le monde passe du négatif au positif, du blanc au noir. » (Prieur 1998, 106)

Henri Thomas ne choisit pas par hasard la photographie comme élément déclencheur du souvenir et, implicitement, du désir inassouvi de revivre le passé. Cette conception touche son âge d'or dans la deuxième moitié du XXème siècle, notamment avec l'apparition du concept d'aura. Walter Benjamin définit l'aura comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » et recourt à l'exemple d'un objet naturel pour illustrer son propos: « reposant l'été, à l'heure de midi, suivre à l'horizon la ligne d'une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui repose, c'est respirer l'aura de ces montagnes et de ces banches » (Benjamin 1971, 94) parce qu'il est question d'un moment unique impossible à revivre ou à reproduire. Proximité et distance sont des catégories de l'intersubjectivité, ainsi, « l 'expérience de l'aura repose sur le transfert; au

niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou l'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. » (Benjamin 1971, 187)

Essayant de se soustraire au présent, John entreprend de peindre en secret sur un mur du sous-sol une vue d'ensemble en couleur de la ville de Dijon. Il prend pour modèle une carte postale qu'il avait reçue il y avait cinq ans de la part du notaire Boulard et de ses deux filles : « C'était la dernière carte qu'il eût reçue de France, il n'avait pas répondu, toutes ses relations par lettres avaient cessé à ce moment-là ; Jim venait de tomber malade, sa première crise » (JP 48). S'il choisit cette carte postale, c'est bien pour une raison : elle lui rappelle une époque où le bonheur était possible et qui fait encore l'objet de ses espoirs – jeune soldat, John était tombé amoureux d'Annette Boulard, la fille du notaire. Mais John ne se contente pas de recopier en gros le dessin et y rajoute le chemin de fer et deux silhouettes : la sienne et celle d'Annette. L'entreprise l'occupe pour plusieurs semaines et calme en bonne mesure ses accès de furie vu que l'odeur des bêtes ne parvient pas jusqu'au sous-sol, pense-t-il.

Une fois le travail achevé John veut vérifier la vraisemblance de son œuvre en la rapportant au regard de Paddy :

> Elle verra probablement un jour la ville de Dijon sur le mur : mais comment saura-t-elle que c'est Dijon ? Elle ne connait pas, elle ne connaitra jamais cette ville. Reconnaitrait-elle John dans ce soldat au premier plan ? Elle croirait aussi bien que c'est Jim (…) Il tira son portefeuille. Oui, la photo de Jim était avec celle de son père et de sa mère et d'Annette Boulard dans cette pochette au fond du portefeuille dont il avait oublié l'existence. John examina le visage du soldat Jim ; il n'y avait vraiment aucune ressemblance entre lui et le soldat sur la fresque, non plus qu'entre Annette de la photo et la femme qu'il avait peinte. Ce n'était pas lui non plus ce soldat. Ce n'était personne. Et la ville ? Même la photo sur la carte postale, s'il n'avait pas su que c'était celle de Dijon, aurait-il reconnu la ville. Il ne l'avait jamais vue comme cela, de loin, avec la plaine par derrière. C'était peut-être les nuages qu'il reconnaissait le mieux. (JP 85-86)

Prenant conscience du manque d'authenticité de son dessin, deux certitudes se révèlent à John : le temps qu'il a passé à Dijon n'a pas été un présent vrai mais un présent rêvé, regardé sous le feu des sentiments pour Annette et à travers ses désirs ; son travail de réitération du bonheur est faux lui aussi car le bonheur est lié à la subjectivation sans pouvoir faire objet d'analyse impartiale. Ici, le bonheur devient synonyme de ressentir l'aura d'un lieu et d'un moment (la ville de Dijon durant la guerre). Mais la dimension spatiale ne peut être multiplié ni à travers la photographie, ni à

travers un dessin quelque fidèle soit-il et le temps s'écoule à un seul vecteur, la reproduction de l'aura n'est donc qu'une illusion qui se dissipe aussi vite qu'une toile d'araignée.

L'épisode de la fresque est repris comme un *leitmotiv* par Henri Thomas dans *Pesé, compté, divisé* : « John Perkins nous montre des photos de Dijon en 1914, lui maigre soldat. Fascinantes, les photographies d'un passé où l'on était jeune : on y cherche je ne sais pas quelle trace ou quel indice d'une vérité qui n'est pas d'ordre photographique, une lumière sur le mystère du temps. » (Thomas 1989, 89)

Pareil au dessin qui tente de reprendre une existence lointaine, la photo de Jim que Paddy garde dans son Rolex en souvenir de son ami rappelle non seulement un être cher mais aussi une époque où Paddy et John formaient un couple : « La photo qui était dans le médaillon c'était lui qui l'a prise, trois mois avant la mort de Jim. S'il la connait ! Avant de quitter la plage où ils avaient passé l'après-midi, parce qu'il restait une pellicule, et qu'il voulait donner le rouleau à développer le jour même sur le chemin de retour, il a pris cette dernière photo comme cela. » (JP 19-20)

Si John tente de revivre le passé à travers la fresque, Paddy elle-aussi veut reconstruire, pareil à un puzzle, la période où Jim vivait encore : elle garde intacte la chambre de Jim et remplace régulièrement l'ampoule bleue de la lampe qui éclaire jour et nuit le lit défait sur lequel traine une guitare cassé par John durant une crise nocturne de fureur. Cette chambre mortuaire prolonge ses tentacules au niveau de la maison entière et, encore plus, au niveau de l'univers des personnages. L'épisode de la mort de Jim est non seulement repris à l'infini mais, telle une ombre, se projette en chaque objet, en chaque animal et en chaque individu. La mort de l'individu engendre la mort de l'univers parce que la mort ne peut être qu'unique et subjective. Comme le faisait remarquer Maurice Blanchot, l'individu peut concevoir la mort seulement comme *mort en instance* – elle représente un horizon certain mais qui survient seulement à la troisième personne. L'instant de la mort ne peut être raconté et donc *la mort en instant* n'est pas réitérable. Une fois la fin survenue elle s'éternise aussi bien pour l'individu que pour son univers :

> On ne mourrait plus dans cette maison. La mort était venue une bonne fois pour toutes, et depuis, plus rien n'arrivait, le temps ne passait plus. Depuis cinq ans on était là, les bêtes et les personnes, toujours vivantes, mais à part de tout le reste ; passés de l'autre côté de la vie, suffoquant dans un air qui faisait que le temps ne passait plus… Il lui semblait chaque soir que cela ne pourrait plus durer ; le poids allait devenir intolérable d'un moment à l'autre […] Il savait alors qu'il ne s'enfuirait jamais, et cette certitude lui apportait une sorte de tranquillité qui coïncidait souvent avec le sommeil des oiseux et des chats.

Le mystère du temps tient dans le fait que le passé ne peut être prescrit ; qu'on n'en guérit jamais. Les ressemblances, les connivences, les coïncidences, les glissements insensibles sont nos fantômes. Fantômes des êtres, fantômes des mots. « L'hésitation fait partie essentielle de l'histoire » (JP 141) précise le narrateur à la fin du livre pour annoncer le coup de théâtre d'un autre dénouement. A y bien regarder, l'hésitation est là en permanence : c'est elle, à travers tout le roman, qui donne aux actes et aux désirs comme aux visages et aux destins le tremblement même du temps.

Ces deux épisodes sont la preuve qu'à son insu, le lecteur expérimente simultanément la réversibilité mais aussi la confusion des temps. Le temps se décline à travers les temps du passé, puis brusquement au présent et au futur. Le passage se fait subrepticement du style indirect, d'une description à un monologue intérieur. Le lecteur ne sait plus qui parle ou qui regarde. D'une phrase, parfois d'un mot, le point de vue a changé complètement.

La première lecture dissimule le fait que le récit fourmille de précisions anecdotiques éparpillées à chaque page et qui, pour rendre la lecture encore plus ambiguë, se dédoublent, comme les traces du passé jetées apparemment en désordre à travers toutes les pièces de la maison de Paddy et de John. Ces signes apparaissent comme des formules magiques : « Cela avait toujours été ainsi. Quelque chose s'était montrée à l'improviste et il avait fallu s'y jeter, toujours » (JP 97) où se mêlent appréhensions, certitudes, regrets, réminiscences, soupçons, anticipations, suppositions, négligences et oublis.

C'est sur l'un de ces détails que bute et pivote le roman et l'issue finale. Le narrateur ne se contente pas de donner une seule fin au récit mais en propose deux (on pourrait même aller plus loin et dire qu'il y en a trois si on compte aussi la P*rière d'insérer* de la quatrième des couvertures).

Le raccord des conclusions ne résulte pas du spectacle que l'on surprend, « la chambre éblouissante » de Dorothy ou, selon l'autre version, son « petit enfer », mais du petit mensonge qu'entend John concernant le nombre des chats jetés dans la baignoire lors d'une blague innocente de Paddy et de Dorothy : six d'après l'opinion de Dorothy, un seul comme la photographie l'atteste :

> Il y avait un chat dans la baignoire, le plus vieux des six, un matou gris, il avait de l'eau presque jusqu'au ventre, et autour de lui, sous lui, en zigzags rapides, les poissons fuyaient ses coups de patte : car le vieux matou semblait n'avoir jamais fait que cela dans sa vie captive. Il avançait lentement dans l'eau, vers un poisson apparemment immobile de terreur, puis donnait un coup de patte si brusque que l'eau jaillissait jusqu'au bord de la baignoire, le poisson filait sous le ventre du chat, reparaissait derrière

> lui, et la chasse reprenait, lente et frénétique à la fois. Enfin le matou en ramena un dans sa griffe, et le croqua bruyamment.
>
> – Il faut faire une photo, dit John. (JP 70)

De nouveau, la photographie semble être un croc dans le texte qui nous permettrait de distinguer la réalité de la fiction. Faux chemin – la photo a été prise avec le même appareil que celle de John à Dijon ou celle de Jim sur la plage, comment s'y fier alors ? Ce n'est pas cette inexactitude dérisoire concernant le nombre des chats qui importe mais ce qu'elle symbolise : non seulement le passé ne peut être revécu mais le souvenir est traitre.

3. L'avenir atemporel

Au-delà de la réflexion sur la vérité du récit, cet événement apparemment insignifiant permet à l'auteur un double changement : d'un côté, il représente l'occasion d'une hésitation dans le texte, d'un *intense scrupule*, et de l'autre, le changement de voix narrative.

La première fin proposée par le récit nous fait voir John lors de l'une de ses errance nocturnes, se promenant autour de la maison et apercevant par la fenêtre entrouverte du sous-sol Dorothy et deux copains nus : « Sur ce lit grand ouvert, drap et couverture rejetés, ils étaient couchés tous les trois, Dorothy, l'amie et un homme. Innocente ou démoniaque, Dorothy Lawney ? John n'aurait certes pu le dire, qu'était-il, lui, même à ce moment-là, était-ce l'indignation d'une âme foncièrement pure, ou l'irrésistible besoin du mal, le mortel regret ? » (JP 111) Ce tableau déclenche la fureur de John agrandie par le mensonge qu'il entend prononcer :

> "C'est moi, disait-elle, qui ai acheté les poissons ! Je déteste cela, les poissons. Et regarde Paul, il est comme un gros poisson, Norma, pourtant qu'est-ce qu'on l'aime !" "Ils ont mis les chats dans la baignoire", disait-elle encore. Ce fut ce petit mensonge sur le nombre des chats dans la baignoire, cette pure et simple exubérance de la conversation, qui tira John Perkins de sa stupeur. (JP 112)

John s'en va et, à son retour, retrouve Paddy morte sur le plancher de leur chambre. La mort de Paddy n'est pas la fin d'une histoire mais au contraire, elle perpétue l'état de déchéance : John, libre maintenant, ne peut pourtant quitter la maison pour s'enfuir en France ; il se trouve d'autant plus attaché à cet univers une fois étouffant, maintenant devenu trop calme, la seule solution envisageable étant d'attendre lui aussi sa fin : « Jamais il ne s'est senti aussi calme, aussi rassuré, définitivement apaisé. Le seul qui reste, pense-t-il, le seul vivant, je n'ai qu'à attendre, attendre en apprenant la

guitare. Il a retrouvé cette même nuit l'adresse du mexicain qui donnait des leçons à Paddy. » (JP 138-139)

Le fait que John choisit de rester dans cette maison vide semble surprenant à une première vue - rien ne le retient plus dans un pays qu'il n'aime pas, dans une ville métamorphosée en enfer, dans une maison peuplée de fantômes ; il pourrait enfin poursuivre son rêve, retrouver Annette Boulard et tout recommencer à zéro. Pourtant John y reste et attend… on ne sait pas exactement pourquoi et on ne sait pas exactement quoi (la mort ? – alors à quoi bon de prendre des leçons de guitare ? ; un changement indéfini ? – pourquoi ne pas devenir donc soi-même moteur de ce changement ?). Mais cette attente nous laisse aussi entendre une méditation ontologique plus profonde sur le sens de la vie car bien que le livre soit écrit dans des notes tragiques, nous voyons toujours en filigrane les moments d'*avant* où le *bonheur* était possible. Cela nous permet de trouver une clé de lecture et de conclure que ce que les personnages cherchent en effet à travers la fuite et, respectivement, la colère est un moment de *pur bonheur* aussi bref soit-il. En refusant de partir, John avoue qu'il a connu le bonheur à côté de Paddy mais cette prise de conscience a lieu trop tard, lorsqu'il a perdu toute possibilité d'être heureux. Son erreur consiste dans le fait qu'il n'a pas cessé de poursuivre le bonheur. Seulement lorsqu'il a perdu pour de vrai l'objet de sa convoitise il s'est rendu compte que le vrai bonheur réside dans le chemin parcouru à la recherche de cet état qui n'est qu'une illusion et se dissipe dès qu'on l'a touché.

En même temps, John se rend compte que partir pour Dijon ne serait pas une solution : on ne peut jamais fuir soi-même où que l'on se trouve. Ce n'est pas par hasard qu'il se décide alors de prendre des leçons de guitare. Cet instrument représente le seul point de silence dans la maison où les chats, les perruches, les chiens et même les plantes murmurent perpétuellement, les portes grincent et les meubles sont fracassés. Apprendre la guitare signifie retrouver l'harmonie et se retrouver soi-même. En même temps, la guitare, par la place qu'elle occupe dans le récit, boucle un cercle temporel car elle est présente dans les trois dimensions temporelles. Le passé, le présent et l'avenir fusionnent dans une seule instance qui donne une définition nouvelle du temps : le temps représente une dimension intérieure de l'individu et non pas extérieure, un événement sidérant pouvant figer l'instant. Cela ne correspond pas à la réitération d'une expérience mais à un état d'attente sans terme.

Si on met en rapport cette fin avec la conception de Henri Thomas sur le personnage et le récit, nous devrions interpréter ce renoncement à l'action comme un choix qui met en abîme la narration. Le récit se termine aussi subrepticement qu'il avait commencé et cette fin ne correspond point à un

dénouement. Tout reste en suspension et comprend en germe une infinité de dénouements possibles.

La deuxième fin, appelée *Un Scrupule*, vient confirmer cette conception sur le récit. Elle a le même point de départ que la première et emploie presque les mêmes mots :

> Ce fut ce petit mensonge sur le nombre des chats dans la baignoire, cette pure et simple exubérance de la conversation, qui déclencha la riposte de John. A coups de talon, il fracassa les deux vitres, perdant presque l'équilibre à chaque coup, et déchirant son pantalon aux cassures de la vitre quand il retirait son pied. Et tout en frappant, il disait : "Les chats ! un seul, menteuse. Allez-vous-en, tous, putains, saloperie, tous, tout de suite. Dans ma maison, faire ça ! Ma maison n'est pas un bordel ! Paddy, Paddy !"

John appelle Paddy comme autrefois et une lueur d'espoir apparaît : la communication est de nouveau possible entre les deux car la voix de John est celle d'antan et Paddy aussi essaye d'y répondre. Mais il est trop tard, Paddy meurt et John pris d'une crise de fourreur tape le corps inerte et s'enfuit pour de bon.

Partir est ici synonyme d'avoir le courage d'assumer ses propres erreurs et s'affronter soi-même. John essaye de fonder son avenir sur les bribes de bonheur du passé pour se construire une nouvelle existence dans un espace lointain et dans un temps qui obéirait aux ordres de la logique. Cette deuxième fin reprend en grand l'histoire déjà rapportée dans la première partie mais, puisque le point de vue change, la focalisation devenant externe, quelques incongruités sur la chambre de John et de Paddy, la lampe et, de nouveau, la guitare, apparaissent. Ces petits détails qui pourraient passer facilement inaperçus ont un rôle très important parce qu'ils introduisent un doute au sein de la narration :

> Il pense encore, et Paul Dale également, s'il lui arrive de se reporter à ces souvenirs déplaisants, que la chambre où une petite veilleuse était allumée près d'un lit défait était celle de John Perkins, ils faisaient donc chambre à part, cela expliquerait que Paddy Perkins ait pu s'évanouir et même mourir dans la chambre voisine avant que son mari se fût aperçu de rien ; John Perkins avait dû essayer la guitare, la veille, car l'instrument était encore en travers du lit. Un des agents de police a éteint la petite lampe lorsqu'il a quitté la maison emmenant le corps de Paddy. Il ne fait pas de doute que John Perkins reviendra dans sa maison ; en attendant, toutefois, de nouvelles chutes de neige, en quelques nuits, ont complètement effacé ces traces de pas dont il n'est pas prouvé d'ailleurs qu'elles fussent siennes. (JP 162-163)

Pour le professeur Godwin, l'absence de John est seulement temporaire et son retour est certain. En introduisant ce détail, Henri Thomas laisse entrevoir que les deux fins, en effet, reviennent au même : John Perkins ne

peut pas se décoller de l'univers où il a vécu, le temps et l'espace étant deux dimensions uniformes dans la trame du récit. John a besoin de revenir car son départ est une utopie et une occasion ratée ne peut jamais être réparée. L'avenir qu'il rêve est une illusion car lui, il n'est plus le même qu'il y a dix ans et Annette a changé elle aussi. L'avenir ne peut que se replier sur le passé pour boucler un cercle où l'attente se fige. Cette duplicité de la fin ne nous permet pas de projeter John dans l'avenir et la notion même de futur est mise en question. Tout comme le passé et le présent, l'avenir perd ses marques temporelles (même au niveau de la conjugaison verbale), ce qui nous permet de le considérer atemporel.

L'auteur explique la double fin du récit par la nature duelle qui existe en chacun et qui vacille entre la raison et la violence. La décision de la chute n'appartient ni au personnage ni à l'auteur du livre. Pour Henri Thomas comme pour toute une génération d'écrivains, l'auteur est mort et, avec lui, le personnage l'est aussi. Mais le choix n'est attribué au lecteur non plus et il ne faut pas confondre la réalité où un chemin choisi exclut tous les autres chemins possibles et la fiction :

> Entre la violence offensive et la fuite John ne peut vaciller longtemps, mais ni lui, ni l'auteur n'ont su, à cet instant précis, dans quelle direction il serait jeté. Cette ambiguïté est commune à la vie et au roman, du moins à certains romans que pour cela nous disons vivants. Dans la vie réelle cependant, il n'y a jamais, et tout de suite, qu'une solution, supprimant tous les possibles. Cet interdit est maintenu dans le roman, ou plutôt mimé, par la fiction d'un temps irréversible, - convention à proprement parler épique. Je m'en suis écarté, à la faveur d'un moment critique, et j'ai repris un possible à sa source. (JP 141-142)

Si la première variante appartient à un narrateur inconnu et on pourrait la juger quasiment impartiale excepté les quelques monologues intérieurs de John, le narrateur *d'Un Scrupule* est le professeur Godwin – un voisin de John – qui se voit attribuer le rôle d'un témoin à la scène finale. Ce professeur Godwin pourrait être très bien Henri Thomas lui-même car les ressemblances qui existent entre les deux sont rapidement repérables : ils sont tous les deux écrivains et s'intéressent aux typologies humaines, ils ont vécu tous les deux dans la banlieue de Boston et, comme l'auteur l'affirmera dans son journal, ce récit a été inspiré par un voisin.

La prière d'insérer publiée sur la dernière couverture du livre vient soutenir cette hypothèse :

> Ainsi s'annonçait John Perkins, tard dans la nuit. Une petite halte en passant, le temps de dire, presque à voix basse, qu'il n'en pouvait plus, qu'il n'avait pas dormi depuis…

> Je connaissais sa situation, elle ressemblait à beaucoup d'autres, en somme, mais lui, qu'il était singulier !
>
> Puis ses visites ont cessé, et c'est alors qu'il ne m'a plus quitté, tout un hiver. J'ai connu Paddy, les chiens, les chats, et Jim le disparu, et le professeur Godwin…
>
> J'avais beau jeu sauver John, n'étant pas lui. Or je ne suis parvenu qu'à le faire hésiter.
>
> Il me semble maintenant que le romancier n'a pas d'autre liberté : celle d'un intense scrupule au sein de l'inévitable.

Ce passage révèle la genèse de l'œuvre qui a comme point de départ un fait divers, comme la majorité des œuvres de Henri Thomas. L'auteur puise son sujet dans la vie réelle, dans sa propre expérience et son personnage est un individu pourtant à part non pas à cause de son histoire mais suite à sa façon de vivre cette histoire. Seulement lorsque les visites de John cessent l'auteur fait de lui un personnage littéraire. Sa disparition est mystérieuse et contient le noyau d'un roman mais elle n'est pas définitive. Paddy est morte est John restera figé dans l'univers engluant de la maison conjugale, sans pouvoir s'en soustraire. La fin ne peut être changée, seulement la façon de la dépeindre peut varier. La liberté de l'écrivain consiste donc dans l'écriture, dans son style, et l'action proprement-dite passe au deuxième plan.

Cette triple fin exprime la méfiance envers les mots et envers le roman en tant que genre régi par l'action : « Je suis dans l'état où les récits ne sont plus possibles » (Thomas 1993, 149). Si l'auteur continue à écrire c'est « pour préserver le peu de bonheur anonyme qu'[il] pourr[a] atteindre pour [se] délimiter, afin de ne pas fuir de tous parts » (Thomas 1993, 150) Henri Thomas ne dramatise pas un congé final et définitif à la littérature mais pour lui le récit est une échappé. *John Perkins* représente une fiction qui se prive des moyens et des facilités du roman, un texte qui récuse la coupure entre le personnage et le narrateur qui cherche à atteindre le centre dérobé de ce qui le fait naître, centre qui s'évanouirait s'il était touché. Cherchant à dire ce qui l'excède ou le ruine, le récit tend presque naturellement et fatalement vers sa propre abolition. Tout cela se manifeste chez Henri Thomas dans une écriture qui s'avoisine à la poésie : fragments de sensations, descriptions d'états ou morceaux de paysages urbains, impressions fugaces. Le rôle de ces *bribes* poétiques dépasse la recherche stylistique et se transpose au niveau narratif par un développement conceptuel de la figure rhétorique de la réticence.

La réticence, appelée aussi aposiopèse (toutes les opinions ne convergent pas pour la synonymie des deux termes mais nous allons maintenir cette

identité pour notre analyse) consiste à interrompre une phrase ou un discours sans achever sa pensée. Elle révèle une allusion, une émotion ou, tout simplement, une hésitation. Cette figure s'avoisine avec l'ellipse qui passe sous silence certains événements afin d'accélérer la narration mais si l'ellipse a des répercussions notamment au niveau du rythme, la première comporte des effets plus variés au niveau syntaxique, sémantique et narratif.

Ce procédé stylistique est très cher à Henri Thomas qui l'utilise en abondance dans ses poésies. Au niveau du texte narratif, cette figure interrompt brusquement le texte, se traduit dans un foisonnement d'indices et faux indices dont l'interprétation est confiée au lecteur uniquement. C'est le cas des premières pages du récit où l'agglomération d'objets et d'êtres donne la sensation d'un malheur imminent.

Nous pouvons parler également de réticence en ce qui concerne le temps et l'espace. Le temps est sinueux et la narration passe du présent au passé et, tout de suite, au futur sans logique apparente. Ce temps ne correspond pas à proprement parler aux trois dimensions cités car, comme nous avons essayé de le montrer dans les pages précédentes, le présent est informe, le passé révolu et l'avenir atemporel.

À un niveau supérieur d'analyse, la réticence est présente sous la forme du témoignage teint de doute et d'hésitation. Lorsqu'il parle d'un autre livre de Henri Thomas, *Le Précepteur*, Derrida analyse la figure anacoluthique du témoignage, faisant jouer à un voisin. L'écrivain (celui qui assume cette fonction pourtant imposée) est voué à faire obstacle, soit parce qu'il interfère avec le récit, soit parce qu'il dissimule la nature du lien qui le lie à ce même récit. Il ne lui reste que la possibilité de s'enfuir de son propre œuvre en déléguant la voix narrative à un témoin quelconque.

Écrivain qui ne s'appelle peut-être pas par hasard Thomas, du nom de l'apôtre qui doit porter témoignage de l'existence du Christ et qui ne croit que ce qu'il voit et qu'il touche, Henri Thomas reste un anonyme au sein des écrivains de ce dernier siècle. Pour comprendre son œuvre, nous devons moins nous tourner vers les recherches formaliste du Nouveau Roman que vers des œuvres plus inquiètes hantées par la scission entre « écrire et être écrivain, entre apparaître et disparaître, entre l'anonyme et le personnel, entre le *Il* et le *Je.* » (Rabaté 2000, 33). Pour lui, la seule liberté de l'écrivain, comme il l'affirme dans la *Prière d'insérer*, est « celle d'un intense scrupule au sein de l'inévitable ».

Texte de références

Thomas, HENRI, *John Perkins*, Paris : Gallimard, 1960.

Bibliographie

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Paris : Gallimard, 1971.

Prieur, Gérôme, «Le Passager clandestin ». *Le Temps qu'il fait*. Cahier Treize Henri Thomasm 1998 n°13, 84-92.

RABATE, Dominique, « Henri Thomas et le récit», In Bougon, Patrice et Dambre, Marc, *L'Écriture du secret*, Seyssel : Champ Vallon, 2000.

Thomas, HENRI, *Sous le lien du temps*, Paris : Gallimard, 1963.

Thomas, HENRI, *L'Etudiant au village*, Paris : Le Temps qu'il fait, 1998.

Thomas, HENRI, *Pesé, compté, divisé*, Paris : Fata Morgana, 1989.

Thomas, HENRI, *Le Précepteur*, Paris : Gallimard, 1993.

De l'espace-temps au lieu-temps. Lieux d'attente chez Sylvie Germain

Bogdan VECHE
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. Loin de s'étendre à perte de vue, chez Sylvie Germain, l'espace est construit à partir d'un principe de discontinuité qui valorise les *lieux*. L'espace-temps devient ainsi *lieu-temps*, et cela est surtout valable dans le cas de l'attente – elle-même forme de discontinuité temporelle. État préexistant ou non, elle s'oriente au fur et à mesure que se dessine le parcours des personnages et se développe souvent à partir d'un lieu quelconque. Conséquemment, l'intérêt se déplace sur les détails, tandis que l'organisation des lieux où les personnages vivent des états d'attente manque souvent de jalons précis. Le dehors sollicite l'attention de manière sélective et la perspective change fréquemment. Réduit au lieu, l'espace devient ainsi un élément épisodiquement actif dans le récit ; son rôle est celui de stimuler l'attention et surtout de pousser les personnages à se remettre en question afin d'aboutir à une meilleure connaissance d'eux-mêmes.

Abstract. Far from spreading out of sight, in Sylvie Germain's prose, space is built on the basis of discontinuity which values *places*. Space-time thus becomes *place-time*, and that applies especially when waiting as a form of temporal discontinuity is involved. Whether it preexists or not, waiting is oriented as the characters' journey unfolds itself and often it develops from a particular place. Consequently, interest is shifted onto the details while the organization of places where the characters live in waiting is often undeveloped. The outside mobilizes one's attention selectively and perception changes frequently. Limited to a place, space becomes an element sporadically active in the narrative; it acts as a stimulus for attention and serves especially as an incentive for the characters to question themselves in order to reach a deeper, better understanding of who they are.

Mots-clés : attente, espace, lieux, temps, discontinuité
Keywords: waiting, space, place, time, discontinuity

« Vivre l'attente exige des lieux d'attente » (Kamyabi Mask 1999, 31). Malgré son indétermination temporelle, chez Sylvie Germain l'attente n'est habituellement pas circonscrite à des espaces, mais plutôt à des lieux, l'espace-temps s'étayant ainsi sur un principe de discontinuité. L'une des constantes de sa prose est l'absence de fascination pour les grands espaces, fascination omniprésente chez J.-M. G. Le Clézio, par exemple. Cela ne veut

pas dire qu'ils sont occultés, mais que leur traitement repose sur un aperçu limité. La perspective est toujours modérée et l'attention sollicitée de manière sélective : un hêtre solitaire mobilise le regard de Ludvík à partir de la fenêtre du train, un mur engendre toute une rêverie chez Gabriel dans *Opéra muet* et, parfois, le manque même d'ouverture du regard suffit à dessiner des *immensités*. La guerre efface l'horizon pour arrimer le regard à la terre devenue bourbier, tandis que la montagne enneigée ne mobilise pas l'attention comme promesse de l'infini, mais constitue une menace d'égarement par la blancheur. La ville non plus, bien qu'espace-cadre dans beaucoup de livres, n'acquiert jamais des dimensions monstrueuses. En échange, elle se réduit surtout à des endroits de hasard. Cependant, nombre des lieux présents dans les romans sont des lieux d'apprentissage différé, des lieux à partir desquels l'attente fait son œuvre de métamorphose intérieure : « l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale ; son écorce abrite la révélation. » (Tadié 1994, 10)

L'espace citadin de l'attente est donc un univers hétéroclite, gouverné par la discontinuité : tantôt il est composé d'une succession de lieux où l'attente commande l'arrêt des personnages, tantôt il se réduit à un lieu privilégié qui s'impose dès le début du récit. Le puzzle spatial s'articule autour des personnages en déplacement et dont l'attente est orientée surtout à travers les rencontres qu'ils font. Ainsi, ces lieux sont-ils moins marqués, car ils ne sont que des arrêts de courte durée pour le protagoniste qui est lui-même de passage ; l'importance revient plutôt aux « génies » qui les occupent.

Les lieux d'attente privilégiés et le mieux valorisés restent, cependant, les endroits familiers, circonscrits à la maison pour la plupart et auxquels les personnages en attente reviennent régulièrement. Ce sont des lieux de retour, qui ont l'avantage d'être toujours facilement accessibles alors que l'espace citadin favorise plutôt les endroits éphémères. Ces lieux d'intimité ménagent la solitude qui fait mûrir la méditation susceptible d'aboutir à la révélation et permettent aux esseulés et aux délaissés de troquer l'agitation citadine contre la quête de l'oubli. Toujours fidèles, ils constituent des contextes fertiles pour le déploiement de l'attente, car ce sont autant de « figuration[s] de l'intériorité. » (Cannone 2005, 41) On y compte la chambre ou l'une des pièces de la maison ; quoi qu'il en soit, la perspective exploite manifestement l'exigu, l'étroitesse.

1. Espace de lieux : la ville

Si la narration dans *Le Livre des Nuits* gravite principalement autour du hameau de Terre-Noire, avec deux brèves incursions citadines – Paris et Berlin –, *Nuit-d'Ambre* bénéficie d'un élargissement de la perspective urbaine. Paris y occupe une place importante, car c'est la ville-échappatoire

pour le personnage éponyme, la ville où il espère se défaire des liens qui l'arriment au passé familial. Le traumatisme de son quasi-abandon maternel après la mort du frère lui fait plus tard désirer la séparation d'avec les lieux de son enfance et de son adolescence. Paris devient alors ville rêvée, ville où il s'attend à oublier, à se perdre sans aucun attachement dans le plus vif du temps présent. Cependant, à son insu, Paris devient lieu d'attente en sens inverse : la ville happe et conduit à sa perte l'adolescent rebelle à sa mémoire jusqu'à ce qu'il fasse la paix avec son passé et redécouvre ses attaches familiales. Ménageant ce retour aux origines par nombre détours, au fil des lieux de rencontres fortuites ou de découvertes chargées de sens, la ville devient espace d'attente de cette transformation, mais aussi espace de la mise en attente de Nuit-d'Ambre, car ici il est confronté fréquemment à son identité. Malgré l'impression d'homogénéité, Paris est un espace fait de lieux isolés par la présence temporaire du protagoniste. Comme l'a déjà remarqué Georges Poulet (1963, 20-21), « la mobilité des lieux a pour conséquence l'isolement respectif de ces lieux les uns par rapport aux autres », ce qui fait de l'espace citadin un mélange de solitudes spatialisées. D'ailleurs, les personnages ne sont pas habituellement enclins à l'attente, à quelques exceptions près. Elle fait l'objet d'un apprentissage lent, épaulé par un questionnement progressif, au gré des instants de réflexion. L'espace s'accorde lui aussi à ce rythme ou, encore, le favorise puisqu'un « espace morcelé appelle un temps discontinu. » (Tadié 1994, 83) Ailleurs, l'accent tombe sur l'aspect temporel, mais la relation de dépendance entre les deux reste inaltérée : « La discontinuité temporelle est elle-même précédée, voire même commandée par une discontinuité plus radicale encore, celle de l'espace. » (Poulet 1963, 55)

À commencer par son voyage, il est question d'un parcours initiatique qui lui fait connaître des *lieux de mise en attente par interpellation* malgré lui : à chaque fois il est confronté à sa propre mémoire et par là à son refus de filiation réconciliée. L'entrée du train en gare surprend Nuit-d'Ambre endormi. Symboliquement, il pénètre dans le nouvel espace en faisant peau neuve, mais pour l'instant sans l'aide d'un initié ; plus tard, s'étant trompé par trois fois dans les correspondances, il arrive à destination le soir : « Le train entra en gare. Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu dormait toujours, la tête posée contre la vitre. Il se réveilla lentement, lourdement, comme s'il lui fallait remonter de très profond à travers une eau glauque. Il était seul dans son compartiment [...]. » (*NA*[1], 179) Dès le début, beaucoup d'éléments s'accordent pour souligner le fait que Paris n'est pas vraiment le lieu qu'il cherche ou bien dont il a besoin ; ainsi il se sent perdu, comme si la ville

[1] Sylvie Germain, *Nuit d'Ambre*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1987. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*NA*), suivi du numéro de la page.

jusqu'alors désirée était moins importante qu'il ne le croyait : « En fait il lui semblait n'être arrivé nulle part. » (*NA*, 179) Le sentiment d'y être un étranger lui fait peur et son premier contact avec la ville se décante, et ce n'est pas fortuit, dans une salle… d'attente :

> Il remonta tout le quai, son wagon étant en queue, et traversa la gare. Mais au moment de déboucher dans la rue il s'arrêta, fit demi-tour, et se dirigea vers la salle d'attente. Cette ville qu'il avait tant désirée et attendue, voici qu'à l'instant d'y pénétrer enfin, il prenait subitement peur. […] Il éprouvait le besoin d'aller s'asseoir parmi une foule d'autres étrangers, gens en partance, en attente, en transit. (*NA*, 180)

Le premier lieu de contact est donc un lieu d'attente. Arrivé en fin de journée dans sa petite chambre, se sentant petit lui aussi, il éprouve un besoin incoercible d'espace. À partir de ce moment, la ville se construit par l'enchaînement de lieux suggérant tour à tour que l'objet de son attente, réprimé pour l'instant, se situe en fait du côté de Terre-Noire. Le deuxième lieu d'arrêt est le pont Saint-Michel, sous lequel « les eaux de la Seine plombées de nuit étaient noires comme une coulée de lave. » (*NA*, 181) À son tour, le pont est un non-lieu, car son essence est la transition ; arrêté dans cet entre-deux spatial, Nuit-d'Ambre dévoile son impossibilité à réconcilier passé familial et présent individuel. Paradoxalement, les lieux d'attente qui s'enchaînent sont des lieux suggérant son attente à rebours, orientée vers ce passé encore renié. C'est pourquoi le texte ne se prive pas de renvoyer à la lourde charge de passé de la rue Saint-Denis où le personnage déambule toujours le soir de son arrivée en ville : « Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, celui qui refusait toute mémoire et tout passé, déambulait en sa première nuit à Paris dans l'une des plus anciennes rues de la ville, une des plus chargées de passé. » (*NA*, 189) Il serait également intéressant à noter la nouvelle insistance sur l'opposition lieu-espace : « Rue Saint-Denis, lieu qui, bien avant qu'il ne prît nom, bien avant qu'il n'y eût ville, bien avant même qu'il n'y eût hommes et histoire, voyait passer le très grand train d'éléphants fantastiques s'en allant s'abreuver dans les eaux de la Seine. » (*NA*, 190-191)

Cette insistance sur les lieux se poursuit car, après son arrivée à Paris, Nuit-d'Ambre ne vit qu'en flâneur – condition profondément ancrée dans la temporalité : « il se rend étrangement disponible pour le temps parce qu'il a renoncé à l'utiliser. » (Agacinski 2000, 63) Cependant, un certain nombre de lieux de prédilection retiennent l'attention. Ainsi, dans la grande serre du jardin de Jussieu il aime s'enivrer d'odeurs, de formes et de couleurs afin d'éprouver à la sortie un état côtoyant l'extase et qui attise le désir. Désir amoureux sans doute et dont l'objet – sa propre sœur – le rend incestueux. Le jardin est le lieu où il « cultive » son attente réprimée de possession de Baladine, tout comme sa chambre est le lieu d'écriture et d'envoi sans cesse

différé des lettres qui lui sont adressées. Au zoo, ensuite, il aime étudier les corps des animaux tendus dans l'attente de reconquérir leur liberté. Cette fascination pour la tension de l'attente se prolonge chez les autres, car le premier lieu de contact avec Paris est également celui auquel Nuit-d'Ambre revient le plus fréquemment. Il éprouve toujours de la fascination pour les gares, « ces vastes halles de l'attente, du mouvement, ces grands bazars des pas perdus » (*NA*, 197). Malgré le fait qu'il observe le va-et-vient avec une curiosité distante, ce qui le fascine, chez les malfaiteurs comme chez les autres, c'est qu'ils sont toujours en quête – donc en attente – de quelque chose dans cet endroit régi par le passage du temps :

> Il ne se lassait pas de les hanter, aimant à dépister parmi la foule la part de colportes, – les voleurs à la tire, les dénicheurs de filles aux aires de payses égarées, les revendeurs à la sauvette de tickets de transport, les pourvoyeurs de drogue, les rabatteurs de gogos pour hôtels sans étoile ou bordels clandestins. [...] D'ailleurs ils étaient tous dans la quête, – quête de l'heure, quête de l'autre. Quête de l'instant propice pour monter dans le train, pour retrouver le parent ou l'ami attendu, pour détrousser le passant ou le naïf. Quête animale de l'autre, quête angoissée de l'heure. De l'heure s'égrennant (sic !) seconde par seconde aux cadrans des horloges géantes comme pour mieux souligner l'impitoyable corrosion du temps. (*NA*, 197)

2. Espaces personnels : la maison

Tout comme les gares qui fascinent Nuit-d'Ambre, l'espace familier et surtout individuel qu'est la maison est à son tour investi d'un pareil potentiel d'attente. Même si la maison en soi ne fait pas l'objet d'un traitement *in extenso*, « [...] tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. » (Bachelard 1957, 24) Cette dernière jouit d'une attention particulière chez Sylvie Germain, car c'est le lieu-source pour tout un chacun engagé sur la voie de la connaissance, que ce soit de soi-même ou des autres : « Toute maison [...] se situe en un point central du monde. En son sein naissent des vies, se tissent des histoires, se forment des destins. En son abri se forgent des consciences, se déploient et s'orientent des regards, des gestes, des pensées. » (Germain 1998, 16) Ainsi investie par le temps, elle est un édifice d'attente rendant compte de tout ce développement. Mais la maison n'est pas un lieu de la passivité ; elle fait corps avec les corps qui l'habitent et c'est un « corps en action, et toujours en attente. D'une attente en sourdine, indéfinie, vacante – patience illimitée des pierres. » (Germain 1998, 32) En même temps, elle peut se réduire à des pièces où l'exiguïté met à profit les moments d'attente chez ses habitants. Clos, ces endroits sont des univers miniatures alors en expansion, qu'il s'agisse d'une attente valorisée positivement ou négativement. Il est à remarquer, pourtant, que ces instants où les

personnages sont surpris en état d'attente sont enchaînés, homogénéité impossible pour les errants des grandes villes. Le lieu personnel est un liant pour le temps vécu, puisqu'il est constamment identique à lui-même : « La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. » (Bachelard 1957, 26) Les deux pièces le mieux exploitées de ce point de vue sont la chambre et, paradoxalement à première vue, les toilettes.

Le livre qui excelle à mettre en lumière les potentialités de la chambre comme lieu privilégié d'attente est, sans aucun doute, *Opéra muet*. Le récit s'ouvre, d'ailleurs, sur le sujet de l'attente comme thérapie pour la douleur d'avoir été abandonné par la personne aimée. Le cadre de ce processus de longue haleine et de lente maturation est la petite chambre où Gabriel vit coupé du reste du monde, comme dans une tanière où l'avantage est l'étroitesse et le contact limité avec le dehors :

> Vivre comme en cachette au cœur de la grande ville, terré dans son logement où la lumière du jour ne parvenait que peu, à l'abri d'un haut mur dressé tel un rempart entre les hommes et lui, entre le ciel et lui, entre la vie et lui, cela lui convenait. Bien sûr, pendant le jour il lui fallait sortir de sa cache et s'en aller à son travail, courir les rues et le métro. Mais chaque soir il retrouvait son aire, s'y enfermait comme dans une boîte. (*OM*[2], 18)

L'opposition entre lumière et obscurité semble n'être là que pour mieux souligner l'opposition entre le lieu familier et l'espace du dehors. La chambre devient enclave creusée par l'attente de l'oubli, enclave que la ville elle-même semble avoir oubliée. Ce lieu ressemblant à une « boîte sombre percée d'un trou – sa fenêtre » (*OM*, 18-19) donnant sur le mur d'en face contraste fortement avec l'espace convenablement invisible et, par conséquent, indolore « qui s'étendait hors des étroites limites de sa fenêtre » (*OM*, 19). « Ce mur lui tenant lieu de ciel, de paysage » (*OM*, 39), la fenêtre réussit paradoxalement à circonscrire l'espace au lieu, à faire donc œuvre à rebours tout comme l'attente que le temps fasse son œuvre de destruction mnésique, revenant en boucle sur lui-même, jusqu'aux années d'avant Agathe.

La maison-chambre est aussi « lieu de l'échange et possibilité de passage » (Cannone 2005, 41) et l'échange en question se fait avec le mur qui obstrue la vue et qui, recouvert d'une vieille peinture représentant un visage, constitue un lieu de mémoire en miroir. À l'intérieur de sa tanière, Gabriel savoure l'immobilité dans l'attente et le passage régulier du temps grâce au visage du docteur Pierre qui est lent à se décomposer sur le mur aveugle. Ainsi, la destruction du bâtiment des bains turcs constitue un attentat à cet

[2] Sylvie Germain, *Opéra muet*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1989. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*OM*), suivi du numéro de la page.

autre lieu familier qui est une aune de l'attente immobile. Ce bâtiment devenu lieu de seconde mémoire et source de stabilité est menacé de disparaître et de mettre à mal le passé personnel, car « toute topographie est mnémographie : les lieux de la vie commune, en disparaissant, emportent [...] les liens des hommes à leur propre mémoire, immédiate ou lointaine » (Blanckeman 2005, 9). C'est pourquoi la mise à mort de cette seconde mémoire déclenche une attente désespérée de l'instant où le mur-tampon face à l'espace citadin ne sera plus : « Mais voilà qu'à présent on s'en prenait à cette mémoire même, on attaquait son lieu, son corps, on se préparait à dévaster l'espace clos du songe, les tendres traces du désir. » (*OM*, 27)

La chambre reste toutefois le lieu d'observation et de déploiement de cette attente, à cela près qu'elle n'est plus la bulle protectrice d'auparavant, car déjà menacée par la disparition prochaine de son rempart. L'inspection du chantier révèle une métamorphose inquiétante de ce lieu jusqu'alors immuable, métamorphose allant jusqu'à son aliénation : les panneaux interdisant l'accès effacent tout ce qui jusqu'alors était familier et transforment le lieu connu en « lieu inquiétant, en une sorte d'espace maudit retranché du monde des vivants au cœur même de la ville » (*OM*, 35), mais surtout en lieu frappé d'atopie. La fascination de Gabriel pour ce genre de lieux-miroirs où il erre, car circonscrits tous au désert de l'amour, tourne à la peur de l'égarement et au « total désarroi » (*OM*, 43). Sa chambre perd sa familiarité et ne réussit plus à induire le sentiment d'ancrage :

> Il fixait le mur d'un air d'enfant perdu. Son paysage mural, qui était devenu avec le temps son paysage mental, commençait à s'effriter. Il savait depuis des semaines que cela devait arriver, mais il n'avait pas vraiment soupçonné, malgré ses craintes, l'effet que cela produirait sur lui lorsque cela arriverait. L'effet d'un désastre. » (*OM*, 43-44)

L'écroulement du bâtiment et la disparition du visage familier de Docteur Pierre équivalent à un second abandon par un être familier. Cet événement marque « la destruction de sa propre carapace [et Gabriel] devra désormais affronter à la fois le monde extérieur et sa propre mémoire. » (Koopman-Thurlings 2007, 115) Ainsi, la chambre devient-elle désert mis à nu, son aire devient espace où la vie d'ermite n'est plus possible. Désormais, au lieu de se replier sur soi, Gabriel se voit obligé de réorienter son attente vers l'extérieur. D'un lieu de cache, la chambre devient lieu de guet des étranges voisins habitant l'immeuble d'en face mis lui aussi à découvert par la destruction du mur. Dans l'obscurité de son logis où il se tient dans l'ombre, évitant d'allumer la lumière, Gabriel passe son temps à les épier, persuadé que leurs bizarreries recèlent des mystères susceptibles de combler son attente indéfinie – celle, manifestement, d'un ravivage existentiel. Enfin, ce

lieu d'attente devient tombeau, car Gabriel meurt sur son lit, délirant, en attendant Agathe et valorisant ainsi une fois de plus l'immobilité, la passivité qui avait permis au temps de tout engloutir à son insu et surtout la jeunesse qu'il avait passée à souffrir.

Lieu d'attente à visée thérapeutique, mais également lieu d'excès par l'oubli de soi, la chambre peut aussi revêtir un caractère angoissant. Cet endroit de l'intime et, *a priori*, de possession individuelle peut cacher des secrets ténébreux comme, par exemple, dans *L'Enfant Méduse*. Les abus que Lucie doit subir de la part de son frère transforment la chambre en lieu hanté par la menace. Embusquée, impuissante, celle qui l'habite ne s'y sent plus à l'abri, mais à découvert, en proie à une attente terrifiée de son prochain supplice. Il convient de remarquer la transition ménagée par le récit et dont le point de départ est la fascination du renouvellement et surtout du lieu à soi. La chambre aménagée pour Lucie toute seule est, au début, objet de rêverie et surtout lieu de brassage de projections heureuses. La fille la découvre en cachette, alors qu'elle est encore vide, les meubles n'étant pas encore livrés. La description du lieu n'omet pas de les passer en revue : un lit et un divan, l'armoire et la table. À la différence de Gabriel dans *Opéra muet*, pour la petite Lucie la fenêtre est ouverture vers l'espace du dehors. Ce catalyseur pour la contemplation la fascine dès le début et c'est vers elle que Lucie se dirige dans la pénombre, afin de contempler « la vue qui s'étend jusqu'aux forêts. » (*EM*[3], 69) La chambre est aussi réceptacle de l'espace extérieur rempli d'odeurs et de bruits. Le chant du crapaud Melchior la rassure, tandis que « les senteurs du potager, du verger et des prés affluent vers elle, apaisantes. » (*EM*, 69) Cet espace du dehors s'offrant aux sens stimule l'attente de nouvelles et merveilleuses découvertes : « Elle trouve sa joie dans ce visible proche, dans cet espace qui l'entoure et qui ouvre à ses pas des chemins familiers, – des chemins d'aventure chaque jour nouvelle. » (*EM*, 70)

Tout cela change une fois que ce lieu s'ouvre à la présence de l'agresseur. La chambre-promesse devient chambre-prison où Lucie est contrainte d'attendre les venues à l'improviste de son frère et de subir le viol. À ce moment, le lieu intime se délite, la chambre devenant espace-puzzle dont les composantes sont les autres lieux du traumatisme. Désormais, la mention du lit et du divan qui vont meubler la chambre de Lucie s'avère chargée de sens. La première fois que Ferdinand avait surgi à l'improviste dans la chambre de sa sœur, il s'était avancé vers elle tout en se déshabillant et, une fois arrivé au bord du lit, il « s'était penché vers elle, avait tiré d'un coup sec le drap et la couverture, l'avait saisie par le bras et forcée à se lever, l'avait traînée jusqu'au divan, et là s'était abattu sur elle. » (*EM*, 106) Lit et

[3] Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1991. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*EM*), suivi du numéro de la page.

divan sont ainsi investis comme lieux de traumatisme[4], tandis que la fenêtre devient ouverture en sens inverse, à savoir de l'extérieur vers l'intérieur. Comme dans *Opéra muet*, elle est brèche permettant l'intrusion dans l'espace intime :

> Mais il y a une fenêtre dont les volets sont grands ouverts, les rideaux non tirés. C'est la fenêtre du premier étage sur le flanc est de la maison située dans le coude de la paisible rue de la Grange aux Larmes. La lumière matinale y pénètre en toute liberté ; elle éclabousse les murs comme l'eau vive d'une fontaine, elle dessine de larges flaques chatoyantes sur le plafond et le parquet[5]. (EM, 89-90)

La chambre entière devient lieu d'attente dans la peur, d'autant plus qu'elle est isolée des chambres qu'habitent les parents : « Les chambres où dorment les parents sont situées à l'autre extrémité de la maison. Et la chambre du dessous, c'est la sienne. Nul ne le voit, nul ne l'entend. La petite est sa chose » (*EM*, 103). L'isolement se creuse davantage par la situation du lit à l'écart, « en angle au fond de la chambre. » (*EM*, 90) Il s'offre au regard comme lieu d'impuissance puisque c'est là que Lucie attend *« que surgisse cet Ogre, ce grand corps de sa haine. Elle attend comme attendent les proies qui ne peuvent s'enfuir, pétrifiées dans leur fatale faiblesse.* »[6] (*EM*, 90) Le sens en alarme, couchée en chien de fusil, Lucie y paraît clouée, minuscule, tandis que le lit prend des dimensions disproportionnées.

Existe-t-il alors un coin dans la maison où le tourment de l'âme fasse la pause ? Prokop Poupa semble l'avoir trouvé. Dans *Immensités*, l'espace est à la mesure de sa situation : relégué à un statut de paria après l'installation du régime communiste en Tchécoslovaquie, Prokop Poupa occupe un petit logis où il est roi sans autre divertissement que les longs moments de méditation et de lecture aux… toilettes. Néanmoins, il s'agit d'un lieu-

---

[4] Après l'agression, Lucie se met à détester cet espace de l'intime où tout objet lui rappelle le viol. Les références aux lieux traumatiques se multiplient de manière obsessive surtout que ses parents refusent de la laisser reprendre son ancienne chambre : « Elle haïssait cette chambre, et par-dessus tout ce divan. Depuis cette nuit de septembre où le frère avait fait intrusion dans sa chambre, celle-ci lui était devenue prison. L'ogre avait détruit le calme bonheur du lieu, il avait transformé le divan en couche de détresse, – car c'était vers ce divan qu'il la traînait après l'avoir délogée de son lit, c'était sur ce divan qu'il la jetait, puis s'abattait sur elle. Pour ne pas laisser de traces sur les draps brodés de la petite. Lucie avait aussitôt demandé à revenir dans son ancienne chambre, mais sa mère s'était mise en colère devant ce caprice insensé. Lucie avait alors supplié qu'on retirât au moins cet horrible divan, mais là encore Aloïse n'avait rien voulu entendre. Et Lucie est restée prisonnière de sa belle chambre orientée vers le soleil levant, condamnée à y subir sans défense les visites de l'ogre. […] Cette chambre était maudite, c'était un cabinet de magie noire où tout se retournait en son contraire, où se défigurait l'enfance. » (*EM*, 121)

[5] En italiques dans le texte.

[6] En italiques dans le texte.

espace puisque « tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison. » (Bachelard 1957, 130) C'est pourquoi l'ancien professeur de littérature, amoureux des lettres et donc enclin à la rêverie autour des mots, y trouve la paix et le confort d'un second logis. Confronté à un destin en permanent rétrécissement, il profite de sa disposition pour l'attention au peu dont il dispose afin de se bâtir de vastes espaces intérieurs, où seule retentit l'attente de quelque chose d'indéfini. Le fait que l'endroit privilégié pour l'exploration de ces états d'esprit est représenté par les toilettes n'est pas anodin : même le plus humble et plus exigu des lieux s'ouvre aux immensités intérieures, recherchées par le biais d'une attention particulière et de l'attente de menues révélations. En plus, du haut de son cinquième étage, Prokop bénéficie également d'une « ample vue plongeante sur [une] cour-jardin, et cela lui donne une sensation d'espace et de profonde paix. » (*Im*[7], 19) Cependant, le récit n'insiste pas davantage sur ce détail, mais revient en boucle aux toilettes – endroit qui semble construit à la mesure du personnage égaré dans un monde qui ne veut plus de lui. Tout d'abord parce que c'est le règne de l'hétéroclite : malgré sa « manie du compartimentage » (*Im*, 24), Prokop y entasse pêle-mêle des objets dont la plupart ne servent plus à grand-chose. Les toilettes sont en même temps un endroit plutôt obscur, où la lumière du jour pénètre chichement. Si le contact avec l'extérieur est limité, tout se joue à l'intérieur : l'exiguïté de l'espace est compensée par la tache d'humidité du plafond qui, lors de ses périodes alternant épanouissement et rétrécissement, fait l'objet de la contemplation de Prokop. Cette contemplation, loin d'être uniquement une activité ancrée dans le temps, se donne celui-ci pour objet : « […] c'est la fleur du temps qui passe. » (*Im*, 32) Ainsi, les toilettes sont le lieu où Prokop Poupa est témoin du passage du temps tout en s'adonnant à la rêverie : « Mais Prokop rêvassait en ce lieu plus encore qu'il n'y lisait, car un rien mettait sa lecture en suspens. » (*Im*, 37-38)

La permanente correspondance entre le lieu et le temps se fait aussi par le biais de l'attente. Cela parce que les toilettes sont un lieu de révélation empreinte de mysticisme. Tous les ingrédients de l'attente sont là – l'attention, la rêverie et l'esprit toujours aux aguets – et c'est en ce lieu de profonde humilité que le personnage prend connaissance de sa propre faiblesse, mais aussi des ouvertures possibles vers l'infini. Catalyseurs de la méditation, donc de l'attente d'une révélation, les toilettes représentent « l'espace par excellence où s'éprouve la finitude humaine et où s'entrevoit

[7] Sylvie Germain, *Immensités*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1993. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*Im*), suivi du numéro de la page.

la possibilité de l'infini, hors concepts. » (*Im*, 36) Le dialogue entre la finitude et l'infini est un dialogue temporel qui va bientôt mettre face à face Prokop et Dieu, ce dernier faisant l'objet d'une lente découverte et d'une attente constamment renouvelée. L'expérience mystique transforme le lieu qui, isoloir pour le personnage, commence à ressembler de plus en plus à une grotte d'ermite où Prokop fait, patiemment, l'apprentissage d'une « humble sagesse pétrie de folie douce. » (*Im*, 47) C'est l'arrêt, la lenteur qui convient à ce lieu où le temps se conjugue au ralenti et le protagoniste finit même par se consacrer à la pure contemplation, en renonçant à sa vieille habitude de lecture.

3. Espèces d'espaces[8]

Bien que moins exploité – et ce non seulement pour ce qui est du traitement de l'attente – l'espace apparaît quelquefois, ne serait-ce que de manière passagère. Il convient de souligner pourtant qu'il n'est pas amplement développé, et que sa description ne remplit pas un rôle purement mimésique[9]. En échange, l'espace se constitue en élément actif[10] pour la diégèse et sert souvent à la mise en texte de l'attente par son caractère anticipatoire.

C'est l'incipit du premier livre écrit par Sylvie Germain qui en témoigne : le cadre de vie des Péniel est un *espace d'attente* régi par la lenteur allant jusqu'à l'immobilité et bercé par la douce temporalité de la patience qu'induit l'alternance des saisons. C'est un espace à plat, ce qui crée un effet d'immensité, mais aussi d'harmonie entre le haut et le bas :

> Ils vivaient au fil presque immobile des canaux, à l'horizontale d'un monde arasé par la griseur du ciel, – et recru de silence. Ils ne connaissaient de la terre que ces berges margées de chemins de halage, bordées d'aulnes, de saules, de bouleaux et de peupliers blancs. La terre, alentour d'eux, s'ouvrait comme une paume formidablement plate tendue contre le ciel dans un geste d'attente d'une infinie patience. Et de même étaient tendus leurs cœurs, sombres et pleins d'endurance. (*LN*[11], 15)

---

[8] Syntagme reprenant le titre du livre de Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, coll. « L'Espace critique », 1997.

[9] Il s'agirait d'une description « dont la fonction, unique ou principale, est de mettre en place le cadre de l'histoire, l'espace-temps dans lequel les acteurs interagissent. » (Adam ; Petitjean 1992, 33)

[10] Détail remarqué aussi par Isabelle Dotan, en citant Jean-Yves Tadié (*Le récit poétique*, op. cit.) : « Ainsi, "l'espace [devient] lui-même protagoniste, agent de la fiction." » (Dotan 2009, 19)

[11] Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1985. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*LN*), suivi du numéro de la page.

Poème de la lenteur[12], cette recréation de l'espace paradisiaque n'échappe pourtant pas au danger de l'imprévisible, il est alors question d'*espace en attente*, sujet à des bouleversements : « En ce temps-là les Péniel étaient encore gens de l'eau-douce. » (*LN*, 15)

Ce qui brise l'harmonie initiale – et, de manière générale, l'harmonie existentielle des Péniel – est l'appel à la guerre. Cette dernière influe sur la perception de l'espace – ce qui arrive, par exemple, dans l'œuvre de Julien Gracq : « l'attente de la guerre ou de la mort, thème obsédant des récits gracquiens, l'attente des personnages, se retrouve dans les lieux. » (Francis 1979, 22) Ainsi, l'appel à la guerre auquel Théodore-Faustin doit impérativement répondre le mène-t-il vers des terres inconnues. Sa marche retrace le cheminement adamique et la prise de possession de la terre après la perte du Paradis. Car, une fois arrivé sur le champ de bataille, il ne sera plus question que de terre. L'espace devient matière étendue à perte de vue, matière des origines de l'homme selon la Genèse. En même temps, cet espace fait coïncider naissance et mort, l'imprévisibilité constituant un appel sinistre de retour à la matière première. La sentence divine[13] menace de s'accomplir à chaque instant. Ainsi, la guerre dessine un espace propre où l'homme vit en alarme, tous les sens aux aguets, car à l'attente de son anéantissement. Dans *Nuit-d'Ambre*, le texte insiste également sur l'aspect de la mort que l'on apporte, détruisant ainsi l'équilibre de la fraternité en tant que condition édénique : « La guerre pouvait bien changer de lieu, changer de forme, d'armes et de soldats, son enjeu demeurait éternellement le même, – il serait demandé à chaque fois et à chacun compte de l'âme de l'homme. » (*NA*, 144-145)

Ainsi, l'espace et le temps se confondent jusqu'à la dissolution de la mémoire du « Paradis ». Nourrie d'angoisse, la perception aboutit à la dissolution du réel en un amalgame où rien ne peut être distingué clairement :

> La frayeur de la mort, de sa propre mort, venait de s'ériger en lui, pulvérisant d'un coup sa mémoire, ses songes, ses désirs. […] il était pris au cœur de la bataille et depuis des jours déjà il vivait dans une alarme constante, ne différenciant même plus le jour de la nuit[14] tant les feux, le sang et les cris ne cessaient de jaillir de tous les coins de l'horizon toujours

[12] « La terre était mouvance de champs ouverts à l'infini, de forêts, de marais et de plaines rouis dans les laitances des brumes et des pluies, paysages en dérive étrangement lointains et familiers où les rivières faufilaient leurs eaux lentes dans le tracé desquelles, plus lentement encore, s'écrivaient leurs destins. » (*LN*, 15)

[13] « Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise. » (*La Bible de Jérusalem*, La Genèse, 3, 19)

[14] Une indifférenciation que Gérard Genette a même généralisée : « […] les deux termes sont évidemment unis par une relation très forte, qui ne laisse à aucun d'eux de valeur autonome. » (Genette 1969, 102)

> plus rétréci transformaient l'espace, le temps, le ciel et la terre en un énorme bourbier[15]. (*LN*, 39)

Désormais, la guerre devient l'objet d'une attente imprécise qui rend très fragile l'équilibre existentiel des Péniel. C'est pourquoi, aussitôt aperçu, l'endroit où Victor-Flandrin bâtira sa vie est présenté comme un espace quelconque, ne se distinguant par rien de spectaculaire, mais aussi comme un lieu soumis aux caprices des maîtres du monde. Situé dans une zone frontalière, généralement oublié à son propre rythme, il est, à l'instar du paradis d'origine des Péniel, un lieu d'attente de la prochaine guerre. Il est à remarquer la stratégie narrative qui glisse cette menace, allant d'une description tributaire des contes à une précision saturée de réalité :

> Cet endroit n'était ni près ni loin, il était de nulle part. Il ne jouissait ni de la splendeur des littoraux sculptés par les mers, ni de la souveraineté des paysages architecturés par les montagnes, ni de la magnificence des déserts arasés par la lumière et le vent. C'était un de ces lieux perchés aux confins du territoire et qui, comme toutes les zones frontalières, semble perdu au bout du monde dans l'indifférence et l'oubli – sauf lorsque les maîtres des royaumes jouent à la guerre et les décrètent alors enjeux sacrés. (*LN*, 76-77)

Plus tard, l'Europe entière est déclarée enjeu sacré et la Seconde Guerre Mondiale vient transformer l'espace une fois de plus. De manière assez surprenante, il est assujetti au temps : « [...] il était revenu, le temps de l'ennemi, le temps du sang et de la peur, et à pas de géant cette fois. » (*LN*, 275) De nouveau, la guerre entraîne le brouillage des repères spatio-temporels, transformant tout en incertitude et crainte. Rappelons aussi le départ d'Augustin et de Mathurin, départ qui est un transfert entre un « nulle part » et « un ailleurs plus terrifiant encore. » (*LN*, 145) Face au danger, l'espace devient « une sorte de milieu indéterminable, où errent les lieux, de la même façon que dans l'espace cosmique errent les planètes » (Poulet 1963, 19) : « Là-bas. Il n'y avait plus d'ici, ni même d'aujourd'hui. Il n'y avait que des là-bas, insituables autant qu'infranchissables, et des demains béants de peur. » (*LN*, 276) Malgré sa position à l'écart, le hameau de Terre-Noire[16] reste un endroit en danger et le souvenir des « anciens séjours de l'ennemi dans [la] région » (*LN*, 278) le transforment en lieu

[15] Cette image est reprise plus loin, lors de la participation d'Augustin et de Mathurin à la Première Guerre Mondiale : « Et c'était vrai, terre et chair se confondaient en une unique matière, la boue. [...] Un lieu de chute, vraiment. » (*LN*, 153)

[16] Terre fertile si l'on pense au « tchernoziom » qui vient du russe et qui représente justement un type de sol de couleur noire, dans le livre, Terre-Noire est le lieu qui voit naître la longue lignée des Péniel. C'est, ensuite, une terre qui récompense le travail par de riches récoltes – la seule exception concernant le retour de Nuit-d'Ambre après le crime : la terre devient stérile à son contact, car il porte la malédiction de Caïn. Mais Terre-Noire est également ce lieu où se jouent les drames obscurs de l'Histoire, lieu périodiquement ravagé par les guerres.

d'attente : les habitants se préparent intérieurement pour le surgissement de la mort qu'ils soupçonnent « prête à leur sauter dessus, tapie, sournoise, dans un coin. » (*LN*, 278)

Cependant, si auparavant Terre-Noire était un espace plutôt passif, un espace en attente, car en danger, vers la fin de *Nuit-d'Ambre* il connaît une métamorphose d'origine biblique. De retour chez lui après un voyage en train, le protagoniste éponyme arrive sur le quai désert où personne ne l'attend. Cependant, l'espace et le temps reviennent en boucle sur eux-mêmes par ce retour au « bercail » : « On le voit, les lieux se comportent exactement comme les moments du passé, comme les souvenirs. Ils s'en vont ; ils reviennent. » (Poulet 1963, 23) Si l'accueil à la ferme est une réintégration dans l'atemporel familial – on le reçoit comme s'il ne s'était absenté que très peu – la terre le rejette. Elle devient ainsi espace en attente de la rédemption de ce Caïn moderne. Inspiré ouvertement par la Genèse, le texte oblique vers le rejet à cause du crime commis sur Roselyn Petiou, son frère diagonal :

> La présence de Nuit-d'Ambre cessa cependant bientôt d'être un renfort, car malgré tout le soin et l'effort qu'il portait à son travail le résultat se révéla un désastre. Chaque arpent de terre qu'il avait labouré devint sec et pierreux et pas une seule des graines qu'il avait semées ne germa. Les orties et les ronces se levaient sur ses pas. Et de même avec les bêtes, – toutes celles dont il s'était occupé tombèrent malades et même crevèrent. La malédiction de Caïn à laquelle il avait voulu échapper venait de le frapper à son tour, – les champs refusaient les travaux de ses mains, les chemins rejetaient les traces de ses pas, les animaux dépérissaient. Tout se faisait stérile à son contact, sol et bétail. (*NA*, 324-324)

Ce lieu reste hostile jusqu'à la transfiguration du personnage à travers son ouverture spirituelle et le rachat par l'amour de son fils. Même si Nuit-d'Ambre ne quitte pas la ferme, il doit apprendre à travailler le bois afin de ne pas rester inoccupé et cela n'est point dépourvu de signification : les arbres, haïs dans son enfance, deviennent le point de retour d'un homme à l'âme déracinée. Ainsi, « la nature a pour fonction essentielle de représenter l'histoire même du guetteur, de décrire son aventure, de signifier son attente. » (Francis 1979, 219) Cependant, prenant conscience, lors d'un instant de grâce, de la rémission possible, bien que longue à venir, de son péché, Nuit-d'Ambre est surpris à la fin du livre en train de remonter le chemin qui mène à la ferme. Déplacement ascendant signalant la réconciliation entre le haut et le bas, il s'agit aussi d'un accueil que lui fait cet espace tendu dans une nouvelle attente, dont l'objet est la réconciliation entre l'homme et Dieu. Si le texte biblique garde son intransigeance[17], la

[17] « Maintenant, sois maudit et chassé du sol fertile qui a ouvert la bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère. Si tu cultives le sol, il n te donnera plus son produit : tu serras un

version de Sylvie Germain semble relever plutôt du Nouveau Testament, car l'errance de Nuit-d'Ambre se fait désormais dans un espace ayant renoué avec le ciel. L'espace paradisiaque en attente au début du *Livre des Nuits* regagne sa paix d'autrefois, car Nuit-d'Ambre le remet *à la grâce de Dieu*[18] :

> Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu remontait vers la ferme. Il n'était plus un extradé, pas même un exilé. Il était simplement un errant. Un errant sur sa propre terre. Un vagabond qui portait Dieu sur ses épaules. Car il y a en Dieu une part d'enfance éternellement renouvelée, et qui demande à être prise en charge. (*NA*, 430)

Dans le même sillage, c'est toujours d'une remise à flot qu'il est question dans *Éclats de sel* lorsque Ludvík choisit de prendre une semaine de vacances dans un village de montagne afin de « respirer un autre air et se changer les idées. » (*ES*[19], 81) Tout comme pour Nuit-d'Ambre, son chemin suit un mouvement ascendant, ouvrant ainsi la voie à la mise en question de sa réintégration spirituelle et du pardon d'avoir abandonné Joachym Brum, mais aussi de s'être abandonné lui-même en s'exilant pendant onze longues années. Sa lente réconciliation avec lui-même et le monde aboutit à la suite de rencontres faites dans des lieux de hasard, comme dans *Nuit-d'Ambre*. Ainsi, cet espace de transition n'est-il lui non plus un simple décor, mais agit en catalyseur de l'attente stimulante pour la réflexion. À la différence du paradis à l'horizontale des Péniel, le village de Ludvík est « très haut perché dans le silence. » (*ES*, 81) Les deux, cependant, font corps avec le ciel. Le lieu s'ouvre à l'espace qui l'entoure et le paysage ainsi brossé est un paysage d'attente dont tous les ingrédients sont là pour permettre au protagoniste de réfléchir sur le mystère des choses qui le tourmentent :

> Et tout le paysage alentour était mué par la neige en un désert étincelant, un territoire de songe et de patience. Le village et la terre taisaient leur histoire, ils se tenaient recueillis au profond d'une attente qui dépassait de loin celle de la saison prochaine, aussi inscrite en eux, bien sûr, mais sans hâte ni nostalgie. Il s'agissait d'une attente plus ample, tout à fait nue, sans objet ni élan ; une attente solitaire, pénétrée de lenteur, de douceur, de rigueur. Une attente où confluaient le bleu du ciel, le noir basalte des nuits, l'errance des nuages et de leurs ombres sur le sol, le tremblement des étoiles et de leurs reflets sur les eaux prises en glace, la mémoire des éléments sous la roche et l'écorce, le souffle chaud des bêtes, et le regard

---

errant parcourant la terre. » (*La Bible de Jérusalem*, La Genèse 4, 11-12) / « Tu es maintenant maudit du sol qui a ouvert la bouche pour recueillir de ta main le sang de ton frère. Quand tu cultiveras le sol, il ne te donnera plus sa force. Tu serras errant et vagabond sur la terre. » (*La Bible, traduction œcuménique*, La Genèse, 4, 11-12)

[18] « Entre gens de l'eau-douce ils s'appelaient plus volontiers du nom de leurs bateaux que de leurs propres noms. [...] Les Péniel étaient ceux d'*À la Grâce de Dieu*. » (*LN*, 16-17)

[19] Sylvie Germain, *Éclats de sel*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1996. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*ES*), suivi du numéro de la page.

> des hommes posé sur ce silence, et aussi le vol des oiseaux traversant tout cela. (*ES*, 81-82)

Silence, lenteur, songe et patience sont donc les constantes de ce paysage qui isole Ludvík et, ce faisant, lui octroie le répit de s'approprier l'espoir de réconciliation entre les mondes, autour duquel son ancien maître spirituel avait réfléchi vers la fin de sa vie. En même temps, c'est un espace où la blancheur aveuglante efface les repères – signe que c'est de lui-même que l'attente affamée de réponses de Ludvík doit se nourrir. Par conséquent, c'est de manière faussement contradictoire que cet espace ouvert – et qui ouvre – à l'infini est en même temps labyrinthique, tout comme sa chambre où le regard de Ludvík est, le plus souvent, rivé au « mur nu que posé[s] sur les pages » (*ES*, 95) d'un livre :

> Ludvík marchait le long des sentiers verglacés, et l'espace alentour déployait sa blancheur à perte de vue, le vent sifflait son froid à perte de souffle, l'esseulant encore plus dans ses pensées passives. (*ES*, 92)

> Sa distraction se doublait d'une étrange attention ; il se sentait requis par un devoir de veille, mais sans pouvoir saisir l'objet de son attente. Il s'endormit ainsi, tout habillé, le livre tombé sur ses genoux, la lumière allumée. Il en fut de même le lendemain et le surlendemain. Tout le jour il arpentait les chemins blancs, sans but précis ; des chemins de rien, de nulle part. Un labyrinthe à ciel ouvert, vibrant de froid et de lumière, où par instants, sifflait le vent, feulait le vent, craquait au loin une branche ou le cri âpre d'un oiseau comme pour mieux rehausser le silence. Il frottait son regard à la neige, son ouïe à l'aridité du silence, et ses pensées au vide. (*ES*, 95-96)

Des lieux aux espaces, le traitement spatial de l'attente relève, chez Sylvie Germain, d'un délitement accordé au personnage en question. Si l'on privilégie les lieux au détriment des grands espaces, c'est surtout parce que cette incohérence sert à mettre des personnages indécis en attente. Il s'agit donc de *lieux de mise en attente* et qui ménagent les révélations par bribes ou bien qui intriguent jusqu'à ce que l'âme revienne en boucle sur elle-même en quête de réponses. Ainsi, l'espace est-il un élément épisodiquement actif dans le récit ; les descriptions – dont l'étendue est d'ailleurs limitée – ne sont pas seulement des échafaudages du cadre de vie, mais des esquisses d'intrigues, dans la mesure où c'est souvent le lieu qui déconcerte le protagoniste, le stimule à réfléchir, puis à laisser la réflexion mûrir dans l'attente d'une révélation personnelle. Lieux d'attente, lieux en attente, ce sont autant d'instances d'interpellation discrète de ceux qui se savent requis par une attention dont ils font eux-mêmes l'objet.

Textes de références

GERMAIN, Sylvie, *Éclats de sel*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1996.
GERMAIN, Sylvie, *Immensités*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1993.
GERMAIN, Sylvie, *L'Enfant Méduse*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1991.
GERMAIN, Sylvie, *Le Livre des Nuits*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1985.
GERMAIN, Sylvie, *Nuit d'Ambre*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1987.
GERMAIN, Sylvie, *Opéra muet*, Paris : Gallimard, coll. « *folio* », 1989.

Bibliographie

ADAM, Jean-Michel ; Petitjean, André, *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris : Nathan, 1992.
AGACINSKI, Sylviane, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris : Seuil, 2000.
BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Quadrige / P.U.F., 1957.
BLANCKEMAN, Bruno, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », In *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*. Études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, *Roman 20-50*, nº 39, Juin 2005, 7-14.
CANNONE, Belinda, « Trois chambres littéraires. Xavier de Maistre, Ivan Gontcharov, Virginia Woolf », In Levillain, Henriette (dir.), *Poétique de la maison. La Chambre romanesque, le Festin théâtral, le Jardin littéraire*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, 41-52.
DOTAN, Isabelle, *Les clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur : Les éditions namuroises, 2009.
FRANCIS, Marie, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris : A.G. Nizet, 1979.
GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
GERMAIN, Sylvie, *Bohuslav Reynek à Petrkov : un nomade en sa demeure*, Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot éditeur, coll. « Maison d'écrivain », 1998.
KAMYABI MASK, Ahmad, *Les Temps de l'attente*, Paris : Ahmad Kamyabi Mask, 1999.
KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Sylvie Germain : la hantise du mal*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.
La Bible de Jérusalem, Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris : Les Éditions du Cerf, 2003. [En ligne]. URL : http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par%20page/84/TM.htm. (Consulté le 15 février 2011).
La Bible, traduction œcuménique, Édition intégrale comprenant Introductions générales et Pentateuque révisés, 10e édition, Paris : Les Éditions du Cerf / Villiers-le-Bel : Société biblique française, 2004. [En ligne]. URL : http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par%20page/120/TM.htm. (Consulté le 15 février 2011).
PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, coll. « L'Espace critique », 1997.
POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1963 (1982 pour « Proust et la répétition »).
TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1994.

II. Études de linguistique, traduction et didactique du FLE / FOS

Convergences et divergences dans l'emploi du passé simple en français et en roumain
Eugenia ARJOCA-IEREMIA

***Terre salée*, nouvelles configurations du temps et de l'espace. Irina Egli et l'art de la fugue**
Neli Ileana EIBEN

L'expression du temps dans les exercices multimédia
Mariana PITAR

***Traduzadapter*. La traduction *en-jeu* dans l'œuvre de João Guimarães Rosa**
Germana HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA

***O dată, de două ori, ... de nenumărate ori/ Une fois, deux fois, ... maintes fois. Remarques sur les aspects unique, itérat*if et fréquentatif dans l'expression du temps en roumain et en français**
Adina TIHU

Temps et espace dans *Aspects du mythe* de Mircea Eliade, de l'abstraction universelle à la dimension linguistique
Estelle VARIOT

Quelques localisations temporelles en français et en espagnol : réflexions sur les perspectives grammaticales et leurs implications didactiques
Luminiţa VLEJA

Convergences et divergences dans l'emploi du passé simple en français et en roumain

Eugenia ARJOCA-IEREMIA
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. En français comme en roumain, le passé simple est hérité du parfait latin. En ancien français, le PS avait soit une valeur de *perfectum praesens*, soit une valeur *de perfectum historicum*. En français actuel, le PS est lié à l'expression d'un passé achevé, sans liaison avec le moment de l'énonciation. Il est apte à exprimer un événement saisi dans sa globalité. En roumain actuel, on peut distinguer deux paradigmes homonymiques pour le PS, suivant qu'il est temps absolu (allocentrique) et alors les verbes s'emploient surtout à la troisième personne ou temps déictique, employé en Olténie, pour exprimer un passé récent dont les limites temporelles ne doivent pas dépasser l'espace d'une journée. Dans ce dernier cas, les verbes sont employés de préférence aux deux premières personnes. Le premier type de PS se rencontre surtout dans les textes narratifs écrits, le second dans la conversation quotidienne.

Abstract. In French, as well as in Romanian, the Past Perfect Simple is inherited from Latin. In Old French, the Past Perfect Simple had a value of perfectum praesens, a value of perfectum historicum. In modern French, the Past Perfect Simple is related to the expression of a completed past action, without any connection to the time of utterance. This tense is able to express an event seized from every angle. In modern Romanian, there are two homonymic paradigms for the Past Perfect Simple: as an absolute (allocentric) tense, the verbs are primarily used in the third person or as a deictic tense, employed in Oltenia, to express the recent past which time limits should not exceed a daytime. In the last case, the verbs are preferably used for the first two persons. The first type of Past Perfect Simple is found mostly in written narrative essays, the second one in daily conversation.

Mots-clés : aspect perfectif, temps allocentrique/temps déictique, sens conceptuel, sens présupposé, sens procédural
Keywords: perfective aspect, allocentric/deictic tense, conceptual meaning, presupposed meaning, procedural meaning

0. Introduction. Notre objectif

En français comme en roumain, le passé simple (PS) est un temps hérité du parfait latin, ce qui explique la variété des formes verbales et les difficultés que les locuteurs natifs ou étrangers (employant l'une des deux langues) ont

à surmonter quand ils apprennent la conjugaison des verbes, en commençant par avoir et être et, respectivement, a avea et a fi. Ainsi, par exemple, aux formes verbales latines, pour la Ière personne du singulier : habŭī, fŭī, cantāvī, tacŭī, fēcī, dixi, correspondent, en français, les formes : j'eus, je fus, je chantai, je tus, je fis, je dis, et en roumain : avuĭ, fuĭ, cântaĭ, tăcuĭ, făcuĭ, ziseĭ ; aux formes mersi et audīvi correspondent en roumain merseĭ et auziĭ.

Notre objectif : nous allons observer, en analysant différents types de textes, quelques convergences et les principales divergences dans l'emploi du passé simple dans les deux langues, en tenant compte d'abord du fait qu'il appartient à deux systèmes verbaux apparentés, mais aussi différents. Toutes nos considérations porteront sur le français et le roumain contemporains.

En français, on l'appelle aussi passé indéfini en l'opposant ainsi au passé défini ou passé composé, les deux appartenant au prétérit ou parfait :

> De là il eſt arrivé que dans la pluſpart des Langues vulgaires, il y a deux ſortes de preterit ; l'yn qui marque la choſe préciſément faite, & que pour cela on nomme définy, comme j'ay écrit, j'ay dit, j'ay fait, j'ay diſné ; & l'autre qui la marque indéterminément faite, & que pour cela on nomme indéfiny, ou aoriſte, comme j'écrivis, je fis. (Grammaire Générale, 108, apud Fournier, à paraître)

De plus, en français, on distingue le passé simple du passé antérieur, forme composée marquant l'antériorité dans une subordonnée temporelle, avec laquelle il entre en relation ; en roumain, il n'y a pas de correspondant pour le passé antérieur, la succession des verbes au passé simple indiquant la chronologie des événements.

Comme on le verra plus loin, en roumain actuel standard, le passé simple, appelé perfectul simplu est souvent remplacé par le passé composé, appelé perfectul compus. Ainsi la dénomination métalinguistique roumaine de ce temps met-elle en évidence le fait que c'est un temps hérité du latin, temps lié à la valeur aspectuelle perfective. Les locuteurs roumains (sauf ceux de la province d'Olténie, de certaines zones du Maramuresh et des Monts Apuseni) ne l'emploient plus dans la conversation courante ; ils en apprennent à l'école le paradigme de conjugaison.

L'imparfait (roum. imperfectul) et le plus-que-parfait (roum. mai-mult-ca-perfectul) sont les temps du passé avec lesquels le passé simple entre habituellement en relation, dans les deux langues :

> (1) O lumină cenuşie, tulbure privea prin ferestre, când se trezi Glanetaşu. (Rebreanu, in GALR, I, 422)

(1') Une lumière grise, trouble passait à travers les vitres, lorsque Glanetaşu se réveilla. (n. tr.)

(2) Nu se uita şi nu vedea pe nimeni şi pentru întâia oară nu răspunsese la salutul cuiva care trecu pe lângă el şi îi dădu bună ziua. (Preda, in GALR, I, 423)

(2') Il ne regardait nulle part et ne voyait personne et pour la première fois, il n'avait pas répondu au salut de quelqu'un qui était passé [littér. « passa »] près de lui et lui avait dit [littér. « dit »] « bonjour »[1]. (n. tr.)

1. Convergences dans l'emploi du PS en français et en roumain

Notre étude s'appuie, au point de vue théorique, sur l'idée qu'il faut faire la distinction entre la (les) valeur(s) sémantique(s) propre(s) à chaque temps verbal (perspective référentielle) et les usages pragmatiques des temps verbaux, liés à « une importante variété d'effets de sens » (L. De Saussure 2010, 136) produits par l'emploi dans le discours des formes verbales finies : « [...] les temps verbaux sont sémantiques puisqu'ils encodent de l'information, qui plus est référentielle, mais aussi pragmatiques car ils présentent à la fois une dimension inférentielle et discursive, et surtout qu'ils conditionnent l'ordre temporel dans une large mesure et donc dépassent le cadre de la phrase. » (L. De Saussure 2010, 137)

1.1. Le PS – temps de l'événement. Traits spécifiques de nature aspectuo-temporelle

Comme on vient de le dire, en français comme en roumain, le PS exprime l'aspect perfectif ; c'est une forme verbale apte à exprimer un événement ou bien une série d'événements : « On admet généralement que le PS saisit les événements dans leur globalité » (Vetters 1993, 25)[2]. Gramatica de bază a limbii române définit la catégorie de l'aspect comme suit : « L'aspect surprend le changement d'état désigné par les verbes au point de vue de son déroulement, qui peut être considéré comme : – un événement unique, de courte durée (=aspect ponctuel ou momentané) ou comme étant en cours

[1] En roumain, l'imparfait est soit temps déictique, soit temps de relation, le plus-que-parfait est un temps typique de relation, le passé simple est, selon les contextes où il apparaît, soit temps absolu, soit déictique (v. *GBLR* 2010, 252-255).

[2] Voir aussi Paul Imbs (1968, 82) : « L'étude du futur prophétique nous a montré que le futur se présentait volontiers en série avec lui-même, de manière à constituer un récit, projeté dans l'avenir. Le PS a la même propriété, qui est en relation avec sa définition la plus adéquate : la faculté de se construire en série avec lui-même dérive de son aptitude à projeter dans le passé des événements, qui se présentent par nature en série, et constituent ainsi une histoire. Aussi bien l'emploi du passé simple est-il étroitement lié à la notion d'événement, dont l'exacte saisie est essentielle pour le juste emploi de ce temps. »

de déroulement, dans un laps de temps plus long (=aspect duratif ou continu) ; – comme achevé (=aspect perfectif) ou non achevé (=aspect imperfectif), etc. » (n. tr.) (2010, 243-244 passim). « Le passé simple, tout comme le passé composé, a une valeur aspectuelle perfective, indiquant une action ou un état achevés, mais sa valeur aspectuelle est plus nette que celle du passé composé; il s'agit d'une valeur ponctuelle. » (n. tr.) (GBLR 2010, 252)

En français actuel standard, le PS s'emploie pour évoquer des événements situés loin dans le passé, qui n'ont plus de liaison avec le moment de l'énonciation. Il s'agit d'une temporalité allocentrique, d'« un moment envisagé depuis un point de vue distinct du point de vue déictique du locuteur » (L. De Saussure 2010, 136). Nous considérons que cette temporalité allocentrique est un sens présupposé impliqué par le contenu sémantique (conceptuel) de ce temps (voir plus loin l'exemple 3).

En roumain actuel, le PS désigne toujours l'action ou l'état achevés dans le passé, mais, en tenant compte des différents contenus procéduraux attachés à ce temps, nous formulons, dès maintenant, l'hypothèse qu'il y a deux paradigmes verbaux homonymiques, un premier paradigme correspondant à un PS employé surtout à la troisième personne, comme temps narratif fictionnel (v. plus loin l'exemple 3'). Le PS fictionnel est considéré comme temps absolu : « Il n'y a aucun rapport au moment de la parole » (n. tr.) (GBLR 2010, 252). Ce premier paradigme du PS comporte le même sens présupposé de temporalité allocentrique que le PS français. Un second paradigme, homonyme du premier, serait le PS déictique (noté PS – roum.2), employé dans certains parlers régionaux (v. plus loin le point 3).

Les traits inhérents pour le PS français et pour le PS du roumain actuel standard (PS – roum.1) sont donc : [+perfectif, +temporalité allocentrique, +passé éloigné] ; pour le PS du roumain régional (PS – roum.2), on aura les traits suivants : [+perfectif, +temporalité déictique, +passé immédiat].

1.2. Le passé simple dans les textes de type « récit fictionnel » et « texte mémorialistique »

Tout texte a sa propre temporalité, issue du réseau de relations entre les temps exprimés par les formes verbales et/ou les adverbes temporels ou autres spécifications. Pour illustrer la capacité du PS d'être le temps de l'événement, nous allons examiner deux textes : le récit fictionnel, les exemples (3) et (3') et le texte mémorialistique, les exemples (4) et (4').

1.2.1. Le récit fictionnel

> (3) Sa conversion artistique eut lieu, d'une manière inattendue, au cours d'une errance un jour d'hiver, alors qu'il visitait le petit musée Edison [...]. À l'entrée du bâtiment d'accueil, s'élevait un arbre spectaculaire, un banian, qui fit une très vive impression sur lui. C'était la première fois qu'il voyait un tel arbre. Il contempla longuement ce géant séculaire dont les racines adventives aériennes partaient des branches et descendaient verticalement vers le sol où, formant de multiples piliers, elles devenaient de nouveaux troncs. C'était l'image du lent travail du temps, ce grand sculpteur, et comme une sorte de synthèse du monde. [...] À partir de ce moment, le banian devint son arbre de référence et sa devise : ce fut dorénavant pour lui l'emblème du travail créateur. (Brulotte 2011, 93-95)

> (3') Convertirea sa artistică avu loc într-un mod neaşteptat, în timpul unei hoinăreli într-o zi de iarnă când se dusese să viziteze muzeul Edison [...]. La intrarea în clădirea unde era recepţia muzeului, se înălţa un copac nemaipomenit, un banian, care-i produse o impresie deosebită. Vedea pentru prima oară un asemenea copac. Contemplă îndelung acest uriaş secular ale cărui rădăcini plecau dinspre ramuri şi coborau în linie verticală spre pământ unde, formând un fel de stâlpi numeroşi, se transformau în trunchiuri. Era imaginea lucrării lente a timpului, acest mare sculptor, un fel de sinteză a lumii. [...] Din acea clipă banianul deveni pentru el copacul de referintă, punct de reper şi deviză călăuzitoare : acesta fu (reprezentă) pentru el de aci înainte emblema muncii creatoare. (n. tr.)

Dans le texte de l'exemple (3), le récit fictionnel portant sur un épisode de la vie du sculpteur Turcotte commence par une triple spécification temporelle : les couples au cours d'une errance, un jour d'hiver et la proposition temporelle « alors qu'il visitait ». La trame temporelle qui est comme un « squelette textuel » est construite par les verbes à l'imparfait (imparfait en contexte narratif et imparfait descriptif à valeur aspectuelle « perfective »). Les verbes au PS (tous marqués par les italiques) expriment des événements uniques qui avaient eu lieu ce jour-là où le personnage Turcotte découvrait dans le banian « son arbre de référence et sa devise. »

Les nœuds ou articulations du texte sont représentés par les verbes au PS, dont le rôle, à notre avis, est de signaler les événements importants vécus par Turcotte, autour desquels vont se disposer des fragments textuels, dont la cohésion est assurée par l'imparfait. L'alternance PS/IMP donne au texte une progression linéaire simple.

Si les verbes au PS ont à l'infinitif le trait aspectuel [+duratif], alors ils admettent la combinaison avec des adverbes ayant le même trait, tels que longuement, dans (3) : « Il contempla longuement » et encore, dans (4) : « Les hostilités durèrent encore. »

La traduction en roumain du texte (3) respecte l'alternance du PS et de l'IMP, temps employés selon les règles suivantes :

– La règle générale pour l'emploi du passé simple formulée par Kamp et Rohrer en 1983 et reprise par Vetters (1993, 17) est : « i. le PS introduit un nouvel événement e qui précède le moment de la parole t_o ; ii. e suit le dernier événement déjà introduit. »

___E1___E2___E3___E4___E5___E6___E7_____To___

– La règle générale pour l'emploi de l'imparfait (Kamp et Rohrer, 1983 ; Vetters 1993, 18) est : « i. la phrase à l'imparfait introduit un nouvel état s ; ii. cet état se situe avant le moment de la parole t_o ; iii. contient le dernier événement e (introduit par une phrase au PS). »

_____E1_____S1_____To___

« On peut dire que le PS fait avancer le récit alors que l'imparfait le retarde [...], le PS avance le point de référence en le déplaçant vers la droite, tandis que l'imparfait garde le point de référence du dernier événement. » (Vetters 1993, 18)

1.2.2. Le texte mémorialistique

La même analyse peut s'appliquer « grosso modo » au texte suivant, (4), dans lequel apparaissent aussi le passé composé (PC) et le Présent :

> (4) Les hostilités durèrent (=durară/au durat) encore huit mois. Au mois d'avril 1945, quelques semaines avant la capitulation de l'Allemagne, pendant les vacances de Pâques, je vins (=venisem) à Paris pour le dernier trimestre scolaire. Je découvris (=am descoperit) le théâtre, le wisky, l'holocauste, les soldats américains [...]. Les fêtes que Paris se donna pour la fin de la guerre, le 8 Mai, et surtout le 14 Juillet de cette année-là, sont inoubliables (=sunt de neuitat). Jamais je n'ai revu (n-am mai văzut) pareille certitude dans la joie. Mon parrain, ancien prisonnier libéré, m'emmena (=m-a dus) voir Le Dictateur de Chaplin. Trois mille personnes riaient et applaudissaient (=râdeau şi aplaudau). Je revins (=mă întorsesem) en vacances à Colombières trois ans après en être parti, avec mes parents. J'y retrouvais (=îmi regăseam) mes amis, le soleil et la pêche. Tout semblait (=părea) indiquer un retour à la paix, aux mêmes manières de vivre. On commençait (=Începea) à parler des camps d'extermination ; et rien ne laissait imaginer (=nu lăsa să se întrevadă) les vastes horreurs soviétiques. C'était (=era) comme un étrange réveil. L'énergie jaillissait (=ţâşnea) des ruines, l'euphorie l'emportait (=trecea înaintea) sur la conscience des choses. Au milieu du siècle, hommes et femmes avaient quelque peine à reconnaître la destruction, la mort et l'atrocité révélée. Il fallut (= a trebuit) des années pour admettre l'Histoire. (Carrière 2000, 304)

(4') Ostilităţile durară/au durat încă opt luni. În aprilie 1945, cu câteva săptămâni înainte de capitularea Germaniei, în timpul vacanţei de Paşti, venisem la Paris pentru ultimul trimestru şcolar. Am descoperit teatrul, wisky-ul, holocaustul, soldaţii americani [...]. Petrecerile care avură loc la Paris, cu ocazia sfârşitului războiului la 8 mai, şi mai ales în ziua de 14 iulie din acel an, sunt de neuitat. Niciodată n-am mai văzut o asemenea bucurie deplină. Naşul meu, fost prizonier eliberat, m-a dus să văd Dictatorul de Chaplin. Trei mii de persoane râdeau şi aplaudau. Mă întorsesem în vacanţă la C. cu părinţii mei, la trei ani după ce plecasem de acolo. Îmi regăseam prietenii, soarele şi pescuitul. Totul părea să indice o întoarcere la pace, la aceleaşi maniere de a trăi. Începea să se vorbească despre lagărele de exterminare şi nimic nu lăsa să se întrevadă vastele orori sovietice. Parcă era o stranie deşteptare. Dintre ruine ţâşnea energia, euforia trecea înaintea conştiinţei lucrurilor. La mijlocul secolului, bărbaţilor şi femeilor le era greu să recunoască distrugerea, moartea şi atrocitatea. A trebuit să treacă ani buni pentru ca Istoria să fie acceptată. (n. tr.)

La traduction en roumain révèle des convergences, mais aussi beaucoup de divergences dans l'emploi des temps. En français, on a sept verbes au PS, dont un seul se traduit par le PS roumain (se donna=avură loc), deux verbes au PS se traduisent par le plus-que-parfait (PQP) (je vins=venisem ; je revins=revenisem) et trois PS sont traduits par trois verbes au passé composé (PC) (je découvris=am descoperit ; m'emmena=m-a dus ; il fallut=a trebuit) ; pour un cas, on peut choisir le PS ou le PC : durèrent= durară/au durat. C'est que, en roumain, le passé composé reste la forme verbale privilégiée pour raconter des événements situés dans un passé lointain.

La référence temporelle initiale est donnée, quelques pages auparavant, par l'indication de la date historique « au mois de juin 1945 ». À partir de cette date, il y a les huit mois suivants, après le passage desquels – une nouvelle spécification temporelle précise : « au mois d'avril 1945 », donc le comput temporel se fait à l'aide des unités de mesure du calendrier. Cette spécification temporelle est renforcée par le complément « quelques semaines ». Les événements présentés seront donc ultérieurs à ces dates chronologiques ; ils se succèdent assez rapidement les uns aux autres et leur succession est rendue par la succession des verbes au PS. Le complément temporel « cette année-là » indique lui aussi que les événements racontés se passent bien avant l'époque où l'auteur, J. Cl. Carrière, les évoque (le 15 février 2000).

Les imparfaits : « j'y retrouvais, c'était comme… » illustrent bien l'imparfait utilisé en contexte narratif et avec une valeur perfective. Tout comme le PS, ces imparfaits introduisent de nouveaux épisodes textuels à l'intérieur desquels d'autres verbes à l'imparfait ont le rôle de détailler les faits

produits en concomitance ou simultanéité temporelle avec les deux imparfaits « perfectifs ». Nous citerons ici Louis de Saussure (2010, 140-141) :

> L'usage descriptif de l'imparfait suppose une appréhension interne d'un procès – c'est l'acception d'ailleurs générale de l'imperfectif. Cette appréhension interne, représentée comme objective par le locuteur, suppose que le procès est vrai au point de référence, mais aussi avant et après, soit dans une extension floue, soit en fonction de limites définies par ailleurs (adverbes de durée ou informations contextuelles).

Le passé composé (jamais je n'ai revu) et le présent (sont inoubliables) sont employés pour introduire les commentaires actuels de l'énonciateur et aussi le moment de l'énonciation, différent de la temporalité « passée » du texte (les événements avaient eu lieu 50 ans auparavant).

En conclusion, la traduction en roumain révèle certaines similitudes, mais aussi une forte tendance à remplacer le PS par le PC, forme temporelle qui assure dans les écrits en roumain les fonctions propres au PS français.

1.3. Le PS – temps susceptible d'exprimer une succession d'événements

Nous avons vu que le PS est la forme la plus appropriée à l'expression de l'événement. Mais l'événement peut interrompre le cours d'une histoire et donc, opposé à un temps duratif, comme l'imparfait, le passé simple peut créer un effet de surprise :

> (5) Deux coqs vivaient en paix. Une poule survint. (La Fontaine)
> (5') Doi cocoşi trăiau în bună pace. Dar apăru o găină. (n.tr.)

Mais le plus souvent, il y a plusieurs événements qui se succèdent les uns aux autres, de sorte qu'ils forment une histoire. Une succession de verbes au passé simple a le rôle de fonder cette histoire. Par conséquent, le passé simple est employé, en français comme en roumain, dans les récits de toutes sortes : récits littéraires, romans policiers, présentation des événements historiques, dépliants touristiques racontant l'histoire d'un monument, etc. En roumain, dans ces différents types de textes, le PS est fortement concurrencé par le PC et le Présent**.** Analysons d'abord l'exemple suivant :

> (6) Au mois de juin 1944, des maquisards firent sauter une bombe dans le tunnel de Sainte-Colombe. Un train militaire y fut immobilisé quelque temps. Les Allemands se dispersèrent dans le village et prirent plusieurs otages. Ils les alignèrent devant le tunnel comme pour les fusiller. […] Georges Barthès, son père et son beau-père travaillaient ce jour-là dans les parages. Ils réussirent à s'esbigner en douce le long de la rivière, en se cachant entre les roseaux. (Carrière 2000, 288)

> (6') În luna iunie 1944, câţiva luptători din Rezistenţă făcură să explodeze o bombă în tunelul de la Sainte-Colombe. Un tren militar fu imobilizat acolo pentru ceva timp. Nemţii se răspândiră în sat şi luară mai mulţi ostateci. Îi aliniară în faţa tunelului ca pentru a-i împuşca. În ziua aceea, Georges Barthès cu tatăl şi cu socrul său lucrau în împrejurimi. Reuşiră să se facă nevăzuţi de-a lungul râului, ascunzându-se în stufăriş. (n.tr.)

Dans l'exemple (6), l'évocation des événements tragiques, se fait à l'aide d'une série de verbes au PS, ce qui accroît la tension dramatique du récit et maintient éveillée l'attention du lecteur. Comme l'écrivain présente des faits qui s'étaient passés cinquante ans auparavant, au mois de juin 1944, il emploie tout naturellement le passé simple dont la temporalité typique rend possible et adéquate cette évocation. Le point de référence temporelle est donc situé dans un passé lointain, explicité par le complément de temps ce jour-là.

Le PS fait avancer le récit : « Le passé simple fait avancer l'action dans la mesure où il indique une succession d'événements de manière beaucoup plus nette que le passé composé » (n. tr.) (GBLR, 253)[3].

Dans (6) et (6'), il s'agit d'un usage discursif prototypique pour le passé simple en français contemporain ainsi que pour le passé simple roumain, tel que nous l'avons défini sous le sigle : PS – roum. 1 (voir ci-dessus le point 1.1.).

Or, il faut observer que même s'il s'agit d'une suite de verbes employés au PS déictique (PS – roum. 2), la propriété de ce temps de créer une histoire ne se perd pas, bien au contraire, les événements se succèdent rapidement dans un intervalle très court de temps, qui ne va jamais dépasser l'espace de 24 heures. Le sujet des verbes au PS – roum. 2 est représenté par la personne du locuteur et, éventuellement, de l'allocutaire. Les faits évoqués se trouvent en grande proximité psychologique avec l'énonciateur, comme dans l'exemple suivant :

---

[3] D'ailleurs, Ašić et Stanojević (*à paraître*) expliquent qu'il y a trois paramètres pour décrire les temps verbaux : l'instruction temporelle (à chaque temps verbal correspond une combinaison des points temporels pertinents sur l'axe du temps : E, R et S), l'instruction aspectuelle (une relation entre E et R : R C E [pour l'aspect imperfectif] et E C R [pour l'aspect perfectif]) et l'instruction discursive (l'ordre temporel [progression, régression ou stagnation temporelle]). Selon ces instructions, les auteurs cités définissent les temps verbaux du passé comme suit :
Le PS: I) E,R-S; II) perfectif; III) progression temporelle/*Pierre entra* (e1). *Marie sortit* (e2). e1<e2
Le PQP: I) E-R-S; II) perfectif; III) régression temporelle/*Pierre entra* (e1). *Marie était sortie* (e2). e2<e1
L'IMP: I) E,R-S; II) imperfectif; III) stagnation temporelle/*Pierre entra* (e1). *Marie lisait* (e2). e1 C e2

> (7) Încă din stradă văzui lumină în dormitorul nostru. Va să zică Matilda nu dormea ! Intrai în curte şi sunai. [...] Dar Matilda nu deschise. Sunai a doua oară şi a treia oară. Nimic. Tăcere totală, a oraşului şi a casei. Stătui câteva clipe lungi în singurătatea care mă cuprinse în faţa propriei mele porţi. Scosei cheile, intrai şi începui să urc scările. (Preda 2009, 258)
>
> (7') M'approchant de notre maison, je vis qu'il y avait de la lumière dans notre chambre. Donc, Mathilde ne dormait pas encore ! J'entrai dans la cour et je sonnai. [...] Mais Mathilde n'ouvrit pas. Je sonnai encore une fois et la troisième fois aussi. [...] Rien. Silence total, de la ville et de la maison. J'attendis quelques bons moments devant ma propre porte, saisi par la solitude que j'éprouvais sans le vouloir. Je sortis mes clés, j'y entrai et je commençai à monter les marches. (n.tr.)

On voit clairement que le PS déictique a pour fonction discursive non seulement celle d'assurer la progression, mais aussi celle de marquer la subjectivité, comme le fait aussi la personne grammaticale de l'énonciateur, impliquée, en roumain, dans la forme verbale même.

2. Convergences et/ou divergences : l'emploi du PS et du PC dans les récits historiques et les textes des dépliants touristiques

En français, on utilise le PS pour présenter des événements historiques anciens ou très anciens, dans les textes historiques et dans les dépliants touristiques qui présentent l'histoire d'un monument, d'un palais, etc. Voir en ce sens l'exemple (8) :

> (8) Le roumain a une histoire complexe : entre 101 et 106 après J.-C., les Romains entreprirent (=întreprinseră/au întreprins) une colonisation massive de la Dacia, territoire habité par des peuplades thraces. En 271, Aurélien retira (=îşi retrase/şi-a retras) ses troupes du territoire, qui posait de grandes difficultés d'occupation, et les Romains s'installèrent (=se instalară/s-au instalat) au sud du Danube. Sous l'effet des invasions slaves, ce domaine (correspondant à celui de la Bulgarie actuelle) fut déromanisé (=fu/a fost deromanizat), et on connaît mal les conditions dans lesquelles la latinité a pu se préserver pendant les siècles d'invasions (par les Slaves et plus tard par les Hongrois) et donner lieu à une enclave romane dans le monde slave. (Bal et al. 1991, 54)

La capacité du PS français d'exprimer des faits anciens est héritée « du parfait (perfectum) latin, qui pouvait soit renvoyer à la situation passée elle-même (le perfectum historicum [...]), soit au résultat présent d'une situation passée (le perfectum praesens) » (De Mulder 2010, 184). En roumain, la situation est différente, puisque le PC est le temps du passé le plus utilisé pour désigner l'action ou l'état achevés, sans référence à d'autres repères temporels : « La distance temporelle par rapport au moment de la parole ne compte pas : Dan **est venu** depuis cinq minutes et il t'attend. //

Basarab I **a vécu** il y a sept cents ans » (n. tr.) (GBLR 2010, 250)[4]. Le PC a, en roumain, deux valeurs sémantiques prototypiques : celle de temps déictique, exprimant la relation d'antériorité par rapport au moment de la parole ou bien celle de temps absolu, sans rapport à d'autres repères temporels.

Par conséquent, pour traduire en roumain le texte de l'exemple (9), il faut employer, de préférence, les verbes au PC là où, en français, on a le PS, tout en observant que le PS n'est pas exclu non plus, étant donnée notre hypothèse du double paradigme homonymique pour ce temps. Inversement, si, dans le texte d'un dépliant touristique portant sur l'histoire d'un monastère et de son église, on emploie, en roumain, les verbes au PC, alors, dans la traduction en français, on va utiliser de préférence le PS, en sachant que le PC n'en est pas entièrement exclu, grâce à un choix stylistique que le traducteur est libre de faire. Voir en ce sens le texte de l'exemple (9) :

> (9) Domniţa Zamfira, fiica domnitorului muntean Moise Vodă Basarab din Bucureşti [...] a venit să vadă mănăstirea Prislop şi fiind impresionată de frumuseţea ei a restaurat biserica între anii 1564-1580, devenind a doua ctitoră a Mănăstirii Prislop. A împodobit biserica cu o pictură nouă în frescă şi a dăruit bisericii o icoană a Maicii Domnului, care a fost dusă în 1762 la Blaj, după incendierea bisericii din ordinul generalului Buccow, guvernatorul Transilvaniei. (Sfânta Mănăstire Prislop 2008, 4)
>
> (9') La princesse Zamfira, fille du prince régnant valaque Moise Basarab de Bucarest est venue/vint voir le monastère de Prislop. Impressionnée par la beauté de celui-ci, elle a fait/fit restaurer l'église entre 1564 et 1580, devenant la seconde fondatrice de ce monastère. Elle a fait/fit décorer l'église d'une nouvelle peinture murale et a fait/fit don d'une icône de la Vierge Marie, qui a été/fut transportée à Blaj en 1762, après que l'église a été/fut incendiée par ordre du général Buccow, le gouverneur de la Transylvanie. (n.tr.)

3. Divergences dans l'emploi du PS en français et en roumain actuels

3.1. Le PS - temps déictique en ancien et moyen français

En ancien français et encore en moyen français, le passé simple était couramment employé en référence avec le moment de l'énonciation situé dans le présent du locuteur. Donc, il était temps déictique et pouvait se combiner avec des adverbes temporels ou d'autres circonstants temporels

[4] Distanţa în timp faţă de momentul vorbirii este indiferentă : *Dan a venit de cinci minute şi te aşteaptă. // Basarab I a trăit acum şapte sute de ani.*

faisant eux-aussi référence au présent ; il avait, comme nous venons de le voir (au point 2) une valeur de perfectum praesens. Nous empruntons à Walter de Mulder l'exemple suivant :

> (10) Sire, nos estiiens orains ci entre prime et tierce, si mangiens no pain a ceste fontaine, aussi con nos faisons ore, et une pucele vint ci, ...si nos dona... – Seigneur, nous étions donc ici dans la matinée entre six et neuf heures, et nous mangions notre pain auprès de cette source, tout comme maintenant, quand survint une jeune fille...elle nous donna... (Aucassin et Nicolette, XXII, 31,35, apud De Mulder 2010, 183)

Le passé simple était d'un emploi général, non seulement dans les narrations, mais même dans la conversation courante :

> (11) Or sire, la bonne Laurence,/Vostre belle ante, mourut-elle ? (La Farce du Maître Pathelin, apud N. Condeescu 1968, 187)

En moyen français, le PS peut exprimer aussi des faits passés, achevés avant le moment de l'énonciation, mais dont les résultats se font sentir au moment présent, c'est-à-dire il est encore temps déictique et peut être l'équivalent du PC, comme on l'observe dans l'exemple suivant :

> (12) [...] pour hausser ma langue maternelle,/Indonté du labeur, je travaillai pour elle,/Je fis des mots nouveaux, je rappelay les vieux/Si bien que son renom je poussay jusqu'aux cieux ;/Je fis d'autre façon que n'avoient les antiques » (Ronsard, Responce aux injures et calomnies de je ne sçay quels Predicans et Ministres de Geneve, 1563, vers 1019-1023)

Au cours de l'histoire du français, les valeurs du PS et du PC ont subi des changements. Ainsi, à l'époque de la Grammaire de Port-Royal (1660), le PC « s'emploie pour les événements survenus le jour de l'énonciation et le PS pour les événemets situés plus loin dans le passé. [...] À l'époque, le PC avait une valeur d'accompli présent [...]. Le PS avait déjà perdu sa valeur d'accompli présent et ne s'utilisait déjà plus que pour les événements passés sans lien avec le présent. » (Vetters 2011, 348)

En français actuel, le passé simple est exclu de la conversation quotidienne (sauf quelques rares exceptions régionales). Il réfère « à un moment du passé, sans considération du contact que ce fait, en lui-même ou par ses conséquences, peut avoir avec le moment présent. » (Grevisse et Goosse 2008, 1093)

3.2. Le PS – temps déictique en roumain actuel (emploi régional) Type de texte : dialogue quotidien

En roumain actuel standard, l'on observe une extension abusive du passé composé, qui remplace tantôt le passé simple à valeur de perfectum historicum (PS – roum.1), tantôt même le plus-que-parfait. En revanche, le

passé simple déictique, à valeur de perfectum praesens (PS – roum. 2) reste une forme bien vivante employée couramment, surtout dans la conversation quotidienne, par les habitants de certaines régions telles que l'Olténie, d'une partie des Monts Apuseni et de certaines zones du Maramuresh :

(13) – Unde fuseşi ?[5]
– Fusei la pită, lapte ; luai şi nişte ouă.
(13') – Tu fus où ? (= « Tu as été où » ?)
– Je fus (= « Je suis allée ») acheter du pain, du lait. Je pris (= « J'achetai ») aussi des œufs.

Le passé simple déictique (PS – roum. 2) est utilisé pour exprimer des actions accomplies dans un passé très récent, en référence avec le moment de l'énonciation, qui ne saurait dépasser l'espace d'une journée, la règle des 24 heures étant strictement observée : « Ainsi, on dit correctement ″j'ai fait cela hier″ et ″je fis cela ce matin″ (n. tr.)[6] (le journal Adevărul, 2009). Qui plus est, les habitants de la Roumanie qui emploient couramment le PS déictique introduisent, dans leur expression, des verbes au PC pour indiquer des faits accomplis avant la journée considérée comme point de repère temporel.

Ainsi l'opposition formelle PS/PC correspondra-t-elle à l'opposition sémantique passé récent/passé transgressant les limites d'une journée. Pour illustrer cet aspect important concernant l'usage pragmatique des deux temps en roumain actuel régional, nous allons donner l'exemple (11) qui surprend une conversation téléphonique entre deux personnes féminines vivant en Olténie. La conversation a lieu, dans le train, entre une femme qui rentre chez elle, à Turnu-Severin (elle venait d'Italie) et son amie :

(14) – Veni băiatul cu prietena lui. A cunoscut-o şi tată-său. Mă duse până la gară. [...] – Nu mi-e foame. Băui cafea. [...] – Melisa mă duse până acolo (= la controlul vamal). Veni Ştefan ? Ce gătişi ? [...] A venit ? Păi, ai zis că nu vine. [...] Imediat mă aşteptă băiatul (la aeroport) şi venirăm repede (la tren). Când furăm acolo să ne îmbarcăm (la Milano), veni avionul plin din România. [...] Exact cum ai venit tu. Daniel l-a rugat pe Adrian (pentru biletul on-line). Cumpără[7] iar biletul. Cine l-a pus să-l ia pe numele lui ? (...) În Egipt era groaznic, cu goange, mirosea urât, ştii, ajunsese şi a plătit imediat la alt hotel. [...] Uite că plecă trenul ! Mâncai o brioşă de alea. Mergem spre Bucureşti.

---

[5] Nous avons entendu nous-mêmes cette conversation, un jour d'été, le matin.
[6] « Astfel se spune corect *Am făcut asta ieri* şi *Făcui asta (azi dimineaţă).* »
[7] Avec l'accent tonique sur la dernière syllabe ; en accentuant la première syllabe, on aurait l'indicatif présent.

Dans la transposition littérale en roumain du texte (14), nous avons mis en italique seulement les verbes au PS et au PC ; les verbes au PC : a venit, ai zis, ai venit, a rugat, a pus, a plătit expriment tous des actions ou des faits achevés avant le jour où le dialogue a lieu et cela en l'absence de toute autre spécification temporelle supplémentaire. L'emploi du PS et du PC, dans le même texte, suffit pour marquer l'opposition sémantique entre ces deux formes verbales.

Il faudra observer aussi que, si l'on voulait transposer ce texte en français actuel standard, on emploierait pour les verbes au PS (à trois exceptions près) le PC et le PQP à la place des verbes au PC. Pour les verbes plecă, băui et mâncai, il faudrait employer le passé récent : le train vient de se mettre en marche, je viens de boire, et respectivement, je viens de manger.

> (14') – Le gars y vint (à l'aéroport) avec son amie. Son père à lui a fait sa connaissance. Il m'emmena jusqu'à la gare. – Non, je n'ai pas faim. Je bus du café. [...] – Melissa me conduisit jusque là (jusqu'au contrôle des bagages). Ştefan vint-il ? Qu'est-ce que tu fis à manger ? [...] Est-il venu ? Mais, tu as dit qu'il ne viendrait pas [...] Le gars m'y attendit (à l'aéroport) et nous vînmes vite à la gare. Qund nous fûmes là, pour nous embarquer (à Milan), l'avion vint de Roumanie plein à craquer. [...] C'était comme le jour quand tu es venue, toi. Daniel a prié Adrian pour le billet on-line. Mais il dut acheter à nouveau le billet. À qui la faute s'il l'a acheté à son nom ? [...] En Egypte, la situation était insupportable, il y avait des insectes parasites, ça sentait mauvais, tu sais...il y était arrivé et il a payé tout de suite une chambre à un autre hôtel. [...] Voilà que le train se mit en marche ! Je mangeai une de ces brioches. Nous allons vers Bucarest. (n.tr.)

La signification temporelle fondamentale du PS – roum.2 inclut donc, comme sens présupposé, la référence au moment actuel de l'énonciation[8].

3.3. L'opposition PS / PC – effet de sens stylistique
Type de texte : récit littéraire fictionnel

Les écrivains roumains, soucieux de distinguer, dans les textes narratifs, différentes époques temporelles, emploient l'opposition passé simple déictique vs passé composé pour opposer des faits accomplis au moment où l'on parle à des faits situés à des périodes antérieures à ce moment, dans un passé plus éloigné. Parfois cette opposition temporelle est utilisée aussi pour établir une certaine chronologie des événements.

---

[8] Pană-Boroianu (1982, 431) en étudiant le PS dans les textes non littéraires d'Olténie, constate qu'il y a une synonymie avec le PC pour exprimer une action récente et que ce stade est maintenu jusqu'à la fin du XIXe siècle : « L'emploi du PS dans les patois actuels d'Olténie pour exprimer une action passée dans les 24 dernières heures est un trait typique pour ces patois et [...] représente une *innovation destinée à conserver un phénomène archaïque : l'usage parlé du PS.* » (1982, 434)

Nous allons présenter deux textes tirés du roman Baltagul de M. Sadoveanu, remarquables du point de vue de leur cohésion temporelle. Dans les deux textes, on évoque une série d'événements liés à la découverte par Victoria Lipan du fidèle chien de son mari disparu. Celui-ci avait beaucoup de troupeaux de moutons et avait été assassiné en haute montagne. La découverte du chien devra hâter la fin des recherches du corps du berger disparu.

Dans le premier texte, situé à la fin du chapitre XII, l'auteur fait le récit palpitant de cette découverte, comme s'il y avait participé lui-même, en employant des phrases courtes :

> (15) Cotiră pe o hudiţă, subt o râpă. În fund sta închisă o gospodărie bine întocmită. Cum ajunseră la zaplazul de scânduri, domnu Toma bătu cu toiagul în poartă. Îndată răspunseră câinii. Vitoria se grăbi să treacă înainte şi împinse portiţa. Îşi trase de la subsuoară beţişorul ca să se apere. Domnu Toma păşi în urma ei, întinzând cu luare-aminte gâtul într-o parte, ca să vadă ce se întâmplă. Trei câni năvăliră cu zăpăituri supărate. Deodată, cel mai mare, din mijloc, se opri. Stătură şi ceilalţi; apoi se răzleţiră, lătrând din laturi. Cel din mijloc stătea neclintit şi aţintit. Era un dulău sur şi flocos, cu urechile şi cu coada scurtate, după moda din munte a ciobanilor. Vitoria îşi trecu beţişorul în stânga şi întinse spre el mâna dreaptă. – Lupu ! (Sadoveanu 1969, 140-141)

> (15') Ils tournèrent l'angle d'une petite rue étroite qui se perdait en bas d'un ravin. Au fond on voyait la porte fermée d'une belle ferme. Dès qu'ils furent arrivés à la palissade, M. Toma frappa de sa canne dans la porte. Aussitôt ce furent les chiens qui répondirent. Vitoria se hâta pour passer devant et poussa la porte. Elle tira la baguette qu'elle portait sous le bras, pour se défendre. M. Toma la suivit de près, tendant attentivement le cou, pour voir ce qui se passait. Trois chiens se précipitèrent en clabaudant. Soudain, le gros, qui se trouvait au milieu, s'arrêta net. Les autres firent pareillement, puis ils se dispersèrent en continuant d'aboyer. Celui du milieu se tenait immobile, le regard fixé sur les hôtes. C'était un gros chien au poil gris et abondant, aux oreilles et à la queue écourtées, d'après l'habitude des bergers montagnards. Vitoria se passa la baguette dans la main gauche et tendit vers lui la main droite. – Mon Loup ! (n. tr.)

La relation de coordination est dominante ; le passé simple s'impose : il s'agit d'actions rapides, achevées au moment même où l'auteur les présente (c'est le moment de l'énonciation). Presque tous les verbes sont au passé simple ; les adverbes îndată (aussitôt) et deodată (soudain) soulignent l'aspect momentané exprimé aussi par les verbes prédicats. L'imparfait apparaît deux fois seulement (stătea, era) pour exprimer un état duratif. Puisque le moment où se passent toutes les actions est le moment « présent », d'autres formes verbales, comme le subjonctif présent (să treacă, să apere, să vadă) et le présent de l'indicatif (se întâmplă)

apparaissent normalement ; c'est le présent exprimant la simultanéité par rapport au passé simple păşi (il (la) suivit).

Si on voulait transposer le texte en français, on devrait employer les mêmes temps passés, à savoir le passé simple et l'imparfait, avec les mêmes valeurs aspectuelles. Au niveau des formes, il y aurait une seule différence, sans que l'on puisse observer une différence de valeur modale : à la place des verbes au subjonctif présent, en roumain, il y aurait des verbes à l'indicatif, en français.

La valeur modale reste inchangée, le subjonctif et l'infinitif expriment le but de l'action. La différence essentielle entre le texte roumain et sa variante française serait donnée par les valeurs temporelles du passé simple en roumain et en français. Si en roumain le texte est rattaché au moment « présent » (T_o), en français, il serait rattaché à un passé lointain car le passé simple interrompt généralement, en français, la liaison avec le présent. Le passé simple est un temps qui caractérise, selon E. Benveniste, le système de l'énonciation historique. Ce système imposerait l'emploi du morphème de l'imparfait à la place de l'indicatif présent dans la proposition complétive : « Domnu Toma păşi ... ca să vadă ce se întâmplă. » – « Monsieur Toma la suivit de près... voir ce qui se passait. »

Dans le deuxième texte, situé au début du chapitre suivant, le récit des événements se fait à l'aide du passé composé pour exprimer des faits antérieurs au moment où l'on parle. Les discours indirect et surtout indirect libre caractérisent ce texte narratif. Le nouveau maître du chien de Victoria Lipan raconte comment il avait trouvé, quelques mois auparavant : « astă-toamnă » (« l'automne dernier »), le chien égaré dans les montagnes :

> (16) Dând lămurire la întrebarea nevestei, arătă că acest câne de pripas a venit la gospodăria lui astă-toamnă, din râpile muntelui. L-a văzut dând târcoale ; pe urmă s-a suit pe-un colnic ş-a urlat, cum urlă cânii în singurătate. A coborât şi s-a aşezat în preajmă, supunându-se cu pântecele de pământ. Munteanul a înţeles că poate să fie un câne rătăcit de la ciobanii care au trecut cu oile. L-a judecat deştept şi vrednic după înfăţişare şi a strigat la nevastă să-i caute o bucată de mămăligă rece. I-a adus mămăliga aproape şi i-a lăsat-o. El s-a apropiat şi a mâncat-o lacom, din două înghiţituri. A venit la poartă, aşteptând să i se deie drumul. Gospodarul a deschis poarta... (Sadoveanu 1969, 141-142)
>
> (16') Donnant des explications à la question de la femme, il dit que ce chien vagabond était venu à la ferme en automne, des ravins de la montagne. Il l'avait vu rôder aux alentours, puis il était monté sur une butte et s'était mis à hurler, comme font les chiens solitaires. Il en était descendu et s'était assis, ventre à terre. Le montagnard avait compris que c'était peut-être un chien de berger égaré après le passage des troupeaux. Il l'avait jugé intelligent et adroit et il avait dit à sa femme de lui apporter un

> morceau de polenta froide. Il lui avait apporté la polenta et la lui avait laissée. Le chien s'en était approché et l'avait avalée avidement, en deux gorgées. Il était venu à la porte, attendant qu'on lui ouvrît. Le paysan ouvrit la porte. (n. tr.)

Comme on le voit, la relation syntaxique de coordination est dominante aussi dans ce texte. Les deux textes s'opposent chronologiquement ; l'opposition chronologique est réalisée par l'opposition formelle et sémantique entre le passé simple (employé dans le premier texte) et le passé composé (du deuxième texte).

Par conséquent, si on voulait transposer en français le deuxième texte, l'emploi du passé composé ne serait pas recommandable. En français, le passé composé reste lié au présent du moment de la parole. C'est pourquoi le temps qui irait dans ce cas, comme équivalent sémantique du passé composé roumain est le plus-que-parfait. L'indicatif présent poate serait remplacé par l'imparfait : « Le montagnard avait compris qu'il (= ce chien) pouvait être un chien égaré. »

4. Conclusion : y a-t-il deux paradigmes homonymiques pour le PS en roumain ?

L'emploi du PS en français et en roumain comporte des similitudes, mais aussi d'importantes divergences. Les règles d'emploi de ce temps agissent comme de véritables contraintes sémantico-pragmatiques. Elles découlent des traits inhérents qui caractérisent le contenu sémantique (conceptuel) du PS dans les deux langues. Les sens « procéduraux » du PS doivent être étudiés dans différents types de texte, car la temporalité en général, et surtout la temporalité particulière des formes verbales sera toujours une question de linguistique textuelle, discursive et pragmatique. Dans un texte donné, les verbes au PS entrent en relation avec d'autres temps verbaux et/ou avec toutes sortes de spécifications temporelles. C'est par ce réseau de relations temporelles textuelles que se précisent clairement et nettement les sens procéduraux des temps verbaux.

La recherche que nous avons entreprise nous autorise à affirmer qu'il y a en roumain actuel deux paradigmes homonymiques pour le PS, à savoir :

> • le paradigme du PS – temps du passé (noté PS – roum.1), utilisé comme temps narratif et interprété comme forme qui exprime la saisie globale d'un événement (usage aspectuo-temporel) ; il apparaît dans les textes écrits ;
>
> • le paradigme du PS – temps déictique (noté PS – roum.2), utilisé dans le langage régional (certains patois olténiens) et interprété comme un passé récent de valeur aspectuelle perfective. Il sert à

exprimer des faits passés dans un intervalle 24 heures au maximum. Il apparaît dans des textes caractérisés par leur oralité.

S'il est employé de manière déictique, le PS est lié aux acteurs de l'énonciation, le locuteur et l'interlocuteur ; il peut favoriser l'expression d'une confession à la I^{ère} pers, pour relater des événements très récents de la vie de l'énonciateur. Le PS devient ainsi une des marques de la subjectivité textuelle. La distinction que nous faisons entre les deux paradigmes homonymiques du PS en roumain actuel peut s'appuyer sur l'opposition faite par Louis de Saussure (2010, 139-140) entre usage égocentrique descriptif (le cas du PS – roum.2) vs usage interprétatif allocentrique ou métareprésentationnel (le cas du PS français et du PS – roum.1).

Traduire du français en roumain ou inversement suppose le respect des valeurs sémantiques fondamentales et des sens pragmatico-discursifs des temps verbaux qui apparaissent dans tel ou tel texte.

Textes de références

BRULOTTE, Gaëtan, *Le sculpteur du temps,* in B. Libert (ed.) *Au Pays des arbres, regarder, lire, écrire, créer*, Charleroi : Editions Couleur Livres, 2011.
CARRIERE, Jean-Claude, *Le vin bourru*, Plon 2000.
PREDA, Marin, *Cel mai iubit dintre pământeni,* vol. I, Bucureşti : Jurnalul Naţional, 2009.
SADOVEANU, Mihail, *Baltagul*, Bucureşti : Editura Pentru Literatură, 1969.
www.lafontaine.net/lesFables/listeFables.php?tri=alpha (La Fontaine)

Bibliographie

ARJOCA-IEREMIA, Eugenia, *Le verbe et ses catégories spécifiques en français* contemporain, Timişoara : Mirton, Collection Byblos, 2009.
ASIC, Tatiana et STANOJEVIC, Veran (à paraître), « Existe-t-il une base conceptuelle commune pour les temps verbaux et les prépositions temporelles ? »
BAL, William, *et al.*, *Bibliographie sélective de linguistique romane et française*, Paris/Louvain-la-Neuve : Éditions Duculot, 1991.
BARBU, Nicolae et VASILESCU, Toma, *Gramatica limbii latine*, Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică, 1961.
BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris : Gallimard, 1974.
CONDEESCU, Nicolae, *Traité d'histoire de la langue française*, Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică, 1968.
FOURNIER, Jean-Marie (à paraître), « Méta-termes et méta-notions dans le réseau terminologique et conceptuel de la complémentation : l'exemple de la détermination ».
DE MULDER, Walter, « Histoire des temps verbaux du passé et interprétations en synchronie », In : Nelly Flaux, Dejan Stosic, Co Vet (éds), *Interpréter les temps verbaux*, Berne : Peter Lang, 2010, 181-20.

DE SAUSSURE, Louis, « Pragmatique procédurale des temps verbaux : la question des usages interprétatifs », In : Nelly Flaux, Dejan Stosic, Co Vet (éds), *Interpréter les temps verbaux*, Berne : Peter Lang, 2010, 129-160.

GUȚU-ROMALO, Valeria (coord), *Gramatica limbii române,* vol. I, *Cuvântul,* vol. II, *Enunțul*, Bucureşti : Editura Academiei Române, 2005.

FLOREA, Ligia Stela, *Temporalité, modalité et cohésion du discours*, Bucureşti: Editura Babel, 1999.

GREVISSE, Maurice et GOOSSE, André, *Le bon usage. Grammaire française,* 14e édition, Bruxelles : De Boeck & Duculot, 2007.

IMBS, Paul, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris : Librairie C. Kliencksieck, 1968.

MAINGUENAU, Dominique, *L'Énonciation en linguistique française,* Paris : Hachette Livre, 1999.

OSSENKOP, Christine, « L'emploi du passé simple et du passé composé entre norme et réalité linguistique. Quelques remarques sur le français parlé du XVIIe siècle », *Revue de Sémantique et Pragmatique,* 2001, no 9/10, 19-42.

PANA-BOROIANU, Rodica, « Remarques sur l'emploi du passé simple dans les textes non littéraires d'Olténie », *Revue Roumaine de Linguistique,* 1982, XXVII, 5, Bucarest, 423-434.

PANA DINDELEGAN, Gabriela (coord.), *Gramatica de bază a limbii române* [*GBLR*], Bucureşti : Univers Enciclopedic Gold, 2010.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF, 1997.

VETTERS, Carl, « Temps et deixis », dans Carl VETTERS (éd.), *Le temps. De la phrase au texte,* Lille : Presses Universitaires, 1993a, 85-115.

VETTERS, Carl, « Passé simple et imparfait : un couple mal assorti », *Langue française,* 1993b, vol. 100, 14-30.

VETTERS, Carl, « À quoi servent les temps verbaux ? », In Dany Amiot, Walter De Mulder, Estelle Moline, Dejan Stosic (éds), *Ars Grammatica. Hommagse à Nelly Flaux,* Berne : Peter Lang, 2011, 337-354.

WEINRICH, Harald, *Grammaire textuelle du français*, Paris : Didier/Hatier, 1989.

Terre salée, nouvelles configurations du temps et de l'espace. Irina Egli et l'art de la fugue

Neli Ileana EIBEN
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. À la lumière d'une lecture palimpsestueuse, nous nous proposons de déceler les relations qui se tissent entre les deux romans d'Irina Egli : *Terre salée* et son « correspondant » roumain *Sânge amestecat* [Sang mêlé]. S'agit-il d'une réécriture traduisante, d'une transposition diégétique ou les deux à la fois ? Ce sont quelques questions auxquelles nous essayerons de trouver des réponses en analysant en parallèle les deux textes et en observant les transformations opérées par l'écrivaine pour offrir aux lecteurs deux récits, indépendants l'un de l'autre et pourtant intimement liés l'un à l'autre.

Abstract. The paper proposes a palimpsest reading that will cast light on the nature of the connections established between two novels by Irina Egli: *Terre salée* and its Romanian "version", *Sânge amestecat* [Mixed Blood]. Are we dealing with a translation, a diegetic transposition or both? The paper aims to answer such questions by carrying out a comparative analysis of the two texts and examining the changes made by the writer in order to provide her readers with two accounts, independent from each another, yet intimately bound.

Mots-clés : auto-traduction, hypertextualité, réécriture traduisante, transdiégétisation, transpragmatisation
Keywords: self-translation, hypertextuality, translation as rewriting, diegetic transposition, pragmatic transposition

En 1997, Irina Egli a élu domicile au Québec. Après avoir publié des poèmes et des fragments de prose et réalisé des émissions culturelles pour la chaîne nationale roumaine, elle a quitté Bucarest pour planter ses racines à Montréal. En 1999 elle est revenue en Roumanie pour publier son roman *Sânge amestecat* [Sang mêlé] qu'elle avait fini d'écrire avant son départ et qui retrace l'histoire tourmentée d'une famille de Dobroudja. En 2006 elle a remporté un grand succès par la publication de son premier livre en français *Terre salée*, paru aux éditions du Boréal. Entre les deux romans il y a des ressemblances frappantes que nous nous proposons de jalonner par une approche hypertextuelle. L'hypertextualité[1] nous offre des ressources

[1] L'hypertextualité est définie par G. Genette comme « toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du

pour une lecture relationnelle et nous permet de considérer *Terre salée* comme l'hypertexte de *Sânge amestecat* [Sang mêlé], l'hypotexte dont il dérive par transformation simple, dans le sens qu'il raconte la même chose, mais autrement. À la base de la variante finale se trouve une double transformation : il y a d'une part le passage du roumain vers le français et nous touchons par là au domaine de l'auto-traduction et il y a d'autre part une transformation sémantique qui permet à *Terre salée* d'obtenir son autonomie opérale. Interférence des langues et interférence des textes s'agencent pour gommer la dichotomie primitive de la traduction allographe entre écriture de l'original et texte traduit et confèrent à l'auto-traduction le double statut de « version de l'œuvre et œuvre de l'auteur. » (Oustinoff 2001, 31)

Pour ce qui est de notre analyse, nous avançons l'hypothèse qu'Irina Egli, en usant de l'art du bricolage, comme le dirait Genette (1982), a su « faire du neuf avec du vieux » (556) en superposant un texte à un autre comme dans un palimpseste. Et toujours comme dans un palimpseste l'écriture première s'efface au profit de la seconde, ce qui revient à dire que l'hypertexte *Terre salée* a acquis une signification suffisante pouvant se lire pour lui-même. Mais selon G. Genette la méconnaissance de l'hypertextualité « ampute toujours l'hypertexte d'une dimension réelle » (1982, 555), c'est pourquoi il peut aussi se lire en relation avec son hypotexte *Sânge amestecat* [Sang mêlé]. Et c'est ce type de « lecture palimpsestueuse » (Genette 1982, 557) que nous voulons proposer pour souligner sa valeur de « texte au second degré » (13). Cette secondarité permet l'emploi de l'adjectif « nouvelle » dans le titre de notre contribution et permet de postuler l'existence d'un comparant et d'un comparé pour mettre en relief les modifications grâce auxquelles *Terre salée* n'est pas une copie conforme de son correspondant roumain *Sânge amestecat* [Sang mêlé] malgré leur parenté étroite. En même temps les deux textes sont inséparables l'un de l'autre comme le recto et le verso d'une feuille de papier.

Repartie sur deux volets, notre intervention portera dans un premier temps sur les transformations entreprises par l'auteure dans l'espace du roman (ajouts, permutations, enlèvements, etc.) pour souligner par la suite les variations diégétiques et pragmatiques qui renvoient à l'art de l'imitation et de la fugue.

---

commentaire. [...] tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération [...] de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. » (1982, 13)

1. Écriture contrapuntique et harmonie

La première modification saisissable entre les deux textes en coprésence est de nature quantitative et il s'agit d'une tendance réduisante dans l'économie de l'œuvre. L'auto-excision est le premier procédé réducteur dont Irina Egli a usé : elle a tronqué massivement l'hypotexte en supprimant les chapitres jugés inutiles et superflus de sorte que l'hypertexte est allégé et par conséquent, plus court. Sur les vingt-cinq chapitres du texte premier elle n'a gardé que dix-sept et, en superposant les deux variantes, on obtient le schéma suivant :

S.A.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
T.S.[2]			1			2			3	4	5	6	7		8	9	10	11	12	13/14	15		16		17

Alors une question qu'on pourrait se poser à juste titre serait : comment une telle amputation ne nuise-t-elle pas à la compréhension du message ? Irina Egli a su trouver des subterfuges compensatoires de sorte qu'elle a incorporé dans les chapitres maintenus soit des fragments soit des résumés des chapitres supprimés. Pour ce qui est de la technique du collage, nous avons pu par exemple retrouver dans les premier et quatrième chapitres de *Terre salée* des fragments empruntés aux chapitres 10, respectivement 2 de *Sânge amestecat* [Sang mêlé].

Sânge amestecat	**Terre salée**
Ch. 2 Venise de la Murfatlar, spre sud, când a început migrarea întregii familii. Îl crescuse de mic pe Alexandru şi l-a luat cu ea la Mangalia. Pe vremea aia era o femeie puternică şi destul de tânără încă. Era învăţătoare. (19)	**Ch. 4** Sonia était venue de Murfatlar – ce village perdu dans la plaine poussiéreuse – vers le sud, lorsque avait débuté la migration de la famille tout entière. Elle avait élevé Alexandru depuis sa tendre enfance et l'avait emmené avec elle à Mangalia. En ce temps-là, elle était une femme forte, assez jeune encore. Institutrice. (62)
Ch. 1 Uite schiţele după fotografia lui Sever ! Sonia le privea concentrată. S-a uitat la	**Ch. 1** -Tiens, les esquisses d'après la photo de Sever, avait-elle dit. Sonia les avait regardées, toute

[2] Nous utilisons les abréviations S.A. pour désigner le roman *Sânge amestecat* et T.S. pour désigner le roman *Terre salée* de Irina Egli.

ele de mai multe ori. [...] Erau portrete. Într-una îi făcuse profilul şi în alta îi desenase numai ochii. Ochi imenşi încadraţi de câteva linii. [...]	concentrée. Plusieurs fois chacune et à tour de rôle. [...] C'était son portrait en hypostase. Dans une esquisse, il apparaissait de profil, dans une autre, elle n'avait dessiné que les yeux. [...]
-Da, da..., spunea Sonia. Aşa era. Exact aşa ! Cu ochii ăştia nefericiţi ! Da ! (88)	-Oui, oui...avait dit Sonia. Il était exactement comme ça ! Ses infortunés ! Oui ! (10-11)

Le même procédé réducteur opère aussi au niveau des chapitres maintenus. Nous pouvons constater que certains fragments, par un coup de ciseaux, ont été tout simplement élimés, tandis que d'autres, à rôle explicitant, ont été ajoutés.

Irina Egli continue son travail d'émondage aussi au niveau phrastique où certaines phrases ont été supprimées puisque redondantes ou inutiles pour les informations économisées.

Sânge amestecat	**Terre salée**
Am simţit de multe ori privirea asta. Posed bărbaţii. *Niciodată nu s-a întamplat invers*[3]. În afară de Alexandru nu m-a avut nimeni. (74)	Maintes fois j'ai senti ce regard. Je possède les hommes. Sauf Alexandru, personne ne m'a eue. (48)
Eram nişte sălbăticiuni în bătaia puştii. *La vânătoare*. Iuga la vânătoare. *Trebuia să vină de partea leilor*. Dar lui îi plăceau banii. (74)	Nous devenions du gibier à portée de fusil. Iuga à la chasse. Il aimait l'argent. (47)

Les phrases simples, sans verbe, du roumain sont incorporées dans des structures complexes où elles deviennent des compléments, des épithètes ou des marqueurs circonstanciels.

Sânge amestecat	**Terre salée**
Ieri. Te aşteptam la fereastră cu un buchet de flori în mână. (44)	*Hier* (complément circonstanciel de temps) je t'attendais, un gros bouquet de fleurs à la main. (17)
Se uitau în faţă, pe sosea. Prin ecranul conturat de ştergătoare. *Schimbător*. (87)	Ils regardaient devant eux la chaussée à travers *l'écran changeant* (épithète), formé par les essuie-glaces. (71)

[3] Nous soulignons.

Vera era înfăşurată în şalul pe care-l purta iarna. *În casă*. (87)	Vera s'était enveloppée dans le châle qu'elle portait en hiver *dans la maison* (complément circonstanciel de lieu). (71)
Eu m-am dus în cabină. N-am văzut nimic. *Nici coridoarele, nici scările pe care am urcat şi pe nimeni*. (131)	Moi, je suis allée dans ma loge sans rien voir*, ni les escaliers, ni les corridors, ni personne* (complément d'objet direct). (101)

Le texte roumain présente une préférence pour les structures paratactiques où « l'interprétation du rapport logico-sémantique repose uniquement sur le sens des éléments lexicaux, sur l'ordre de successivité des éléments (états) rapportés et [...] le savoir partagé » (Cristea 1998, 58), or le transfert linguistique engendre des modifications importantes dans le sens que ces rapports doivent être explicités par l'emploi des connecteurs. Par conséquent, la parataxe cède la place à l'hypotaxe. Selon T. Cristea, il y a une différence majeure entre les deux types de structures : tandis que l'hypotaxe prend la forme d'une phrase complexe comportant « deux ou plusieurs phrases reliées à l'aide d'un relateur [...] qui explicite le rapport sémantique qu'elles contractent » (1998, 58), la parataxe constitue un texte.

Sânge amestecat	**Terre salée**
Băiatul îi căuta sânii cu mâinile. Anda n-avea sâni. (26)	Le garçon la palpait et cherchait des seins *qu*'elle n'avait pas encore. (15)
În orice caz, la baraca asta mă gândeam ieri când te aşteptam în garsonieră. Şi eram Ofelia. (46)	De toute manière, c'est à cette baraque que je pensais quand je t'attendais dans la garçonnière et *que* j'étais Ophélie. (20)
Nici n-am putut să văd bine casa pe care mi-o prezenta Anda. O vedeam pe Sonia, lipită de perete, cu urechea la pândă. (22)	Je ne pouvais pas bien regarder la maison que me faisait visiter Anda *car* je voyais Sonia, collée au mur, l'oreille aux aguets. (47)

Très souvent le passage d'une suite de séquences vers une phrase dense et condensée se fait par la transposition définie par Jean Delisle comme « procédé de traduction consistant à établir une équivalence par changement de catégorie grammaticale » (1993, 48). Elle permet, grâce à la coréférentialité de deux où plusieurs sujets, de rendre les formes verbales finies du roumain par des formes verbo-nominales en français (infinitif, gérondif, participe passé).

Sânge amestecat	Terre salée
Şi atunci îl văzu. *Stătea* gol pe o piatră şi aştepta. (138)	Et c'est alors qu'il vit le gamin nu, *assis* sur une pierre, l'air d'attendre. (112)
Alexandru se aşeză pe o piatră lângă el. *Îşi mai şterse* o dată fruntea cu un colţ al mantiei şi *se uită* în jos. (138)	Et Alexandru s'assit sur une grosse pierre à côté de lui-même *en essuyant* son front et *en regardant* en bas. (112)
Alexandru puştiul, fluiera admirativ şi-şi întinse braţele, ca şi când *ar fi vrut să adune* toată căldura aia de amiază şi *s-o ascundă* în piele. (138)	Le gamin siffla de façon admirative en faisant un geste des bras comme *pour ramasser* toute cette chaleur de l'après-midi et *la faire pénétrer* en lui. (112)

Le balisage des pratiques réductrices opérées à même le texte de *Sânge amestecat* [Sang mêlé] met en évidence une écriture contrapuntique qui a abouti à un roman elliptique. Or, l'ellipse y apparaît comme un embrayeur de la cohésion du texte qui loin d'être ambigu, est considérablement enrichi. La suppression des éléments de l'hypotexte qu'on retrouve d'une manière plus ou moins explicite dans l'hypertexte, incite le lecteur « à créer du sens sur la base de quelques indices déclencheurs. » (Cortès cité par Cristea 1998, 88) Le résultat d'une telle démarche est la thématisation, c'est-à-dire l'écrivaine a choisi seulement les éléments qu'elle a considérés essentiels pour son récit, éliminant tous les autres. Il s'agit d'une option personnelle qui a métamorphosé la chronique d'une famille (*Sânge amestecat* [Sang mêlé]) en une histoire d'amour, celle d'Anda et d'Alexandru. Nous touchons par là à un autre aspect qui vise la transformation sémantique du texte et sa conformité ou non-conformité par rapport à son précurseur.

2. Imitation et fugue

L'écriture, conçue par Roland Barthes comme une « liberté souvenante » (1965, 19), permet à l'écrivain d'affirmer sa liberté et en occurrence le considère tributaire à toutes les écritures précédentes et au passé de son propre écriture. Ce double versant du continu écrit amorce la problématique de l'imitation « qui n'est pas une simple reproduction, mais bien une production nouvelle : celle d'un autre texte dans le même style, d'un autre message dans le même code » (Genette 1982, 110). L'imitation créatrice doit dans un premier temps faire preuve de compétence et identifier les schèmes d'un texte pour les rendre ensuite productifs et faire preuve de performance. Par conséquent, entre le texte imité et son

mimotexte s'interpose un réseau de mimétismes, c'est-à-dire de traits[4] stylistiques et thématiques aptes à servir indéfiniment. À cet égard nous pouvons dire qu'Irina Egli emprunte les schèmes de *Sânge amestecat* [Sang mêlé] pour les appliquer à son nouveau texte, *Terre salée,* mais ils ne restent pas inaltérés par le contact avec un autre univers linguistico-culturel[5]. Ce qui nous préoccupe, c'est cet art de la fugue qui consiste à combiner les particularités diégétiques et pragmatiques du corpus imité pour inventer un texte imitatif, mais cette fois singulier.

En partant de la distinction établie par G. Genette entre histoire et diégèse nous nous proposons de rendre manifeste «l'identité sémantique» (Genette cité par Oustinoff 2001, 26) par laquelle *Terre salée* se définit en tant qu'œuvre littéraire. Nous allons nous occuper dans un premier temps de la transformation diégétique ou transdiégétisation pour nous attarder ensuite sur la transformation pragmatique ou transpragmatisation.

La diégèse ne « se rapporte pas à l'histoire » (Genette 1982, 419), mais elle offre le cadre spatio-temporel où se passe l'action du récit, par conséquent la translation de l'action dans une autre diégèse, par exemple une autre époque, un autre lieu ou les deux à la fois, est une transdiégétisation.

Entre les deux textes soumis à l'analyse il y a un décalage chronologique significatif : on a une autre dimension temporelle. Si l'hypotexte se donnait pour objet de retracer la chronique d'une famille repartie sur plusieurs centaines d'années, l'hypertexte se focalise sur un fragment de cette chronique, celui qui est le dernier en date et le plus proche du moment présent. D'autre part, l'effacement systématique des détails temporels figurants dans le texte premier a le but d'apparenter l'histoire au mythe et la plonger dans l'atemporel, aux débuts des temps. Dans *Sânge amestecat* [Sang mêlé] on peut retrouver des indices temporels claires, l'année 1993 pour des séquences de l'histoire d'Alexandru et d'Anda, mais ces indices disparaissent de *Terre salée* où ils sont remplacés par des indications

---

[4] G. Genette établit une distinction claire entre *fait* et *trait* stylistique : le fait « est un événement récurent ou non, dans la chaîne syntagmatique (par exemple, une image) », alors que le trait de style « est une propriété paradigmatique susceptible de caractériser un style (par exemple, être imagé). » (Genette 2004, 204)

[5] Deux anecdotes mentionnées par G. Genette dans son livre *Diction et fiction* (2004, 189) viennent souligner les changements inhérents à toute (auto-)traduction : Devant un certain animal deux individus peuvent s'écrier l'un « Horse ! » et l'autre « Cheval ! », ce qui relève d'une différence linguistique, à savoir l'appartenance à l'espace anglophone et respectivement francophone. Mais il y a aussi les deux espions allemands qui pendant la Seconde Guerre Mondiale arrivent en Angleterre et assoiffés veulent acheter « Two Martinis, please ! » À la question du barman « Dry ? », le moins fort en anglais, répond fatalement : « Nein, zwei ! » ce qui relève d'une différence de signification. Autrement dit, ce qui est valable pour une langue, peut ne plus être valable pour une autre langue, donc des changements de perspective s'imposent obligatoirement.

génériques et indéterminées : « Să bem pentru 1993 ! (77)/Buvons à cette nouvelle année (51) » ou encore « Şi se gândea că anul ăsta, 1993, începuse prost (116)/Et elle pensait que cette année avait mal débuté (77) ». En même temps, l'écrivaine essaye de rapprocher le texte aux yeux de son public et ce qui se passait dans les années '90 est transposé une décennie après. Par exemple, l'acte de décès de Iuga, daté dans l'hypotexte du 4 décembre 1991, est actualisé dans l'hypertexte et il est daté du 4 décembre 2002. Nous avons affaire à une sorte d'éloignement, mais aussi à une translation temporelle proximisante, censée adapter l'œuvre à un nouveau public. Il ne faut pas oublier non plus que sept ans séparent les deux publications : 1999 vs. 2006, mais aussi deux publics : roumain vs. québécois.

Terre salée garde, en grande partie, le cadre géographique et le statut des personnages de *Sânge amestecat* [Sang mêlé]. La côte de la Mer Noire, où s'étend la région de Dobroudja avec les villes de Constantza et de Mangalia, héberge toujours l'histoire tumultueuse d'Anda et Alexandru, les chagrins de Vera, la nostalgie de Sonia. Ce maintien de la couleur locale transperce principalement des stratégies de transfert des noms des lieux et des personnes. Dans son passage du roumain au français, Irina Egli a fait appel à diverses stratégies traductionnelles qui confèrent une certaine hétérogénéité aux indications géographiques. Elle a su traiter différemment les noms des pays, les noms des villes et les noms des lieux à l'intérieur des villes pour créer un univers apparenté à celui de l'hypotexte, mais en même temps distinct.

En partant de la prémisse que « tout texte à traduire renferme une proportion variable d'éléments d'information qui échappent presque complètement à l'analyse du sens » (1993, 124), Jean Delisle réduit la « tâche du traducteur » à leur retranscription dans le texte cible « sans vraiment avoir besoin d'interroger le contexte ou la situation pour en dégager le sens » (124). Or, le nom propre du fait qu'il renvoie « à un référent unique et ce de façon censée être stable » (Ballard 2001, 16), se laisse transférer dans la langue cible par le report ce qui prouve « que l'on n'est pas en situation d'échec face à un intraduisible, mais en situation de traduction face à un élément qui ne peut être traité que de cette façon en raison de sa nature » (16). Par la suite un bon nombre des toponymes de l'hypertexte ont été empruntés tels quels de *Sânge amestecat* [Sang mêlé] ou ont subi des changements d'orthographe dont il faut mentionner la transcription (notation des sons effectivement prononcés) et la translittération (remplacement d'une lettre ou suite de lettres par une lettre ou suite de lettres correspondante sans prêter attention à leur prononciation).

Type de transformation	***Sânge amestecat***	***Terre salée***
Changement 0	Mangalia Mamaia Murfatlar Tulcea Razelm Jurilovca Techirghiol Sulina Tomis Târgu Secuiesc	Mangalia Mamaia Murfatlar Tulcea Razelm Jurilovca Techirghiol Sulina Tomis Târgu Secuiesc
Translittération	Timişoara Goloviţa Negru Vodă	Timisoara Golovita Negru Voda
Transcription	Constanţa Dobrogea	Constantza Dobroudja

Le tableau ci-contre prouve que les références géographiques en rapport direct avec le sujet du roman fonctionnent comme des indices d'ethnicité, elles parlent d'un ailleurs spatial qui coïncide avec celui des origines de l'auteure. C'est aussi la raison pour laquelle le report doit être assaisonné des fois d'une explicitation de sens qui pour le lecteur roumain était de l'implicite. L'opacité référentielle peut être suppléée par un ajout soit en note de bas de page ou de fin de texte soit par l'insertion dans le texte même des informations nécessaires à la compréhension. Dans le cadre de l'auto-traduction, la note serait en quelque sorte à éviter, comme signe évident de la démarche traductive, et il ne reste que l'incrémentialisation par l'insertion du « contenu d'une note ou d'une forme de commentaire dans le texte à côté du nom propre. » (Ballard 2001, 111) Ce supplément informatif peut prendre des formes diverses qui relèvent plutôt d'une réécriture traduisante moins technique qu'une traduction *sui generis*. Et nous pensons par exemple au fragment (trop long à reproduire ici) censé familiariser le lecteur étranger avec le quartier la Péninsule et son histoire évoquant l'ancienne ville antique Tomis et la ville byzantine-turque qui l'a suivie. D'autres fois l'addition d'un syntagme ou de quelques phrases supplémentaires peut suffire à l'éclaircissement du sens. Par exemple, dans l'hypotexte, la mention de la place Chiliei où le lecteur roumain, en occurrence l'habitant de Constantza, peut se promener ou visiter, ne suppose aucun autre renseignement, tandis que sur l'autre rive elle devient « ce quartier qu'on me disait toujours d'éviter dans mon enfance. Le quartier des couteliers. Des gitans. » (50) Il est pareil pour Murfatlar, cet endroit du sud du pays, qui exige un renforcement sémantique [« Murfatlar

– ce village perdu dans la plaine poussiéreuse » (62)] pour le lecteur étranger.

Le foisonnement des toponymes qui résulte des pérégrinations hallucinantes des protagonistes en quête de leur paix intérieure amène l'écrivaine à assaisonner son travail de la traduction littérale partielle ou totale surtout pour les lieux situés à l'intérieur de la ville. Constamment, on peut remarquer la préférence pour la traduction du terme générique suivi par le maintien du nom propre comme dans le tableau

Sânge amestecat	***Terre salée***
Pădurea Comorova	La forêt de Comorova
Podişul Negru- Vodă	Le plateau Negru-Voda
Bulevardul Tomis/Mamaia	Le boulevard Tomis/Mamaia
Piaţa Chiliei	La place Chiliei
Lacul Ghiol	Le lac Ghiol
Portul Tomis/ Tomis 2	Le port Tomis/Tomis 2

Mais il y a aussi une traduction totale du syntagme en raison de sa fréquence dans les échanges interlinguistiques (Marea Neagră > la Mer Noire, Transilvania > La Transylvanie, Bucureşti > Bucarest, Dunărea > le Danube) ou de sa structure où un indice spatial voisine avec un nom commun ou un nom propre ayant un équivalent dans la langue cible.

Sânge amestecat	***Terre salée***
stradela Vântului	la ruelle du Vent
strada Atelierelor	la rue des Ateliers
bulevardul Republicii	le boulevard de la République
Poiana Mărului	la Clairière de la Pomme
piaţa Ovidiu	la place Ovide

Aux pratiques « qui visent à préserver l'étrengéité de la référence » (2001, 134) et que nous venons de dénombrer, Michel Ballard opposent « celles qui la gomment » (134) pouvant aller de la substitution sémantique ou hyperonymisante jusqu'à la suppression du toponyme. Par la réactualisation de *Sânge amestecat* [Sang mêlé] dans un autre système linguistico-culturel certains indices spatiaux se perdent par la modification de la structure romanesque. La suppression de certains chapitres de l'hypotexte entraîne le gommage de certaines coordonnées géographiques du roman. Par exemple, dans l'hypotexte on apprend clairement qu'Anda a voyagé au Canada et elle en revient pour régler ses comptes avec Alexandru. Or, dans l'hypertexte ce détail ne figure plus : elle revient de quelque part pour longer ensuite le rivage et arriver à Constantza.

À côté des toponymes, les anthroponymes construisent la signifiance du texte et marquent, par leur forme et sonorité la fidélité diégétique. Le statut des personnages ne subit aucune modification : ni le sexe, ni l'âge, ni la nationalité, ni l'appartenance familiale ne changent. Leurs noms et prénoms aussi restent les mêmes à une exception près (Viola devient Veronica) et deviennent des indices de l'appartenance des protagonistes à leur pays (la Roumanie), à leur région (Dobroudja). C'est une tache d'originalité et d'exotisme qui entraîne le lecteur non seulement dans un périple linguistique, mais aussi dans un voyage à la découverte de contrées éloignées réelles ou teintées d'imaginaire. À l'opposé de la sauvegarde des identificateurs ethniques se trouvent les désignateurs de personne appartenant à un espace élargi en raison de leur célébrité[6]. Cette fois-ci, il n'est plus question d'exprimer la couleur locale, mais de trouver leurs équivalents dans la langue cible qui ont parfois la même forme qu'en roumain grâce à leur affiliation au patrimoine culturel universel. Le tableau ci-dessous rend compte du traitement différencié des signifiants onomastiques du texte.

Personnages		Célébrités	
Sânge amestecat	***Terre salée***	***Sânge amestecat***	***Terre salée***
Alexandru Bena	Alexandru Bena	Ofelia	Ophélie
Anda	Anda	Clitemnestra	Clytemnestre
Vera	Vera	Electra	Electre
Sonia	Sonia	Matilda	Mathilde
Leonard	Leonard	Oedip	Œdipe
Ioana Codreanu	Ioana Codreanu	Cristofor Columb	Cristophe Colomb
Ortansa	Ortansa	Ovidiu	Ovide
Olga	Olga	Hamlet	Hamlet
Sever	Sever	Socrate	Socrate
Rodica	Rodica	Raskolnikov	Raskolnikov

D'autres fois l'hyperonymisation vient en aide à l'écrivaine favorisant le remplacement des noms propres par des syntagmes génériques : par exemple les Niculescu sont présentés comme des amis de Vera, Liana devient l'amie (d'Anda), Andrei et Tudor sont « deux garçons plus âgés » (56) ou les compagnons de classe (d'Anda).

Un autre type de transformation sémantique qui découle directement de la transformation diégétique est la transpragmatisation, c'est-à-dire « la modification du cours même de l'action, et de son support instrumental »

[6] Il s'impose de remarquer que les noms du poète roumain Mihai Eminescu et de sa bien-aimée Veronica Micle ne subissent aucun changement dans le processus traductionnel.

(Genette 1982, 442). À la base de toute transformation pragmatique se trouve soit une cause, soit un but : « On ne modifie guère l'action d'un hypotexte que *parce qu*'on a transposé sa diégèse [...] ou *afin de* transformer son message » (Genette 1982, 442). L'histoire, définie comme un enchaînement événementiel, connaît dans les deux textes soumis à l'analyse des modifications notables : de la chronique, truffée de personnages et d'événements de la famille Bena, on a extrait la séquence de l'amour coupable d'Alexandru et d'Anda. Cette extraction s'accompagne du dédoublement du récit et de l'interprétation de l'inceste par une autre cause que celle alléguée par l'hypotexte : il ne s'agit plus d'une malédiction qui pousse le père et la fille à avoir une relation amoureuse et sexuelle, mais d'un acte assumé à bon escient.

Les outils dont se sert Irina Egli, en tant que « travailleur de l'*entre* [deux langues, deux cultures, deux textes] » (Bourjea 1986, 232), sont complexes et opèrent un décentrement du texte premier pour créer une signifiance nouvelle, mais qui n'est pas sans affinité avec le matériau signifiant originaire dont elle découle par conversion linguistique et sémantique.

Conclusion

L'écrivain bilingue qui s'autotraduit « n'écrit jamais la même chose en changeant de langue, comme on ne traverse jamais, dit-on, le même fleuve. » (Oustinoff 2001, 236) Il jouit de la liberté d'intervenir dans son texte pour lui modifier non seulement la langue, mais aussi la structure. Or, cette attitude de l'écrivain bilingue qui « englobe [...] celle du traducteur et la dépasse » (24) serait susceptible d'aboutir à une véritable recréation « où traduire et écrire s'influence réciproquement » (25). Alors, quels que soient les mobiles (par exemple, souci de remédier telle ou telle maladresse de l'hypotexte) et les contraintes éditoriales qui se trouvent à la base de cette transformation complexe que nous avons essayé de démonter, Irina Egli a su prendre appui sur une écriture contrapuntique et une imitation créatrice pour produire une œuvre totale qui englobe l'hypertexte et son hypotexte intimement liés l'un à l'autre.

Textes de références

EGLI, Irina, *Terre salée*, Montréal : Boréal, 2006.
EGLI, Irina, *Sânge amestecat*, Constanţa : Ex Ponto, 1999.

Bibliographie

BALLARD, Michel, *Le Nom propre en traduction*, Paris : Ophrys, 2001.
BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Éléments de sémiologie*, Paris : Gonthier, 1965.
BOURJEA, Michelle, « Traduire ou l'art de voyager », *Méta*, sept. 1986, vol. 31, n° 3, 231-232.

CRISTEA, Teodora, *Stratégies de la traduction*, Bucureşti : Editura Fundaţiei « România de mâine », 1998.

DELISLE, Jean, *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle anglais-français : méthode par objectifs d'apprentissage*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, 2004 [1979], [1991].

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

OUSTINOFF, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction, Julien Green, Samuel Becket, Vladimir Nabokov*, Paris : L'Harmattan, 2001.

L'expression du temps dans les exercices multimédia

Mariana PITAR
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. Nous nous proposons de présenter dans cet article quelques exercices multimédia sur le temps, tant du point de vue grammatical que lexical. Le multimédia représente maintenant une dimension de l'enseignement interactif des langues qui ne peut pas être ignorée. La présence des exercices multimédia dans la classe de français est due, d'une part, à l'évolution de la technique, et, d'autre part, aux avantages que ce type d'exercices présentent par rapport aux exercices papier. En ce qui concerne l'expression du temps, nous avons suivi deux volets : l'aspect grammatical, c'est-à-dire le temps comme catégorie verbale, et l'aspect lexical, le temps comme notion sémantique générale. Du point de vue grammatical, les exercices qui portent sur les temps verbaux sont en général des exercices structuraux, avec peu d'élément multimédia. Du point de vue lexical les exercices portent sur l'expression de *l'heure*, des *jours de la semaine*, des *mois de l'année* et *des saisons*. Les images attrayantes, les animations, les éléments de jeu impliqués et surtout l'interactivité spécifique rendent ces exercices intéressants et facilitent la compréhension des notions impliquées**.**

Abstract. We will present in our paper some multimedia exercises on time, both grammatical and lexical. The multimedia represents now a dimension of the interactive teaching of languages which cannot be ignored, thanks to the evolution of technique, reflected especially in the advantages that this type of exercises present, compared to exercises on paper. As the expression of time is regarded, we followed two shutters: the grammatical aspect, that is the tense as the specific category in the conjugation of the verbs, and the lexical aspect, the time as general semantic notion. In this last aspect the exercises relate to the expression of the *hour*, the *days of the week*, the *months of the year* and the *seasons* . The attractive images, the animations, the implied elements of game and especially the specific interactivity make these exercices interesting and facilitate the comprehension of the implied concepts.

Mots-clés : temps, multimédia, enseignement du français langue étrangère, exercices
Keywords: Time, Multimedia, Foreign language teaching, Exercises

1. Introduction

La didactique moderne doit tenir le pas avec le développement de la société, des sciences et des techniques. L'informatique apporte une aide importante par ses outils dans tous les domaines d'activité et l'ordinateur se trouve à la

portée de tout le monde. L'Internet offre des moyens d'information et de communication qui concurrencent sérieusement les moyens traditionnels. Dans ces conditions, les professeurs doivent adapter leurs méthodes d'apprentissage en utilisant ces moyens qui sont, d'ailleurs, si familiers aux élèves. Par ces facilités multiples, l'Internet constitue une source d'information, mais aussi de matériel didactique que le professeur peut utiliser dans la classe et les élèves dans leur activité d'apprentissage et auto-apprentissage.

Parmi les sources à exploiter sur le web nous mentionnons :

- documents authentiques (textes, films, reportages, chansons, etc.) ;
- exercices de lexique ou de grammaire ;
- exercices sur l'orthographe ;
- jeux de toutes sortes ;
- chansons en traitement pédagogique ;
- vidéos sur des problèmes de culture et de civilisation ;
- suggestions didactiques et méthodologiques pour les professeurs ;
- ressources pour la formation linguistiques ou didactique des professeurs ;
- dictionnaires visuels, etc.

Il y a parfois des portails complexes qui envoient à des ressources de tous les types ou de vraies méthodes de langue.

Nous allons nous pencher particulièrement sur les exercices multimédia qui ont comme sujet un aspect quelconque du temps. À la différence des exercices support papier, les exercices multimédia bénéficient d'un intérêt particulier de la part des élèves par le cumul des éléments média : images fixes, animation, son, film, hypertextes, mouvement dans la page. De plus, ce type d'exercices demande de la part de l'élève certaines actions avec l'ordinateur. Pour résoudre un exercice l'élève doit non seulement écrire la réponse, mais aussi déplacer ou faire glisser des mots, du texte ou des personnages, choisir les réponses dans des listes déroulantes, appuyer sur des boutons, bref, se débrouiller dans une page où tout peut être en mouvement et qui suppose une interaction continue. En ce qui concerne les réponses, l'élève reçoit un feed-back permanent de la part de l'ordinateur qui vérifie les résultats, donne des suggestions, gère la continuation de l'exercice etc.

Il s'agit donc d'une certaine interactivité spécifique à ce type d'exercices qui manque dans une leçon traditionnelle. À cela s'ajoutent les autres

documents intéressants qui y sont employés : les jeux, les chansons, les films, etc.

Il y a plusieurs types d'exercices multimédia qui peuvent être classifiés en fonction de plusieurs critères :

- selon le niveau de l'âge de l'apprenant : exercices pour les enfants ou pour les adultes;
- selon le niveau de connaissance de la langue : niveau débutant, intermédiaire ou avancé ;
- selon le contenu : lexique, grammaire, culture et civilisation ;
- selon la tâche didactique : exercices qui visent l'apprentissage, la consolidation ou la vérification, ou des exercices mixtes.

Dans le choix des exercices en ligne, il faut prendre en compte quelques éléments spécifiques aux exercices multimédia que nous présentons plus bas et qui peuvent être considérés comme critères dans l'évaluation d'un site :

- *Les éléments multimédia*. Un site peut contenir des textes simples, des images fixes ou en mouvement (animées), des sons ou des vidéos. Tout document peut être utile en fonction des besoins, mais les plus recherchés sont les exercices qui combinent le texte avec les images ou le son. Parmi les images nous pouvons avoir des dessins simples, des animations, des photos. Si les photos sont plus proches de la réalité en en constituant une copie fidèle, les dessins, surtout les dessins animés, sont, en revanche, plus attrayants pour les enfants parce ce qu'ils peuvent exprimer plus facilement une certaine information ou peuvent être plus amusants.
- *Les éléments de jeu* contenus dans les exercices sont très variés, mais ils peuvent constituer aussi le cadre général de la page ou de l'exercice ou peuvent être employés à d'autres fins. Un dessin amusant simple, une animation, des sons qui marquent le succès ou l'insuccès de l'activité de l'élève, un cadre qui rappelle les contes de fées, des personnages de dessins animés connus, tout peut attirer l'enfant et constitue un atout dans la réalisation avec succès de la tâche didactique.
- *Le type d'action requis de la part de l'utilisateur* reflète le degré d'interactivité de l'exercice : plus les actions requises sont complexes, plus l'exercice devient attractif. Les exercices les plus intéressants sont ceux qui demandent des actions diverses de la part de l'élève : choix dans une liste déroulante, glissement d'objets dans le document, action avec les objets ou les

personnages de l'écran ou des jeux comme les mots croisés, les jeux de mémoire, le pendu, etc.

- *Le feed-back donné* par la machine aux élèves est très important, surtout dans les activités d'auto-apprentissage. Une réplique amusante en cas d'échec, des applaudissements qui marquent la bonne réponse, des personnages qui surgissent dans la page sont des éléments de jeu très appréciés par les élèves qui les encouragent à continuer les exercices.

En ce qui suit, nous allons analyser les instruments offerts par l'Internet dans l'enseignement du temps, les sources et les exercices spécifiques. Nous avons choisi dans des sites variés des exercices qui nous ont semblé illustratifs pour une certaine catégorie ou pour une certaine problématique. Les exercices (les pages) que nous avons analysés sont mentionnés dans le texte comme *figure no*. dont la liste avec les adresses se trouve en fin de l'article.

2. Types d'exercices multimédia sur le temps

Le temps est une catégorie grammaticale et cognitive complexe et difficile. En tant que catégorie grammaticale, elle est apprise à l'école d'une manière assez mécanique en général, sans être trop expliquée aux élèves. Elle est toujours reliée au verbe, comme catégorie implicite dans la conjugaison des verbes, mais elle est rencontrée aussi dans l'étude de l'adverbe, *l'adverbe de temps* étant un type d'adverbe spécifique, ce qui touche la valeur cognitive de cette catégorie, sans qu'elle soit plus explicite pour autant.

Quand il s'agit de l'apprentissage du temps dans une langue étrangère, le côté cognitif semble devenir un peu plus évident. Même si la plupart des notions temporelles sont plutôt traduites qu'expliquées, il y a des exercices qui obligent l'élève à une réflexion sur les rapports temporels entre certains mots. Les exercices reflètent ce double aspect de la catégorie du temps :

- le temps comme catégorie spécifique dans la conjugaison du verbe ;
- le temps comme notion sémantique générale.

Selon ces deux aspects, les exercices peuvent être groupés, eux aussi, en deux catégories. Les exercices de la première catégorie sont rattachés à la grammaire, ceux de la deuxième catégorie sont rattachés au lexique.

Nous allons présenter quelques types d'exercices pour chacune de ces classes.

3. Les exercices de grammaire

Les exercices de grammaire multimédia sont en général des exercices structuraux qui portent sur la conjugaison des verbes à des temps et à des modes différents. Les éléments multimédia dans ce type d'exercices sont insignifiants et se trouvent le plus souvent dans la partie de vérification de l'exercice, comme réponse de la part de l'ordinateur. Il faut mentionner d'ailleurs que les images, les effets auditifs, l'animation, les éléments de jeu se retrouvent dans les exercices pour les élèves en bas âge, d'une part, et dans les exercices qui portent sur le vocabulaire, d'autre part. Les exercices sur la conjugaison des verbes font partie du volet « sérieux » et sec d'une leçon. Pourtant, à la différence des exercices sur support papier, un exercice sur l'ordinateur demande de la part des élèves plusieurs actions qui peuvent attirer leur attention et les aider à mieux se focaliser sur la réalisation de la tâche.

Il y a plusieurs types de tâches à résoudre et plusieurs actions à faire. La plupart sont des exercices de complétion, ou des exercices à trous, dans lesquelles les élèves peuvent écrire un texte, choisir la bonne réponse dans une liste déroulante ou glisser la bonne forme.

Voilà quelques types d'exercice de grammaire avec les actions requises:

- *Exercices de conjugaison* : les élèves doivent conjuguer un verbe donné à toutes les personnes (fig. 1) ou compléter une phrase avec la forme correcte d'un verbe donné (fig.2, 3). Dans ce dernier cas les phrases peuvent être isolées comme sens ou peuvent former un texte sur un sujet quelconque, comme dans l'exercice de la fig.3. pour les plus avancés, qui traite un sujet d'histoire. Il y a donc une différence quant au degré de difficulté entre les deux exercices qui, du point de vue des éléments multimédia, demandent de la part de l'élève les mêmes actions ;
- *Exercices de mise en relation* : choisir la forme correcte du verbe à la personne indiquée (fig.4). C'est un type d'exercice assez commun qui s'entrecroise avec les exercices à choix multiple ;
- *Exercices à choix multiples (QCM*). Ce type d'exercice connaît au moins deux formes : choix de la forme personnelle appropriée d'un verbe donné (fig.5) ou choix du temps correct du verbe ou de la personne dans un certain contexte (fig.6). Cette dernière variante – le choix du verbe correct en fonction du contexte - mélange la grammaire avec le vocabulaire, car l'élève doit tenir compte surtout du sens de la phrase.
- *Exercices de reconstitution de phrases* : association entre deux fragments de phrase pour refaire la phrase correcte. Les exercices de

reconstitution de phrases sont assez souvent combinés avec les exercices à choix multiples (fig. 6).
- *Exercices d'association* entre un texte écrit ou oral et une image (fig.7).

Ces exercices demandent plusieurs types d'actions de la part des élèves :

- écrire dans les espaces libres à l'aide du clavier (fig. 2,3) ;
- faire glisser le/les mot/s correpondant(s) trouvé(s) dans des listes ouvertes à la bonne place (fig.4, 6);
- choisir la forme correcte du verbe dans une liste en cliquant dessus, action demandée surtout dans les listes déroulantes ;
- cocher la bonne réponse dans les listes prévues avec des espaces spécifiques pour cette action (fig.5).

En ce qui concerne les éléments multimédia, les exercices de grammaire, qui sont des exercices structuraux par excellence, en sont assez pauvres. Les plus fréquents sont les jeux de couleurs ou les images de fond. Les images qui ont une valeur représentative se retrouvent dans les exercices où la grammaire se combine avec le lexique. Les bandes sonores accompagnent parfois le texte et compliquent la tâche par la compréhension orale qu'ils sollicitent.

À la différence des exercices papier, ce type d'exercice devient plus intéressant dans la variante multimédia non seulement par l'image, mais surtout par la forme de jeu et de concours qui les accompagne souvent.

Les vérifications sont toujours, dans les exercices multimédia, très attrayantes et stimulatrices pour les élèves par les éléments de jeu contenus. Les documents sonores viennent compléter les éléments multimédia dans ce type d'exercices en ajoutant la compréhension orale à la tâche régulière de l'exercice.

Encore plus intéressants sont, toujours, les exercices qui introduisent le problème de grammaire dans un contexte situationnel en élargissant ainsi la tâche de l'exercice : d'une simple conjugaison de verbe, vers une composition de phrases complexes à partir de certains contextes situationnels, en mettant en œuvre la compréhension orale, contenant des conversations et en ajoutant des éléments de jeu qui parsèment les divers moments de l'exercice. C'est le cas de l'exercice de la fig.7 qui est un exercice d'association entre le texte orale et l'image correspondante. Les actions de l'élève et les réponses de l'ordinateur sont multiples : bande sonore à écouter, choisir la bonne image en cliquant au dessus, réponse de la part de l'ordinateur qui, si la réponse de l'élève est correcte, affiche la phrase écrite et élimine l'image correspondante.

Ces exercices donnent à l'enseignant l'occasion de prolonger le sujet par des dialogues, des conversations, des simulations.

4. Les exercices de vocabulaire

Les exercices de vocabulaire sont toujours les plus intéressants parce que le lexique se prête à des traitements multimédia multiples : des images qui représentent l'objet ou la situation, de l'animation, des sons, des actions etc. En ce qui concerne le temps, les exercices que nous avons trouvés se rapportent à une représentation statique du temps : le nom des *jours de la semaine, des saisons, des mois de l'année, des heures, les moments de la journée*. Une représentation plus dynamique se retrouve dans l'expression du temps par rapport à un moment donné : *hier, aujourd'hui, demain, l'année (la semaine) passée ou prochaine*.

Une bonne partie de ce vocabulaire ne met pas l'accent sur le temps proprement-dit, mais sur les faits qui lui y sont reliés. Des concepts de division temporelle tels que *journée*, *semaine* ou *l'année* aussi bien que *aujourd'hui, hier, demain etc.* sont difficile à illustrer et à expliquer. Leur compréhension remet sur des connaissances générales sur le monde environnant que l'enfant acquiert jusqu'à un certain âge. Ces mots sont en général traduits tout simplement d'une langue à l'autre. Ce qui peut être illustré, ce sont les faits associés à certains moments du temps : l'horaire de l'élève pendant une semaine, divisé par jours, les actions quotidiennes reliées au déroulement d'une journée – matin, midi et soir -, des images typiques pour chaque saison ou mois de l'année, l'expression de l'heure en employant l'inévitable cadran de la montre etc.

Les exercices des manuels illustrent eux aussi ces faits. Quels sont alors les éléments supplémentaires, attrayants, qu'offre l'ordinateur ? Avant de les présenter il faut mentionner que, si les exercices de grammaire portant sur la conjugaison des verbes s'adressent à des élèves de tous les âges et de tous les niveaux de langue, le lexique mentionné s'adresse au niveau débutant et à des élèves plus petits. Il est donc nécessaire que ces exercices soient accompagnés par des illustrations intéressantes et attrayantes.

En ce qui suit nous allons présenter quelques types d'exercices et les éléments multimédia qui les composent.

5. L'expression de l'heure

La plupart des exercices sur l'expression de l'heure sont des exercices d'association entre l'image et la phrase qui exprime l'heure correspondante dans plusieurs variantes possibles qui diffèrent le plus souvent par les types

d'images : des horloges ou des montres variées (fig.8), l'heure en format digital (fig.9), des images diverses qui accompagnent l'exercice - des personnages de contes ou de dessins animés, des animaux, etc. qui sont la source des consignes ou des réponses correctes en variante audio. Les vérifications contiennent elles - aussi des éléments de variation intéressants : mise en surbrillance de la réponse correcte (fig.8), appréciation par les personnages de l'exercice, pourcentage, etc.

Un autre type d'exercice (fig. 10) sur le même sujet associe l'heure à une activité quotidienne, ce qui complique la tâche par la compréhension d'un message plus complexe du point de vue lexical, mais qui enrichit le vocabulaire de l'élève et introduit les nouvelles connaissances dans des contextes lexicaux appropriés.

6. Les jours de la semaine

Les exercices sur les jours de la semaine demandent le plus souvent de mettre en ordre les noms des jours, ce qui met l'accent sur la mémorisation de ce vocabulaire.

Pour exercer la mémoire et apprendre le vocabulaire de tout type il y a aussi les jeux, tels que le *jeu de l'oie* ou les *jeux de mémoire, le pendu* ou *les mots croisés etc.* ou bien les chansons en variante vidéo (fig.11). Un autre type d'exercice associe les jours de la semaine à une activité quotidienne générale (fig.12) ou reliée à l'emploi du temps scolaire (fig.13). L'élément multimédia le plus commun est ici l'image, mais aussi les bandes audio ou les vidéos. L'objectif de ces exercices est l'apprentissage du vocabulaire et une bonne partie des documents en format audio ou vidéo peuvent être employés pour l'explication des mots ayant une valeur illustrative, mais présentant aussi l'avantage d'un document authentique.

Une autre catégorie d'exercices ont comme tâche la consolidation ou/et la vérification du vocabulaire. De toute façon, la majorité des exercices offrent des vérifications. Un bon nombre d'exercices combinent les tâches dans un ordre progressif : apprentissage, consolidation et vérification (site fig. 14).

Les exercices connaissent des variations en tant que exercices QCM d'après des questions écrites ou en variante audio. Les chansons en variante audio ou vidéo viennent s'ajouter à ce type d'exercices tant pour les jours de la semaine que pour les mois de l'année et les saisons.

D'autres exercices ont comme objet un vocabulaire relié aux jours de la semaine comme : *week-end, demain, hier, la semaine passée, la semaine prochaine* etc. (fig.15).

Un exercice plus complexe, tant du point de vue de la tâche que des éléments multimédia contenus, est l'exercice de la figure 16. Cet exercice demande aux élèves de reconnaître les expressions temporelles en cliquant dessus. L'avantage de cet exercice est le fait que par le feed-back offert - le clignotement de la date ou de la période correspondant à la bonne réponse dans un calendrier - l'élève a l'image claire des rapports de ces expressions avec le moment de repère - *aujourd'hui* dans notre cas, mais aussi avec la période correspondant aux expressions temporelles *dans, pendant, la semaine prochaine etc.*

7. Les saisons et les mois de l'année

Une même stéréotypie relative se présente dans les exercices sur les mois de l'année et les saisons : exercices d'association entre les images et les mois ou les saisons, avec les activités correspondantes à chaque période de l'année. La simple présentation des mois ou des saisons devient plus intéressante si elle est en variante vidéo comme dans la fig. 17 ou, de plus, sous forme de chanson comme dans la fig. 18. Ce type de documents présente l'avantage d'être des documents authentiques qui peuvent servir comme matériel illustratif dans l'explication du vocabulaire.

Il y a beaucoup d'exercices à choix multiples qui vérifient aussi bien les mois que les saisons, en les associant à des actions spécifiques (fig. 19). À ceux-ci s'ajoutent les exercices d'associations ou de reconstruction de phrases.

Un vocabulaire encore plus riche sur les expressions temporelles présente l'exercice de la fig. 20, un QCM avec liste déroulante dans lequel le choix est fait en fonction du contexte et qui introduit des mots moins usuels tels que : *aube, crépuscule, midi, minuit, soirée, etc.* et combine de cette façon des mots appartenant à plusieurs catégories temporelles.

Un exercice fréquent dans la didactique du FLE est l'exercice de reconstruction de phrases qui présente l'avantage de pouvoir combiner les problèmes de grammaire avec les problèmes de lexique, type que nous avons déjà mentionné et illustré plus haut.

8. Conclusion

Les exercices multimédia sont, par les éléments de jeu contenus, par l'interaction de l'apprenant avec l'ordinateur, par les vérifications intéressantes qu'ils offrent, des volets indispensables dans les cours d'apprentissage d'une langue étrangère et, en même temps, le côté moderne de toute leçon. Ce type d'exercices offre la possibilité de combiner les tâches

d'une manière intéressante, et d'utiliser des vérifications inédites à tous les niveaux.

Les chansons et les jeux facilitent la mémorisation du vocabulaire et enrichissent le contenu de la leçon. Tous ces éléments construisent un fond psychologique positif pour l'apprentissage d'une langue étrangère, brisent la monotonie et offrent la possibilité de travailler en groupe.

Les cours de français qui utilisent comme support de tels instruments multimédia attirent l'intérêt des élèves et facilitent l'apprentissage d'une langue étrangère. Les éléments multimédia - images, sons, vidéos, animation, etc. - sont bien venus dans la classe de langue étrangère, car ils sauvent les leçons de la banalité et de la stéréotypie de l'emploi des mêmes méthodes. L'interaction permanente avec l'ordinateur, les actions qu'ils doivent accomplir donne de la flexibilité et de la mobilité aux leçons.

Les exercices sur le temps - dans son aspect grammatical et lexical - que nous avons présentés contiennent tous les éléments multimédia mentionnés. Bien qu'ils ne soient pas plus spéciaux que les autres exercices multimédia et n'apportent pas une manière particulière d'envisager le temps par rapport aux exercices papier, ils sont plus intéressants et sont fortement conseillés dans la classe de FLE pour tous les avantages que nous avons déjà mentionnés, avantages propres aux multimédia.

Bibliographie

DEVELOTTE, Christine, « Lecture et cyberlecture » in : *Le français dans le monde*, juillet, 1997, 94-105.

MANGENOT, François, « Multimédia et activités langagières », in : *Le français dans le monde*, juillet, 1997, 76-94.

NARCY-COMBE, Jean-Paul, *Didactique des langues et TIC : vers une recherche action responsable*, Paris : Ophrys, 2005.

PITAR, Mariana, « L'emploi des ressources web – une nouvelle perspective dans la formation des futurs enseignants du français » in : Redouane, Rabia (éd.) *Regards croisés sur l'enseignement des langues étrangères*, Paris : L'Harmattan, 2011, 239- 250.

PITAR, Mariana, « Le multimédia dans l'enseignement des langues étrangères - une expérience pédagogique », in *JOLIE* 3/2010, Alba Iulia : Editura Aeternitas, 2010, 147-162.

THIERRY, Lancien, « L'Internet et l'enseignant : de l'information à la formation partagée » in : *Le français dans le monde*, juillet, 1997, 116-122.

THIERRY, Lancien, *Le multimédia*, Paris : Clé International, 1998.

THIERRY, Lancien, *De la vidéo à Internet : 80 activités thématiques*, Paris : Hachette, 2004.

SEGUY, Françoise, *Les produits interactifs et multimédias. Méthodologies, conception, écritures,* Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1999.

Sites des exercices employés comme exemples

Fig. 1. http://www.ortholud.com/conjugaison/conj/dormir/indicatif_present_2.php
Fig. 2. http://www.ortholud.com/conjugaison/conjuguer_le_verbe_pouvoir/index.php
Fig. 3. *http://www.franciaoktatas.eu/pphue/eup-8/passe-simple-ou-imparfait-222*
Fig. 4. http://www.ortholud.com/conjugaison/conj/dire/index.php
Fig. 5.
http://www.nelsonthornes.com/secondary/modern_lang/ap/grammarnet/ch12quiz1.html
Fig. 6. http://www.tapis.com.au/studentbook1/unit15/u15_grammaire_a01.html
Fig. 7.
http://www.librosvivos.net/smtc/PagPorFormulario.asp?TemaClave=1035&est=0
Fig. 8. http://www.estudiodefrances.com/exercices/heures.html
Fig.9. *http://exercices.free.fr/divers/heure/pages/heuresaprem1.htm*
Fig. 10. *http://exercices.free.fr/divers/heure/pages/numjournee.htm*
Fig. 11. http://www.youtube.com/watch?v=no01_wUGsIU&feature=related-lundi
Fig. 12. *http://www.francaisfacile.com/exercices/exercice-francais-2/exercice-francais-47779.php*
Fig. 13. *http://www.estudiodefrances.com/exercices/joursdelasemaine*
Fig. 14. *http://lexiquefle.free.fr/calendrier.html*
Fig. 15. http://www.francaisfacile.com/exercices/exercice-francais-2/exercice-francais-37330.php
Fig.16.
http://www.librosvivos.net/smtc/PagPorFormulario.asp?idIdioma=ES&TemaClave=1035&est=3
Fig. 17. (vidéo) *http://www.francaisfacile.com/exercices/exercice-francais-2/exercice-francais-47822.php*)
Fig. 18. (vidéo) http://www.youtube.com/watch?v=N0t0z8bcP8M&feature=relmfu
Fig.19. http://babelnet.sbg.ac.at/canalreve/bravo/module3/2.4.html
Fig. 20. http://www.francaisfacile.com/exercices/exercice-francais-2/exercice-francais-35336.php

Traduzadapter.
La traduction *en-jeu* dans l'œuvre de João Guimarães Rosa

Germana HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA
Département de Langues étrangères et Traduction – LET/IL
Université de Brasília – UnB
Brésil

Résumé. L'œuvre de l'écrivain brésilien Guimarães Rosa paraît poser d'emblée un double problème, celui des limites de l'écriture et de la lisibilité de l'art, et, par là même, celui de sa traduction. Selon Haroldo de Campos, l'œuvre de Rosa s'imposerait comme un paradigme de l'intraduisibilité et, par raisonnement inverse, l'impossibilité de traduction ouvrirait l'horizon d'une recréation poétique, c'est-à-dire, d'une nouvelle information esthétique dans une autre langue (Campos, 1969). En effet, l'intense correspondance entre Rosa et ses traducteurs atteste à la fois la reconnaissance de la part de l'auteur de l'immense travail que représente la traduction de son œuvre et le désir de faire partie du processus traductologique en se mettant à la disposition du traducteur pour contribuer à l'élucidation du sens. À partir de ces considérations, et au-delà du problème de la traduisibilité posé par l'œuvre de Rosa, il nous intéresse ici de formuler une autre question : une fois posées [à défaut d'être résolues ?] les questions linguistiques, comment le traducteur de Rosa en langue française aborde la problématique de la représentation de l'oralité dans la littérature rosienne ?

Abstract. The work of the Brazilian writer João Guimarães Rosa poses a twofold problem: the limits of writing and readability of literary art, and hence, the limits of its translation. According to Haroldo de Campos, Rosa's work would offer a paradigm of untranslatability, and opposite reasoning, the impossibility of translation would open the horizon of a poetic re-creation, that is, of new aesthetic information in another language (Campos, 1969). Indeed, the intense correspondence between Rosa and his translators attests to both the recognition by the author of the immense work involving the translation of his work and the desire to be part of the translating process, by making himself available to the translator to assist in the elucidation of meaning. From these considerations, and beyond the problem of translatability posed by the work of Rosa, it is of interest here to make another question: once the linguistic issues are formulated when asked how the translator of Rosa into French addresses the issue of representation of orality in his literature?

Mots-clés : Guimarães Rosa, (in)traduisibilité, traduction de l'oralité
Keywords : Guimarães Rosa, (un)translatability, translation of orality

1. Introduction

L'œuvre de l'écrivain brésilien Guimarães Rosa paraît poser d'emblée un double problème, celui des limites de l'écriture, d'une part et de la lisibilité de l'art, d'autre part, et, par là même, celui de sa traduction. Selon Haroldo de Campos, l'œuvre de Rosa s'imposerait comme un paradigme de l'intraduisibilité et, par raisonnement inverse, l'impossibilité de traduction ouvrirait l'horizon d'une recréation poétique, c'est-à-dire, d'une nouvelle information esthétique dans une autre langue (Campos 1969). En effet, l'intense correspondance entre Rosa et ses traducteurs atteste à la fois la reconnaissance de la part de l'auteur de l'immense travail que représente la traduction de son œuvre et le désir de faire partie du processus traductologique en se mettant à la disposition du traducteur pour contribuer à l'élucidation du sens[1]. Ainsi s'adresse-t-il en ces termes à Bizarri, le traducteur italien de *Corpo de Baile* :

> Rio, 11 de outubro de 1963
>
> Meu caro Bizarri,
>
> [...] vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento (....). O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais [...]. Deus te defenda. (Rosa 2003, 37-38). [2]

Après avoir constaté l'immensité de cette tâche, « Dieu te garde ! », Rosa propose un travail de collaboration qui est « plus qu'une simple traduction » (38) où Bizarri et lui-même seraient associés : « V. Não é apenas um tradutor, somos 'sócios', isto sim, e a invenção e criação devem

---

[1] Walnice Nogueira Galvão affirme que : « homme [Rosa] qui apparaît dans la correspondance avec les traducteurs est un écrivain pompeux, "officiel, flatteur par principe". Les éloges répétés qu'il adresse à ses traducteurs atteignent un sommet quand il écrit : "[...] j'en vins à être bouleversé par bien des pages. Et je peux déjà vous affirmer que je préfère de loin le texte allemand à mon original. » (Lettre adressée à *Curt Meyer-Clason*, le 17 août 1966) (Nogueira Galvão, « Corps, lettres et listes: Guimarães Rosa à ses traducteurs », *Revue Silene*, Université de Paris-Ouest, Nanterre. Disponible sur : *http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_86.pdf*, consulté le 20 juin 2009, traduit par Michel Riaudel).

[2] Rio, le 11 octobre 1963.
« Mon cher Bizarri,
[...] je vois à quel point ce doit être terrible de traduire le livre ! Tant de *sertão*, tant de diablerie, tant d'engorgement [...]. Ce qui doit accentuer les maux de tête du traducteur, c'est que : le concret, est exotique et mal connu ; et, le reste, qui devait être commode et compensateur, n'est que flou intentionnel [...]. Dieu te garde. » (Dans ce texte, toutes les traductions du français en portugais, et inversement, ont été réalisées par Jean-Claude Miroir).

ser constantes. Com V. Não tenho medo de nada (51). »[3] Cet échange entre auteur et traducteur, ainsi que le résultat de ce travail, procure à l'écrivain brésilien, selon son expression, « une sensation d'invulnérabilité et plénitude ». Par là, Rosa nous place devant un paradigme de la traduction qu'il définit par « traduzadaptar-se » [*Traduzadapter*], processus, devenir, création et invention, en somme, une *co-élaboration* entre auteur et traducteur[4] (Rosa 2003, 39). Cette proposition de l'auteur renvoie à son désir de contrôler le sens du texte (d'où les immenses listes de mots que ces lettres contiennent, de délimiter un cadre de travail, tout en tenant compte de l'inventivité de son traducteur. Selon Galvão (2007, s/p), « tout en grâce et courtoisie, soucieux de servir le travail de ses traducteurs, avide de renommée internationale, ce corps public [celui de l'auteur Guimarães Rosa] était cependant disposé à lutter mot après mot pour que ces transpositions ne défigurent pas son œuvre ». Les échanges par lettres sont eux aussi fréquents entre Rosa et les traducteurs français, allemand, et nord-américain[5]. L'ensemble des échanges entre Rosa et ses traducteurs constitue une importante et indispensable source de recherche, raison pour laquelle chercheurs et traducteurs y ont recours et s'y réfèrent dans leur travail, mettant donc en place un important jeu intertextuel, comme cela est le cas dans le glossaire de l'édition française de *Mon oncle le jaguar*.

À partir de ces considérations, et au-delà du problème de la traduisibilité posé par l'œuvre de Rosa, il nous intéresse ici de formuler une autre question : une fois posées [à défaut d'être résolues ?] les questions linguistiques, commentle traducteur de Rosa aborde la problématique de la représentation de l'oralité dans la littérature *rosienne* ?

Meu tio o Iauaretê, et sa traduction française, *Mon oncle le Jaguar,* réalisée par Jacques Thiériot, et publiée chez Albin Michel, en 1998, semble être le terrain idéal pour l'analyse des questions exposées ci-dessus. En effet, cette nouvelle – où le narrateur, ivre d'alcool et de sang, déverse un monologue-fleuve dont le flux le mène inexorablement à sa transmutation en jaguar – pose les limites de la lisibilité et de la représentation littéraire de l'oralité.

---

[3] « Tu n'es pas seulement un traducteur, nous sommes „associés", ça oui, et l'invention et la création doivent être constantes. Avec toi, je n'ai peur de rien » (51).

[4] Face aux difficultés de la traduction des anthroponymes et toponymes dans *Corpo de baile* [Corps de bal], Rosa propose à Bizarri de procéder de la façon suivante : conserver quelques noms de l'original, traduire ou *traduzadapter*. (Rosa, 2003, 39)

[5]Correspondance publiée au Brésil entre Guimarães Rosa et ses traducteurs : João Guimarães Rosa, *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2003 ; *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri,* Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2003 ; et finalement, mais pas encore publiée, Iná Valéria Rodrigues Verlangieri, *J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís,* thèse de doctorat, Unesp, 1993. (Cf. Galvão 2007)

Ici, cet homme-animal, métisse d'Indien et de Blanc, essaie de raconter, dans un amalgame de tupi et de portugais, la fin de sa propre histoire et de celle de son peuple.

Le récit *Meu tio o Iauaretê* a été publié, pour la première fois, dans le numéro 25 de la Revue *Senhor*, en mars 1961. Rosa l'avait cependant déjà sélectionné pour composer une œuvre intitulée *Estas histórias*, pour laquelle il avait choisi des nouvelles ou de longs contes, comme le signale Paulo Ronai dans l'introduction du recueil posthume, le 14 novembre 1968, la parution datant de 1969. Ronai remarque également que Rosa y aurait apporté des modifications jusqu'au dernier moment. Écrit avant *Grande Sertão : veredas* [*Diadorim*[6]], le récit aurait été laissé de côté par l'auteur, probablement à cause de la reprise de la structure narrative du roman qui deviendra son chef-d'œuvre. En effet, comme dans *Diadorim*, il y a ici la présence d'un interlocuteur qui ne parle pas directement, mais seulement par la médiation du discours ininterrompu du locuteur, qui donne voix et vie à ce personnage/témoin qui est à la fois absent et présent. Galvão, dans *Impossível retorno* [Impossible retour], essai incontournable sur cette œuvre, soulève une question concernant le retard de la publication : « l'exploitation de cette trouvaille formelle serait-elle la raison de cette mise à l'écart ? » (Galvão 1978, 34)

2. Analyse de l'œuvre et de sa verbalisation en français

Even-Zohar affirme dans la théorie des polysystèmes (1972) que, traditionnellement, les œuvres littéraires produites par les pays périphériques sont reçues par les cultures centrales comme des œuvres secondaires et n'ont pas valeur de référence. Tandis que dans les pays périphériques, les œuvres littéraires traduites contribuent, le plus souvent, à la formation d'un modèle national[7]. Les traductions de la littérature brésilienne ont suscité en France de nombreuses controverses, en particulier celles de l'œuvre de Guimarães Rosa, considérées comme peu inventives. Il suffit de se rappeler les deux traductions de *Grande Sertão : veredas*, critiquées par nombre de spécialistes de la traduction comme

[6]*Diadorim*. Traduction de *Grande Sertão : Veredas* réalisée par Jean-Jacques Villard, Paris : Albin Michel, 1965. et ensuite par Maryvonne Laouge-Petorelli, Paris : Albin Michel, 1991.

[7] Cf. DE SOUSA, Germana H. P., « O Brasil em Oran: leitura crítica da tradução de Graciliano Ramos do romance *La peste*, de Albert Camus », XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, du 13 au 17 juillet 2008, USP– São Paulo, Brésil. Disponible sur: http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/045/GERMANA_SOUSA.pdf.

étant des travaux peu créatifs ou loin de s'harmoniser à l'efficacité esthétique du texte rosien, comme l'affirme Marie-Hélène Torres :

> Les traductions françaises de *Grande Sertão: Veredas* ne sont pas ce que Haroldo de Campos appellerait des traductions "transcréatives". L'audace créative des traducteurs est freinée par les limites imposées par la langue française et, c'est ce que nous analysons dans des textes "extrêmes" et que nous nommons "traductions-baromètres". (Torres 2004, 264)

L'auto-commentaire d'Inès Oseki-Dépré (1999) de sa propre traduction française de *Premières Histoires*, de Guimarães Rosa, révèle l'importance de traduire une œuvre littéraire de cette envergure. Le texte de Rosa est, selon Oseki-Dépré, impossible à traduire et indispensable de le faire. Il met en échec et séduit. Pour le lecteur français, l'origine de la perturbation de la lecture n'est pas la représentation d'une réalité exotique, mais les procédés d'écriture qui sont en même temps puissants et innovateurs. Ces nouveaux procédés d'écriture remettent en question les concepts que nous avons de ce qu'est la littérature. Traduire, dans ce cas, représente pour Oseki-Dépré aller au-delà de la connaissance de deux langues et aller au-delà de la connaissance de la vision du monde de ces deux langues. Il s'agit, donc, de la transposition d'un produit littéraire complexe, avec ses particularités, du travail avec la langue et avec la création littéraire.

Le procédé de traduction ne se rapporte non seulement à des stratégies individuelles du traducteur, mais aussi à la dynamique de la conception de traduction vue par un système culturel (Lambert 2009). Si, au Brésil, la tendance a presque toujours été normative en ce qui concerne la traduction de textes littéraires (Milton 2002), en France, il se produit la tendance inverse – la domestication ou la naturalisation des textes traduits est relativement fréquente.

Le paratexte[8] de l'œuvre traduite peut être un important champ d'analyse du mode de réception de celle-ci dans la culture d'arrivée ; il informe le lecteur de ce qui gravite autour de la production et de l'édition de l'œuvre originale et de sa traduction. L'analyse du paratexte est une des étapes proposées par Lambert et van Gorp (1985) pour comprendre le phénomène de la traduction et de sa relation avec le système littéraire de la culture réceptrice, mais aussi de la micro et la macrostructure textuelles et de l'analyse des relations de l'œuvre avec les systèmes littéraires des cultures de départ et d'arrivée. Les couvertures, les préfaces, les postfaces prestigieuses (en plus des notes d'éditeur et de traducteur, des glossaires, des annexes diverses) confèrent une importance à l'œuvre et l'authentifient. De plus, elles fournissent au lecteur de précieuses informations concernant la destinée de l'œuvre et de l'auteur, avant la traduction.

[8] *Cf.* Genette, Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, 1987.

Selon Bassnett, « l'étude des préfaces des traducteurs nous enseigne beaucoup, non seulement sur les critères adoptés par le traducteur individuel, mais aussi sur ce que ces critères reflètent de la conception de la traduction partagée par la communauté en général. » (Bassnett 2003, XVIII)

L'œuvre, qui va être présentée dans un nouveau contexte culturel, dans lequel parfois elle est encore méconnue ou peu connue, a souvent besoin d'être entourée d'autres voix, qui, étant déjà légitimées dans ce système littéraire (par des critiques littéraires, des auteurs, etc.), confèrent à l'œuvre traduite une nouvelle signature, désormais symbolique.

Bien que le roman ait été publié en France de manière isolée – sans tenir compte du contexte du volume *Estas estórias* – on constate, grâce à la couverture, que la traduction *Mon oncle le Jaguar* a été éditée avec assez de soin. Elle a été publiée dans une collection de prestige, intitulée *Les grandes traductions*, de la maison d'édition Albin Michel, signalée sur la couverture, ainsi que la mention « traduit par Jacques Thiériot ». L'inclusion du nom du traducteur sur la couverture du livre n'est pas due au hasard, dans la mesure où il s'agit d'un célèbre traducteur, spécialiste de littérature brésilienne en France, qui figure dans l'étude de Marie-Hélène Torres concernant la traduction et de la réception d'œuvres brésiliennes en France – *Variations sur l'étranger dans les lettres: 100 ans de traductions françaises* (2004).

2.1. La couverture, préface et glossaire

La couverture est illustrée par un tableau du peintre Henri Rousseau, « Forêt vierge au soleil couchant », de 1907, et renvoie aux illustrations des collections jeunesse, rappelle l'exotisme et le pittoresque. L'homme noir et le jaguar, quant à eux, renvoient le lecteur français à l'Amérique du Sud ou à l'Afrique. La mention à la forêt vierge délimite l'espace du sauvage, du méconnu, de l'aventure. Le pittoresque évoqué par la couverture, associé à la thématique du conte, et à littérature brésilienne délimitent la réception de cette œuvre littéraire comme faisant partie d'un univers autre, distant et barbare.

Dans la préface, Thiériot reprend les études, déjà mentionnées, de Galvão et Campos, premiers chercheurs à s'intéresser à ce conte de Rosa. Il s'interroge sur le genre de l'œuvre et essaie de le définir en ces termes :

> Nous sommes donc confrontés à un texte hybride, métissé, sauvage, barbare où s'entremêlent interjections, onomatopées et harmonies imitatives (dans un système non conventionnel) ; mots portugais (souvent déformés) et mots tupis (caractérisés par une forte nasalité) – dont l'auteur

> donne souvent une traduction consécutive ; cris d'animaux divers, du jaguar en particulier. Un texte marqué par ailleurs par les effets réitératifs (dédoublement des mots, répétitions, pléonasme, battologie) à la fois propres à la langue tupi et à un parler rural. (Thiériot 1998, 9)

Le traducteur français constate la difficulté de la traduction et rend compte de la composition du langage. Cependant, dans le travail de traduction, Thiériot renforce le parler rural, au détriment de la création langagière proposée par Rosa, ce qui confère au texte traduit une touche de vulgarité qui n'était pas présente dans le texte original. Il place également le texte sous le signe de la barbarie et de la magie : « La traduction de ce texte impliquait, au-delà de l'expression en français de ces disparités barbares, de faire sourdre progressivement le processus langagier de la métamorphose (métempsycose?) de l'homme en jaguar, en reconstituant les mécanismes oraux de celle-ci. » (Thiériot 1998, 9)

Le glossaire a ici le même objectif que celui présent dans la correspondance de l'auteur brésilien, élucider le sens de certains termes, afin de créer une situation de lecture plus familière pour le lecteur étranger et établir, dans le processus de lecture de ce dernier, une plus grande solidarité avec le texte traduit. Il est composé de vingt-cinq termes marqués par un astérisque dans le texte d'arrivée. Il s'agit pour la majorité d'entre eux de termes d'origine tupi, ou de régionalismes brésiliens, qui sont repris sans traduction. Certaines entrées du glossaire font référence à des textes de spécialistes brésiliens de l'œuvre de Guimarães Rosa, ou se réfèrent à sa correspondance, comme dans le cas de « vereda[9] », et de « macouncozo » (*macuncôzo*), où il cite la correspondance de Rosa avec Edoardo Bizarri et, dans ce dernier cas, avec Haroldo de Campos[10].

3. *Mon oncle le jaguar* : le langage de l'homme-jaguar en français

Comment le paradigme rosien *traduzadapter* est-il travaillé par Thiériot ? Grâce à la préface, nous connaissons sa manière de voir le texte et son

---

[9]Vereda : dans une lettre, datée du 11 octobre 1963, à son traducteur italien Edoardo Bizzarri, João Guimarães Rosa décrit les „veredas" : « Entre les plateaux du geraïs, les séparant (où parfois, tout en haut, formant des dépressions au milieu), il y a les veredas. Ce sont des vallées de terre argileuse ou de tourbe argileuse où affleure l'eau absorbée. Dans les veredas, il y a toujours le bouriti. De loin, on aperçoit les bouritis et l'on sait : là on trouve de l'eau. » (*Mon oncle le Jaguar* 113)

[10] « [...] le macouncôzo est une note africaine, glanée là, à la fin. Une contre-note. Telle une tentative d'identification (consciente, par une ingénue, une primitive astuce ? Inconsciente, par le comble d'un sentiment de remords ?) avec les Noirs assassinés ; feignant d'être Indien (once) ou luttant pour être une once (Indien), dans une contradiction frôlant à peine son désordre final, le neveu-du-jaguar n'émet que cet appel noir, "négrifique", "pseudonégrifiquant", libéré et seul, perdu dans le courant du râle de ses dernières exclamations. » (Campos 1970, 75)

langage, placés sous le double signe du barbare et du métis. Mais comment le traducteur explique-t-il son approche de la traduction ? Comment adapte-t-il le lexique tupi ?

Pour créer ce discours composite, mélange d'archaïsme, de vocabulaire tupi, de *brésilianismes*, le traducteur français a recours à une langue de base – par cela j'entends la base linguistique sur laquelle sont faites les variations en français – exprimée par le mode traditionnel du parler paysan, selon lui « un parler rural », que l'on trouve un peu partout, de la littérature à la bande dessinée. Il s'agit d'un langage caricaturé formé par un argot urbain avec un pseudo-langage rural. Ce « parler rural » est composé de : ellipse de voyelles, fracture syntaxique, vocabulaire familier ou populaire, voire grossier, comme dans l'exemple suivant :

– "Que é que tu tà fazendo por aqui onceiro senvergonha?"	– "Qu'est-ce que tu fous ici, chasseur de mes deux?"
– "Tou espiando o rabo da chuva... " – que eu falei.	– "Je reluque le cul de la pluie..." [...]
– "Pois, por que tu não vai espiar tua mãe, desgraçado!?" [...] Ô homem aquele pra ter raiva.	– "Et pourquoi que tu vas pas reluquer çui de ta mère, miteux?" [...] Foutu bon-homme, piquer une rage pareille.
(*Meu tio o Iauaretê, Estas Estórias*, 229)	(*Mon oncle le Jaguar,* 23)

Nous pouvons observer l'emploi des verbes *foutre, reluquer,* dont l'aspect péjoratif est inexistant dans le texte de départ dans la réplique : « – Que é que tu tà fazendo por aqui onceiro senvergonha? » « – Tou espiando o rabo da chuva... ». Le verbe *espiar* en portugais, selon le dictionnaire Houaiss, signifie « observer secrètement », mais n'est jamais péjoratif, comme l'emploi de *reluquer*, par exemple dans l'expression assez vulgaire en français, « je reluque le cul de la pluie ». En fait, dans le texte de départ, le vocable portugais « rabo » évoque, simplement, une image d'animalisation de la pluie.

Nous trouvons également dans le texte, les mots ou expressions assez vulgaires ou pour le moins familières, telles que, prises au hasard : « se barrer », « bouffer », « saloperie », « gale », « canasson », « cheval bancal », « mioche », « bicoque », « salopé », « cul-terreux », « miteux », « j'ai piqué une crise », « Saint-frusquin », « fourbis », parmi tant d'autres.

Ce paysan français est ici évoqué à partir d'une réalité linguistique française qui peut être réelle ou simulée, renvoyant dans ce cas au mode par lequel le français de la ville interprète et identifie le parler rural français. Mais le neveu du jaguar, le personnage-narrateur, tel qu'il est présenté, existe-t-il effectivement ?

Le fait que le traducteur se soit mis à la recherche de références équivalentes dans le contexte culturel de la langue d'arrivée correspond, selon Even-Zohar[11] (Lambert 2009), à rechercher le *ready made model* qui peut s'avérer être à double tranchant. D'une part, il est possible pour le traducteur (mais aussi pour le lecteur) de retrouver dans son histoire littéraire une matière linguistique, culturelle, référentielle et motivée, pour donner une substance concrète à sa recréation du texte. D'autre part, le fait qu'il puisse se plonger dans sa propre traduction littéraire implique aussi le risque de la réduction de l'étrangeté, de la rétention du pouvoir d'invention. Voilà peut-être le plus grand enjeu pour un traducteur (j'ajouterai, de langue française). Nous pouvons formuler cet enjeu comme suit : comment lire en français Guimarães Rosa, écrivain brésilien, créateur dans sa langue, mais, en même temps, écrivain inséré dans une tradition littéraire particulière ?

Le métisse d'Indien et de Blanc, neveu du jaguar, et Iauaretê lui aussi – *caboclo du sertão dos geraïs* – ne peut pas parler comme un paysan de la France profonde, ni s'exprimer selon ce que l'héritage colonial français nomme l'Autre et sa parole, c'est-à-dire, la façon qui lui est propre de parler le français, une énonciation ou un mode d'énonciation correspondant à un « baragouinage » ou « *jaguaragouinage* » :

Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa. **Queria uma medida-de-litro dela**... Ah, **munhãmunhã**: bobagem. Tou falando bobagem, **munhamunhando**. Tou às boas. **Apê**! Mecê é homem bonito, tão rico. Nhem? Nhor não. Às vez. **Aperceio**. **Quage** nunca. (« Meu tio o Iauaretê », *Estas Estórias,* 192)	Bon. Tout beau. Ha-hang! Vot' cachaça elle est de la meilleure. **Je cracherais pas sur une mesure d'un litre**... Ah, **mounian-mounian** : sottise. Je dis des sottises, je **jaguaragouine**. Suis pour la paix. **Houla** ! Z'êtes un homme tout beau, riche riche. Hein ? Non m'sieu. Des fois. J'**apercie. Quaji** jamais. (*Mon oncle le Jaguar*, 15)

L'expression dans le texte en français, « je jaguaragouine », est formée à partir du verbe baragouiner, qui signifie, dans son acception moderne, « parler mal le français » ; le suffixe « gouiner » est ici péjoratif et ne renvoie pas aux procédures de création des mots rosiens, quand l'auteur brésilien reproduit les miaulements des petits d'once : *miei, miei, jaguarainhém, jaguarainhenhém* (« Meu tio o Iauaretê », *Estas Estórias,*

[11]« Quant à la traduction, elle découle à première vue de l'importation, mais une des stratégies suivies dans presque toutes les traductions consiste à simuler la tradition (ce qui est connu : „ready-made models" dans la terminologie d'Even-Zohar). » Lambert, José, In Guerini, A.; Costa, W. « Entrevista com José Lambert », *Cadernos de Tradução*, América do Sul, 2 12 03 2009.

192). Le terme baragouiner, selon Gilles Ménage, viendrait du latin *barbaracuinus*, diminutif latin de *barbaracus*, qui à son tour aurait été emprunté au grec[12].

Comme nous pouvons le constater dans le texte traduit, la verbalisation de la narration en français passe aussi par l'adaptation phonétique du vocabulaire tupi des interjections et des onomatopées associées aux sons prononcés par les félins. Le traducteur introduit à bon escient dans la langue française les variations de prononciation du portugais, *aperceio, quage* qui deviennent en français, *j'apercie, quaji*. De plus, il transcrit les sons « u » en « ou », afin de reproduire le même son en français [u] et non [y], et reproduit la nasalisation du français, au lieu de « ã » il écrit « an » : *mounian-mounian* pour *munhãmunhã*. Il s'agit de moments de créativité du traducteur qui cherche « à casser » le rythme français pour laisser entrer la parole du métis d'Indien.

En ce qui concerne la traduction des noms de jaguars, le traducteur suit la stratégie de non-traduction, en conservant les noms propres et ceux qui identifient les sous-espèces, en tenant compte des modifications phonétiques nécessaires au maintien de leur prononciation en portugais ; dans quelques cas de noms propres, composés de mots en portugais, et qui ont une signification particulière, il fait appel à la traduction. Dans le conte, chaque once a un nom propre, associé à son espèce. Selon Nogueira Galvão, le nom Iauaretê correspond à l' « once vraie » (Iauar - jaguar ; etê - vraie), ainsi, la multiplicité des noms d'onces identifiés par le narrateur « enrichissent le texte, désorientent le lecteur et exhibent l'intimité que le narrateur a avec la nature. » (Galvão 1978, 20)

Chaque once est identifiée par sa sous-espèce et par son nom propre, cela étant, « jaguaretê », l'once ordinaire au pelage moucheté ; « pinima », moucheté ; « pixuna », l'once noire ; « cangussú », grande tête en tupi ; sussuarana, l'once rouge. (Galvão 1978, 20)

Onces en portugais :		**Onces en français :**	
Maria-Maria (pinima)	p. 202	Maria-Maria (pinima)	p. 46
Mopoca (cangussú)	p. 211	Mopoca (cangoussou)	p. 54
Maramonhangara	p. 211	Maramoniangara	p. 55
Porreteira	p. 211	Porreteira	p. 55
Tatacica (pixuna)	p. 211	Tatacica (pichouna)	p. 55
Uinhúa (pixuna)	p. 211	Ouiniaoúa (pichouna)	p. 55
Rapa-Rapa (pinima)	p. 211	Rapa-Rapa (pinima)	p. 55
Mpú	p. 212	Mpou	p. 55
Nhá-ã	p. 212	Nian-han	p. 55

[12] Par rapport au sens et à l'origine du terme *baragouin* en français, consulter Gilles Ménage, *Dictionnaire étymologique de la langue françoise* (1750). (Cf. *http://www.lexilogos.com/breton_mots.htm*)

Tibitaba (cangussú)	p. 212	Tibitaba (cangoussou)	p. 55
Coema-Piranga (suaçurana)	p. 212	Coema-Piranga (souassourana)	p. 56
Putuca	p. 212	Poutouca	p. 56
Papa-Gente	p. 212	Bouffe-gens	p. 56
Puxuêra	p. 212	Pouchouêra	p. 56
Suú-Suú (pixuna)	p. 212	Souou-Souou (pichouna)	p. 56
Apiponga (pinima)	p. 212	Apiponga (pinima)	p. 56
Petecaçara (cangussú)	p. 212	Petecassara (cangoussou)	p. 57
Uitauêra	p. 212	Ouitaouêra	p. 57
Uatauêra	p. 212	Ouataouêra	p. 57
Pé-de-Panela (pinima)	p. 218	Cul-de-casserole (pinima)	p. 70
Maneta (pixuna)	p. 218	Manchote (pichouna)	p. 73

Concernant la traduction du vocabulaire tupi[13], il s'agit en vérité de la traduction de la traduction, dans la mesure où Guimarães Rosa fait directement cette traduction en portugais, de manière à modeler la langue métis du narrateur. En ce qui concerne les procédures employées par Rosa, Nogueira Galvão affirme :

> Ce qui facilite pour beaucoup la compréhension du texte, c'est la propagation du vocabulaire tupi dans la langue portugaise : habile procédé qui provoque un effet singulier, conservant néanmoins la possibilité de communication. À chaque apparition d'un mot tupi, sa "traduction" lui est contiguë ou proche. (Galvão 1978, 13)

Dans le texte en français, certaines de ces expressions (ou interjections) en tupi sont maintenues avec leur adaptation phonétique adéquate, pour conserver une prononciation approchée, les autres sont traduites comme des onomatopées. Pour ces dernières, dans certaines occasions, le traducteur ne s'aperçoit pas qu'il s'agit d'interjections en langue tupi.

– Hum ? Eh-eh... É. Nhor sim. **Ã-hã**, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui ? Como é que sabia ? Hum-hum... Eh. Nhor não, **n't, n't.**.. Cavalo seu é esse só ? **Ixe** ! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. **Axi**... Pois sim. Hum, hum. Mecê

– Hum ? Hé-hé ! ... Ouais. Oui m'sieu. **Han-rhan**, vous voulez entrez, pouvez entrer... Hum, hum... Saviez que j'habite ici ? Comment que vous saviez ? Hum-hum... Hé. Non m'sieu, **tsst, tsst**... De cheval vous avez que çui-là ? **Bouh** ! I'boite ce cheval, 'l est fourbu. Vaut plus

[13] L'étude de Valquíria Wey (2001) pour la traduction du texte en espagnol mexicain a impliqué une analyse détaillée de la composition du vocabulaire tupi. Ce travail a résulté en la confection d'un glossaire de cent soixante-dix-huit termes contenant, selon elle, la majorité des vocables et des expressions en tupi, tels que des substantifs, des interjections, des adjectifs, des locutions.

enxergou este foguinho meu, de longe ? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui.
(*Meu tio o Iauaretê*, 191)

rien. **Beuh..**. Pour Sûr... Hum, hum. Z'avez vu mon p'tit feu, de loin ? Ouais. Ah bon ! Entrez, vous pouvez vous mettre ici.
(*Mon oncle le jaguar*, 13)

4. Le *macoucozo* : langage et magie

Le langage en français doit aussi être représentation, création, art, expérimentation. Il doit éviter les sentiers battus. Mais en dehors de ce risque, que lui reste-t-il ? Le vide, qui peut être gribouillé, brouillonné, créé, habité par l'homme-jaguar, peut-être le dernier de son espèce à hanter ces parages, tué par son interlocuteur blanc : c'est là que s'achève la parole de l'homme-jaguar ? Le traducteur fait alors, son propre récit, à l'envers, de la fin vers le début, à rebours du récit et de la mort du jaguar.

Ce tranchant est aiguisé : l'enjeu du « je traducteur » de sortir de soi et d'aller vers l'Autre, comme le propose Berman, dans *l'Epreuve de l'étranger* (1984). La préface du traducteur nous met d'emblée en face de mots comme « barbare », « sauvage », « métisse » – des mots qui placent l'Autre dans un monde non-européen occidental. Il y revendique aussi la magie, la *métempsycose*. Mais qu'y a-t-il derrière la magie dans *Mon oncle le jaguar* ? Selon H. Bastos (2008), ce qu'il y a de caché sous le récit du neveu du jaguar, c'est la condition coloniale brésilienne.

En effet, ce récit raconte comment un *caboclo*, métis d'Indien et de Blanc, se voit arraché de son milieu culturel et obligé à chasser le jaguar, à exterminer ce fauve qui est considéré par la culture indigène dont il fait partie, bien que de manière contradictoire et tendue, comme un parent[14]. D'une part, il semble qu'il y ait dans l'ouvrage français, en contradiction avec ce point de vue, une valorisation excessive de l'aspect du mythe, de la magie, de la métamorphose et qui va jusqu'à l'évocation de la métempsycose (réincarnation de l'esprit dans un corps humain, animal ou végétal). D'autre part, il y a également, malgré des passages fort réussis, une certaine vulgarisation du langage du personnage-narrateur ; ce qui n'existe pas du tout dans le texte de Rosa. Cette sorte d'appel à l'exotisme et au pittoresque peut entraîner une certaine a-historicisation du récit.

Pour Bastos, la magie a aussi sa part de déterminisme ; selon lui « il s'agit d'une manière d'éprouver le monde tout aussi, voire plus déterministe que la pensée logico-rationnelle ». Dans cette perspective, selon Bastos, *Meu tio o Iauaretê* « est le récit de l'indisponibilité ou de l'empêchement de la

[14] À ce sujet je vous renvoie à Walnice Nogueira Galvão, «O impossível retorno» (1978).

magie. Déplacé de son monde magique, le *caboclo* du conte vit la magie comme un déterminisme à l'envers. » (Bastos 2008)

Ici le *caboclo* parle, mais n'écrit pas. La parole accorde de la vraisemblance au récit, occasion pour l'auteur de représenter l'impossible parole d'un *caboclo* des *geraïs*. Pour l'exercice de la parole, il faut un auditeur. Nous sommes ici dans la sphère, le domaine de l'oralité – l'écriture du récit oral est un artifice de représentation de cette oralité, avec ses grognements, ses gestes verbaux, ses manigances de *caboclo* astucieux et de chasseur d'onces traduits en signes graphiques et sonores, qui imprègnent le texte avec leur rythme, leur musicalité – rythme du chant du jaguar dans la nuit du *sertão*, Maria-Maria et son miaulement en continu, récit arrêté par un coup de feu.

À propos du signe et de sa traduction, nous pouvons emprunter l'axiome d'Antoine Berman : « Nous partons de l'axiome suivant : la traduction est traduction-de-la-lettre, du texte en tant qu'il est *lettre.* » (Berman 1999, 25)

Berman affirme dans *L'épreuve de l'étranger* (1984) que la visée de la traduction serait d'ouvrir au niveau de l'écriture une certaine relation avec l'Autre, féconder le propre par la médiation de l'étranger. Cette visée, qui est réductrice, se heurte de plein fouet contre la structure éthnocentrique de toute culture. Inversement, selon lui, l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentralisation. Elle est relation ou elle n'est rien. (Berman 1984, 17)

C'est à partir de cette idée que Berman met en rapport le travail du traducteur et la situation analytique. Pour lui, il faut avoir une « analytique de la traduction », qui, comme tout travail, devrait être plurielle. Dès lors, il serait désormais possible d'instituer une critique des traductions, qui serait complémentaire et parallèle à la critique des textes, puisqu'elle ferait partie de la nature de la traduction qui est d'affronter et de révéler la « systématicité » propre à chaque texte. S'appuyant sur la conception de la traduction de Ezra Pound, Berman remarque que la traduction est une forme particulière de critique, puisqu'elle donne à voir les structures cachées d'un texte. La « systématicité » dont parle l'auteur est la matière du texte, sa construction. Ce système-de-l'œuvre est ce qui, à la fois, offre le plus de résistance à la traduction et ce qui l'autorise et lui accorde du sens. (Berman 1984, 17)

Meu tio o Iauaretê propose un paradigme de l'écriture donc de la traduction du monde. Ce paradigme résulte du fait que l'auteur pousse les limites de la traductibilité du monde à l'extrême, se plaçant aux antipodes de la représentation du signe, de la parole. Il y a ici une lutte, une tension entre la capacité et le pouvoir de représentation écrite d'une expérience unique « d'être-au-monde » – le métisse d'Indien se retrouve en face de son Autre de classe, appelé par lui de « nhor », « mecê » (en français « maître »,

« monsieur ») – et qui n'existe que dans ce discours de l'impossible portugais. La base linguistique est ici celle du portugais, mais en tant qu'espace corrodé (corrompu ?), soumis à un Autre, l'homme de la ville, le *ciprioua*ra, riche visiteur, soumis aussi à un autre langage, le tupi – cet autre est l'espace de l'expérience magique, qui, dans ses limites, est « irreprésentable ». L'artifice du langage, du discours qui se veut récit, est au service de la verbalisation de cette expérience de l'homme-jaguar – l'once qui parle, qui dort et qui tue (qui se tue ?).

La traduction de cette double expérience mise en palimpseste ne peut se faire sans que le traducteur se place lui aussi dans cette dialectique du discours, langue du colonisateur *versus* tupi, en remplaçant la base linguistique par le français. Le traducteur ne peut prétendre laisser un espace à l'Autre que s'il permet aussi l'infiltration du portugais et de sa corrosion par le tupi. Ici le français se placerait comme un troisième espace à être traduit. Donner à voir l'homme-jaguar dans ce discours demande au préalable la configuration d'un espace dans lequel l'Amérique et les Américains (je parle ici du continent) apparaissent comme l'Autre de l'Europe (*Attala, Caramuru*).

Pour Wey, traductrice du conte rosien vers l'espagnol du Mexique, le critère choisi fut celui de préserver la duplicité des codes qui est à la base du sujet choisit pour le conte : « un narrateur personnage culturellement partagé entre le monde des Blancs et celui des Indiens. Le tupi et le portugais se mélangent, comme chez Rosa, avec une invention soignée et artificielle. » (Wey, s/d*)* Elle essaie donc de préserver le bilinguisme du narrateur-énonciateur, en s'efforçant de traduire de manière tout aussi indéterminée le texte rosien qui maintient caché le vestige d'un autre langage et qui oblige le lecteur hispanophone à vivre l'angoisse du monde à demi communiqué au lecteur du portugais.

Selon le critique brésilien, Davi Arrigucci, l'interprétation mythico-métaphysique pourra élucider une des dimensions de la création de Rosa. Mais elle ne donne pas la dimension réelle de l'instrument dans et par lequel elle se fonde. En fait, l'auteur est un artiste verbal, il travaille comme un artiste du langage, de façon pratique et concrète. Son langage mêlé est construit par le biais d'un retour paradoxal à la pureté – l'origine du verbe (Arrigucci 1995, 289). Mais, toujours selon Arrigucci, Rosa semble toujours partir d'une insuffisance de son instrument de travail : « De là, ses efforts pour faire ressortir les signifiants – l'aspect matériel du signe verbal –, en libérant et en renforçant les signifiés. » (Arrigucci 1995, 289)

Ainsi, il cherche à éviter ce qui est déjà lexicalisé et esthétiquement mort. Nous revenons donc à la notion de traduction de la lettre selon Berman, qui implique aussi, pour le traducteur, l'abandon de son univers culturel et

littéraire de référence. Rosa ne se satisfait jamais avec le code expressif hérité, le lieu commun, la forme traditionnelle. Voilà peut-être également une voie pour le traducteur. Ce paradigme de l'écriture de l'œuvre, donc de sa lecture, peut aussi bien être celui de la traduction. Il s'agit d'un langage extrêmement entremêlé, mais jamais vulgaire. Selon l'expression de Arrigucci, « Rosa révise le cristallisé, en le retournant à l'envers, au moyen de l'élan inventif qui doit refaire les formes linguistiques banales et élimées en de nouvelles réfections et découvertes ». Cette voie, (*vereda* ?), ne serait-elle pas valable pour *traduzadaptar-se* ?

Bibliographie

ARRIGUCCI Jr., Davi, « O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa », In : *América Latina. Palavra, literatura, cultura,* v. 3, Org. Ana Pizarro, Memorial-UNICAMP, São Paulo, 1995.

BASSNETT, Susan, *Estudos de tradução: Fundamentos de uma disciplina*, Tradução de Vivina de Campos Figueiredo, Lisboa : Fundação Calouste Gulbekian, 2003.

BASTOS, Hermenegildo, « Uma questão de história literária: um antagonismo fecundo da moderna ficção brasileira », Projeto de pesquisa apresentado ao CNPq para obtenção de bolsa de produtividade em pesquisa, UnB, Abril de 2008.

BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », In : *Mythe et violence*, Trad. de Maurice de Gandillac, Paris : Denoël, 1971.

BERMAN, Antoine, *La traduction ou la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil, 1999.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique,* Paris : Gallimard, Coll Tel, 1984.

CAMPOS, Haroldo de, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo : Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de, « A linguagem do iauaretê », In : Xisto, Pedro (Org.), *Guimarães Rosa em Três Dimensões*, São Paulo : Imprensa Oficial do Estado, 1970.

CANDIDO, Antonio, « Literatura e subdesenvolvimento", In : *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo : Ática, 2003.

EVEN-ZOHAR, Itamar, « Polysystem Theory », *Poetics Today*, 1972, I, 1-2: 287-310. Tradução « Teoria del Polisistema », realizada por Ricardo Bermudez Otero, *Poetics Today* 11: 1 (primavera 1990): 9-26.

GALVÃO, Walnice Nogueira, « Corps, lettres et listes : Guimarães Rosa à ses traducteurs », *Revue Silene*. Disponible sur : *http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_86.pdf*. (Consulté le 20 juin 2009, traduit par Michel Riaudel).

GALVÃO, Walnice Nogueira, « O Impossível retorno », In : *Mitológica rosiana*, São Paulo : Ática, 1978.

LAMBERT, Jose ; VAN GORP, Hendrik, « On describing translations », In : Hermans, Theo. (Org.), *The Manipulation of literature*: studies in literary translation, New York : St. Martins, 1985.

LAMBERT, Jose, In : Guerini, A. ; Costa, W. « Entrevista com José Lambert », *Cadernos de Tradução*, América do Sul, 12/03/2009.

MILTON, J., *O clube do livro e a tradução,* Bauru, SP : EDUSC, 2002.

OSEKI-DEPRE, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris : Armand Colin, 1999.

RONÁI, Paulo, « Nota introdutória », In : Rosa, João Guimarães, *Estas estórias*, 5ª ed., Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2001, 15-17.

ROBERT, *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* 2007, CD-ROM, Paris : Ed. Robert, 2007.

ROSA, João Guimarães, « Meu tio o Iauaretê », In : *Estas estórias*. 5ª ed., Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2001, 191-235.

ROSA, João Guimarães, *Mon oncle Le jaguar*, Traduit par Jacques Thiériot, Paris : Albin Michel, 1998.

ROSA, João Guimarães, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri,* Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2003.

TORRES, Marie-Hélene, *Variations sur l'étranger dans les lettres : 100 ans de traductions françaises*, Arras : Artois Presses Université, 2004.

WEY, Valquíria, « Prólogo », In : Rosa, João Guimarães, *Campo General y otros relatos,* Traducción de Valquíria Wey, Antelma Cisneros, María Auxilio Salado, México : Fondo de Cultura Económica, 2001.

WEY Valquíria; CISNEROS Antelma ; AUXILIO SALADO María, *Entrar para a tribo literária: a tradução de "*Meu tio o Iauaretê*"*, *Polycopié, s/d.*

O dată, de două ori, … de nenumărate ori/ Une fois, deux fois, … maintes fois. Remarques sur les aspects unique, itératif et fréquentatif dans l'expression du temps en roumain et en français

Adina TIHU
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Résumé. Continuant une analyse antérieure des valeurs de l'adverbe *odată*, correspondant du terme français *une fois*, le présent article élargit le champ de l'analyse à un autre équivalent de ce terme, la locution adverbiale *o dată*, rendant l'aspect unique, de même qu'à d'autres constructions (*de X ori*) marquant les aspects itératif et fréquentatif dans l'expression du temps. Nous voudrions attirer l'attention sur une particularité du roumain. Si, en français, les aspects unique et répétitif sont rendus à l'aide de locutions construites autour du même élément lexical (*fois*), en roumain la situation est plus compliquée ; on y retrouve des constructions où figurent, tantôt exclusivement, tantôt en variation libre, selon le cas, les formes *dată, dăți, oară, ori.* Dans la grammaire roumaine, cet aspect est traité d'habitude dans le chapitre destiné au « numéral adverbial », mais comme les formations apparaissent dans le contexte caractéristique de l'adverbe, on peut dire qu'il s'agit de locutions adverbiales, construites à partir d'un numéral cardinal, ordinal ou distributif et ayant la fonction de circonstants.

Abstract. Continuing a previous analysis of the values of the adverb *odată*, the Romanian equivalent of the French term *une fois*, this paper provides the analysis of another equivalent of this term, the adverbial phrase *o dată*, showing the unique aspect, and the analysis of other constructions (*de X ori*) that indicate the iterative and frequentative aspect in the expression of time. We would like to point to a peculiarity of the Romanian language. If, in French, the unique and iterative aspects are realised with the phrases built up around the same lexical item (*fois*), in Romanian the situation is more complicated, we find constructions that contain either exclusively or in free variation, depending on the case, the words *dată, dăți, oară, ori.* In the Romanian grammar this aspect is usually dealt with in the chapter about the « adverbial numeral », but because the words appear in the contexts characteristic to the adverb, we can say that they are adverbial phrases, built up starting from a cardinal, ordinal or distributive numeral, and that they have the function of adverbial adjuncts.

Mots-clés : *dată, ori, fois* ; aspect unique, itératif, fréquentatif ; numéral adverbial ; adverbe /locution adverbiale de temps
Keywords: *dată, ori, fois* ; unique, iterative and frequentative aspects, adverbial numeral, adverb/ temporal adverbial phrase

1. Position du problème : *une fois=odată vs. une fois=o dată* ; *fois=dată vs. fois=ori*

Le terme français *une fois*, avec ses multiples valeurs, a en roumain les correspondants *odată* (adverbe, forme soudée) et *o dată* (locution adverbiale écrite en deux mots, considérée dans la tradition grammaticale – jusqu'en 2010 – numéral adverbial), exprimant l'unicité de l'action. Notre article se propose de continuer une étude contrastive réalisée en 2009 à partir du premier de ces correspondants[1], en élargissant le champ de l'analyse non seulement au deuxième (*o dată,* aspect unique), mais à d'autres constructions marquant les aspects itératif et fréquentatif dans l'expression du temps en roumain.

Pour ce qu'il y a du français, notons dès le début qu'une série d'articles ont été dédiés aux constructions réalisées autour du terme *fois*, notamment par Anne Theissen[2]. Ces articles, datant de 2007, 2008 et 2009 traitent, comme le montrent leurs titres, de la détermination du N *fois* par l'article défini et par l'adjectif démonstratif, de la quantification universelle exprimée à l'aide de *chaque fois/ toutes les fois,* ou bien de la construction anticipante réalisée à partir de ces deux syntagmes + une relative. L'article le plus récent, paru en 2011[3], mais auquel nous n'avons pas eu accès dans la version publiée, est dédié justement à la « locution itérative *X fois* » exprimant la quantification verbale. Cet article se propose de « décrire la structure adverbiale *X fois* » et s'intéresse « à son statut syntaxique, aux éléments qui y déterminent le N *fois* et au type de procès compatible avec *X fois*. »

Vu la richesse de ce matériel bibliographique et l'homogénéité des structures du français (ayant pour noyau le même terme) par rapport au roumain, nos considérations, tout en s'intégrant dans une démarche contrastive, vont viser avec prépondérance la situation de la langue roumaine.

---

[1] « Un adverbe polyvalent : *odată (une fois)*. Emplois, valeurs temporelles et aspectuelles, correspondants français » in E. Arjoca-Ieremia, C. Avezard-Roger, J. Goes, E. Moline & A. Tihu (éds), *Temps, aspects et classes de mots : études théoriques et didactiques*, Artois Presses Université, 117-137.

[2] Claire Blanche Benveniste (1998) analyse la grammaticalisation de *une fois* en rapport avec les « constructions détachées », notamment avec les participes passés, mais notre article n'a pas en vue cette thématique.

[3] Theissen A., « La quantification verbale : la locution itérative X fois », *Romanische Forschungen*, 123 : 4, 436-453.

1.1. *Odată* – adverbe polyvalent

Adverbe polyvalent, *odată* a une série de valeurs d'emploi qui se recouvrent, partiellement, par celles de son correspondant français, la locution adverbiale *une fois*. En tant qu'adverbe topologique, il situe le procès à une date indéterminée dans le passé, qui est privilégié (*une fois, jadis*), ou dans l'avenir (*un jour, une fois, tôt ou tard*). Employé seul (avec un cumul de valeurs : temps + manière) ou dans la locution prépositionnelle *odată cu*, il peut exprimer la concomitance, la simultanéité, le parallélisme, ayant pour correspondants *à la fois, simultanément, en même temps*, mais aussi *avec+GN, parallèlement à* et ajoutant des valeurs causales. Il peut encore exprimer un rapport d'antériorité, notamment dans les constructions participiales. Quant aux valeurs aspectuelles et modales, les plus prégnantes sont les valeurs discursives, pragmatiques : il s'agit d'emplois (quasi interjectifs, en fin de phrase) dans la modalité injonctive et exclamative, notamment, avec une inférence terminative et un certain degré de désemantisation de l'adverbe. Les correspondants français en sont *une fois pour toutes,* mais surtout *donc* et *enfin* pour lesquels les dictionnaires français indiquent des valeurs affectives, pragmatiques similaires. D'autres valeurs spécifiques au roumain visent l'aspect ponctuel (*soudain*) avec l'adverbe en tête de phrase, dans le registre populaire et l'emploi adjectival superlatif à côté d'un nom (*sérieux, excellent*), dans le même registre.

1.2. *fois* = *dată* (sg.) vs *fois* = *ori* (pl. de *oară*)

Les valeurs des diverses constructions et locutions réalisées à partir du terme français *fois* sont couvertes en roumain par les occurrences de la forme adverbiale *o dată* (écrite séparément, en deux mots), pour rendre les aspects unique et fréquentatif d'un procès, mais non pas l'aspect répétitif.

> (1) ***De zece ori*** *se întoarse din drum ca să mai privească* ***o dată****, încă o dată, prăvălia* (Delavrancea, *apud* DLR 2002) / ***Dix fois*** *il rebroussa chemin pour regarder* ***une fois encore****, encore une fois, la boutique.*

Nous voudrions attirer l'attention sur cette particularité du roumain. Si, en français, les aspects *unique* et *répétitif* sont rendus à l'aide de locutions construites autour du même élément lexical (*fois*)[4], en roumain la situation est plus compliquée ; on y retrouve des constructions où figurent, tantôt exclusivement, tantôt en variation libre, selon le cas, les formes *dată, dăţi, oară, ori*.

---

[4] Selon Theissen (2007, 245), le nom *fois* a un statut particulier : il « marque de façon très générale la partie 'unité' pour toute prédication verbale, ce qui lui permet – c'est son rôle le plus remarqué – de servir d'agent 'comptable' aux processus verbaux ». Il a le rôle « d'auxiliaire nécessaire au dénombrement verbal » (V. Theissen 2009a, 186).

Nous nous proposons d'analyser en quelle mesure ces aspects se couvrent dans les deux langues, combien grande est la divergence mentionnée, chercher l'origine de ces irrégularités et les éventuels écarts et esquisser les difficultés que cet état de choses crée aux apprenants roumains.

Étymologiquement, l'adverbe provient du nom *dată* (=*fois*) précédé de l'article indéfini *o* (= *une*). Le nom lui-même représente le participe passé du verbe *a da* (« donner », lat. *dare*), au féminin. Il figure comme entrée secondaire dans *DEX* '98 (l'entrée principale étant constituée par l'adjectif) et, bizarrement, le pluriel *dăţi* n'y figure pas ; la seule forme de pluriel mentionnée, *date,* concerne une autre acception du nom (ex. *date de naissance, données du problème*) qui a une entrée spéciale. Cette erreur est corrigée par *NODEX* (2002) qui enregistre deux noms féminins, le premier avec le pluriel *date* et le second avec le pluriel *dăţi* (mais les deux provenant du français *date* !) et surtout par *DOOM* (2005, 208) qui marque le nom féminin *dátă,* synonyme de *oară*, avec le pluriel *dăţi.* Selon *DER* (*Dicţionarul etimologic român*, publié par Alexandru Ciorănescu entre 1958-1966 à Universidad de la Laguna, Tenerife), cité par *DEX* online, le nom qui nous intéresse vient de *dat*, participe du verbe *a da* (ou, selon Tiktin, qu'il évoque, directement du lat. *data*), et il rencontre un autre nom de la même forme, provenant du français et dont le pluriel est *date*. L'édition corrigée et complétée du *DEX* publiée en 2009 introduit le pluriel *dăţi*, pour le substantif féminin figurant comme IIe sens de DAT[2] , -Ă, mentionné tout d'abord comme adjectif. Quant à *oară* (pluriel *ori*), il *vient* du latin *hora*[5], les dictionnaires sont tous d'accord sur ce point.

2. *O dată, de două ori … de n ori…* numéral adverbial ou adverbe/ locution adverbiale ? Les « numéraux adverbiaux » dans les grammaires roumaines

À consulter les grammaires roumaines (*GALR* (1963, 2005), Iordan, Robu (1974), Constantinescu-Dobridor (1996), Irimia (1997, 2008), Dimitriu (1999), *GBLR* (2010), etc.), on constate des ambiguïtés, des hésitations, et même des positions contradictoires dans l'établissement de la classe.

Dans la tradition grammaticale roumaine, cet aspect était traité dans le chapitre destiné au « numéral adverbial ». Celui-ci … « indique le nombre de fois dont une action se répète ou la proportion numérique dans laquelle une qualité (ou une quantité) d'un objet se manifeste. » (*GALR*, 2005, I, 320). La classe des numéraux comprenait, sauf les cardinaux et les ordinaux, les **multiplicatifs**, répartis actuellement par *GBLR* dans la classe des adjectifs, pouvant être utilisés aussi comme adverbes (*îndoit /*

[5] Le latin *hora* a donné l'it. *ora,* l'ancien fr. *ores* . Cf. *d'ores et déjà, désormais, dorénavant*.

deux fois plus), les **fractionnaires** considérés par *GBLR* comme des noms, ex. *zecime / le dixième)* les **distributifs** (*câte trei / par trois)* et les **collectifs** (*toţi trei / tous les trois*), considérés par *GBLR* soit comme des constructions spéciales réalisées avec les cardinaux, soit comme des pronoms indéfinis (*ambii, tustrei / tous les deux, tous les trois).* La classe des **numéraux adverbiaux** s'y ajoutait, en 2005 et 2008 encore, dans *GALR* (v. la définition *supra*), mais *GBLR* y voit des locutions adverbiales. (Pour tout le changement de point de vue, v. *GBLR* 2010, 180-181)

Voyons par exemple la position de Iordan et Robu (1974, 435) en parlant du numéral adverbial : « La série paradigmatique des distributifs commence par le générique *o dată* où *o = una* ('une') = *numéral cardinal,* et *dată* ('fois') est nom ; tous les autres représentent le pluriel de cette tête de série et ont la structure *de + numéral cardinal + le nom* ori ('fois') ». Le changement du point de vue officiel a eu lieu en 2010, avec *GBLR*, éditée par l'Académie, qui modifie certains aspects de *GALR*, éditée par le même organisme.

Mais des voix qui nuançaient les choses ou qui les embrouillaient seulement s'étaient déjà faites entendre depuis longtemps, sans pourtant affirmer clairement la divergence : Carabulea (1960), Golopentia-Eretescu (1964), Viorica Florea (1965), citées par Constantinescu-Dobridor (1996). D'ailleurs, l'édition de 1963 de la grammaire éditée par l'Académie roumaine affirmait bizarrement : « Les numéraux adverbiaux (de répétition) sont des adverbes (voir tous les exemples précédents [*de două ori/ deux fois, de trei ori/ trois fois, o dată pe săptămână/ une fois par semaine, de două ori pe lună /deux fois par mois, de câte două ori în fiecare zi/ par deux fois chaque jour*]) » (*GA* I, 195).

Dans l'édition de 1997, p. 292-293 Irimia analyse les exemples *L-a chemat de două ori. A plecat a doua oară* (*Il l'a fait venir deux fois. Il est parti la deuxième fois.*) de la manière suivante : *de două ori, de cinci ori* = adverbe de quantité ; *a două oară, din trei in trei* = adverbe de fréquence. Dans l'édition de 2008 (p. 170), il affirme : « "Les numéraux"[avec guillemets] *adverbiaux de două ori, de trei ori* etc. sont des *locutions adverbiales* (elles concrétisent l'aspect objectiv *itératif*). »

On doit remarquer les hésitations dans le classement fait même récemment, chez Constantinescu-Dobridor (1996, 118), par exemple : « Les numéraux ordinaux et les néologismes *prima / la première* et *ultima / la dernière* entrent comme des éléments formatifs (certains accompagnés aussi par la particule adverbiale *şi*) à coté des substantifs *dată* et *oară* dans la structure de certaines ***locutions adverbiales à aspect ordinal*** [nous le soulignons] et proches du point de vue du sens des **formations numérales adverbiales** *întâia dată (oară) / la première fois*, *a două*

oară / la deuxième fois, a treia oară / la troisième fois, a patra oară / la quatrième fois… a suta oară / la centième fois… ultima oară (dată) / la dernière fois ». Le linguiste roumain parle de **« construcţii – numerale** » (« constructions – numérales »). Sa position mérite d'être présentée plus en détail : «*… les adverbiaux sont des éléments de répétition qui accompagnent et déterminent (*comme les adverbes) *un verbe, un adjectif ou un adverbe* […]. Autrement dit, *ils ont* ***une distribution adverbiale*** (c'est de là que provient leur nom) ***et l'aspect de locutions adverbiales*** **»** (Constantinescu-Dobridor 1996, 123).

Dans *GBLR* (2010, 181), les numéraux adverbiaux sont considérés, à juste titre, des locutions adverbiales : « **Les adverbiaux** cardinaux (*o dată, de trei ori, de douăsprezece ori, de o mie de ori / une, trois, douze, mille fois,* etc.) et ordinaux (*prima / întâia(şi) dată/ la première fois, a doua oară / la deuxième fois, a zecea oară / la dixième fois,* etc.) sont des **locutions adverbiales** (tout comme *de multe ori / plusieurs fois, de câteva ori/ quelques fois, de nenumărate ori/ maintes fois*, *a nu ştiu câta oară/ je ne sais pas combien de fois,* etc.) ». Les arguments des auteurs cités en sont les suivants : ce sont des structures invariables ; ils n'ont aucune catégorie grammaticale nominale (genre, nombre, cas) ; ils fonctionnent seulement en contexte verbal ou adverbial, ayant la fonction de circonstanciels.

Notre point de vue aussi est que les formations en question peuvent apparaître dans le contexte caractéristique de l'adverbe (elles correspondent du point de vue sémantique, morphologique et syntaxique aux traits caractéristiques de la classe indiqués par *GBLR* (2010, 300) ; il s'agit au fond de locutions adverbiales, construites à partir d'un numéral cardinal, ordinal ou distributif et ayant la fonction syntaxique de compléments circonstanciels.

3. Temps, manière, aspect ; fonction syntaxique. Adverbes situatifs ou quantitatifs ? Compléments de temps ou de manière ?

3.1. Adverbes situatifs d'aspect

Une première question à laquelle on devrait répondre est s'il s'agit d'adverbes temporels ou bien de quantitatifs. En suivant la vision de Ciompec (1985, 18), on devrait analyser les formations qui nous intéressent comme des temporels aspectuels. En distinguant, d'après Greimas (1964), dans la classe des adverbes temporels, les « topologiques » et les « aspectuels »[6], Ciompec (1985, 18) précise : « En fait, la délimitation n'est

[6] Il s'agit de « deux groupes ayant des particularités distributionnelles spécifiques » : les adverbes « topologiques » – unités qui informent sur le temps transcendant, en indiquant *le*

pas rigide parce que la plupart des adverbes temporels présentent dans leur structure sémantique une composante temporelle (t) et une autre aspectuelle (a) – [...] – de sorte que l'appartenance d'un adverbe à un groupe ou à un autre est déterminée, en général, par la prépondérance de l'une des deux composantes : les topologiques sont des unités caractérisées par la formule T/a, tandis que les aspectuels, par A/t [...] ». On les range maintenant, par *GBLR* (2010, 302), dans la classe des « adverbes situatifs d'aspect », l'exemple illustratif étant pour nous *de două ori /deux fois*, avec la mention que les limites entre les classes ne sont pas rigides et qu'il y a de nombreuses interférences.

Pour Dumitru Irimia, en échange, (1997, 292-293), il s'agit d'adverbes de quantité (*de două ori, de cinci ori / deux fois, cinq fois*), et de fréquence (*a doua oară / la deuxième fois*). Cette analyse converge avec la vision de Theissen (2011), pour qui « c'est l'ensemble *X fois* qui fonctionne comme un adverbial de quantité », la quantification étant marquée par l'élément X qui précède *fois*.

3.2. Circonstantiels de manière / temps

Les interprétations sont nombreuses aussi, dans nos grammaires, quant à la fonction syntaxique des locutions adverbiales analysées. Par exemple, pour Constantinescu-Dobridor (1996, 123), les numéraux adverbiaux « ont la fonction de « *complemente circumstanţiale de mod* » / *compléments circonstantiels de manière (*quand ils sont utilisés par rapport au verbe) ou de *« atribute »* (= compléments du nom) (quand ils sont utilisés par rapport au nom) : *Le-a scris o dată, le-a scris de două ori.../ Ils leur a écrit une fois, deux fois... ; Cititul de două ori nu strică./ « La lecture deux fois » est utile.*

Mais la démarcation entre divers types de circonstanciels n'est pas rigide, c'est pourquoi elle n'est pas toujours claire. Comme le montre *GBLR* (2010, 541), il y a une forte ressemblance entre certains circonstanciels de manière et les circonstanciels situatifs : « le circonstanciel de manière ayant un sens aspectuel est très proche (par la nature même de l'aspectualité, qui indique la manière de déroulement de l'action dans le temps) du *circonstanciel de temps*, qui exprime la fréquence ». Pour le dernier, et pour cette valeur sémantique justement, (« la fréquence d'un événement ») l'exemple illustratif est *Vine în fiecare zi. / Il vient chaque jour*. L'explication pour l'analyse plurielle nous est fournie par la même grammaire : « En fait,

moment (l'intervalle) par rapport à un point de repère chronologique – et les adverbes « aspectuels » – unités qui caractérisent le processus du point de vue immanent, *aspectuel*, marquant la durée, la fréquence, le caractère continu ou discontinu (Ciompec 1985, 18).

l'aspect réunit l'idée de temps et l'idée de manière, parce qu'il se réfère à la manière dont une action se déroule dans le temps » (*GBLR,* 244).

Dans la vision de Theissen, répétons-le, la locution *X fois* est liée à la quantification verbale. D'ailleurs, elle précise clairement dans une note (2009a, 192) : « Nous ne pensons pas que *fois* est une unité de mesure temporelle. Comme nous l'avons défendu ici et ailleurs notre hypothèse est que *fois* est uniquement un indicateur d'unités verbales.»

4. Aspect unique

4.1. Expressions réalisées à partir d'un numéral cardinal : *o dată/ une (seule) fois*

Dans la classe des numéraux adverbiaux entrent tout d'abord des structures organisées autour d'un numéral cardinal. L'aspect unique est rendu par *o dată / une fois*. On peut insister sur l'unicité, par des ajouts syntagmes prépositionnels ou adjectifs épithètes :

> (2) ***O (singură) dată****-n viaţă /* ***Une (seule) fois*** *dans la vie* (émission TV)

Comme le montre *TLFi*, en français l'adjectif *petite* « marque à la fois la brièveté et la rareté », dans ce cas : *une petite fois seulement*. Theissen (2011) donne un exemple de Gide (33), dont l'expression est presque pléonastique, dans son insistance sur l'unicité, insistance qui a une forte charge stylistique : « *une seule et unique fois* ».

On peut exprimer aussi l'idée d'addition : *încă o dată / encore une fois ; o dată în plus / une fois de plus, une fois encore :*

> (3) *România, criticată* ***încă o dată*** *pentru corupţie… / La Roumanie, critiquée* ***encore une fois*** *pour la corruption.* (web)
>
> (4) ***O dată în plus*** *am simţit că ai dreptate. /* ***Une fois de plus / encore*** *j'ai senti que tu avais raison.*

et l'aspect multiple par la négation de l'unicité : *nu o dată / plus d'une fois* [litt. « non une fois », le sens impliqué étant « plusieurs fois »].

> (5) ***Nu o dată*** *am încercat să-l conving. /* ***Plus d'une fois/ maintes fois*** *j'ai essayé de le convaincre.*

Comme nous pouvons le remarquer dans l'exemple suivant aussi, le français n'utilise pas la négation polémique dans ces tours, mais un comparatif quantitatif de supériorité :

> (6) *J'ai* ***plus d'une fois*** *essayé d'être triste un jour entier. Je n'ai pas pu. Pas même ça !* (J. Renard, apud Frantext)

Avec la négation, la construction française exprime une occurrence zéro de l'action, et non la multiplicité, comme en roumain, étant synonyme de « jamais ». Theissen (2011) précise même qu'« il semble que *pas une fois* l'emporte nettement sur *nul*le / *aucune fois* ».

Nous devons faire une remarque qui nous semble importante à propos du terme roumain utilisé. La forme ***o oară*,** vieillie, est attestée par *DLR* 1969 dans les locutions adverbiales : *întru acea oară, din aceea oară / depuis lors, à partir de ce moment-là* ; *astă oară / cette fois-ci, maintenant* (emplois impossibles aujourd'hui) :

> (7) ***Altă oară****… orăşeanii… trecură pîrăul. / **Une autre fois**…, les habitants de la ville… ont traversé la rivière.* (Dosoftei, apud *DLR* 1969)
>
> (8) ***De oară trecută****, când te-ai înfăţişat măriei sale…/ **Depuis la fois passée**, quand vous vous êtes présenté devant sa majesté…* (Sadoveanu, apud *DLR* 1969)

La forme *oară* est encore usuelle dans le dialecte macédo-roumain[7], ce dont témoigne le lexème *unâ oarâ* [8] et d'autres constructions similaires enregistrées par le *Dicţionar aromân* (1997) publié par Matilda Caragiu Marioţeanu, à qui nous empruntons les exemples suivants :

> (9) *Ţâ dâşu **unâ oarâ**, ţâ dâşu di doauâ ori, agiundi!* (*ţi-am zis **o dată**, ţi-am zis de două ori, ajunge !*) */ Je te l'ai dit **une fois**, je te l'ai dit deux fois, ça suffit !* (*apud* Caragiu Marioţeanu, p. 349)
>
> (10) *Îlu vedu-**ntâńea** / prota **oarâ*** (*îl văd întâia oară*)/ *Je le vois **pour la première fois***. (*apud* Caragiu Marioţeanu, p. 349)

D'autres syntagmes, comme *aestâ oarâ* ou *di oara aestâ* (« cette fois), enregistrés par le dictionnaire cité, viennent renforcer l'idée que cette forme est encore usuelle. Cela nous montre qu'en roumain la forme initiale, héritée du latin, était *oară,* disparue, sortie d'usage probablement pour des raisons phonétiques (la difficulté de prononcer en hiatus le groupe voyelle *o* + diphtongue *ua*, vu la parenté très proche entre la voyelle *o* et la semivoyelle *ua*) et pour des raisons stylistiques : la règle de cacophonie. On pourrait avancer aussi l'hypothèse d'un conflit homonimique avec le nom *oară* (provenant du latin *ovaria*) signifiant 'volaille', ayant le pluriel *oare,* nom qui s'est maintenu dans la langue comme régionalisme (Cf. *DEX* on line). *Dată* doit représenter un néologisme.

---

[7] Je remercie chaleureusement M. Vasile Ţâra, docteur, professeur des universités, pour m'avoir signalé cette réalité et pour ses autres suggestions à ce sujet.

[8] Le dictionnaire en ligne *Dictionar-Aroman-Roman* mentionne les correspondances *unâ-oarâ = odată,* tandis que, dans le *Dictionar-Roman-Aroman* on retrouve les formes *oarâ, unâ* pour *dată, o* et *datâ-unâ* pour *dată-o*. Dans le *Dictionnaire étymologique macédoroumain* (1925, 135) de Giorge Pascu, on retrouve la forme *ună oară*.

4.2. Expressions réalisées à partir d'un numéral ordinal *: **întâia / prima oară / dată* (*la première fois*), *a doua oară* (*la deuxième fois*)**

Assez bizarrement, il y a quatre combinaisons possibles en roumain pour dire la même chose : *la première fois*, comme les quatre exemples suivants le montrent :

> (11) *Cetatea Oradiei, ale cărei vestigii se pot vedea şi astăzi, este menţionată* ***întâia oară*** *în 1241. / La cité d'Oradea, dont on peut voir les vestiges aujourd'hui encore, est mentionnée* ***pour la première fois*** *en 1241.* (web)
>
> (12) *Aici am auzit* ***întâia dată*** *cântând imnul fiecărei naţiuni. / C'est là que j'ai entendu pour la* ***première fois*** *chanter l'hymne de chaque nation.* (web)

La préposition *pentru / pour* peut intervenir dans la construction, comme dans les exemples qui suivent, sans pourtant être obligatoire :

> (13) *Herta Müller,* ***pentru prima oară*** *la Bucureşti după primirea Premiului Nobel. / Herta Müller,* ***pour la première fois*** *à Bucarest depuis l'attribution du Prix Nobel.* (web)
>
> (14) *Lucian Bute va boxa* ***pentru prima dată*** *în România. / Lucian Bute va boxer* ***pour la première fois*** *en Roumanie.* (web)

La confirmation de la synonymie de ces constructions nous est fournie par le *DEX* on line (*dexonline.ro/definitie/**întâi***) : « Loc. adv. *(Pentru)* întâia dată *(sau oară) = (pentru) prima dată* », de même que par le dictionnaire publié par Luiza et Mircea Seche en 1999, où les deux formes figurent, réciproquement, en tant que synonymes l'une de l'autre.

Les locutions adverbiales telles *data trecută / la fois passée, data viitoare / la fois prochaine, de data asta / cette fois-ci,* où le nom *dată* figure, ont des correspondants français qui, selon *TLFi*, fonctionnent comme des adverbes de phrase et situent le moment d'un procès dans le temps. Dans aucun des syntagmes roumains, le nom *dată* ne peut être remplacé actuellement par son synonyme *oară* : * *o oară* est inacceptable, tout comme * *oara trecută, viitoare,* etc. En échange, on peut utiliser le nom dans *ultima, penultima oară/ la dernière, l'avant-dernière fois.*

5. Aspect répétitif

La grammaire roumaine (*GALR* I, 454) distingue, dans le cadre de la valeur *itérative*, *le répétitif* et le *fréquentatif,* c'est pourquoi nous allons les analyser, nous aussi, séparément.

Theissen (2009, 98) envisage le syntagme adverbial *X fois* comptant les occurrences verbales comme marque de l'itération (*Armand a fumé trois / plusieurs fois*), de la fréquence (*L'année dernière, Louise a été à la piscine une fois par semaine*) et de l'habitualité (*Paul va trois fois par semaine à l'école à pied*). Selon le même auteur (2011) « … une phrase itérative indique simplement la quantité alors qu'une phrase fréquentative implique un jugement quantitatif par rapport à une période de référence ». Theissen constate que « le syntagme *X fois* itératif porte sur le verbe et non sur la totalité de la phrase », s'appliquant « aux états, aux activités, aux accomplissements et aux achèvements » et elle oppose l'emploi itératif de *fois* à ses emplois fréquentatifs ou habituels où le syntagme *X fois* accepte de figurer en position détachée.

5.1. Expressions réalisées à partir d'un numéral cardinal (prép. *de* + numéral + *ori*) : *de două ori, de o mie de ori / deux fois, mille fois*

Pour l'aspect répétitif, *deux fois, mille fois,* le roumain utilise couramment une autre formation : préposition *de* + numéral cardinal + *ori* (*de două ori, de o mie de ori*). Ce n'est plus le nom *dată* qui entre dans la formation de la locution adverbiale, mais le nom *oară* (au pluriel *ori*) :

> (15) *Cred că citeşte de* ***zece, de cincisprezece ori*** *fiecare lecţie. / Je crois qu'il lit* ***dix, quinze fois*** *chaque leçon.* (Eliade, p. 33)
>
> (16) *Ţi-am spus* ***de o sută/ o mie de ori*** *să te apuci de învăţat. / Je t'ai dit* ***cent/ mille fois*** *de te mettre à étudier.*

On rencontre cet emploi, où le cardinal renvoie non pas à un nombre précis, mais à une exagération voulue unie à l'indéfinition, en français aussi :

> (17) *Obéis, on ne va pas te le répéter* ***cent fois.*** (Dict. *Encarta*)

L'expression de la multiplicité (**prép. *de* + adjectif indéfini + *ori*)** se fait d'ailleurs à l'aide du même terme pluriel *ori* : *de multe ori / plusieurs fois, souvent*, *de mai multe ori / plusieurs fois* ; *de nenumărate ori / maintes fois* (en traduction littérale : « d'innombrables fois »).

> (18) ***De multe ori****, încercând să aflu cine sunt, m-am înspăimântat. /* ***Plusieurs fois****, en essayant d'apprendre qui j'étais, je me suis effrayé.* (Eliade, p. 145)

Signalons aussi les formes régionales *de bogate ori / de « riches » fois* de même que les formes vieillies *de ori multe / « des fois nombreuses »* et *de toate orile / toujours, toutes les fois* :

(19) *O rudă … nu să poate cunoaşte* ***de toate orile****. / On ne peut pas* ***toujours*** *connaître… une parent*. (Varlaam, *apud DLR* 1949).

Le terme *ori* entre encore dans des locutions conjonctionnelles, telles que *ori de câte ori / chaque fois que, dans tous les cas où*.

Si on a préféré l'emploi de *ori* dans les constructions citées plus haut, nous devons remarquer que la forme ***dăţi****,* pluriel de *dată,* existe encore **(+ prép. *în*)** : *în două, trei dăţi / deux fois, trois fois*. On pourra dire quand même, avec une autre préposition et vieilli ou régional :

(20) *L-am întâlnit* ***în două dăţi****./ Je l'ai rencontré* ***deux fois.***

à la place de *de două ori*. Rappelons le fait que le *DEX'98* ne mentionne même pas ce pluriel, encore vivant, attesté par *DOOM* 2005 et *DEX* 2009. Cette forme se rencontre aussi, rarement, il est vrai, dans des expressions comme *în alte dăţi / d'autres fois,* similaires du point de vue de leur rôle à la série évoquée plus haut (*data trecută / la fois passée*, etc.). La sonorité peu agréable du terme a peut être contribué elle aussi à son emploi restreint.

Quant au français, comme le montre *TLFi*, l'aspect itératif peut avoir une expression de construction indirecte*,* pour exprimer l'insistance : *à / par deux, trois, plusieurs fois*.

(21) *Ruau, ministre de l'agriculture, assis au second banc, dit* ***par cinq fois*** *:* « *c'est vilain… c'est vilain…* » (Barrès, *apud TLFi)*

5.2. Expressions réalisées à partir d'un numéral ordinal *: a doua, a treia, … a n-a oară/ la deuxième, troisième, … la nième fois***)**

D'autres constructions se forment à partir d'un **numéral ordinal** *: întâia (prima) oară / dată* (*la première fois*)*, a două oară* (*la deuxième fois*) *;* le numéral y est au féminin.

Ce qui est intéressant à remarquer, c'est que le nom *dată* peut concurrencer *oară* seulement en combinaison avec les formes *întâia, prima / la première* et (*pen)ultima / l'(avant)dernière*. Dans d'autres constructions cela n'est pas possible. La même remarque concerne le pluriel :

(22) ***Ultimele două dăţi*** *când am jucat cu România nu am izbutit să învingem. /* ***Les deux dernières fois*** *quand on a joué avec la Roumanie on n'a pas réussi à vaincre*. (web).

(23) *Fortăreaţa a fost folosită ca loc de refugiu* ***pentru ultimele dăţi*** *în timpul revoluţiilor din 1821 şi 1848 … / La forteresse a été utilisée comme*

refuge ***pour les dernières fois*** *pendant les révolutions de 1821 et 1848…* (web).

Si *DLR* (1949, 63) distingue les emplois actuels et les emplois anciens (« Aujourd'hui on l'utilise seulement après le numéral cardinal *o* (=*una*) […] et après *întâiul, întâia* ou après certains numéraux indéfinis. *Avant,* on l'utilisait aussi après les cardinaux à partir de « doi/ deux », tandis que maintenant, dans la langue littéraire, il a été remplacé par « ori »), le dictionnaire ne nous fournit pas d'explications quant aux causes de la disparition de la forme *dăţi*, ni de précisions sur la période où celle-ci a eu lieu. Notre opinion est que le phénomène est dû, probablement, à la concurrence du substantif *data,* pl. *date* (ex. *date istorice*, etc.). La forme de pluriel vieillie *date* (pour dăţi) est attestée par *DLR* 1949 :

(24) *Te-am lăudat* ***în zi şeapte date*** *[= de şapte ori]./ Je t'ai loué sept fois par jour*. (Dosoftei, apud DLR 1949)

6. Aspect fréquentatif

Dans des expressions comme *deux fois par an,* le terme *fois* marque, selon *TLFI* « la répétition à l'intérieur d'un espace de temps »[9]. Dans le cas du roumain, il faut faire la même distinction que dans les cas précédents : on utilise *dată* pour l'unicité et *ori* pour la pluralité. On associe le verbe à des expressions adverbiales qui expriment (*GALR*, I, 455) « la répétabilité avec une certaine fréquence » : le numéral adverbial *o dată / de două, trei, n ori* + **prép. (*la* ou *pe*)** + (numéral) + nom (qui indique une unité du temps et exprime la périodicité d'une action) ».

Les constructions que nous devons mettre en parallèle sont en roumain ***o dată / de două, trei, … n ori*** **+ prép. (*la*, *pe*) + (numéral) + nom** (unité du temps) et, en français, ***une fois par*** **+ nom** (unité du temps) **; *tous les* + (numéral) + nom** (unité du temps).

6.1. *o dată* + prép. *pe* (« sur », « par ») + nom sg. (sans article) : *pe zi / săptămână / lună / an* (*une fois par jour / semaine / mois / an*)

La préposition *pe* semble la plus répandue, le nom qu'elle introduit est toujours au singulier. En voilà quelques exemples :

(25) *Trebuie să mănânci* ***de patru-cinci ori pe zi****. / Tu dois manger* ***quatre-cinq fois par jour.***

[9] L'article de Theissen (2011) n'analyse pas l'aspect fréquentatif, ne se l'étant pas proposé.

(26) *Biroul de credit dă informații gratis* ***o dată pe an****. / Le bureau de crédit donne gratuitement des renseignements* ***une fois par an.*** (web)

Nous devons remarquer la possibilité d'ajouter l'adverbe distributif *câte* :

(27) *Găina babei se oua* ***de câte două ori pe fiecare zi****./ La poule de la vieille pondait* ***deux fois par jour / chaque jour****.* (Creangă, *apud GALR I*)

de même que l'emploi vieilli de la préposition *în* (« dans », « en »), attesté par les dictionnaires :

(28) *Postescu-mă* ***de duoă ori în săptămână****. / Je jeune* ***deux fois par semaine****.* (Coresi, *apud* DLR 1969)

6.2. *o dată* + prép. *la* (« à ») + numéral + nom pl. : *o dată la 3 zile/ tous les trois jours*

Lorsque l'intervalle exprimé comporte un nom pluriel, la construction courante utilise la préposition *la* :

(29) *Un cutremur de peste 7 grade revine* ***o dată la 32 de ani.*** */ Un tremblement de terre qui dépasse 7 degrés revient (****une fois) tous les 32 ans.*** (web)

(30) ***Odată*** *[sic!]* ***la 3 zile****, un bucureştean este călcat de o maşină pe o trecere de pietoni.../ Tous les trois jours, un bucarestois se fait écraser par une voiture sur le passage piétonal.* (web)

(31) *Dar, când mă voi apuca de matematică, n-am să ies decât* ***la trei zile odată*** [sic!] *din casă ! / Mais, quand je me mettrai à étudier les maths, je ne sortirai plus qu'****une fois tous les trois jours****.* (Eliade, p. 83)

Les exemples (30) et (31) témoignent de l'hésitation qui se manifeste encore dans la graphie de la locution adverbiale, réalité qui se reflète aussi dans *DOOM* (2005), qui apporte des précisions considérées nécessaires. Si le texte de Mircea Eliade date de 1925, bien que publié en 1988, l'exemple (30) figure dans un article de presse de 2011 (http://www.antena3.ro/html5/#118461) ; la négligence des auteurs fait que, dans le titre, qui reproduit exactement la phrase citée sur la même page, l'expression soit écrite correctement, en deux mots... pour être dénaturée tout de suite après.

(32) ***Tot la trei zile****, îmi cumpără pâine./ Il m'achète du pain* ***tous les trois jours/ chaque trois jours.***

La dernière des variantes françaises est attestée par Grevisse-Goosse (2008, 395) : Cf. *Il venait* ***chaque deux jours.***

Il y a d'ailleurs des tournures équivalentes des constructions présentées sous 6.1 et 6.2. En roumain, **prép. *în*** (« dans ») **+ adj. indéfini *fiecare*** (« chaque ») + **nom** (unité du temps) : *în fiecare lună* et, en français, ***chaque* + nom** (unité du temps) : *chaque mois* ou ***chaque* + (numéral) + nom** (unité du temps).

Remarquons aussi, en français, l'emploi de la préposition *sur* (« pe », ici « *din* ») + numéral :

> (33) ***Une fois sur deux**, c'est le charme et la sympathie qui l'emportent. (*Sabatier*, apud Frantext)*
>
> (34) *La géolocalisation marche **une fois sur dix**.* (web)

8. Conclusions

Les faits linguistiques que nous venons de présenter nous autorisent, croyons-nous, à considérer que les constructions roumaines analysées sont *des locutions adverbiales*, et non des numéraux.

Elles fonctionnent comme des *compléments adverbiaux*, exprimant le temps, mais parfois aussi bien la manière, la frontière des deux types de circonstanciels étant assez floue, fait reconnu par les grammaires roumaines normatives.

Sans pouvoir apporter pour le moment des arguments qui le prouvent, on peut faire des *hypothèses pour la disparition de certaines formes* :

- pour l'aspect unique : la disparition de la forme (*o*) *oară*, probablement à cause de l'hiatus fâcheux entre la voyelle et la semi-voyelle (la règle de la cacophonie) ; le conflit homonimique avec le terme régional (*h*)*oară* signifiant 'volaille' a dû y jouer aussi un rôle. Dans la concurrence avec le néologisme (*o*) *dată,* le dernier a fini par s'imposer.

- pour l'aspect itératif : la non-utilisation de la construction *de* + numéral + *dăţi,* à cause du conflit homophonique avec le nom *data*, pl. *date,* emprunté au français, utilisé dans des contextes signifiant 'date historique', 'donnée scientifique', etc. Phonétiquement, la sonorité peu agréable du pluriel *dăţi* a contribué sans doute, lui aussi, à l'absence du terme dans les structures analysés.

Notre article a voulu seulement attirer l'attention sur certains aspects frappants, surtout dans une perspective synchronique comparative entre le roumain et le français, sans se proposer de donner une réponse précise aux questions portant sur l'origine et la datation des phénomènes signalés.

Dans ce sens, cette analyse devrait évidemment être complétée par une *étude diachronique*.

Bibliographie

Academia Republicii Populare Române, *Dicţionarul Limbii Române*, Tomul I, partea III, Fascicula I, D - DE, Bucureşti, Universul Întreprindere industriala a statului [*DLR 1949*], 1949.

Academia Republicii Socialiste România, *Dicţionarul Limbii Române* (*DLR*, Serie nouă, Tomul VII, partea a 2-a, Litera O, Bucureşti, Ed. Academiei RSR [*DLR 1969*], 1969.

Academia Republicii Populare Române, *Gramatica limbii române*, vol. I. *Ediţia a II-a revăzută şi adăugită,* Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române. [*GA*], 1963.

Academia Română, *Dicţionarul Limbii Române* (*DLR*), 2002, Tomul XII, Partea a 2-a, Litera U, Bucureşti, Ed. Academiei. [*DLR 2002*]

Academia Română, Institutul de lingvistică « Iorgu Iordan - Al. Rosetti », *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române*. Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Univers Enciclopedic. [*DOOM*], 2005.

Academia Română, Institutul de lingvistică « Iorgu Iordan - Al. Rosetti », *Micul dicţionar academic*. Vol. III, I-PR, Bucureşti, Univers Enciclopedic. [*MDA*], 2003.

Academia Română, Institutul de lingvistică « Iorgu Iordan », *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Ediţia a II-a, Bucureşti, Univers Enciclopedic. [*DEX'98*], 1998.

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Ediţie revăzută şi adăugită, Bucureşti, Univers Enciclopedic Gold. [*DEX* 2009], 2009.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « *Une fois* dans la grammaire », *Travaux de linguistique* 36, p. 85-101, 1998.

BULGAR, Gheorghe, Constantinescu-Dobridor Gheorghe, *Dicţionar de arhaisme şi regionalisme,* Bucureşti, Editura Saeculum Vizual, 2005.

CARAGIU MARIOTEANU, Matilda, *Dicţionar aromân (macedo-vlah). Diaro A-D,* Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1997.

CIOMPEC, Georgeta, *Morfosintaxa adverbului românesc. Sincronie si diacronie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1985.

CIORANESCU, Alexandru, *Dicţionar etimologic al limbii române,* Bucureşti, Editura Saeculum I.O. , 2001

DEX online, Dicţionare ale limbii române, http://dexonline.ro/

DIMA, Eugenia (éd), *Dicţionar explicativ ilustrat al limbii române*, Iaşi, Arc – Gunivas. [*DEXI*], 2007

GREVISSE, Maurice, GOOSE, André, *Le bon usage*, 14e édition, De Boeck Université, Bruxelles, 2008.

GUTU-ROMALO, Valeria (coord.), *Gramatica limbii române*, vol. I. *Cuvântul*, vol. II, *Enunţul*, Bucureşti, Editura Academiei Române. [*GALR*], 2005/2008.

IORDAN, Iorgu, ROBU, Vladimir, *Gramatica limbii române contemporane,* 1978, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică.

IRIMIA, Dumitru, *Gramatica limbii române. Morfologie. Sintaxă,* Iaşi, Polirom, 1997, 2008.
Le Trésor de la Langue Française Informatisé (http://atilf.atilf.fr/tlf.htm) [*TLFi*]
PANA DINDELEGAN, Gabriela (coord.), *Gramatica de bază a limbii române,* Bucureşti, Univers Enciclopedic Gold. [*GBLR*], 2010.
PASCU, Giorge, *Dictionnaire étymologique macédoroumain*, Iaşi, Cultura Naţională, 1925.
RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUX, René, *Grammaire méthodique du français*, 3e édition corrigée, Paris, P.U.F, 1997.
SECHE, Luiza, SECHE, Mircea, *Dicţionarul de sinonime al limbii române,* Ed.a 2-a rev. şi adăug., Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 1999.
THEISSEN, Anne, « Quantification universelle : *chaque fois : toutes les fois* », *Verbum,* 3-4, 243-257, 2007.
THEISSEN, Anne, « A propos de la détermination du N *fois* par l'article défini et par l'adjectif démonstratif »*, Travaux de linguistique,* 56, 125-139, 2008.
THEISSEN, Anne, « *La+fois+relative :* une double anticipation », *Syntaxe et sémantique*, 10, 97-110, 2009.
THEISSEN, Anne, *Chaque fois, toutes les fois +relative :* une construction anticipante particulière*, Revue romane,* vol. 44, 2, 175-194, 2009.
THEISSEN, Anne, « La quantification verbale : la locution itérative *X fois* »*, Romanische Forschungen*, 123 : 4, 436-453, 2011.
TIHU, Adina, « Un adverbe polyvalent : *odată (une fois)*. Emplois, valeurs temporelles et aspectuelles, correspondants français » in E. Arjoca-Ieremia, C. Avezard-Roger, J. Goes, E. Moline & A. Tihu (éds), *Temps, aspects et classes de mots : études théoriques et didactiques*, Artois Presses Université, 2011.
VET CO, *Temps, aspects et adverbes de temps en français contemporain. Essai de sémantique formelle,* Genève, Droz, 1980.
http://www.scribd.com/doc/24978279/Dictionar-Aroman-Roman
http://www.scribd.com/doc/24978294/Dictionar-Roman-Aroman

Source des exemples

ELIADE, Mircea, *Romanul adolescentului miop,* Bucureşti : Muzeul literaturii române, 1988.
FRANTEXT, http://www.frantext.fr/noncateg.htm
GOOGLE (web)

Temps et espace dans *Aspects du mythe* de Mircea Eliade. De l'abstraction universelle à la dimension linguistique

Estelle VARIOT
Aix-Marseille Université (Aix-Marseille Univ.)
France

Résumé. Le présent article a pour objet d'établir un parallèle entre les origines du monde et / ou de la création et celle du langage, à travers l'homme ou l'humanité. L'ouvrage *Aspects du mythe* de Mircea Eliade apparaît comme une œuvre importante dans ce sens puisqu'il propose une réflexion sur le retour aux origines primordiales, dans un but d'explicitation de toute chose ou de tout être et, dans certains cas même, dans un but curatif. Une comparaison avec d'autres livres qui abordent cette problématique sous un aspect différent aura également pour objectif d'enrichir cette présentation. Ce questionnement sur les origines – que l'on peut aussi qualifier de retour sur soi – permet, dans le cas de l'homme, de lui donner un devenir ou d'expliquer / justifier sa destinée. Ce faisant, cette réflexion conduit naturellement au moyen d'expression par excellence de l'humanité « le langage » dans toute sa diversité, en envisageant aussi certaines tendances pan-romanes. J'essaierai, à travers l'ouvrage *Aspects du mythe* de Mircea Eliade, et particulièrement à travers certaines formulations et / ou figures de style, ou choix de langue, de mettre en valeur la manière dont cet auteur roumain d'expression française corrobore cela et utilise la spatialité ou la temporalité pour démontrer son raisonnement sur les mythes.

Abstract. This article aims to establish the parallel between the origins of the world and/or of the creation, and the origins of language, through mankind. Mircea Eliade's book « Aspects du mythe » appears as an important work in this purpose, because it proposes to think about the return towards the vital origins, in order to explain everything or every human being and, even in some cases, for a curative goal. A comparison with other books which bring up this issue differently will also try to enhance this presentation. This questioning about the origins – which we can also call self-return – permits to give mankind a future or to justify its destiny. Meanwhile, this thinking naturally leads to the mankind way to express itself « language » in all its variety, considering even some pan-romanic tendencies. I shall try, through Mircea Eliade's book *Aspects du mythe, and particularly through* some of the wordings, ways of speaking, and language choices, which are in, to emphasize how this Romanian author that express himself in French corroborates this and uses spatiality and temporality to demonstrate his reasoning about myth.

Mots clés : Mircea Eliade, histoire des religions, spiritualité, mythes, traduction et bilinguisme
Keywords: Mircea Eliade, historian of religion, spirituality, myths, translation and bilingualism

Le choix de Mircea Eliade a semblé particulièrement pertinent dans cette perspective puisque cet auteur bénéficie d'une assise importante en tant qu'historien et théoricien des religions. Mircea Eliade, bucarestois de naissance (13 mars 1907) a fait ses études au Collège « Spiru Haret » avant de publier son premier article intitulé « Comment j'ai découvert la pierre philosophale ». Polyglotte, dès 1925, il s'inscrit à la Faculté de philosophie et prépare un mémoire de licence sur la Renaissance italienne, qu'il soutiendra en 1929. L'année correspond au commencement de son engagement politique – qui lui sera reproché – mais on note, dans le même temps, des amitiés maintenues avec des personnalités telles que Mihail Sebastian (je ne traiterai pas ici d'autres aspects politiques qui relèvent, par ailleurs, d'un autre débat). En 1928, il rencontre E. Ionesco et E. Cioran, ce qui constitue une étape symbolique pour la littérature roumaine moderne, et publie également son roman *Gaudeamus*. Son départ pour l'Inde, à Calcutta, durant trois ans, pour préparer son doctorat *Le yoga, immortalité et liberté* (soutenu en 1933), va lui permettre de parfaire ses connaissances linguistiques et de s'ouvrir à de nouveaux horizons culturels, par l'hébreu, le persan et le sanskrit. C'est également cette année-là qu'il obtient un prix pour son roman *Maitreyi* (publié en français en 1950, chez Gallimard).

Jusqu'en 1940, il enseigne la philosophie indienne à l'Université de Bucarest, puis est invité à Paris par G. Dumézil à l'École Pratique des Hautes Études (1945) où il présente des chapitres de ce qui deviendra plus tard son *Traité d'Histoire des religions*. En 1949, il publie *Le mythe de l'éternel retour* et, en 1956, *Le sacré et le profane*. Ensuite, il voyage en Europe et aux États-Unis avec son épouse Christinel Cottesco, avant de s'installer définitivement à Chicago où il se verra confier la Chaire d'histoire des religions (1959). En 1963, l'ouvrage *Aspects du mythe* est publié à Paris, dans sa première édition. Il est membre du Comité de patronage de la revue « Nouvelle école » (1970). À son décès, en 1986, il est aussi Doctor Honoris Causa de nombreuses Universités.

Dans l'ouvrage *Aspects du mythe*, l'auteur introduit cette notion par les définitions qui ont pu être données à diverses étapes de l'évolution de nos sociétés et qui sont marquées elles aussi par une régénération des idées avec une volonté de rupture avec le passé ou un retour aux sources et une réappropriation du patrimoine ancien, littéraire et culturel. C'est l'alternance de ces différentes conceptions qui permet à nos sociétés d'évoluer et de s'adapter aux modifications temporelles et spatiales qui « pèsent » sur elles. S'agissant du mythe, on peut dire que la vision occidentale contemporaine l'envisage comme une histoire vraie, issue de la tradition sacrée, associée à la béatitude originelle, tandis que le XIX^{e} siècle le considère davantage comme une fable, une invention ou une fiction. Mircea Eliade appuie son raisonnement sur la connaissance qu'il a d'autres

cultures et mondes qu'il a acquise lors de ses voyages, notamment, et renvoie à une sorte d'inconscient collectif. Ce dernier aspect est amplifié par certaines figures et par certains procédés de style utilisés tout au long de l'ouvrage – avec, notamment, des reprises qui sont faites en fin de chapitre avec un lien qui présente, très souvent, la partie suivante – sur lesquels je reviendrai un peu plus loin dans ma présentation. Dans son argumentation, l'auteur part des sociétés primitives qui introduisent la cosmogonie et permettent de comprendre le passage du Chaos à la création de toute chose, y compris des cultes polythéistes, avant même la naissance du temps et de l'histoire, ces derniers permettant de remémorer ces étapes primordiales.

D'un point de vue spatial et temporel, on peut dire que les migrations depuis l'apparition de la vie humaine ont permis le mélange de populations et, par voie de conséquence, de leurs cultures et patrimoines. Les sociétés primitives connaissent toutes un stade oral, généralement préalable à l'écrit, puisque la fonction langagière est associée par excellence au genre humain. Il est à noter aussi un rapprochement entre les mythes et les religions, notamment dans les cas méditerranéen et indien. Ainsi, le monde primitif était peuplé de divinités et de semi-divinités, dont certaines ont été chassées à un moment donné du paradis ou ont choisi de s'exiler parmi les humains. La naissance de bien des peuples est également rattachée, par son fondateur, son chef, ou son roi, à cette ascendance divine ou semi-divine, dans le but de valider leur autorité et le bien-fondé de leurs décisions. Les humains, quant à eux, devenus souvent les instruments des rivalités entre dieux et déesses primordiales, ont voué aux divinités des cultes afin d'éviter leur colère ou de les mettre dans de bonnes dispositions vis-à-vis d'eux. À ce propos, Mircea Eliade insiste sur le fait que, pour pouvoir envisager toutes les facettes des mythes, il convient de revenir à leurs origines, sans se cantonner aux mythes plus récents de la Grèce, de l'Égypte ou de Rome qui ont perdu, déjà, le contact avec la réalité des êtres surnaturels et ont remanié certaines créations mythologiques. Je dirais, personnellement, que, pour expliquer l'évolution des mythes, leur survivance et leur dissémination dans le monde contemporain, il est nécessaire d'avoir une vue d'ensemble dans l'espace et le temps.

Mircea Eliade précise que le mythe correspond à une histoire sacrée et réelle des commencements. Il fait ainsi la différence entre les « histoires vraies » – qui sont associés à des rites d'initiation, en dehors de la présence des femmes et des enfants. Les « histoires fausses » sont, quant à elles, véhiculées lors des assemblées de toute la communauté. Ceci semble induire déjà une répartition des fonctions et des rôles, avec des critères liés au sexe et à l'âge, qui se retrouvent dans bien des sociétés.

En montrant la réalité des dieux et des êtres surnaturels, le mythe s'oppose au conte et incite à penser que l'homme primitif serait le résultat d'événements mythologiques surnaturels qu'il convient de réactualiser. Ceci nécessite la connaissance des origines primordiales de la création du mythe et de toute chose qui est utilisée dans divers domaines et particulièrement dans une perspective curative, en Inde, en Chine, mais aussi dans d'autres pays, ainsi qu'en atteste Mircea Eliade. À ce niveau, on peut effectuer un lien avec le folklore et avec certains thèmes du *Petit dictionnaire folklorique* de Tache Papahagi (« Distribuirea pămîntului », « Muntele », « Lupercalia », « Cuţitul » etc.). La guérison, par exemple, s'effectue par un retour aux origines du monde et en se réappropriant les énergies vitales qui ont conduit à cette création. Ces remémorations symboliques célébrées sous bien des formes (y compris, dans l'art rupestre et le folklore) font, dans un premier temps, référence à l'origine du monde puis, de manière de plus en plus régulière, on en arrive à célébrer certains événements par intervalles (ce qui fait émerger la prise de conscience du Temps), de façon à rehausser un peuple et son chef. Le renouvellement cosmique renvoie à l'Éden, qui était synonyme de perfection. Le rythme choisi par Mircea Eliade, avec une alternance de phrases courtes et longues contribue à cette harmonie et à cette recherche du renouveau.

Chaque nouveau cycle est associé à différents cataclysmes provoqués par les esprits divins pour parvenir à une « purification » et un renouvellement et est mis en avant par divers mouvements prophétiques au cours des siècles. Certains peuples, tels que l'Inde, insistent sur le recommencement et introduisent la croyance en une réincarnation en une autre entité vivante. Ce point, également soulevé par d'autres auteurs tels que M. Eminescu, laisse la porte à de nombreuses interrogations sur l'avenir du corps, de l'esprit et de l'âme à l'issue de la vie terrestre, sur sa possible régénération ou sur le rôle de la pierre philosophale. L'homme subit cette recréation cyclique et les dieux eux-mêmes sont les « instruments » de l'énergie cosmique. Les cultes monothéistes, en général, reconnaissent la fin du monde et un nouveau paradis unique, mais la conception judéo-chrétienne introduit également l'idée du jugement dernier et la seconde venue du Messie, avec, dans certains cas, le purgatoire.

Le millénarisme des « primitifs », (et dont l'on retrouve des traces dans des mouvements plus « sectaires ») considère même que le Paradis sera restauré sur Terre après un grand bouleversement. Cette destruction annoncée du monde va avoir des prolongements dans les arts, la musique et la littérature, par une rupture et par l'éclosion de mouvements illustrant cette rébellion face à un monde « absurde » ou à un passé que l'on considère obsolète ou inadapté au monde actuel. Néanmoins, cette scission n'est souvent pas aussi claire qu'il n'y paraît, dans le temps comme dans

l'espace, puisque bon nombre de mouvements connaissent leurs prémices et précurseurs à un moment où on n'avait pas encore conscience du changement en marche. De plus, certaines idées, jugées novatrices *a posteriori* n'étaient parfois pas du tout reconnues à l'époque où elles ont été émises, car les mentalités n'étaient pas encore prêtes pour cela.

Ce recentrage sur les origines va aussi permettre le développement de la psychanalyse, qui va s'intéresser à la recherche du Moi profond, en remontant souvent à l'enfance, en vue d'obtenir une « guérison » du corps par celle de l'âme. Certaines sciences millénaires (en Chine notamment) préconisent ce retour en arrière pour recréer la situation de Chaos nécessaire à la manifestation de la vie, afin de parvenir à la délivrance des esprits retenus et qui ne peuvent accéder à la paix. On note donc une différence avec les cultures primitives, mais également une continuité des comportements humains, avec ce besoin de revenir en arrière pour parvenir à la Vérité et récupérer le passé et la Mémoire. Il est intéressant d'observer que Mircea Eliade procède d'une manière similaire par une remémoration de la chose dite et le recours à un certain nombre d'exemples et de citations, ou bien de mots clefs, qui témoignent de sa volonté d'être précis et de convaincre. L'Inde insiste sur la mémoire des existences antérieures, qui aide à maintenir l'harmonie entre les énergies vitales. La création est, par ailleurs, parsemée de certaines inadvertances des messagers des divinités ou de difficultés qui, par leur présence, entraînent des changements dans les plans de Dieu (cf., à ce niveau, Tache Papahagi, *Petit dictionnaire folklorique*, « Albina », « Ariciul », « Păianjenul », « Muntele »). Mircea Eliade indique que le créateur du Monde et de l'Homme s'est progressivement retiré au Ciel et s'est désintéressé des hommes, en laissant la place à d'autres divinités « inférieures », plus ou moins favorables à ceux-ci. Néanmoins, on retrouve des traces de leur existence cachée dans les mythes. Ce « remplacement » s'est parfois effectué par la force (Mircea Eliade parle « d'assassinat ») et cette mort violente est réactualisée par les « sacrifices rituels » présents dans bon nombre de cultures anciennes, humains puis animaux (voir le sacrifice du fils d'Abraham remplacé au dernier moment par un agneau). À noter que ces violences sont « censées » permettre à la divinité « sacrifiée » d'endosser les péchés de ceux qui lui vouent un culte et lui érigent des temples.

On remarquera aussi que de nombreuses cultures (euro-asiatiques, notamment) célèbrent – par l'animisme et ses formes dérivées – le lien des hommes avec la végétation, de manière à cultiver cette harmonie avec les éléments naturels primitifs. Cette recherche des sources du réel va de pair avec un retour en arrière par la pensée ou réminiscence, qui sera aussi l'amorce de la philosophie, par la réflexion qu'elle engendre. Elle conduira aussi à une désacralisation des mythes et à un dépassement de ceux-ci par

le biais de la Mémoire, de l'Oubli (mort spirituelle ou physique) et de la Remémoration. À noter également l'impact de la dénégation de la réalité dans le développement des mythes, par la volonté de dénommer par d'autres êtres des essences qui nous dépassent, ou que l'on ne connaît plus ou mal, mais dont l'on ressent la présence et que l'on ne peut exprimer clairement sous peine de préjudice ou de sanction. Ce déni, dans bien des cas si ce n'est dans la totalité, ne résiste pas à l'épreuve du temps, puisqu'il reste toujours des traces de l'existence première des choses, pour qui sait les voir et dépasser les choses « visibles » pour aller vers « l'invisible ». Cette connaissance des faits perdure dans l'inconscient et il peut être nécessaire de revitaliser par certaines techniques plus ou moins savantes et spécifiques à la psychanalyse, par exemple. De manière générale, elle subsiste également dans la conscience populaire et dans les peuples par le biais de la Mémoire (Mnémosyne). Et le poète, bercé par sa Muse, accède lui-même à la réalité originelle et à l'origine du monde, c'est-à-dire à la « mémoire primordiale », par ses connaissances latentes et en laissant libre cours à sa créativité qui libère cet inconscient. Il apparaît donc que le philosophe et le psychanalyste se sont penchés sur les sources de la Mémoire et de la connaissance et que, de ce point de vue, ils peuvent être rapprochés. Le sommeil et la mort sont, quant à eux, les représentations symboliques de la chute de l'âme et de sa perdition, dans l'attente d'un retour à la vie ou d'une revitalisation dans une autre enveloppe, suivant les croyances, qu'il convient de restaurer par l'ascèse, l'oubli de soi, l'acceptation et la connaissance de l'origine première du mythe de toute chose.

Mircea Eliade introduit, au fur et à mesure de la distanciation des divinités anciennes par rapport aux choses mortelles, un nouveau degré dans son raisonnement : la dimension historique. Celle-ci sera mise en évidence par les Grecs et les Romains, dans leurs épopées et histoires qui mettront en scène ces divinités « inférieures » et plus proches, par certains traits, des humains. L'historiographie illustrait néanmoins le processus de l'éternel devenir de la nation, par une connaissance du passé humain volontairement glorieux, avec d'anciens rois divinisés et des comportements de certains hauts personnages, de façon à leur donner un rayonnement ou une aura sur un peuple ou une région. C'est à ce niveau qu'on peut faire une analogie entre le « microcosme » et le « macrocosme » mythologique car, même si, à compter de la Renaissance, l'emprise du temps est de plus en plus forte, l'importance de la remémoration du passé subsiste, celle-ci renvoyant à l'image quelque peu idéalisée du paradis que chacun, à son niveau, aspire à retrouver. Néanmoins, cette vision est quelque peu dénaturée car, les divinités primitives s'en étant allées, le lien avec celles-ci s'est également distendu et modifié, voire altéré. Toutefois, il

n'en demeure pas moins qu'il a subsisté partiellement, ce qui a permis, au fil du temps, par des questionnements de plus en plus précis sur l'origine et le devenir de l'homme, une réappropriation des mythes et une volonté de révélation consciente d'un autre monde. Celles-ci étaient nécessaires à la réintégration de l'homme dans son univers et, ce faisant, à la construction d'une nouvelle réalité qui assume son passé ou, tout au moins, l'image qu'il renvoie et qui lui donne les moyens de trouver certaines des clefs qui mènent à la connaissance, ce qui s'avère être un cheminement ou une quête de tous les instants.

On assiste à la répétition d'un même geste archétypal, la création, qui permet, de manière consciente ou inconsciente, de commémorer celle-ci. Plus spécifiquement, chaque peuple a son histoire qui est unique et se nourrit, comme je le disais précédemment, de son évolution, de son vécu et des liens qu'il a établis avec d'autres. Si l'on se restreint encore davantage, en considérant l'homme, en tant qu'individu, on peut considérer que celui-ci devient son propre créateur en réalisant ses propres expériences et en reproduisant ou non ses erreurs passées, ce qui introduit aussi la notion de choix, de destinée ou de (pré-) destination, et de responsabilité. En se référant au mythe, l'homme prend conscience également des modèles qui sous-tendent l'origine et le fondement des choses, en leur donnant une justification et une raison d'être dont il peut avoir besoin, d'un point de vue vital ou accessoire, pour avancer et créer sa propre histoire.

Les ethnologues et folkloristes témoignent, quant à eux, de la circulation des mythes qui se renouvellent et se régénèrent mais subsistent, ce qui n'entraîne pas une nouvelle création mythologique. Si l'on examine le *Petit dictionnaire folklorique* de Tache Papahagi, la dimension des mythes, régionale, nationale ou internationale, à travers les époques, corrobore la permanence de ceux-ci et de leur adaptation aux réalités locales et à l'environnement, climatique, naturel etc.

L'homme en quête de spiritualité est appelé à se transcender et à retourner aux sources du savoir, par l'entremise des « prophètes » et des « maîtres » ; tandis que le rationalisme rejette l'immortalité des dieux et souligne l'improbabilité de certains faits mythologiques. L'origine du monde et des mythes peut aussi être envisagée, dans une perspective non « religieuse », cosmogonique, qui prend en compte la prise de conscience de la nature et de l'univers par l'homme. Dans sa confrontation avec la mort, qui constitue un moment éphémère par rapport à l'éternité, l'homme peut soit nier la divinité, soit entamer un nouveau cheminement « spirituel » qui le rapproche de son origine primitive et l'aide à réaliser l'osmose entre la nature dont il est issu et l'âme qui lui accorde sa spécificité. Cette dernière, suivant les « croyances », est appelée, en s'associant à la « poussière » à

reprendre vie avec la chair, peut se revitaliser distinctement, ou se renouveler et intégrer une entité ou forme différente de la précédente, ce qui conduit à l'animisme et à la réincarnation.

Les documents écrits et la tradition orale témoignent, nous le voyons, de secrets initiatiques qui survivent par la superposition de rites païens, hérités des temps primitifs, dans les populations rurales (notamment christianisées) et citadines, par d'autres aspects (proverbes et dictons). Même si bon nombre de textes ont été perdus, les comparaisons entre ceux qui circulent de par le monde et la prise en compte des données orales contribuent à corroborer certaines réalités anciennes. Les questionnements relatifs à des faits contradictoires relatés dans les Évangiles, par exemple, qui, tous, attestent de la réalité de l'existence historique du Christ illustrent, quant à eux, les différentes positions, issues du cartésianisme et de la croyance, qui ne vont pas l'un sans l'autre et s'enrichissent mutuellement. Le drame de Jésus-Christ, quant à lui, comme les représentants des autres religions, témoigne de cette imitation du modèle suprême du commencement et du salut de l'âme par la connaissance, qui dépasse la mort et donne l'espoir en une autre vie.

Encore de nos jours, et dans bien des sociétés, il se produit une réactualisation des mythes sous d'autres formes par la volonté nécessaire à l'être humain d'expliquer son existence et de donner un sens aux différents bouleversements qui l'entourent, en recourant à un passé mythique et surnaturel, ancré dans une époque d'harmonie qu'il est appelé à retrouver, du fait d'un éternel recommencement, dans la littérature, les arts et toutes les formes d'expression de sa pensée.

Cette vision des mythes, universelle, permet d'établir un parallèle avec la linguistique qui doit être prise en compte, dans sa globalité, si l'on veut avoir une vue réelle et objective de la langue. En effet, il semble que le cheminement, pour ces deux notions, parte d'une conception générale, aux contours non limitées, pour aboutir, au fur et à mesure, avec l'introduction de l'espace – représenté par les continents, et les regroupements territoriaux, ainsi que leurs subdivisions – et le temps – introduit *a posteriori* pour reproduire, en commémoration, des faits et les renouveler. L'espace, comme le temps, permet de fragmenter les mythes et la langue, mais c'est l'analyse de chacune des composantes et la comparaison de leurs résultats propres qui confère à ceux-ci leur justification intrinsèque.

La répartition du langage sur la terre entre animés et la nécessité pour l'homme d'exprimer sa pensée de manière plus particulière a entraîné l'apparition d'un outil de communication qui lui est propre – la langue – à côté d'autres procédés tels que la gestuelle, ou les non-dits. La communication interhumaine a engendré l'évolution de celle-ci et sa

différenciation entre différentes branches suivant les parentés des peuples et leurs rapprochements, qui se sont effectués de manière naturelle ou par la force. Au fur et à mesure que les échanges se sont développés et que les connaissances se sont approfondies, l'homme a éprouvé le besoin de développer ses connaissances, de les organiser et de les transmettre, par le biais d'originaux – conservés ou non –, de traductions et de copies, d'abord manuscrites, puis en un nombre plus important par le biais de l'imprimerie. Ces échanges ont, par ailleurs, entraîné de nouveaux questionnements sur l'homme, son passé et son devenir, qui ont été marqués dans le domaine de la langue par la volonté, à l'aide d'études, d'expliquer ses origines et sa fragmentation, ainsi que l'évolution spécifique des différentes familles et composantes. Le poids de la traduction, de la philologie et de la lexicologie, entre autres, a souvent été mal apprécié à certaines époques pour être repris a posteriori, sans pour autant en entendre toute leur richesse, ce qui a pu entraîner une vision quelque peu partielle de la langue, et de la branche qui s'occupe de son étude, la linguistique. De plus, certaines langues n'ont pas toujours été autant étudiées que d'autres, du fait du nombre de leurs locuteurs ou de leur isolement, ce qui a généré aussi une différenciation, de part et d'autre, dans les données disponibles pour la comparaison. Enfin, je précise que plus récemment certaines langues ou des groupes de langues considérés comme susceptibles de bénéficier d'un moindre public sont publiés plus difficilement. Il en va de même des auteurs et traducteurs – anciens ou plus modernes - qui n'ont pas tous les mêmes possibilités de publications.

S'agissant des langues romanes issues de l'indo-européen, on peut noter qu'elle n'a pu avoir lieu que par la répartition ou la fragmentation du latin, dans l'espace et dans le temps, depuis la conquête italique jusqu'à la fin de l'empire – la Dacie constituant la dernière grande conquête de celui-ci avant sa chute. Le latin a ainsi été parlé par des peuples différents – groupes ibéro-roman, rhéto-roman, gallo-roman, dalmate, roumain – qui disposaient auparavant d'une langue autochtone. Ceux-ci ont intégré l'élément latin pour transformer leur langue et donner naissance aux langues romanes que nous connaissons aujourd'hui : espagnol, italien, portugais, provençal, roumain, français, catalan, et qui ont, elles-mêmes des subdivisions (nous précisons que le dernier locuteur dalmate, autre représentant de la branche orientale avec le roumain s'est éteint au début du XX^{e} siècle). C'est la raison pour laquelle chacune de ces langues a des traits spécifiques, du fait de son évolution propre et des contacts qu'elle a eus et auxquels elle a dû s'adapter. Dans le même temps, on remarque certaines tendances pan-romanes qui s'illustrent notamment dans la phonétique, la morphologie, le lexique et la syntaxe et qui témoignent de leur origine commune.

C'est la raison pour laquelle il m'a semblé intéressant de mettre en avant, dans cette présentation certaines caractéristiques de la langue française utilisée par un auteur d'origine roumaine, en les replaçant bien évidemment dans le contexte général d'une œuvre qui, en elle-même renvoie à l'espace et au temps, à l'universalité et à l'infini remémoré.

En effet, les différentes réflexions de Mircea Eliade, sur les mythes primitifs, très riches en enseignements spirituels et en comparaisons, nous conduisent à nous interroger sur certains choix de langue réalisés par l'auteur pour présenter son raisonnement scientifique et la mise en contexte. Mircea Eliade indique d'emblée que le livre, paru directement en français, mais révisé par le docteur Jean Goulard, est destiné à un public large, cultivé et qu'il se base sur des observations faites antérieurement. On peut noter d'emblée que l'ouvrage est parsemé de multiples références à certains de ses livres qui traitent de thèmes connexes (*Le mythe de l'éternel retour, Le sacré et le profane*, *Mythes, rêves et mystères*, en particulier). De plus, l'auteur n'hésite pas à définir minutieusement les concepts qu'il présente par des références étymologiques et par des renvois aux différentes théories (dans le corps et dans les appendices), ce qui introduit, de fait, des références spatio-temporelles.

Une chose intéressante pour moi, également, est le fait que l'auteur introduise une allusion à son *Traité des religions* et aux *Journal des Indes*. En effet, un autre ouvrage, très important de mon point de vue, *Taina Indiei,* publié post-mortem, regroupe une série de conférences inédites qu'il a présentées à la Radio sur certains thèmes connexes. Cet ouvrage, rédigé en roumain, dans une langue soutenue, a été traduit intégralement en français sous la direction de V. Rusu, par le Séminaire de traduction « Mihai Eminescu » de l'Université de Provence. L'ouvrage *Aspects du mythe* témoigne de certaines analogies, dans son approche de la langue, avec *Taina Indiei*, par notamment l'utilisation de bon nombre de termes d'origine indienne dans le corps qui se trouvent en italique ainsi que par une distanciation vis-à-vis des choses qui alternent avec une prise à témoin du lecteur (tantôt « on », tantôt « tu »). Le niveau de langue dans ces deux ouvrages se distingue du *Journal des Indes*, que l'auteur qualifie lui-même de « roman indirect », sous-entendant sans doute une volonté de prendre du recul par rapport aux événements retranscrits dans le texte et dans lesquels il dit ne pas se reconnaître pour certains. Ce choix d'un registre de langue différent suivant les ouvrages témoigne également de la volonté de cibler le public, en fonction du message que l'auteur souhaite transmettre.

Si nous en revenons au livre qui nous occupe *Aspects du mythe*, rédigé en langue française, mais révisé par un Français, il subsiste une difficulté à dire, dans certains cas, si certaines spécificités récurrentes – notamment

l'emploi du parfait du subjonctif [… bien que des Pères illustres l'eussent professé… (91) ; « Il était normal que […] s'efforçât […] » (172) ; « bien qu'ils eussent […] » (194) ; …] –, tout à fait grammaticales, mais d'un niveau très soutenu aujourd'hui, reviennent au réviseur ou à l'auteur. En effet, l'ouvrage a été publié en 1963, nous n'avons pas eu accès aux différentes étapes dans la révision et les autres ouvrages français que j'ai eus à disposition ne relèvent pas cet emploi, même si la langue utilisée est également soutenue (*Le sacré et le profane*, en particulier). Ceci est très important à observer, car cela a trait au bilinguisme de l'auteur et d'une personne en général et, par là même, aussi, à sa capacité à s'adapter à la langue utilisée par le public visé, en l'occurrence un public culturellement élevé et spécialisé. On verra, par de multiples exemples révélateurs des moyens et techniques utilisés pour signifier (auteur) / rehausser (réviseur) le niveau, que l'objectif a été atteint.

À côté de cela, l'étude des autres temps dans le corps de l'ouvrage révèle un usage important des présent, imparfait, futur, passé composé et conditionnel, en alternance et de la syntaxe, tout à fait respectueux de la langue française standard, et sans disjonction par rapport au roumain (on retiendra, néanmoins, qu'en roumain, on utilise le conditionnel après « dacă », du fait de la nuance de potentialité qui s'exprime différemment dans ce cas, en lien, sans doute, avec le contexte régional balkanique).

On peut noter, néanmoins, dans certains cas, l'emploi de portions de phrases où le verbe est sous-entendu : « […] Inutile d'insister sur le caractère politique, social et économique de tels mouvements : il est évident. » (94)

Il est à souligner, tout d'abord, un recours à des termes collectifs, de manière assez répétée (« on » ; « tout le monde sait que… »…) qui contribue à donner l'impression que l'auteur reprend, comme il l'a dit, certains fondements théoriques (cela va de pair, également, avec les références bibliographiques précisées dans ses appendices). Certaines formes non académiques qui peuvent s'expliquer aussi par une relative « contamination » linguistique avec la langue maternelle, sont présentes et très intéressantes [« à notre sentiment » (14) ; « celles consacrées à […] ou élaborées… » (141), « force l'homme d'assumer […] » (180) ; « force l'homme de transcender ses limites » (181) ; « continuait d'intéresser […] (192) ; « un nombre considérable ont péri » (195) ; « […] s'agît-il d'une affiche » (230)…].

On remarquera, par ailleurs, une tendance à utiliser certaines constructions ou prépositions grammaticales, mais qui, chez un natif, peut susciter une hésitation car cela engendre une différence de niveau [« disons » (11) ; « Les comprendre, cela équivaut… » (14) ; « il suit de là que… » (48) ;

« Quant à la structure, tous ces mythes sont des mythes d'origine » (138)…] ou une originalité dans le style [« les choses sont venues à l'existence » (26) ; « Il n'est que de penser » (65)…] par rapport à d'autres tournures très littéraires [« ne résolvent point (16)…] ; L'emploi de certains termes, aujourd'hui connotés, peut aussi être souligné [« Indigènes » (16)…] tout comme celle de structures moins littéraires [« disons que… » (71)…].

Un point essentiel à souligner et qui concourt, nous semble-t-il, à la signature littéraire de Mircea Eliade est l'emploi de termes autochtones indiens [« upanayama » (104) ; « yoga » (167) ; « t'ai-si » (107) ; « ujâna sâdhana » (112), « Le soi (*purusha*) » (167)…], d'autres peuples « dema » (133), ou issus du latin [« renovatio » (60) ; « conflagratio » (86) ; « diluvium » (86) ; « homo religiosus » ; « ab origine » (119) ; « in illo tempore » (143), « deus otiosus » (121) ; « gesta » (141) ; « regressus » (142) ; « imago mundi » (176)…], de l'italien [« Ritornar ai principii de Machiavel » (69)…], de l'espagnol [« Négritos » (78)…] ou du grec [« logos » (12) ; « historia, mythos » (12) ; « anamnésis » (146) ; « allegoria » (192)…] pour démontrer son raisonnement. L'emploi d'anglicismes [« cargo cults » (12) ; « medicine men » (183) ; « happy end » (246) ; « natives » (38)…] met aussi en évidence, d'une part, le contexte indien dans lequel se trouvait l'auteur quand il rédigeait son ouvrage et, d'autre part, sa culture multilingue, même s'il perçoit bien que ces termes sont, néanmoins, des néologismes non adaptés à la langue française. Ceci renvoie à la capacité ou à la volonté d'une langue et de son peuple de procéder à son enrichissement, suivant les nécessités, l'apport de nouvelles connaissances ou les phénomènes de mode.

L'utilisation de ces termes qui renvoient à des champs sémantiques spécifiques et à un contexte différent ou plus lointain de celui auquel le locuteur francophone a accès régulièrement, contribue à produire cet effet de « rupture » ou de « dépaysement » nécessaires à la réflexion autour de ces problèmes métaphysiques. L'emploi de termes ou de constructions moins usités aujourd'hui, peut, de la même manière, résulter d'un choix de « remémorer », volontairement ou inconsciemment, l'origine linguistique de l'auteur, à une époque spécifique, la Roumanie – après la Dacie - se trouvant aux croisées des chemins des influences et cultures, orientales et occidentales, et témoignant de ce passé, de ce présent et de cet avenir.

Une autre chose qui participe à cette atmosphère bilingue est la référence explicite à « Ionesco » (96), ce qui témoigne, d'une part, de l'importance de ce compatriote (de mère française) d'un point de vue littéraire et culturel et, d'autre part, de sa véritable immersion dans l'espace linguistique français puisqu'il emploie la forme française consacrée de son patronyme (Ionesco).

Cela confère aussi à l'ouvrage et à son auteur une volonté de prendre appui sur d'autres auteurs, connus et reconnus de la culture bilingue franco-roumaine.

Les références aux cultures primitives et aux mouvements spirituels qui en ont découlé, certaines répétitions ou reprises dans ses raisonnements dans le but d'expliciter son propos, illustrent la volonté de Mircea Eliade de mettre en lumière, par le biais de la langue, le fait que tout est un éternel recommencement, et une continuation, sous une autre forme, des mythes originels, sous l'influence de l'histoire et du temps, qui le modifient, insensiblement, ou le recréent par cycles, dans différents domaines de la culture et de la spiritualité.

Les renvois aux auteurs anciens de référence, latins et grecs, mais aussi des différents pays et continents examinés par l'auteur, ainsi que le choix des termes en lien avec leur raisonnement ou philosophie contribuent également à plonger le lecteur dans un univers où les frontières spatiales et temporelles sont plus floues, où celles des pays en laissent apparaître d'autres, plus ou moins larges, régionales, mais toujours en contact avec les autres cultures. On peut dire que le lecteur suit Mircea Eliade dans son cheminement, et ce faisant, se pose de nouvelles questions qui repoussent ces limites et montrent d'une part le nécessaire maintien de la spécificité et de la capacité à se renouveler ou à se régénérer pour continuer ou recommencer.

Le niveau de langue utilisé, ainsi que l'approche, fondée sur une immersion en Inde de trois ans, la démonstration spécifique à l'auteur et rigoureuse qui s'appuie sur bon nombre de théoriciens reconnus dans divers domaines et le nombre d'ouvrages produits par Mircea Eliade en font un auteur de référence en matière d'histoire des religions et de mythologies. L'attrait pour le monde oriental de bon nombre de lettrés et artistes occidentaux, durant les siècles passés et aujourd'hui encore, indique aussi qu'il existe un patrimoine important commun de part et d'autre, qu'il est nécessaire de remettre en valeur, afin de le connaître pleinement et de s'en enrichir mutuellement. Le fait que Mircea Eliade ait choisi de publier cet ouvrage en français, alors qu'il était installé aux États-Unis depuis plusieurs années, tout comme la traduction en français de certaines de ses œuvres, témoignent aussi de sa volonté de toucher le public francophone. Et ceci est à souligner dans un contexte général où la diversité culturelle et linguistique est de plus en plus restreinte au profit de l'anglais, qui est une langue très intéressante par ailleurs, mais qui ne peut à elle seule exprimer toutes les « richesses » des autres langues et peuples du monde.

Je remercie donc également les organisateurs du Colloque de la Francophonie de Timişoara pour leur amitié envers la France, qui est bien réciproque.

Bibliographie

BACRY, Patrick, *Les figures de style*, Coll. Sujets, Paris : Belin, 1992.

BLAGA, Lucian, *Trilogie de la culture*, Alba Iulia – Paris : Librairie du savoir, 1995.

BUFTEA-CHIRCU, Maria-Claudia *Théâtre et vision théâtrale dans l'œuvre de Mircea Eliade*. Thèse de doctorat soutenue le 8 décembre 2009, devant un jury composé de Gilles Bardy (directeur), Brigitte Urbani, Yvonne Goga, Alvaro Rocchetti, Alain Vuillemin.

CONRAD, Jean-Yves, *Roumanie… capitale Paris*, Paris : Oxus, 2003.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Folio/Essais, Paris : Gallimard, 1963. [impression Brodard et Taupin à La Flèche 1988].

ELIADE, Mircea, *Journal des Indes*, Méandres, L'Herne, Mayenne, 1992.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Folio/Essais, Paris : Gallimard, 2009.

ELIADE, Mircea, *Taina Indiei, texte inedite*, Ediţie îngrijită şi cuvînt înainte de Mircea Handoca, Postfaţă de Horia Nicolescu, Editura ICAR, fără an [1991 ?]. (traduction française réalisée par le Séminaire de Traduction poétique « Mihai Eminescu » sous la direction de V. RUSU).

ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Bibliothèque historique, Paris : Payot, 2009.

GAFFIOT, F., *Dictionnaire latin-français*, Paris : Hachette, 1984 (reproduction de l'édition de 1934).

HANDOCA, Mircea, *Mircea Eliade - o biografie ilustrată*, col. Discobolul, Cluj-Napoca : Dacia, 2006.

LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco, l'oubli du fascisme. Perspectives critiques*, « Essai », Paris : PUF, 2002.

LAZARESCU, George, *Dicţionar de mitologie*, Bucureşti : Editura Ion Creangă, 1979.

PAPAHAGI, Tache, *Petit dictionnaire de folklore*, traduction intégrale en français par E. VARIOT, sous la direction de Valerie Rusu, d'après l'édition roumaine, soignée, notes et préface par Valerie RUSU, Bucureşti : Editura Grai şi suflet-Cultura Naţională, 2003.

Petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1, rédaction dirigée par A. REY et J. REY-DEBOVE, Paris : Le Robert, 1988.

PIRU, Al., *Istoria literaturii române*, Bucureşti : Editura Grai şi suflet - Cultura naţională, 1994.

RAT, Maurice, *Belles histoires de la mythologie*, Paris : Gautier-Laguereau, 1958.

*** *Linguistique comparée et typologie des langues romanes. Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Aix-en-Provence, 29 août – 3 septembre 1983)*, Vol n°2, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, Diffusion Jeanne Laffitte, Marseille, 1985.

*** *Mircea Eliade et les horizons de la culture*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence – 3-5 mai 1984, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1985.

Quelques localisations temporelles en français et en espagnol : réflexions sur les perspectives grammaticales et leurs implications didactiques

Luminița VLEJA
Université de l'Ouest, Timişoara
Roumanie

Résumé. A présent, le plurilinguisme est devenu une nécessite qui maintient la diversité linguistique et culturelle. Il constitue une alternative efficace devant la mondialisation économique et l'uniformisation culturelle et linguistique. Établir des connexions et faire des transferts de connaissances représente non seulement un secret de la réussite pour apprendre une langue étrangère, mais des objectifs concrets de la grammaire contrastive et, par conséquent, de la didactique des langues vivantes. Essentiellement axées sur la pratique de la langue, ces deux disciplines assurent la base linguistique indispensable lorsqu'il s'agit d'acquérir les éléments nécessaires aux transcodages corrects. À la lumière de cette approche, notre article veut simplement mettre en rapport quelques locatifs temporels en français et en espagnol.

Abstract. Currently, the plurilinguism has become a necessity which maintains the linguistic and cultural diversity. It represents an effective alternative against economical globalization and cultural and linguistic standardization. Establishing connections and knowledge transfer doesn't mean only the secret to success in learning a foreign language, but also concrete objectives of contrastive grammar and, therefore, of teaching modern languages. Essentially based on language practice, these two fields of study ensure the indispensable linguistic basis when talking about obtaining necessary elements of correct translating. From this point of view, our paper is simply aiming to relate several temporal locatives between French and Spanish.

Mots-clés : apprentissage des langues vivantes, localisation temporelle, français, espagnol
Keywords: learning of modern languages, temporal localization, French, Spanish

Le présent tient du caméléon
(Holger Sten)

1. Introduction

Ce qui caractérise les études sur l'expression du temps, c'est la multiplicité des aspects à considérer, plus nombreux encore si l'on prend en compte la dimension culturelle. Il est généralement connu que la problématique de la

temporalité est très complexe, visant mentalités, cultures et civilisations. Il s'agit aussi des universaux humains qui se distinguent cependant dans chaque culture de telle manière qu'ils possèdent des valeurs spécifiques et différenciées.

Il y a une longue tradition comprenant des théories diverses et des points de vue différents qui soulignent les aspects liés au sujet que nous traitons dans cet article. Les questions les plus véhiculées, à propos de l'expression du temps, dans les ouvrages que nous mentionnons dans la bibliographie, pourraient se résumer comme il suit :

1. Le processus, classe conceptuelle qui décrit ce qui se produit dans le temps et qui modifie un état de choses. Dans la considération des processus on distingue plusieurs types de visions ou points de vue : l'actantialisation, la réalisation, l'accomplissement, l'extension temporelle, la situation temporelle, l'identification temporelle, dont seulement les quatre derniers sont intimement liés au temps linguistique.

2. Le temps linguistique ou le temps grammatical, exprimé par les différentes formes des verbes qui actualisent le procès, en le situant dans le temps.

3. Le temps sémantique, exprimé par des lexèmes dont le sens comporte l'idée de temps : verbes (*actualiser, anticiper, dater, remettre, renvoyer, s'attarder*), noms (*seconde, heure, journée, année, saison*), adverbes (*aujourd'hui, d'ici là, toujours*), prépositions + noms qui indiquent un segment temporel (*après, depuis*), conjonctions (*après que, avant que, dès que*), expressions figées (*à la nuit close/tombante, à la pointe du jour, à l'heure qu'il est, de bon matin, en un clin d'œil*).

Pour étudier le champ lexico-grammatical de la temporalité et délimiter les classes sémantiques des expressions de la donnée temporelle, pour saisir la combinatoire des lexèmes avec leurs nuances et leurs distinctions et en même temps pour délimiter un modèle linguistique adéquat à l'analyse contrastive, les études comparées suivent en général une démarche onomasiologique, démarche qui permet de dégager, parmi tous les moyens d'expression d'une ou de plusieurs langues données, ceux qui réalisent le même système conceptuel.

Ulmann et Baldinger ont défendu le point de vue onomasiologique justement au nom du caractère translinguistique essentiel dans la comparaison des langues. Étant donné le fait que « l'onomasiologie envisage les désignations d'un concept particulier, c'est-à-dire une multiplicité formant un ensemble » (Baldinger 1984, 224) et que le concept qui se trouve à la base de la formation des champs onomasiologiques (structurant tous les lexèmes appartenant à différents signifiés, mais

s'organisant selon la même formule conceptuelle) est une catégorie translinguistique, indépendante de la structure d'une langue donnée, on peut réaliser une comparaison entre différentes langues sur une base structurale.

Le plus grand avantage de cette démarche est celui d'offrir une base de comparaison dans l'abord comparatif ; même si le filtre de découpage de la réalité peut être différent d'une langue à l'autre, il existe tout de même des zones qui se correspondent, qu'on a identifiées avec les universaux du langage.

> L'affirmation qu'il existe des contraintes universelles est d'une extrême importance pour l'étude comparative des langues en contact dans un processus d'enseignement. L'identification et la description de ces contraintes fourniraient la base commune nécessaire à toute comparaison. [...] Les structures profondes sont remarquablement similaires, tandis que les structures superficielles sont remarquablement différentes. (Moulton cité par T. Cristea 1977, 41)

Beaucoup de linguistes, dans leurs réflexions sur les universaux du langage, ont souligné à juste titre que plus intéressant que le mot même est l'effort pour retrouver l'identité derrière la diversité :

> Ce qui est « profond », « universel », « sous-jacent », est ce qui est commun aux deux langues, la langue source et la langue cible. L'analyse contrastive pourrait alors être définie comme le processus par lequel on montre comment chaque langue interprète les traits universels comme des formes superficielles uniques. (R. J. Di Pietro cité par T. Cristea 1977, 41)

2. Procédés linguistiques et méthodologies dans l'étude de la donnée temporelle

On a observé que le français et l'espagnol (de même que le portugais ou l'italien) confondent les temps linguistiques et le temps extra-linguistique :

> La confusion se poursuit dans la dénomination des formes temporelles : le **passé** (**simple, composé, definido, indefinido**...), le **présent**, le **futur**, sont à la fois des formes linguistiques et des « époques » conçues extérieurement à la langue. Weinrich propose de distinguer les concepts en écrivant le *T*emps extra-linguistique (=*Zeit, time*) avec une majuscule. Nous distinguerons pour notre part dans le **présent** un **temps** (linguistique) et une **époque** (extra-lingusitique). À chaque niveau modal correspondent des espaces temporels divers. (Darbord, Pottier 1988, 145)

Le temps linguistique se définit en fonction du temps de l'énonciation et il exprime toujours une relation. « C'est la relation entre le moment de l'énoncé et le moment de l'énonciation. » (Eugenia Arjoca Ieremia 2008, 9)

En parlant de l'appareil formel de l'énonciation, Émile Benveniste (1970, 12-18) en a explicité les facteurs et les indices spécifiques : le rapport *je-tu* (c'est-à-dire les formes personnelles de I^{ère} et de II^{e} personne ; la III^{e} personne est appelée *non-personne* et reste en dehors du couple *je/tu*) et les formes temporelles qui existent dans le discours (le présent, l'imparfait, le passé composé et le futur de l'indicatif).

Pour Benveniste les temps verbaux se divisent en deux systèmes, selon lesquels il traite les temps verbaux : 1) *le système de l'histoire* (récit des événements passés, sans intervention personnelle du locuteur) ; 2) *le système du discours* (qui implique un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière).

Les grammaires contemporaines établissent cette opposition fondamentale entre deux modes d'énonciation différents : l'énonciation du discours et l'énonciation historique (du récit). « Ils ont des marques formelles caractéristiques qui concernent les catégories de personne et de temps. » (Arjoca-Ieremia 2008, 9)

Mariana Tuţescu affirme que le temps est un élément déictique, une catégorie verbale qui se définit par la référence chronologique du moment de l'énonciation ou moment où l'on parle :

> L'opposition fondamentale qui s'établit à l'intérieur du système temporel est celle entre temps *indivis* (ou « omnitemporel ») et temps *divisé* (ou temporel). Le temps indivis est celui qui transcende la distinction du passé, du présent et du futur, qui, elle, constitue l'essence du temps divisé (Paul Imbs). La forme privilégiée du temps indivis est le PRÉSENT, qui a souvent été qualifié de temps non marqué, temps apte à rendre toutes les valeurs temporelles. (Tuţescu 1996, 80)

Dans sa grammaire de l'espagnol intitulée *Gramática didáctica del español*, Leonardo Gómez Torrego (2002, 147) parle de *l'expression verbale du temps* dans ces termes :

> Las desinencias verbales informan también sobre la noción de **tiempo**. Este tiempo puede establecerse de dos formas diferentes:
>
> - **Tiempo con referencia al hablante**
>
> La noción temporal se puede medir tomando como referencia el momento en que se encuentra el hablante. En este sentido, se distingue en el verbo el **presente** como zona más o menos imprecisa, en que se halla el hablante. Ejemplos:
>
> En este momento escribo a mi novia.
>
> Mi hermano pasea con un amigo.

La imprecisión de la zona en que el hablante se encuentra hace que podamos usar el presente para acciones inmediatas que aún no ocurren Ejemplos:

Ahora voy. Enseguida bajo.

Cuando nos referimos a hechos ocurridos antes del momento en que está situado el hablante, usamos los **pretéritos**, y cuando nos referimos a hechos que aún no han ocurrido ni están ocurriendo, usamos los **futuros**. Ejemplos:

Ya pasó la tormenta (pretérito).

Pronto pasará la tormenta (futuro)…

- **Tiempo con referencia a la acción verbal**

Pero no siempre la noción temporal se mide con relación al hablante; también se tiene en cuenta a

veces como referencia otra acción verbal. En este sentido se distinguen también las nociones de simultaneidad, anterioridad y posterioridad….

Las nociones de tiempo aparecen tanto en el modo indicativo como en el modo subjuntivo, aunque en este último modo aparecen de forma más confusa e imprecisa[1].

Pour entreprendre une analyse contrastive pertinente il faudrait souligner la priorité de l'approche onomasiologique, qui nous permet d'observer quelles sont les incarnations lexicales les plus fréquentes à l'intérieur d'un système conceptuel, la richesse des expressions linguistiques dans chacune des langues et en même temps de saisir les différences entre les synonymes partiels.

[1] « Les désinences verbales informent aussi sur la notion de temps. Ce temps peut s'établir de deux manières différentes : Temps qui renvoie au locuteur. La notion temporelle peut se mesurer en prenant comme point de référence le moment où se trouve le locuteur. Dans ce sens, on distingue dans le verbe le présent comme une zone plus ou moins imprécise, où se trouve le locuteur. Exemples : Dans ce moment j'écris à ma fiancée. Mon frère se promène avec un ami. L'imprécision de la zone dans laquelle se trouve le locuteur rend possible l'utilisation du présent pour des actions immédiates qui n'ont pas encore lieu. Exemples : J'arrive. Je descends tout de suite. Lorsqu'on se réfère a des événements qui se sont déroulés avant le moment où se situe le locuteur, on utilise les passés, et lorsqu'on se réfère à des événements qui ne se sont pas encore déroulés et ne se déroulent pas dans ce moment, on utilise les futurs. Exemples : La tempête a déjà passé. (passé) La tempête finira bientôt. (futur)…Temps qui renvoie à l'action verbale. Mais la notion temporelle ne se mesure pas toujours en relation avec le locuteur ; on se réfère parfois à une autre action verbale. On distingue, dans ce sens, les notions de simultanéité, antériorité et postériorité…Les notions de temps apparaissent aussi à l'indicatif comme au subjonctif, bien que dans ce dernier cas elles apparaissent sous une forme plus confuse et imprécise. » (notre traduction)

Le transcodage des localisations temporelles peut se faire à partir de nombreux procédés linguistiques, « mis en œuvre pour exprimer les différentes nuances de la localisation temporelle » et « classifiés d'après trois dimensions essentielles » (Cristea 1977, 191) :

a) le point de référence (perspective centrique ou temps du locuteur : *moi-ici-maintenant*/vs/perspective allocentrique ou discours rapporté ; cette opposition a été désignée aussi par les termes énoncé/récit ;

b) la position par rapport au point de référence (coïncidence ou non coïncidence avec le point de repère ; moment ou durée) ;

c) l'orientation (limite initiale/finale ; itinératif temporel, visée).

D'autre part, on y remarque le rôle et l'importance de ce que l'on a nommé champ lexical.

> On a généralement identifié le *champ sémantique* au *champ lexical*. Un champ lexical est - pour E. Coseriu – une structure paradigmatique constituée par des unités lexicales se partageant une zone de signification commune et se trouvant en opposition immédiate les unes avec les autres. (Tuţescu 1978, 112)

Une variante d'un pareil champ lexical serait donc constituée d'un paradigme lexical entre les éléments duquel on a le choix à un point donné du discours. Ainsi, dans la case libre des phrases :

J'ai été à Paris pendant deux…

He estado en Paris dos…,

le choix à opérer renferme la série paradigmatique : *secondes, minutes, heures, jours, semaines, mois, ans/ segundos, minutos horas, días, semanas, meses, años*, dont les éléments seront situés sur un point de l'axe de représentation temporelle, tandis que des monèmes tels « arbres », « crayons », « cinémas », « élèves », en sont exclus. (Cf. Tuţescu 1978, 112)

Les linguistes parlent aussi de synonymie en tant que phénomène componentiel. À cet égard, Mariana Tuţescu établit un type central de synonymie, qu'elle appelle synonymie componentielle et qui serait « une équivalence de sens de deux ou plusieurs lexies basée sur des noyaux sémiques communs ou une formule componentielle équivalente. Ce type renferme aussi bien des synonymes *stylistiques* (synonymes qui diffèrent par leur usage dans différents registres de langue : littéraire, scientifique, familier, populaire, argotique ou par leur expressivité), synonymes qui peuvent être *syntactico-phraséologiques*, *fonctionnels, expressifs* – ceux-ci se laissent repartir en descriptifs : évocateurs ou métaphoriques, et affectifs : affectueux ou dénigrants – que les synonymes *sémantiques* (distincts par l'intensité de leur noyau sémique). » (Tuţescu 1978, 143)

L'exemple du linguiste roumain est basé sur le signifié du verbe *manger*, qui connaît une centaine de parasynonymes se distinguant, entre autres, par des sèmes complémentaires témoignant de l'heure à la quelle on mange : *déjeuner, goûter, dîner, souper/desayunar, merendar, almorzar, cenar*. L'analyse contrastive se montre une fois de plus capable de rendre service à l'enseignement des langues étrangères au moment où il y intervient la dimension culturelle. Ainsi, en espagnol le verbe *sopar* ou *sopear* n'a pas le même sens qu'en français, signifiant "*mojar trozos de pan en una salsa o en otro alimento más o menos líquido:* Me encanta sopear en la salsa del guiso." *(Diccionario CLAVE, sur http://clave.librosvivos.net/)*[2]

La mise en équation de telles structures appartenant à deux langues en contact d'apprentissage est extrêmement productive, car elle conduit sans doute à des équations différentielles qui circonscrivent les zones névralgiques de l'acquisition d'une autre langue, dans ce cas le FLE ou ELE.

3. Locatifs temporels en français et en espagnol

Notre choix veut simplement montrer ce que donnent ces approches appliquées à quelques locatifs temporels en français et en espagnol. Dans cette analyse notre but est de mettre en évidence la base commune de comparaison des deux langues romanes et les mécanismes typologiques qui servent à situer un événement dans le temps.

A. Par exemple, pour indiquer la date complète, avec la spécification chiffrée du jour et de l'année (Cristea 1977, 192), on se sert en français surtout de la préposition Ø en variation avec la préposition *à* et parfois avec l'article indéfini. Le nominal est précédé en français de l'article défini ou du prédéterminant démonstratif. En espagnol on emploie une structure prépositionnelle :

> (1) Nous sommes *le 20 novembre 2011. Ce dimanche 19 octobre*. Personnalités nées *un 26 septembre*. (Cristea 1977, 194)
>
> (1') Estamos *a 20 de noviembre de 2011. El domingo, día 19 de octubre*. Celebridades nacidas este día.
>
> (2) C'est *le 3 octobre 2015*. Aujourd'hui c'est dimanche, le 3 octobre 2015.
>
> (2') Es *3 de octubre de /del 2015*. Hoy es *domingo 3 de octubre de 2015*.

[2] Tremper des morceaux de pain dans une sauce ou dans un autre aliment plus ou moins liquide : *J'aime tremper dans la sauce du ragoût*. (notre traduction)

Beaucoup de locuteurs et d'écrivains espagnols préfèrent la construction avec article et les deux cas sont corrects[3].

Dans les lettres officielles, dans les documents certifiés, etc. on n'exprime pas le jour de la semaine. En ce cas, en espagnol, on introduit la date par la préposition *a* :

(3) Nous délivrons le présent certificat à Barcelone, *le 8 novembre 1998*.

(3') Expido el presente certificado *a 3 de enero de 1998*. Firmado en Madrid, *a 8 de junio de 2000*.

Les noms des mois sont introduits en espagnol par la préposition *de* :

(4) Il est né *le 3 novembre 1892*.

(4') *Nació* el 3 de noviembre de 1892.

B. Pour traduire l'idée d'approximation temporelle, le français utilise dans la majorité des cas la préposition de la limite non atteinte *vers,* tandis que l'espagnol se sert des relateurs suivants : *como, alrededor de, hacia, sobre, por, ahí/allá por + el + date :*

(5) Vers le début de l'année 1943, le père d'Andrei revint au logis. (Cristea 1977, 199)

(5') Yo creo que estará terminando alrededor del quince de julio. (Matte Bon 1999, 142)

En espagnol le relateur *como* est caractéristique surtout de l'espagnol américain et, en espagnol péninsulaire, du langage des enfants.

Pour indiquer l'année on se sert en français et en espagnol de la préposition *en*:

(6) Cet édifice a été construit en 1980.

(6') Este edificio fue construido en 1980.

Lorsqu'on utilise une forme abrégée de l'année on emploie dans les deux langues l'article défini :

(7) Dans les années 40 les montres étaient en général de petits diamètres. (Internet)

(7') Vive aquí desde el 45. Se casaron en el 78. (Matte Bon, 143)

---

[3] « Beaucoup de locuteurs et d'écrivains ont préféré utiliser l'article dans tous les cas, en le considérant plus naturel et ayant une meilleure sonorité et celle-ci est la formule la plus habituelle dans la langue parlée ; d'autres suivent la recommandation de la RAE sur les dates ; et d'autres, parmi lesquels certains moyens de communication, ont éliminé l'article dans tous les cas : On n'attend pas de mesures en 2013. » (*Dudas y dificultades de la lengua española*, 478).

C. Les siècles s'expriment en espagnol avec des numéraux cardinaux, tandis qu'en français on utilise les numéraux ordinaux :

(8) Le XVII^e^ siècle

(8') El siglo XVII (prononcé : diecisiete)

D. Heure/hora

Dans les deux langues les heures de pointe (esp. la hora punta) signifient la même chose, c'est-à-dire « la période ou le nombre des voyageurs utilisant un moyen de transport est le plus élevé. (*Le Nouveau Petit Robert*, 1713)

(9) Les Français sont exaspérés par les interruptions des services de transports *aux heures de pointe*.

(9') No se le ocurrió nada mejor que concertar la cita en el centro y *a una hora punta*. (Pisot *et alii* 2002, 257)

E. En français et en espagnol colloquial, le jour est divisé en deux périodes de douze heures et l'on parle, par conséquent, de :

(10) deux heures du matin / de l'après-midi

(10') las dos de la madrugada (de la mañana) / de la tarde

(11) six heures du matin / du soir

(11') las seis de la mañana / de la tarde

(12) neuf heures du matin / du soir

(12') las nueve de la mañana / de la noche

(13) midi / minuit

(13') las doce del mediodía / de la noche… *(Matte Bon, 144)*

Dans l'espagnol parlé il existe la tendance d'éviter l'emploi des termes *mediodía* et *medianoche* et de les substituer par *las doce* y *las doce de la noche*. Le terme mediodía s'emploie surtout pour faire référence à une période de temps qui se déroule approximativement depuis midi jusqu'à l'heure du déjeuner, plus précisément : « 1. Hora del día en la que el Sol está en el punto más alto sobre el horizonte»; « 2. Período que comprende las horas centrales del día » (Diccionario CLAVE)[4].

(14) En plein midi la chaleur est accablante. (Cristea, 197)

(14') Al mediodía, durante los meses de invierno, el sol encendía las quebradadas y las pampas. (Metzeltin, 75)

[4] « 1. L'heure du jour où le Soleil se trouve dans le plus haut point de l'horizon » ; « 2. Période qui comporte les heures centrales du jour » (notre traduction)

Dans la langue écrite et le registre bureaucratique des deux langues on considère le jour comme une seule période de 24 heures et l'on parle, par conséquent, de :

16 heures / las 16 (dieciséis) horas

19 heures /las 19 (diecinueve) horas

23 heures/ las 23 (veintitrés) horas…

La référence temporelle est importante dans l'élaboration des normes ISO (*Grandeurs et unités : Espace et temps*). Leurs auteurs distinguent entre une perspective absolue, déictique, relative au temps d'énonciation (TE), ou anaphorique, relative à un point de perspective temporel ou focus temporel (FT). Les chercheurs ont analysé, en ce sens, trois types d'expressions : les dates, les « temps » (comme dans l'expression *à une heure et demie*) et les durées. Ils travaillent aussi avec des inventaires lexicaux qui comportent des éléments pertinents pour le temps et qui impliquent directement une ou des valeurs définies par la norme TimeML. La norme TimeML est le fruit d'un groupe de travail dirigé par James Pustejovsky (Pustejovsky *et al.*, 2005) qui vise à standardiser les annotations sémantiques reliées à la temporalité dans un texte en langage naturel.

F. La manière dont l'on conçoit, l'on mesure et l'on divise le temps ne coïncide pas toujours chez les deux peuples en discussion. Cela est valable surtout si l'on se réfère aux heures des repas, les horaires de repas en Espagne étant plus tardifs que ceux pratiqués en France. Le petit déjeuner se prend de 8 h à 11 h, le déjeuner de 13 h 30 (parfois même de 14 h) à 16 h et le dîner de 21 h à 23 h. Quant aux *boîtes de nuit,* certaines commencent à s'animer vers une heure du matin.

Les magasins sont généralement ouverts en Espagne du lundi au samedi de 9 h 30 ou de 10 h à 13 h 30 ou 14 h, et de 16 h 30 ou 17 h à 20 h ou 20 h 30. Les Espagnols respectent la sacro-sainte *sieste*. Le mot *sieste* vient de l'espagnol *siesta*, et celui-ci du latin *hora sexta*, qui signifie « la sixième heure du jour » (c'est-à-dire la sixième des heures canoniales qui correspondait à l'heure de midi, donc l'heure où il fait le plus chaud). En été, certains commerces restent même ouverts jusqu'à 22 h ou 23 h. Les grands magasins sont ouverts sans interruption le midi. Les banques sont généralement ouvertes du lundi au vendredi de 9 ou 10 h à 14 h.

4. L'idée de temps dans les expressions figées (idiomatiques et métaphoriques) et leur composante culturelle

On exprime parfois l'idée de temps par des phraséologismes[5] ou des expressions ayant à la base des métaphores conceptuelles, des schémas abstraits qui permettent le groupement des expressions métaphoriques. Dans ces cas, pour montrer les possibilités de transcodage, il s'agit de décrire le comportement idiosyncrasique de ces structures. Ainsi, pour lexicaliser la notion de « arriver trop tard », on utilise en français les expressions *arriver au Magnificat* ou *arriver avec les pompiers de Nanterre*, comparables en espagnol à *¡A buenas horas mangas verdes!*, expression idiomatique par laquelle on reproche l'arrivée tardive d'une personne ou d'une chose nécessaire et sollicitée auparavant :

> (15) arriver au Magnificat ; arriver avec les pompiers de Nanterre (Gorunescu, 25)
>
> (15') ¿Y traes ahora la documentación de las becas, una vez que ya ha pasado el plazo? ¡A buenas horas mangas verdes! (Pisot *et alii* 2002, 257)

Très importante pour les expressions idiomatiques a été, depuis les années 1980, la théorie de Lakoff et Johnson sur la métaphore. Ces auteurs ont abordé le signifié en considérant les capacités biologiques et les expériences physiques ou sociales et ont souligné la fonction de la métaphore dans les processus cognitifs en tant que recours qui facilite la conceptualisation, la structuration du signifié, à travers la projection d'un concept sur un autre, comme facteur actif dans notre compréhension du monde. Les linguistes ont bien raison d'affirmer que notre orientation dans l'espace, la situation des objets dans le monde physique, le mouvement, le temps, etc. sont des sources de métaphores : « a partir de lo más cercano, *experiencial*, se explicaría lo más lejano. Así por ejemplo, realidades abstractas se comprenden mediante la metáfora en términos de realidades concretas,

---

[5] « La Lexicogénie part de l'hypothèse que les langues, en dépit des différences dans la lexicalisation, partagent un noyau de concepts de base qui peuvent révéler des processus rencontrés dès l'origine du lexique, parce que, d'une certaine manière, ceux-ci se répéteraient dans l'actualité, tout en existant des constantes dans l'évolution. La coïncidence d'une série de conditions objectives et subjectives favoriserait la création des premiers signes, les signes originaires. Des exemples de constantes de ce type : la somatogenèse (création du lexique en partant des dénominations des parties du corps), ou le développement des dictionnaires en corrélation avec les avancements culturels et technologiques. L'une des constantes les plus importantes c'est que la langue comporte des mécanismes pour créer des signes à partir d'autres signes. La métaphore est, dans ce sens, fondamentale, et sa relation avec la phraséologie est, d'autre part, un élément définitoire. » (Iñesta Mena; Pamies Bertran 2002, 58) (notre traduction)

tomadas de la experiencia cotidiana. » (Iñesta Mena; Pamies Bertran 2002, 57)[6]

La métaphore, entrée dans notre vie quotidienne, dans le langage courant, est l'emploi des expressions figées. Par exemple des tournures figées telles que Le temps c'est de l'argent / El tiempo es oro et *Du temps que la reine Berthe* filait / *En tiempo de Maricastaña/del rey Perico*, entrées dans le langage courant, sont considérées des métaphores directes, usées ou clichés. Dans les manuels de FLE ou de ELE l'on propose, dans la majorité des cas, pour leur détection, classification et acquisition des critères sémantiques.

On utilise aussi des expressions figées ayant comme terme central le mot *temps* dans les langues de spécialité, cas où les deux langues présentent des correspondances :

> (16) Chaque équipe peut demander un temps mort par période.
>
> (16') El entrenador solicitó un tiempo muerto para recomponer las líneas de su equipo. (Diccionario RAE: "tiempo 2. En algunos deportes, suspensión temporal del juego solicitada por un entrenador cuando su equipo está en posesión del balón, o el juego se halla detenido por cualquier causa.")[7]

L'expression de Cervantès *dar tiempo al tiempo* (esperar el momento oportuno para hacer algo/ compter sur le temps qui passe pour résoudre un problème, pour qu'une situation s'arrange) a trouvé en français son équivalent *laisser le temps au temps* :

> (17) Hay que dar tiempo al tiempo, y dejar que se cure el embutido antes de empezar a comérselo. (Internet)
>
> (17') Maître de conférences à l'Institut d'études politiques d'Aix-en-Provence, Michel Martin-Roland est aussi journaliste et romancier français, auteur du livre Il faut laisser le temps au temps: les mots de François Mitterrand, éditions Hors Collection, 1995. (Internet)

Les études sur la phraséologie connaissent actuellement un grand intérêt manifesté par plusieurs catégories de chercheurs : lexicologues, lexicographes, sociologues, anthropologues, professeurs, traducteurs. Il s'agit d'une nouvelle approche du langage, qui se voit ainsi analysé du point de vue social et sémiologique. Selon A. J. Greimas, l'expression idiomatique

---

[6] « À partir du plus proche, *expérientiel*, on expliquerait le plus éloigné. Ainsi, par exemple, des réalités abstraites s'entendent par la métaphore en termes de réalités concrètes, prises de l'expérience quotidienne. » (notre traduction)

[7] L'entraîneur sollicita *un temps mort* pour refaire les lignes de son équipe. (Dictionnaire RAE : « temps 2. Dans certains sports, interruption temporaire du jeu sollicitée par un entraîneur lorsque son équipe se trouve en possession du ballon, ou si le jeu est arrêté pour n'importe quelle raison. »)

est « un des problèmes prioritaires de la description lexicale…et aucune description des structures sémiologiques du langage ne peut être envisagée tant que ces unités idiomatiques ne seront intégrées dans l'inventaire des éléments lexicaux constitutifs. » (Negreanu 1979, 3)

5. Conclusion

Les analyses comparatives bilingues ont toujours suscité de l'intérêt. On ne peut pas contester l'actualité de l'analyse contrastive et l'importance des nombreuses études d'orientation didactique qui lui sont consacrées. Par la mise en équivalence des structures des langues différentes, par les projets de bigrammaires (des grammaires pédagogiques) qui se sont constitués depuis les années '60, l'analyse contrastive a montré qu'elle est capable de rendre d'incontestables services à l'enseignement des langues étrangères. Parmi ces études s'inscrivent les recherches consacrées aux divergences qui séparent les langues romanes, mais aussi des méthodes d'apprentissage simultané, fondées sur les ressemblances linguistiques (v. Reinheimer 2001, livre conçu comme un instrument utilisable pour six langues romanes). Dernièrement on a publié beaucoup de manuels d'enseignement de la grammaire et du lexique de l'espagnol pour les francophones et des manuels de français pour les hispanophones, où les exemples dans les deux langues cohabitent. Les avantages didactiques de ce type de méthodes sont visibles aussi dans le traitement textuel et discursif des exercices, accompagnés d'indications pertinentes justement pour faire éviter les erreurs les plus fréquentes.

Bibliographie

ARJOCA-IEREMIA, Eugenia, *Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques*, Timişoara : Editura Mirton, 2008.

BALDIGER, K, *Vers une sémantique moderne,* París : Klincksieck, 1984.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale,* Paris : Galimard, 1966.

BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », in *Langages*, N° 17, 1970, p. 12-18.

CRISTEA, Teodora, *Éléments de grammaire contrastive. Domaine français-roumain,* Bucureşti : Editura didactică şi pedagogică, 1977.

DARBORD, Bernard, POTTIER, Bernard, *La langue espagnole. Éléments de grammaire historique,* Paris : Nathan, 1988.

GOMEZ TORREGO, Leonardo, *Gramática didáctica del español*, Madrid: Ediciones SM, 2002.

IMBS, Paul, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive,* Paris : Klincksieck, 1968.

INESTA MENA, Eva Maria, PAMIES BERTRAN, Antonio, *Fraseología y metáfora : aspectos tipológicos y cognitivos,* Granada: Granada Lingvistica, 2002.

KOCH, Peter, OESTERREICHER, Wulf, *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano,* Madrid: Editorial Gredos, 2007.
LAKOFF, G., JOHNSON, Mark, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris : Éditions de Minuit, 1986.
MATTE BON, Francisco, *Gramática comunicativa del español, Tomo I: De la lengua a la idea. Tomo II: De la idea a la lengua*, Madrid: Edelsa, 1999.
METZELTIN, Miguel, *Semántica, pragmática y sintaxis del español*, Heidelberg : Gottfried Egert Verlag, 1990.
NEGREANU, Aristiţa, *Exercices sur les expressions idiomatiques françaises,* Bucureşti : Editura didactică şi pedagogică, 1979.
PUSTEJOVSKY, J., INGRIA, R., SAURI, R., CASTANO, J., LITTMAN, J., GAIZAUSKAS, R., SETZER, A., KATZ, G, & MANI, I., « The specification language TimeML », in I. MANI & GAIZAUSKAS, R., Eds., *The Language of Time: A Reader*, Oxford, University Press, 2005.
REIHEIMER, Sanda, KLAIN, Horst G., STEGMANN, Tilbert D., EuroComRom – şapte site: să citim şi să înţelegem simultan limbile romanice, Bucureşti: Editura Cavallioti, 2001.
TUTESCU, Mariana, *Précis de sémantique française,* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1978.
TUTESCU, Mariana, *Du mot au texte,* Bucureşti : Editura Cavallioti, 1996.
TENCHEA, Maria, *Noms, verbes, prépositions,* Timişoara : Mirton/Hestia, 2006.
TENCHEA, Maria, *Études contrastives (français-roumain)*, Timişoara : Hestia, 1999.
WOTJAK, G., *Las lenguas ventanas que dan al mundo: el léxico como encrucijada entre morfosintaxis y cognición, aspectos semánticos y pragmáticos en perspectiva intra- e interlingüística*, Salamanca : Universidad de Salamanca, 2006.

Dictionnaires

Diccionario CLAVE*, en http://clave.librosvivos.net/*
Dudas y dificultades de la lengua española, España: Larousse Editorial, 2008.
GORUNESCU, Elena, *Dicţionar frazeologic francez-român şi român-francez,* Bucureşti: EŞE, 1981.
Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2001.
PISOT, Rafael, MAHALU, Loreta, TEODOROVICI, Constantin, *Dicţionar spaniol-român de expresii şi locuţiuni,* Iaşi : Polirom, 2002.
REAL ACADEMIA ESPAGNOLA, Diccionario de la lengua española*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1992.*

III. Chantier médiéval

Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N. f.fr. 1583). V : L'assonance problématique *a* (oral et nasal) / *e* ouvert dans *la Chanson de Roland* et ailleurs

Trond Kruke SALBERG

Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N. f.fr. 1583). V : L'assonance problématique *a* (oral et nasal) / *e* ouvert dans *la Chanson de Roland* et ailleurs

Trond Kruke SALBERG
Université d'Oslo
Norvège

Résumé. L'article est le deuxième d'une série de travaux où nous examinons les assonances problématiques qu'on trouve dans la *Chanson de Roland* du manuscrit d'Oxford et dans les autres chansons de geste. Nous pensons que les irrégularités qu'on observe dans les manuscrits sont essentiellement dues à des scribes négligents et qu'il est donc souvent légitime de corriger. Nous examinons donc d'une manière systématique les raisonnements de Joseph Bédier sur ce point. Bédier pense qu'il faut en général faire confiance aux manuscrits, notamment à celui d'Oxford. – Nous faisons remarquer que les vers qui sont problématiques du point de vue de l'assonance le sont souvent aussi pour d'autres raisons (parfois sémantiques, très souvent métriques). On observe aussi que les irrégularités impliquent souvent des locutions très fréquentes qu'un scribe aurait pu introduire par habitude, par une sorte d'automatisme. Quand il y a plusieurs manuscrits, l'assonance problématique ne se trouve souvent pas dans tous.

Abstract. This is the second in a series of articles where I examine the problematical assonances found in the Oxford text of the *Chanson de Roland* and in other *chansons de geste*. I believe that the irregularities one finds in the manuscripts are essentially due to negligent scribes, so that one is often justified in making corrections. I therefore examine systematically the reasoning of Joseph Bédier on this point. Bédier thinks that one must in general trust the manuscripts, notably the manuscript of Oxford. – I point out that the lines with problematical assonances often are problematical for other reasons too, sometimes because of the meaning, more often because of the metre. One also sees that the irregularities often concern very frequent set phrases – phrases that a scribe might introduce by a sort of automaticity. When we have several manuscripts, the problematical assonance is often not found in all of them.

Mots-clefs : assonances problématiques, chansons de geste, Joseph Bédier, *la Chanson de Roland*
Keywords: problematical assonances, *chansons de geste*, Joseph Bédier, *Chanson de Roland*

Pour ce qui concerne nos projets d'édition en général et l'importance de la question des assonances problématiques pour cette question, nous nous contentons ici de nous référer aux articles de prolégomènes que nous avons

publiés déjà.[1] Comme nous l'avons dit (voir l'article de 2005, 12), nous traitons des assonances problématiques dans l'ordre dont le fait Joseph Bédier dans les *Commentaires* à *la Chanson de Roland*, en réservant toutefois l'assonance particulièrement importante *é/ié* pour la fin. Après avoir traité l'assonance *a* oral/*a* nasal dans notre dernier article, nous passons donc maintenant à l'assonance *a*/*e* ouvert. Commençons par citer ce que dit Bédier dans ses *Commentaires* :

> On n'est pas sans avoir remarqué tout à l'heure, quand nous citions la strophe de Belle Aude [laisse CCLXVIII], une association singulière : la série *France*, *sale*, *damisele*.
>
> > Et vient a Ais, al meillor sied de France,
> > Muntet el palais, est venut en la sale :
> > As li Alde venue, une bele damisele… [3706-8]
>
> Nous n'en sommes plus à douter que *France* assone légitimement avec *sale ;* mais avec *damisele* ? Les éditeurs corrigent : *As li venue Alde, une bele dame ;* malgré soi, on rejette la belle *damisele*.
>
> – Or, le même phénomène reparaît une seconde fois, au v. 662 :
>
> > Li empereres aproismet sun repaire.
> > Venuz en est a la citet de *Galne* ;
> > Li quens Rollant, il l'ad e prise e fraite ;
> > Puis icel jur en fu cent anz deserte.
>
> Certains éditeurs remplacent *la citet de Galne* par la *cit de Valterne* ; mais *Valterne* ne se trouve que dans la *Karlamagnussaga* et le poète dit toujours *citet*, jamais *cit*. D'autres impriment : *la citet Valterne* ; mais la préposition *de* ne saurait être omise. (275)

Pour ce qui concerne le premier passage cité par Bédier ici, nous pensons qu'il est inutile de répéter ce que nous avons déjà dit à ce propos (voir notre article de 2005, 18-20 et 22-24). Mais que dire de *Galne* ? – Il faut noter d'abord que seulement un des trois arguments évoqués par Bédier ici est vraiment valable : il est vrai qu'on ne lit nulle part *cit* dans le manuscrit d'Oxford, tandis qu'on a dix-sept fois *citet* ou *citez*. Mais l'argumentation n'est tout de même pas entièrement convaincante, il nous semble que Bédier néglige ce qu'on pourrait

---

[1] Voir la Bibliographie. Les articles I, II et IV dans cette série de prolégomènes traitent de questions qui ne sont pas liées au problème des assonances. – Notons en passant qu'on trouve une édition préliminaire de *l'Istoire*, avec les leçons des manuscrits, une Introduction et un Index sur ma page de la version en langue anglaise du site de mon département à l'Université d'Oslo : http://www.hf.uio.no/ilos/english/.Cherchez « People/Find staff and students », écrivez mon nom et cliquez sur « Search ». Vous trouvez une page avec ma photo, cliquez sur mon nom (la version écrite en bleu). Vous trouvez une page avec, dans la colonne à droite, des liens (« links ») qui vous donnent accès aux documents. Lisez d'abord l'Introduction. Si on a des problèmes, on peut me contacter par courriel : t.k.salberg@ilos.uio.no.

appeler la logique des choix métriques. Ainsi notre *Istoire d'Ogier le redouté* a-t-elle cent fois *cité*, *cités* ou *citez*, mais seulement cinq fois *cit*. Si on suppose que l'auteur de *la Chanson de Roland* a écrit seize fois *citet* ou *citez*[2] et une fois *cit* on a un pourcentage à peu près équivalent. Et il n'y a rien d'exceptionnel dans le fait que les scribes ignorent leur *Vorlage* quand un auteur a, pour des raisons métriques, choisi une forme peu fréquente. Le scribe du manuscrit unique de notre *Istoire* écrit *cit* seulement une fois[3], sans doute parce que le mot se trouve à l'assonance. Les quatre autres fois il écrit *cité*[4], créant ainsi des vers hypermétriques. – Quant à *Karlamagnús saga ok kappu hans*, il est vrai que ce texte a « En Karlamagnús konungr var þá kominn til borgar þeirrar er Valterne heitir, þar kom Guinelun jarl á fund hans þessu sinni. »[5] Il n'est pas douteux que ce passage de la saga correspond au passage qui nous intéresse dans le *Roland*. Mais il est faux que le nom qui nous intéresse « ne se trouve que » dans cette version norroise. Le manuscit de Venise 4 a « Vegnu est a la cité Valente » (v. 594) ; le manuscrit de Venise 7 a « T ot droit a ualt~ne sepriſt a repa~rier » (v. 1003[6]) ; le manuscrit de Châteauroux a « Droit a Valterne se prist a repairier » (v. 976). Les manuscrits de Venise 7 et de Châteauroux sont trop éloignés du manuscrit d'Oxford pour être d'une valeur décisive, mais il n'est pas sans intérêt que ces deux manuscrits (et la version norroise) ont un nom qui ressemble à celui que donne le manuscrit de Venise 4, manuscrit dont la version de ce vers devient parfaite pour peu qu'on répare l'oubli du *en* et utilise la forme du nom qu'ont la saga et les manuscrits de Venise 7 et de Châteauroux. Pourquoi pas accepter cette version ? La thèse que « la préposition ne saurait être omise » ne se justifie que si on rejette la leçon du manuscrit de Venise 4 sur ce point comme une faute de scribe. Mais est-ce nécessaire ? – Nous ne saurions donner une réponse définitive à cette question, mais nous n'avons pu trouver d'exception, ni dans *la Chanson de Roland*[7] ni ailleurs. Il vaut donc peut-être mieux préférer *la cit de Valterne* à *la citet Valterne*. Mais il y a sans doute d'autres possibilités ; dans *la Prise de Cordres et de Sebille* il est question de « l'onor

---

[2] Nous avons consulté le Glossaire de Foulet contenu dans les *Commentaires* de Bédier.
[3] B.n.F., f. fr. 1583, f° 10d (ce sera le vers 1271 de notre édition).
[4] B.n.F., f. fr. 1583, f° 152c (ce sera le vers 16 615 de notre édition), f° 152d (ce sera le vers 16 621), f° 217c (deux fois, ce seront les vers 27 845 et 27 871).
[5] Branche VIII, ch. 14 (éd. Unger 499 = éd. Bjarni 799) – « Le roi Charlemagne était alors parvenu à la cité qui se nomme Valterne. C'est là que le comte Ganelon vint le trouver cette fois. » (trad. 774)
[6] De l'éd. Duggan, qui corrige et suit le ms. de Châteauroux. Nous suivons l'éd. photographique de 1942.
[7] Heinrich Morf, dans son article sur l'ordre des mots dans le *Roland*, observe qu'« un nom commun qui désigne un lieu géographique n'est jamais suivi par un toponyme ayant la fonction d'apposition, il est toujours ou bien suivi par un syntagme prépositionnel contenant le toponyme : 199. *la tere de Pine* [...], ou bien il suit lui-même le toponyme comme apposition : 50. *en France la lur tere.* [...] 71. *a Cordres la citet.* [...] » (262n2, notre traduction)

de Valtermes » (v. 260), le mot *honur* a quatre fois un tel sens aussi dans le manuscrit d'Oxford de *la Chanson de Roland* (éd. Bédier, vv. 315, 820, 2833 et 3399).

Les sept premiers vers de la laisse CCLXXVIII ont une assonance en *e* ouvert ou *ai*, ce qui ne pose pas de problème (il est clair que l'auteur confond ces deux assonances). Mais le reste de la laisse est problématique :

> Met li el poign de cerf le destre guant.
> Dist li empereres : « Bons pleges en demant. »
> .XXX. parenz l'i plevissent leial.
> Ço dist li reis : « E jol vos recr[e]rai. »
> Fait cels guarder tresque li dreiz en serat. (3845-49)

Bédier fait l'apologie du manuscrit d'Oxford pour ce qui concerne ce passage aussi :

> « De ces cinq vers, disent les éditeurs, le quatrième seul peut subsister dans une tirade en *-ai*, *-e* ». Ils écrivent donc : *le destre guant de cerf* ; – « *Bons pleges en avrai* » ou « *Pleges demant del plait* », ou « *Pleges demant del fait* ; – *Trente parent leial pleige en sunt fait*, ou *Trente parent li plevissent adès* ; – *Fait cels guarder tresqu'en serat li plaiz*, ou *tresqu'en iert li dreiz faiz*. » Et toutes ces conjectures sont aussi arbitraires qu'adroites. (275-76)

Mais cherchons à être moins arbitraires. On peut commencer par noter qu'il n'y a pas une pluralité de conjectures pour ce qui concerne le vers 3845 ; c'est une correction d'un type peu « couteux », dont on a vu plusieurs exemples déjà et dont le résultat est une construction plus fréquente que celle du manuscrit : le syntagme prépositionnel est placé après le noyau du syntagme nominal où il est épithète (*le guant de cerf* est plus fréquent que *de cerf le guant*). Pour ce qui concerne le reste de la laisse, nous pensons qu'il faut donner raison à l'éditeur Cesare Segre :

> Dans ce vers O a institué erronément une assonance en *ã*, qu'il a cherché ensuite à maintenir dans les suivants (3846, 3847, 3849, avec l'alternance habituelle *a*/*ã*). Il faut exclure dès lors qu'il s'agirait d'une autre laisse [...] : la continuité du contenu et l'assonance de 3848 le montrent bien. On notera aussi qu'il est contradictoire de commencer la novelle laisse non avec le vers 3845, mais avec le vers 3846 (pour des raisons de sens), et de retoucher la finale de 3845, qui est bien le responsable des retouches suivantes [...]. (II, 443-44)

Au vers 3847, il ne nous semble pas possible d'offrir une solution qui serait autre chose qu'arbitraire. Mais pour ce qui concerne le dernier vers de la laisse, il faut noter qu'elle est défectueuse aussi métriquement. Et est-ce qu'on a d'autres exemples d'un tel emploi[8] de *estre li dreiz* ? *Faire (le) droit*

[8] L'expression *(il) est dreiz que…* est par contre fréquente, aussi dans le *Roland*. Mais c'est une construction d'un autre type.

est par contre fréquent. Il n'est pas possible de reconstruire le vers, mais il semble probable que le dernier mot était une forme du verbe *faire*. – L'éditeur Frederick Whitehead ne corrige rien dans ce passage[9]. Segre agit de même – quoiqu'il soit clair qu'il considère la conjecture au vers 3845 comme correcte. Les éditeurs Thomas Atkinson Jenkins et Ian Short impriment par contre cette correction, puis il donnent une série de conjectures[10].

Bédier ajoute un dernier exemple tiré de *la Chanson de Roland* ; il s'agit de la laisse CCLXXX. Cette laisse a une assonance féminine en *a*, mais le huitième et le neuvième des dix vers sont irréguliers. Voici ce que dit Bédier :

> – Mais la même association *a*, *an*, *è*, déjà cinq fois attestée, reparaît encore aux vers 3879-81 :
>
> Tuz lur escuz i fruissent e esquassent,
> Lur osbercs rumpent e lur cengles depiecent,
> Les alves turnent, les seles cheent a tere.
> .C. mil humes i plurent, kis esguardent. (276)

Il n'y pas de « *an* » ici. Et nous ne voyons pas très bien comment Bédier arrive au chiffre « cinq ». Mais il est d'autre part clair, ici aussi, qu'il a raison de caractériser les diverses corrections proposées comme arbitraires (voir l'édition de Segre pour une liste des plus importantes suggestions). Mais encore une fois : l'essentiel n'est pas tant la plausibilité de ces conjectures, c'est le fait qu'un des deux vers qui a une assonance problématique est irrégulier *aussi métriquement*. – Ni Whitehead ni Segre ne corrigent rien ici, tandis que Jenkins et Short acceptent les mêmes corrections[11].

Ayant traité le phénomène dans *la Chanson de Roland*, Bédier se tourne, cette fois aussi, vers *la Chanson de Guillaume* :

> Voici que la *Chanson de Guillaume* présente, elle aussi, des strophes où *a* assone avec *è* : *compaigne faire terre barbe* (v. 474-7), – *darz halberc fer … mais* (v. 876-81), – *blame estre* (v. 2121-2), – *deserrent desmaillent* (v. 2166-7), – *fait paleis après boisnard tuast* (v. 2805-9), – *pesme obliastes* (v. 3465-6)[12], […]. (276)

---

[9] Sauf qu'il écrit « rec[re]rrai » au vers 3848.

[10] Jenkins : *Pleges demant de·l fait* ; *plevissent Pinabel* ; *Jo·l vos recreit e lais* ; *tresque li dreiz seit faiz*. Short : *Bons pleges en avrai* ; *l'i plevissent a plait* ; pas de correction au vers 3848 ; *tresqu'en ert li drez faiz*.

[11] *e lor cengles departent* ; *chadeites sont les alves*.

[12] Bédier ne dit pas à quelle édition il se réfère. Il s'agit sans doute de celle de George Dunn (« tirée à deux cents exemplaires » en 1903 selon McMillan XXIII). – « v. 474-7 » sont les vv. 475-78 de l'éd. Taylor et les vv. 474-47 de l'éd. McMillan. « v. 876-81 » sont les vv. 878-83 de l'éd. Taylor et les vv. 877-82 de l'éd. McMillan. « v. 2121-2 » sont les vv. 2124-25 de

Pour ce qui concerne ce texte en général, nous renvoyons à notre article de 2005[13]. Comme nous l'avons déjà fait à propos d'une question analogue[14], nous allons traiter les passages évoqués par Bédier l'un après l'autre. Ils sont au nombre de six.

1° Il s'agit ici de la « strophe »[15] XXXVIII :

> Vivien garde par mi une champaigne ;
> Devant ses oilz vit la fere cunpaigne,
> Del mielz de France pur grant bataille faire.
> Mult en vit de els gisir a tere ;
> Dunc tort ses mains, tire sun chef e sa barbe,
> Plure de ses oilz, si li moille la face.
> Forment regrette Willame Ferebrace
> « E ! Ber marchiz, qui n'est en bataille ;
> De tun gent cors avun hui suffraite ;
> Ces gentilz homes en unt grant damage. » (473-82)[16]

Nous avons déjà parlé de ce passage dans notre article de 2005 (30-31). Soulignons maintenant surtout que le vers 476, dont l'assonance est évidemment problématique, est aussi un vers hypométrique. – L'éditeur Franz Rechnitz corrige en *Mult en vit d'els gesir en la champaigne*. Il se réfère au vers 473. On peut cependant se demander si cette référence n'est pas plutôt un argument contre la solution proposée[17]. L'éditeur Hermann Suchier coupe la strophe en deux laisses et récrit les vers 473 et 474 pour créer une laisse (vers 473-76) avec assonance en *e* ouvert (avec *ai* comme variante acceptable au vers 475). L'éditeur Elizabeth Stearns Tyler se réfère au vers 445 : *tut estendu labat mort en la place*. Elle propose donc : *gisir mort en la place*, tandis que l'éditeur Jeanne Wathelet-Willem préfère *gisir en cele place*. Il nous semble que la meilleure solution est celle de Tyler. On peut faire la comparaison aussi avec le vers 194 où on a *mort gisir*. Cet emploi de *gisir* est fréquent.

2° Il s'agit de la strophe LXX où on trouve une laisse (vers 877-83) qui a une assonance en *e* ouvert/*ai*. Le seul vers qui fasse problème pour ce qui concerne l'assonance est le premier : « Lancent a lui guivres e aguz darz ».

---

l'éd. Taylor et les vv. 2122-23 de l'éd. McMillan. « v. 2166-7 » est une erreur ; il s'agit en réalité des vv. 2129-30 de l'éd. Taylor et les vv. 2127-28 de l'éd. McMillan. « v. 2805-9 » sont les vv. 2808-12 de l'éd Taylor et les vv. 2806-10 de l'éd. McMillan. « v. 3465-6 » sont les vv. 3468-69 de l'éd. Taylor et les vv. 3466-67 de l'éd. McMillan.

[13] Voir 25-36.

[14] Voir *art. cit.* 28.

[15] Pour ce qui concerne la notion de la « strophe » dans *la Chanson de Guillaume*, voir *art. cit.* 28.

[16] Nous citons d'après l'édition de McMillan.

[17] Ce n'est pas sûr. On peut noter que le vers 800 et le vers 801 se terminent par le même mot.

– Deux solutions ont été proposées : *Lancent li guivres et aguz darz de fer* (Reichnitz, suivi par Wathelet-Willem) ; *Lancent li guivres, aguz darz e quarels* (Suchier, suivi par Tyler). Reichnitz s'est peut-être inspiré du vers parallèle 871 : « Lancent li guivres e trenchanz darz d'ascer. » Et la proximité d'un autre vers qui se termine aussi par *fer* n'est peut-être pas un argument contre sa conjecture[18]. Mais celle de Suchier est fort plausible aussi.

3° Le vers 2122 se trouve dans un passage de la strophe CXXXV (vv. 2111-33) qui constitue une laisse avec assonance en *e* ouvert. Nous pouvons nous contenter de citer deux vers : « Ne sez que diz, dist li quons Willame, Culvert paien, mult avez dit grant blasme (vv. 2121-22). – Ni Rechnitz ni Suchier n'ont traité cette partie du texte. Tyler propose *mult avez dit grant mente* ; Wathelet-Willem propose *mult avez dit blastenge*. Mais dans les deux cas on aurait une voyelle nasalisée à l'assonance. Nous aimerions mieux *mult avez dit contrere* ; le substantif *contraire* peut avoir le sens « paroles haineuses, provocatrices », ce qui convient fort bien ici, et *dire contraire* est attesté[19]. On peut imaginer deux explications du changement. D'une part il est possible que la forme *Willame* (pour *Guillelme*) a déclenché le désir d'avoir une assonance en *a* (nasalisé[20]) aussi au vers suivant. Et d'autre part il est possible que le passage au pluriel (pour lequel il n'y a pas de motif sémantique) soit une erreur, la *Vorlage* avait peut-être en effet *mult as dit grant contrere* ; dans ce cas remplacer *contrere* par *blasme* évite d'avoir un vers hypermétrique.

4° La laisse avec assonance en *e* ouvert contenue dans la strophe CXXXV contient aussi le vers suivant : « E lur halbercs desrumpent e desmaillent » (v. 2128). – Ni Rechnitz ni Suchier n'ont traité cette partie du texte. Tyler ne propose pas de correction. Wathelet-Willem s'inspire du vers 1831 : « E sun halberc li runt et desmaele ». Elle corrige ce vers en *E sun halberc desrunt e desclavele*. La correction du dernier verbe est raisonnable, *desmaeler* ne semble être qu'une graphie un peu curieuse de *desmaillier* (cf. les exemples que donnent les dictionnaires) et *desmaille* donne un vers qui est hypométrique et qui a au même temps une mauvaise assonance ; *desclaveler*, par contre, est précisément souvent utilisé avec *hauberc* comme complément d'objet direct. Wathelet-Willem a sans doute pensé que l'article possessif du premier hémistiche fait que le datif *li* constitue un pléonasme. Mais le remplacement de *li runt* par *desrunt* est loin de s'imposer par la même évidence que la correction de *desmaele*. Cela n'est pas sans intérêt pour le vers 2128. Car la version de Wathelet-Willem est en

[18] Voir la note précédente.
[19] Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch *et alii*, *Altfranzösisches Wörterbuch* II, 779, notre traduction.
[20] Pour ce qui concerne le mot *blasme* à l'assonance, voir notre article de 2005, 21-22.

réalité fondée non pas tant sur l'analogie avec le vers 1831 du manuscrit que directement avec sa propre version revue de ce vers ; au vers 2128 elle écrit : *E lur halbercs desrumpent e desclavelent*. Il est évident qu'elle aurait dû écrire *rumpent*, non pas *desrumpent*.

5° La strophe CLXI constitue une laisse avec assonance masculine en *a(i)*. Le vers 2808 est le seul à être problématique : « A sun tinel Reneward vait aprés ». Ni Rechnitz ni Suchier n'ont traité cette partie du texte. Tyler propose *Reneward apres vait* ; Wathelet-Willem préfère *vait apres Rainoarz*. Les deux solutions sont bonnes, mais celle de Tyler nous semble la meilleure et la moins « coûteuse ».

6° La strophe CLXXXVI constitue une laisse avec assonance féminine en *e* ouvert. Mais on lit le passage suivant : « Ore vus pardoins la felonie pesme Del manger dunt vus me obliastes » (vv. 3466-67)[21]. – Ni Rechnitz ni Suchier n'ont traité cette partie du texte. Tyler propose *Del manger dunt m'ad oblié Willame*. Wathelet-Willem écrit *De cel mangier dunt m'oblïad Guillelmes*. Il est clair que le point commun essentiel des deux corrections est justifié : les deux vers que nous venons de citer font partie d'une réplique par laquelle Rainouart répond à Guibourc. Et ce n'est pas elle, mais Guillaume que Renouard accuse de ne pas l'avoir invité au dîner dont il s'agit (cf. vv. 3361-62), il n'est pas en colère envers Guibourc (cf. vv. 3373-79 et 3459-65). On voit que les conjectures ne corrigent pas seulement l'assonance et le caractère hypométrique du vers (encore une fois), elles ont aussi l'avantage d'être préférables d'un point de vue sémantique. Il est d'ailleurs clair que c'est la version de Wathelet-Willem qu'il faut préférer, car celle de Tyler met la césure directement après le pronom qui introduit la subordonnée relative, ce qui n'est pas acceptable.

Après *la Chanson de Guillaume*, Bédier (276) se tourne vers *la Prise de Cordres et de Sebille*. Il cite un passage de la laisse XXXII qui a généralement une assonance en *ai*/*e* ouvert, mais où on lit aussi « Si a veü .M. chevaliers as armes » (v. 1254). – Nous pensons qu'il est probable que la phrase *as helmes* a été remplacée par la phrase fréquente *as armes*[22]. On vient de voir que la proximité du même mot à la fin d'un autre vers n'est pas un argument décisif contre une telle hypothèse. Et il faut noter que cet emploi de *helmes* aussi est fréquent dans les chansons de geste. Un autre vers de *la Prise de Cordres et de Sebille* est « .X^{m}. furent as haubers et aus

[21] Pour Bédier (comme pour Tyler) il s'agit des vers 3468-69.

[22] La fréquence de cet emploi de *armes* dans les chansons de geste est si évidente que nous pensons pouvoir nous contenter de trois exemples : « Por coi moront tant chevalier a armes » (*le Couronnement de Louis*, rédaction C, v. 2254-56) ; « Et avec lui .c. chevaliers a armes » (*les Enfances Vivien*, v. 1395, variante du groupe b) ; « Plus de .xx. m de chevaliers a armes » (*Gerbert de Metz*, ms. 2983 de la Bibliothèque de l'Arsenal, éd. Taylor, v. 2577).

helmes (v. 255)[23]. On peut conclure que l'argument que Bédier tire de *la Prise de Cordres et de Sebille* est d'une valeur très modeste.

Le grand romaniste continue son argumentation ; « le phénomène qu'on veut détruire », affirme-t-il

> reparaît dans presque toutes les chansons de geste que nous a conservées, comme la *Prise de Cordres*, le manuscrit fr. 1448 de la Bibliothèque Nationale : dans la *Chevalerie Vivien* (éd. Terracher[24]) : *auves estre* (v. 644[25]), *certes armes* (v. 650[26]), *herberges armes* (v. 1611[27]), *arbre geste* (v. 1613[28]) [...]. (276-77)

Il va falloir traiter les quatre passages de *la Chevalerie Vivien*. On trouve les deux derniers à la fin de la laisse XIX :

> Ceste parole entent Jehan d'Avergne,
> Point lou destrier, si li lache la rene ;
> Fiert lou paien qui ensin se desraisne,
> Amont en l'eme ou li ors estancelle ;
> Tout en abat et lou cur et les auves ;
> Li cercles d'or ne li pot garens estre,
> Tout par mileu li a tranchié la teste,
> Mort lou trabuche, si a sachié sa rene
> « Outre, cuivers ! » ce dist Jehans d'Averne,
> « Trop seroit or pesme[29] dolor a certes,
> Se tés vasal[30] avés mort par vos armes ! » (615-25[31])

Ce sont donc les vers 619 et 625 qui sont problématiques. – Quant au vers 619, il n'est pas difficile. *Cur* est une variante de *cuir* ; les *auves* sont les

---

[23] Voici quelques autres exemples : *le Moniage Guillaume*, seconde rédaction, éd. Cloetta, v. 2957 = éd. Andrieux-Reix, v. 3025 ; *la Chanson de Guillaume*, v. 98 ; *op. cit.*, v. 42 ; *la Chevalerie d'Ogier de Danemarche*, v. 11 178 ; *la Chevalerie Vivien*, éd. McMillan, texte de D, v. 1568 = éd. Terracher, texte critique, v. 1609 ; *Gerbert de Metz*, ms. 2983 de la Bibliothèque de l'Arsenal, éd. Taylor, v. 4212 ; *Anseïs de Metz*, v. 4051 ; *Gerbert de Metz*, fragment de Châlons-sur-Marne, éd. Bonnardot, v. 198 (ce vers ne se trouve pas dans l'éd. Taylor, fondée sur un autre manuscrit).

[24] Notons que pour les deux éditeurs de *la Chevalerie Vivien* le ms. 1448 du f. fr. de la B.n.F. est le ms. D.

[25] C.-à-d. qu'on a *auves* à la fin du vers 644 et *estre* à la fin du vers 645 du texte critique (= éd. McMillan, texte de D, vv. 619 et 620).

[26] C.-à-d. qu'on a *certes* à la fin du vers 649 et *armes* à la fin du vers 650 du texte critique (= éd. McMillan, texte de D, vv. 624 et 625).

[27] C.-à-d. qu'on a *herberges* à la fin du vers 1611 et *armes* à la fin du vers 1612 du texte critique (= éd. McMillan, texte de D, vv. 1570 et 1571).

[28] C.-à-d. qu'on a *arbre* à la fin du vers 1613 et *geste* à la fin du vers 1615 du texte critique (= éd. McMillan, texte de D, vv. 1573 et 1576).

[29] *Le ms. D a* certes *pour* pesme*, les éditeurs corrigent d'après d'autres manuscrits.*

[30] Le manuscrit répète ce mot.

[31] Éd. McMillan, texte de D = éd. Terracher, texte critique, vv. 640-50.

« éminences de la selle »[32]. Or c'est le heaume que Jean d'Auvergne vient de frapper. De ce point de vue sémantique aussi, il faut préférer les manuscrits qui ont la phrase fort conventionnelle *et les flors et les peires*[33]. Le vers 625 représente un problème plus intéressant. On peut commencer par le constat que *par ses armes* est une locution très conventionnelle, on a en effet très souvent *par* + article possessif + *armes* dans les chansons de geste[34]. Il est donc plausible que *par vos armes* soit le résultat de la routine d'un scribe ; on peut imaginer des solutions comme *Se tés vasal avés mort en la presse*, *Se tés vasal avés mort par poëste* ou *Se tés vassal as mort par t'alumelle*. Ces possibilités sont suggérées par la lecture des autres laisses de la chanson qui ont une assonance féminine en *e* ouvert[35]. Cela ne veut cependant pas dire qu'on sort de l'arbitraire : les manuscrits sont d'accord. – Les deux autres vers de cette chanson de geste évoqués par Bédier se trouvent au début de la laisse XLII. C'est une laisse avec assonance féminine en *e* ouvert, Mais on lit aussi : « Rois Desramés en a prises ses armes, Et Auciber s'arma desoz un arbre » (v. 1571 et v. 1573 [36]). Quant au vers 1571, on peut commencer par noter qu'un groupe de manuscrits a un texte différent : *s'arma ne s'i arreste*. Cela pourrait fort bien être le texte original. Le nombre de manuscrits qui ont *en a prises ses armes* et la relation entre ces manuscrits donnent cependant beaucoup de poids à cette version. Mais on peut noter que la locution *prises ses/lor/les armes* est fort

[32] Selon le glossaire de l'éd. McMillan. Cf. Tobler, Lommatzsch *et alii*, *Wörterbuch* I, 695.
[33] *Peires*, c.-à-d. *pieres* ne donne sans doute pas une assonance tout à fait pure non plus. C'était peut-être une assonance acceptable dans la langue de l'auteur. Précisons qu'il s'agit ici d'un autre problème que la question fort importante de la possibilité d'assonancer *ié* (< *e* ouvert tonique libre ou < *a* tonique libre précédé de palatale) avec *é* (< *a* tonique libre non précédé de palatale). On peut faire la comparaison avec un passage d'*Elie de Saint Gille* : Le main mist a l'espee, fors del feure l'a traite, Et ua ferir Elie par de desor son elme, Qu'il en a abatu et les flors et les pieres (vv. 2271-73 des deux éditions). Raynaud corrige *pieres* en *perles* en se référant à un autre passage de la chanson : « Il hurte le destrier, se li lasque le resne, Vait ferir le paien desor son elme a perles Qu'il en a abatu et les flors et le cercle » (vv. 399-401 des deux éditions).
[34] Voici quelques exemples : *le Charroi de Nîmes*, v. 67 ; *Raoul de Cambrai*, éd. Kay, v. 507 = éd. Meyer et Longnon, v. 682 ; Adenet le Roi, *les Enfances Ogier*, v. 3860 ; *Renaut de Montauban*, v. 9360 (ms. Douce 121 de la Bibliothèque bodléienne à Oxford, éd. Thomas ; le vers correspondant du ms. 24 387 du f. fr. de la B.n.F. est le vers 10 105 de l'éd. Castets ; le vers 18 de la page 266 de l'éd. Michelant a autre chose ; le vers ne se trouve pas dans l'éd. Verelst, fondée sur un autre manuscrit) ; Adenet le Roi, *Buevon de Conmarchis*, v. 3074 ; *Aliscans*, éd. Wienbeck, Hartnacke et Rasch, leçon du ms. C (vers ajouté après v. 1909 ; ce vers ne se trouve ni dans l'éd. Guessard et Courde ni dans l'éd. Régnier) ; *le Couronnement de Louis*, rédaction C, v. 2279 ; *Elie de Saint Gille*, v. 407 (des deux éditions).
[35] On peut évidemment aussi imaginer autre chose : *Se tés vasal avés mort par vo glaive*.
[36] Éd. McMillan, ms. D (c.-à-d. le ms. 1448 du f. fr. de la B.n.F., où manque le v. 1572) = éd. Terracher, texte critique, vv. 1612-13.

fréquente dans l'ancienne littérature française[37]. C'est clairement une expression qu'un scribe négligent a pu substituer à une autre.

Et il n'est pas très difficile d'imaginer quelle a pu être l'expression substituée, il y a une possibilité qui saute aux yeux. Car les *armes* sont très fréquemment *beles* dans les chansons de geste et ailleurs dans l'ancienne littérature française[38]. Les locutions *prises ses armes* et *armes beles* sont toutes les deux extrêmement conventionnelles. C'est pourquoi nous pensons qu'on peut envisager de corriger, au vers 1571, « Rois Desramés en a prises ses armes » en *Rois Desramés en prist ses armes beles*. – Quant à l'assonance du vers 1573, elle n'est pas vraiment problématique. C'est uniquement le manuscrit auquel se réfère Bédier qui a cette version, tous les autres ont « s'est armez lez un tertre » ou « s'arma delez un tertre ». – On peut noter, d'autre part, que Bédier eût pu citer aussi un autre passage de *la Chevalerie Vivien*. La laisse XXVIII a une assonance féminine en *e* ouvert, mais on lit aussi : « Et .m. i jöent as esches et as tables » (v. 969[39]). La juxtaposition de *eschés* et de *tables* qu'on a ici est extrêmement fréquente – si fréquente, en effet, que nous jugeons inutile de donner des

---

[37] Voici quelques exemples : Benoît de Sainte-Maure, *Chronique des ducs des Normandie*, v. 43 564 ; Gerbert de Montreuil, *la Continuation de « Perceval »*, v. 11 877 ; *l'Âtre périlleux*, éd. Woledge, v. 2761 (= le même vers dans l'éd. Schirmer) ; *Renaut de Montauban*, v. 11 995 (de l' éd Castets du ms. 24 387 du f. fr. de la B.n.F.; ni l'éd. Verlest ni l'éd. Thomas – fondées sur d'autres manuscrits – ne contiennent ce vers ; il est le v. 6 de la p. 316 de l'éd. Michelant du ms. B.n.F., f. fr. 24 387) ; Alexandre de Paris, *le Roman d'Alexandre*, branche III, v. 4149 ; *la Chanson d'Antioche*, éd. Duparc-Quioc, « 12 couplets », v. 58 (= éd. Nelson, Appendice VIII, v. 57) ; Jean Bodel, *la Chanson des Saisnes*, rédaction LT, v. 2857 (cf. rédaction AR, v. 3144) ; *Aiol*, éd. Foerster, v. 2743 (= éd. Normand et Raynaud, v. 2742) ; *op. cit.*, éd. Foerster, v. 6078 (= éd. Normand et Raynaud, v. 6077) ; *op. cit.*, éd. Foerster, v. 6763 (= éd. Normand et Raynaud, v. 6762).

[38] Voici quelques exemples : Chrétien de Troyes, *li Contes del graal*, éd. Busby, v. 873 (= le même vers dans l'éd. Hilka) ; Girart d'Amiens, *Escanor*, v. 8175 ; *Robert le Diable*, v. 4039 ; *Claris et Laris*, v. 4522 ; Benoît de Sainte-Maure, *Chronique des ducs de Normandie*, v. 1647 ; *Elie de Saint Gille*, v. 1833 (des deux éditions) ; Benoît de Sainte-Maure, *le Roman de Troie*, v. 7444 ; Chrétien de Troyes, *li Livres del chevalier de la charrete*, v. 3495 ; *la Première continuation du « Conte del graal » de Chrétien de Troyes*, rédaction mixte, v. 654 (cf. la rédaction brève, ms. L, v. 620) ; *la Mort Aymeri de Narbonne*, v. 1667 ; *le Couronnement de Louis*, rédaction AB, v. 688 (cf. rédaction C, v. 434) ; *Raoul de Cambrai*, éd. Kay, v. 1919 (= éd. Meyer et Longnon, v. 2098) ; *op. cit.*, éd Kay, v. 2854 (= éd. Meyer et Longnon, v. 3035) ; *op. cit.*, éd Kay, v. 2856 (= éd. Meyer et Longnon, v. 3036) ; *op. cit.*, éd Kay, v. 3755 (= éd. Meyer et Longnon, v. 3935) ; *op. cit.*, éd Kay, v. 5472 (= éd. Meyer et Longnon, v. 5654) ; *op. cit.*, éd Kay, v. 5512 (= éd. Meyer et Longnon, v. 5694) ; Girart d'Amiens, *Escanor*, v. 5001 ; *Aiol*, éd. Foerster v. 5351 (= éd. Normand et Raynaud, v. 5350) ; Guillaume Guiart, *Branche des royaus lignages*, t. VIII de la « Collection des Chroniques nationales françaises », v. 11 438. – Partout ici on a ou bien « beles armes » ou bien « armes beles ». Mais on peut citer aussi deux vers du ms. d'Oxford de *la Chanson de Roland* : « Armes unt beles e bons cevals curanz » (éd. Bédier, v. 3047) ; « Chevals unt bons e les armes mult beles » (éd. Bédier, v. 3064).

[39] Éd. McMillan, texte de D = éd Terracher, texte critique, v. 1020.

exemples. Il suffit de consulter les articles « jöer », « eschec » et « table » dans le dictionnaire de Tobler, Lommatzsch *et alii*. Et on peut évidemment chercher une solution aussi pour ce vers : *Et .m. i joent au jeu de la palestre* ou *Et .m. i joent au jeu de la merele*[40]. Une autre possibilité est évidemment que la *Vorlage*, pour ce qui est pour nous les vers 969-70, avait simplement le dernier de ces vers : « Et .m. i jöent as pelotes inelles. » Un scribe a lu et copié le premier hémistiche, puis il a ajouté « automatiquement » la référence *as esches et as tables* ; ensuite, remarquant son erreur, il a copié le vers de la *Vorlage* à nouveau, mais cette fois *tel quel*. La conjecture suppose en tout cas un scribe qui a lu jusqu'à *joent* et qui a terminé le vers avec une expression qui suit très souvent le verbe *joer* dans des contextes semblables. – Mais comme pour ce qui concerne les vers 625 et 1571, cette solution est entièrement hypothétique. Les vers 625, 969 et 1571 de *la Chevalerie Vivien* constituent des arguments en principe sérieux pour la théorie de Bédier. Nous allons y revenir vers la fin de cet article.

Après *la Chevalerie Vivien*, Bédier (277) passe au *Charroi de Nîmes* ; il cite le passage suivant, toujours d'après le manuscrit B.n.F., f.fr. 1448 (f. 97v°)[41] :

> Tant chevalchierent qu'il vindrent a *Bremarle*,
> Une cité qui siet desor une aive
> Et a dis liues près de Ninmes la *large*,
> E en cele aive prenoient il la piere
> Dont les grans tors de Nimes furent faites…
> Tant chevalchent qu'il trovarent les maistres ;
> Or lor demandent : « Qués avoirs faites traire ?
> – Or, ciglagons e bones pels de *martre*,
> Copes d'or fin et bons hanas de *mazre*
> Et bouquerans et vermaille *escarlaite*
> Et vif argent et pitre et canele. »
> Dient paien : « Marchant, moult estes sage. »

Ici, il faut commencer par dire non seulement qu'on voit mal pourquoi Bédier met en italiques le dernier mot de certains de ces vers – son système sur ce point nous semble confus –, mais aussi que le mélange à l'assonance de mots comme *traire* et *martre* n'a rien de remarquable : chacun admet que *a* assonance régulièrement avec *ai*. Il n'y a en réalité que le vers qui se termine par *piere* et le vers qui se termine par *canele* qui font problème. Puis, il faut noter que le problème ne concerne qu'un seul des manuscrits de la chanson, et que ce manuscrit est le (seul) représentant d'une version « où

[40] Nous faisons grâce au lecteur des longs raisonnements par lesquels nous avons, dans une première version de ce travail, cherché à prouver la plausibilité de ces conjectures.
[41] C'est le ms. D de l'édition de McMillan. Cf. la laisse XLII de cette édition, faite d'après les manuscrits du groupe AB.

il est », selon l'éditeur Duncan McMillan, « facile de déceler de nombreuses maladresses de forme et de style qui semblent être le fait du remanieur. » (25) Ce n'est donc peut-être pas le témoin le plus solide qu'on pourrait invoquer quand il s'agit de prouver une thèse d'une portée générale. Or pour ce qui concerne ce passage, au moins, il ne semble pas nécessairement y avoir de fautes formelles commises par le remanieur qui a créé la « version d », même s'il y en a dans le « manuscrit D » (voir McMillan 22).

Regardons d'abord le quatrième vers du passage cité par Bédier, il correspond au vers 1056 dans la version AB publiée par McMillan. La comparaison des manuscrits de cette version montre clairement qu'il faut lire : *A Lavardi ou la pierre fu traite*. La « version d » est cependant si indépendante qu'elle pose un problème en elle-même. Il est tentant de changer simplement *piere* en *marbre* (qui peut être masculin ou féminin en ancien français). Mais *piere* est justement le mot que le ms. D a en commun avec la version AB, il vaut mieux le garder. C'est pourquoi nous pensons qu'il est préférable de corriger en changeant – comme il est souvent nécessaire de le faire – l'ordre des mots : *E il prenoient la piere en icele aive*. Cela donne aussi une assonance parfaite. La variation *cil*/*icil* est trop courante pour que le changement soit vraiment problématique. Le ms. D n'a pas encore été publié d'une manière satisfaisante, on ne peut donc rien dire sur l'emploi de *icil* dans la version d. Pour ce qui concerne *icil* dans la version AB – et donc en un sens dans *le Charroi de Nîmes* en général – on peut consulter le travail de G. De Poerck, R. van Deyck et R. Zwaenpoel (104). Le motif (sans doute inconscient) du changement a probablement été d'abolir la distance entre la subordonnée relative du vers suivant et le mot auquel elle se réfère.

L'avant-dernier vers du passage cité par Bédier ne correspond à rien dans la version AB, où il n'est pas du tout question d'assaisonnements[42]. Ce qu'on remarque d'abord à propos de ce vers, c'est bien sûr qu'il est défectueux aussi métriquement – comme tant d'autres vers que Bédier évoque en faveur de ses thèses. Il nous faut donc quelque chose qui soit à la fois plus long de *canele* d'une syllabe, doué de *a(i)* comme voyelle tonique et doué d'une dernière syllabe atone. Ce problème peut sembler impossible à résoudre : si on a d'abord l'argent et puis un assaisonnement – ne peut-on pas avoir à peu près n'importe quoi comme troisième élément ? – Sans doute, mais nous pensons qu'il est fort probable que la *Vorlage* aussi mettait *pitre* à côté d'un autre assaisonnement. Si on examine les listes de différentes épices que présentent certains textes de l'ancienne littérature française, on trouve en tout cas une possibilité tout à fait plausible ; nous proposons : *Et vif argent et pitre et noiz muscades*. Cela n'est évidemment

[42] *Pitre* ou *petre* signifie « pyrèthre ».

qu'une possibilité. Mais le vrai problème n'est pas là, c'est la question de savoir pourquoi le scribe a remplacé *noiz muscades* (ou autre chose) par *canele*. Or il y a une réponse possible à cette question : c'est tout simplement que *pitre et canele* est fréquent. Dans la rédaction AB de *la Prise d'Orange* on trouve trois exemples : vv. 251, 413 et 658[43]. Notre théorie est que *pitre* a déclenché *canele* par une espèce d'automatisme. Ceci est une phénomène répandu auquel nous allons retourner dans un autre contexte.

Après avoir traité *le Charroi de Nîmes*, Bédier continue avec une autre chanson de geste :

> Voici, tiré du même manuscrit [B.n.F., f. fr. 1448] (f° 105 r°[44]) un passage de la *Prise d'Orange* :
>
> Quant Arragons en entent la novele
> Qu'i out la crote desos lui en la terre,
> Il prist .M. Turs, des chevaliers as *armes*…
> Dist Guielins : « Par lou baron saint *Jaque*…
> Rendut nos a Orable la deserte ! » (277)

Il y a plusieurs remarques à faire à propos de ceci. Tout d'abord il faut protester contre le fait que Bédier se réfère à un seul manuscrit. Le problème des assonances qu'on examine, après tout, est la question de savoir si elles sont ou non dues à des scribes négligents. En comparant plusieurs manuscrits on peut parfois trouver une réponse à cette question. Citer seulement un scribe, c'est en quelque sorte décider la question d'avance. Puis il faut citer les passages dont il s'agit sans sauter des vers, sinon un examen sérieux des problèmes n'est pas possible. Finalement, il faut citer correctement[45]. – *La Prise d'Orange* est conservée par neuf manuscrits ; l'éditeur Claude Régnier affirme qu'on peut parler de trois « rédactions ». Les deux qui sont les plus importantes pour nous sont la rédaction AB, représentée par les quatre manuscrits du groupe A et les deux manuscrits du groupe B, et la rédaction D, représentée par le seul manuscrit D. Il y a aussi les manuscrits C et E, ils constituent la rédaction C(E). Régnier considère toutes les rédactions comme des remaniements, il y a des fautes partout (voir 72-86). Nous n'avons cependant pas l'intention d'entrer dans les détails pour ce qui concerne les questions générales, nous allons simplement examiner de près les passages cités par Bédier. – La

---

[43] Cf. la version du ms. D, v. 532. – On peut citer aussi *les Enfances Guillaume*, v. 2380 et Renaut de Beaujeu, *le Bel Inconnu*, v. 4735. Il y a aussi d'autres exemples (cités dans les dictionnaires) où les deux épices sont mentionnées dans le même contexte.

[44] Bédier dit par erreur « f° 195 v° ».

[45] Bédier transforme radicalement le dernier vers qu'il cite, occultant ainsi le fait essentiel que ce vers est irrégulier aussi métriquement : *just a little cheating is allowed* (« un tout petit peu de tricherie est permis », voir notre article de 2005, 18).

laisse XXXIX de la rédaction AB (le manuscrit de base est A[1]) a une assonance féminine en *e* ouvert, mais on lit aussi : « Et mil en lesse par devant en la place » (v. 1177) et « Se Dex m'aïst, traï nos a Orable » (v. 1179). Voici la laisse XXXIII du ms. D (c'est le ms. 1448 du f. fr. de la B.n.F., le manuscrit cité par Bédier) :

> [Q]uant Arragons en e[n]tent la novelle
> Qu'i out[46] la crote desos lui en la terre,
> Il prist .M. Turs, des chevaliers as armes,
> E autre .M. en mist en la praielle,
> C'an lor poins porte[nt] chandoilles et lanternes ;
> Ovre[nt] la porte, en la crote en entrerent.
> Prumierement les a coisit Guillelmes…
> Dist Guïelin : « Par lou baron saint Jaque,
> Chier me cuit vendre ans que paien me baillent ;
> De lor vendut nos a Orable la deserte. »
> Or sont entrés[47], tienent espees[48] traites ;
> Mahomet jurent que vengence en iert faite. (929-40)

On va commencer par la rédaction AB. On peut corriger le vers 1177 d'après les manuscrits du groupe B : *par devant la torelle*, ou d'après le vers 932 du ms. D : *devant en la praielle*. Au vers 1189, le groupe B a *Traïs nous a Orable la pucele*, ce qui pose problème parce qu'Orable est mariée. On pourrait chercher une solution dans la strophe II du groupe A. C'est une strophe avec assonance féminine en *e* ouvert où on lit *Prist a moillier dame Orable la saige* (v. 34). Il n'est pas en soi inhabituel d'avoir *sege* pour *sage*[49] ; mais pourquoi Guielin dirait-il qu'Oroble soit « sage » au moment où il l'accuse d'avoir commis une trahison ? Il vaut mieux utiliser la laisse II de la rédaction C(E) : « A mollier prist dame Orable la bele » (v. 30)[50]. Nous proposons d'utiliser pour le premier hémistiche la version du groupe B et pour le deuxième hémistiche une conjecture fondée sur un autre vers de la chanson, ce qui donne *Traïs nous a dame Orable la bele*. Ce qui parle pour cette solution, c'est que *dame Orable* est très fréquent[51] et que le texte insiste sur sa beauté[52]. Nous pensons même qu'on peut imaginer une explication de l'erreur. Le vers précédent se termine par *Hylaire*, et l'assonance d'un tel mot est ambiguë. Un scribe qui a été dérangé immédiatement après avoir copié le vers 1888 a peut-être jeté un coup d'œil

---

[46] *Le manuscrit a* ont
[47] *Le manuscrit a* en tences
[48] *Le manuscrit a* espess
[49] Dans l'Est, [α] devient [E] devant [τΣ], [δZ], [τσ], [s], [τ] et [δ] et parfois devant [ρ] ; ce [E] s'écrit presque toujours *ai* ou *ay*. « Palatalised forms such as *saychе*, *saige* are not infrequent also in texts from other regions » (Pope, §1322, §xv).
[50] Notons aussi que la leçon du groupe B: *Et com Guill. prist a moullier la bele.*
[51] Version AB, vv. 202, 289, 258, 370, 949, 1285, 1454, 1495, 1501, 1530, 1541 et 1567.
[52] Version AB, vv. 252-61, 662, 913 et 1854.

sur la fin de ce vers avant de continuer son travail. Alors il a pu lire [ι∪λαφρ↔] au lieu de [ι∪λΕρ↔], ce qui a pu entraîner la transformation du vers suivant. La version du groupe B pourrait être une tentative maladroite de corriger la mauvaise assonance introduite de cette manière[53]. – La première chose qu'on peut noter à propos de la version du ms. D, c'est qu'il y a, par rapport aux autres rédactions, une lacune après le vers 935 (ce que Régnier indique par trois points dans son édition). On voit aussi que c'est l'assonance en *e* ouvert qui domine avant cette lacune, tandis que c'est l'assonance en *a(i)* qui domine après. Nous pensons en effet que la meilleure solution est de considérer le vers 936 comme le premier d'une nouvelle laisse. Il n'est guère besoin de se référer aux principes établis par Wathelet-Willem pour savoir qu'une laisse commence très souvent par le début d'une réplique[54] ou plus concrètement soit par le mot *Dist* suivi par un sujet où la troisième syllabe est accentuée soit par *Ce dist* suivi par un sujet où la deuxième syllabe est accentuée : *Dist l'emperere…* ; *Ce dist li cuens…* Notre hypothèse est donc qu'on a d'abord une laisse avec assonance féminine en *e* ouvert (vv. 929-35) et ensuite une laisse avec assonance féminine en *a(i)* (vv. 936-40)[55]. Cette hypothèse implique qu'il y a deux vers problématiques : 931 et 938[56]. – Le problème du vers 931 est en effet identique avec le problème du vers 1254 de *la Prise de Cordres et de Sebille* (voir ci-dessus). Dans ce cas-ci, il nous semble que la conjecture *des chevaliers as helmes* est renforcée par la leçon de la rédaction AB (vers 1176) où on a aussi *elmes* à la fin du vers. – Pour ce qui concerne le vers 938, on peut se contenter de constater qu'il s'agit – encore une fois – d'un vers qui est irrégulier aussi métriquement[57]. Notre conclusion est que le passage examiné de *la Prise d'Orange* n'offre pas d'argument sérieux pour la thèse de Bédier.

Il faut citer aussi le passage suivant des *Commentaires* : « Voici deux autres extraits de la *Prise d'Orange*, telle qu'elle se lit dans un autre manuscrit, le manuscrit fr. 1449 de la Bibliothèque Nationale (f° 48 et f° 105 r°) » (277). – Le manuscrit auquel Bédier se réfère ici est le ms. A^2 de l'édition de Régnier.

---

[53] Voir Régnier 77.

[54] Voir Wathelet-Willem 84.

[55] Pour ce qui concerne le phénomène des laisses dont le début n'est pas indiqué graphiquement, voir ce que nous disons ci-dessous à propos du *Charroi de Nîmes*.

[56] On peut objecter que l'hypothèse que les vers 929-940 constituent simplement une seule laisse avec assonance féminine en *e* ouvert/*ai* implique elle aussi seulement deux vers problématiques (931 et 937). Mais le vers 937 est solide : métriquement parfait, *identique* avec la leçon du groupe B et *proche* des leçons du groupe A et de la rédaction C(E) ; ces versions ont respectivement *Chier me vendrai ainz que paien me baillent* (v. 1059) et *Chier me quid vendre ains c'a paiens me balle* (v. 981). Le vers 938, par contre, est métriquement irrégulier et il n'est soutenu par rien dans les autres versions.

[57] On peut ajouter qu'il s'agit d'un emploi fort rare de *deserte* (v. l'éditeur Régnier 330). Il se peut que le deuxième hémistiche de la *Vorlage* était simplement *vendut nos a Orable*.

Le premier passage qu'il cite en est sans doute effectivement tiré. Il s'agit cependant d'un passage que nous avons déjà cité : la strophe II de la rédaction AB, une strophe avec assonance féminine en *e* ouvert/*ai*. La seule « irrégularité » ici est que le ms. A² a *sage* à la fin du vers 34, là où le ms. A¹ a *sege* (écrit *saige*)[58]. Or il est évident qu'il s'agit ici d'un simple accident graphique sans aucune valeur argumentative. – Quant au deuxième passage que Bédier fait suivre à la phrase que nous venons de citer, il faut commencer par préciser qu'il n'est pas tiré du ms. 1449 du fonds français, mais du ms. 1448 du même fonds[59], c.-à-d. du ms. D. Les vers cités sont tirés de la laisse XXIX, qui est une laisse avec assonance féminine en *a(i)*. Il n'est pas nécessaire de citer toute la laisse ici, on peut se contenter des trois irrégularités. Le deux premières se trouvent dans une réplique de Guillaume (c'est ce passage que cite Bédier) : « Bertrans, biau niés, frans chevaliers honestres » (v. 864) ; « Ans m'ocirront ces putes gens averses » (v. 866). Ces vers problématiques du ms. D ne correspondent à rien dans les autres rédactions, ils sont complètement isolés. Étant donné le caractère du ms. D[60], on aurait peut-être pu se contenter de ce constat. Nous allons cependant, suivant notre habitude, regarder ces difficultés aussi d'un peu plus près. – Quant au vers 864, nous pensons qu'il faut remplacer l'apostrophe « frans chevaliers honestres » par une autre apostrophe qu'on trouve aussi dans d'autres chansons de geste : *frans chevaliers mirables*[61]. On a évidemment parfois *chevalier mirable* là où il ne s'agit pas d'une apostrophe[62]. Mais l'adjectif *oneste* est sans doute plus souvent utilisé pour désigner un chevalier que l'adjectif *mirable*, ce qui explique la faute que nous supposons. La fréquence de l'apostrophe *frans chevaliers onestes* ou *franc chevalier oneste* (au pluriel) est en effet frappante[63].

Quant au vers 866, il y a une possibilité évidente qui saute aux yeux : *ceste gent*[64] *de put aire*. Car *gent de put aire* est très fréquent[65]. Ici aussi, le

[58] Voir la note 113 ci-dessus.
[59] « f° 105 r° » est cependant correct.
[60] Voir Régnier 34 et 43.
[61] *Raoul de Cambrai*, éd. Kay, v. 7125 (= éd. Meyer et Longnon, v. 7308) ; *Ami et Amile*, v. 777) ; *la Chanson de la croisade contre les Albigeois* (un texte provençal), XXXV, v. 123.
[62] *Les Enfances Vivien*, v. 125 ; *op. cit.*, v. 135 ; *Florence de Rome*, v. 2101.
[63] Voici quelques exemples : *le Siège de Barbastre*, v. 2069 ; *Raoul de Cambrai*, éd. Kay, v. 5542 = éd. Meyer et Longnon, v. 5724 ; *la Prise d'Orange*, rédaction AB, v. 31 ; *la Prise de Cordres et de Sebille*, v. 1266 ; *Aiol*, éd. Foerster, v. 8164 (= éd. Normand et Raynaud, v. 8162) ; *Floovant*, v. 1765 ; *Bueve de Hantone*, version continentale, rédaction III, v. 11 225.
[64] Éventuellement : *ices gens*.
[65] Voici quelques exemples : Robert de Boron, *le Roman de l'estoire dou graal*, v. 206 ; *la Passion du Palatinus*, v. 1530 ; Wace, *la Geste des Bretuns*, v. 13 705 ; *la Chanson de Roland*, ms. de Paris, v. 3749 ; *la Naissance du chevalier au cygne*, « Elioxe », v. 920 ; *Aliscans*, éd. Wienbeck, Hartnacke et Rasch, leçon du ms. a = ms. B.n.F., Arsenal 6562 (= le même vers dans l'éd. Guessard et Courde du même manuscrit ; l'expression qui nous intéresse ne se trouve pas dans l'éd. Régnier, faite d'après un autre manuscrit).

changement pourrait s'expliquer par une sorte d'automatisme : *gent averse* est extrêmement fréquent[66] et même *pute gent averse* est très fréquent. Dans *la Prise d'Orange* elle-même on l'a au vers 1182 de la rédaction AB[67].

Voici le dernier argument que Bédier évoque pour défendre sa thèse à propos de l'assonance qui nous intéresse ici : « De même, les manuscrits *A*[1], *A*[2], *B*[1], *B*[2] du *Charroi de Nîmes* s'accordent pour faire assoner au v. 1064 *teste* avec *rivage* et avec *trere*. » (278) – Bédier se réfère sans doute ici à l'édition de Jonckbloet, cette édition à *teste* à la fin du vers 1047, *rivage* à la fin du vers 1048 et *trère* à la fin du vers 1051. C'est par incurie que Bédier dit « au v. 1064 » : dans l'édition de Jonckbloet on lit « traire » à la fin de ce vers[68]. Pour comprendre de quoi il s'agit, mieux vaut citer un passage un peu long. Nous citons la rédaction AB à partir du début de la laisse XLI (rappelons que le manuscrit de base est A[1]) :

> Li cuens Guillelmes vesti une gonnele
> De tel burel conme il ot en la terre,
> Et en ses chanbes unes granz chauces perses,
> Sollers de buef qui la chauce li serrent ;
> Ceint un baudré un borjois de la terre,
> Prent un coutel et gaïne molt bele,
> Et chevaucha une jument molt foible ;
> Dos viez estriers ot pendu a sa sele ;
> Si esperon ne furent pas novele,
> Trente anz avoit que il porent bien estre ;
> Un chapel ot de bonet en sa teste.
> Delez Gardon, contreval le rivage,
> Iluec lessierent dos mil homes a armes
> De la mesniee Guillelme Fierebrace.

---

[66] Nous citons quelques exemples pris au hasard : *Aiol*, éd. Foerster, v. 5356 (= éd. Normand et Raynaud, v. 5355) ; *op. cit.*, éd. Foerster, v. 10 624 (= éd. Normand et Raynaud, v. 10 622) ; *op. cit.*, éd Foerster, v. 10 829 (= éd. Normand et Raynaud, v. 10 827) ; *Aliscans*, éd. Wienbeck, Hartnacke et Rasch, leçon du ms. a =le ms. B.n.F., Arsenal, v. 618 (= le même vers dans l'éd. Guessard et Courde, fondée sur ce même manuscrit ; ce vers ne se trouve pas dans l'éd. Régnier, fondée sur un autre manuscrit) ; *la Chanson de Roland*, ms. d'Oxford, éd. Bédier, v. 2630; *op. cit.*, ms. d'Oxford, éd. Bédier, v. 2922 ; (*op. cit.*, ms. d'Oxford, éd. Bédier v. 3295 ; Chrétien de Troyes, *li Contes d'Erec le fill Lac*, leçon du ms. V, v. 798 ; *loc. cit.*, leçon du ms A ; *la Chevalerie Vivien*, éd. McMillan, texte de référence, v. 1847 = éd. Terracher, texte critique, v. 1885) ; *la Chanson de Jérusalem*, v. 7521 ; *op. cit.*, v. 8263 ; *op. cit.*, v. 8268 ; *op. cit.*, v. 8282 ; *op. cit.*, v. 8326.

[67] Voir aussi : *la Mort Aymeri de Narbonne*, v. 1671 ; *De sancto Basilio episcopo et Juliano apostata* (un texte français), v. 20 ; *le Couronnement de Louis*, rédaction D, v. 282 ; *les Enfances Guillaume*, v. 1167 ; *la Chevalerie Vivien*, texte de D, éd. McMillan v. 958 (= éd. Terracher, texte critique, v. 1009) ; *Elie de Saint Gille*, v. 1448 (des deux éditions) ; *op. cit.*, v. 2333 (des deux éditions) ; *le Siège de Barbastre*, v. 5556 ; *la Chanson d'Antioche*, le ms. 12 558 du f. fr. de la B.n.F, éd. Duparc-Quioc, v. 1347 (l'expression qui nous intéresse ne se trouve pas dans l'éd. Nelson, faite d'après un autre manuscrit).

[68] C'est le vers 1063 de l'éd. McMillan.

Toz les vilains firent il en sus trere,
Par nul de ceus que novele n'en aille
Confet avoir feront des tonneaus trere. (1036-52)

Ici le seul problème est le vers 1042[69] ; là il faut préférer la leçon du groupe B : *Une jument qu'iert souillie de terre*[70]. Pour ce qui concerne le reste, il est clair qu'on a une laisse avec assonance féminine en *e* ouvert jusqu'au vers 1046 et une laisse avec assonance féminine en *a* à partir du vers 1047. McMillan nous informe que « La nouvelle laisse [laisse XLII] n'est marquée dans aucun des mss. AB », mais cela ne fait rien à l'affaire. Nous avons déjà rencontré ce phénomène ci-dessus à propos de la « version d » de *la Prise d'Orange*.

Citons aussi le paragraphe par lequel Bédier termine cette partie de son examen des assonances : « On trouvera dans les citations ci-dessus de quoi justifier deux autres assonances contestées de la *Chanson de Roland : main : Gabriel* (v. 2264), – *ventaille : furcele* (v. 1293). » (278) – Nous allons examiner d'abord le vers 1293 et puis le vers 2264.

Au vers 1293, Whitehead, Segre et Short acceptent la leçon sans commenter. – Jenkins écrit *ventele* pour *ventaille*, en faisant remarquer que la « forme *ventele* est rare, mais cf. *Richart le Bel*, v. 4694, aussi le Dictionnaire de 1606 par Nicot, *s.v.* [...] »[71] (59, notre traduction). – La référence au *Richard le Beau* ne vaut cependant rien. Dans ce texte le mot *uentielle* est simplement la forme septentrionale de la troisième personne du singulier du présent de l'indicatif du verbe *venteler*, « flotter au vent »[72]. – La référence au *Thresor de la langve francoyse* de Jean Nicot est par contre intéressante, comme on va le voir. – On peut commencer par noter qu'il semble probable qu'on a confondu deux mots : *ventaille* et *ventele*. Ce dernier terme est présenté par Godefroy comme un « dérivé de *vental*, ouverture pratiquée dans la ventellerie, et par extension écluse, vanne »[73]. Godefroy donne plusieurs exemples où on a *ventaille* pour *ventele* (*Dictionnaire* VIII, 174, b-c) et au XVI[e] siècle *ventaille* signifiait à la fois

[69] On peut ajouter qu'il faut sans doute donner raison au commentaire de McMillan et à propos du vers 1044 (esperon est toujours masculin) ; il faut donc préférer le groupe B : *Si esperon porent d'alesnes estre* (B^1), *Si esperon perent d'alesnes estre* (B^2) ; si on trouve inacceptable d'avoir le même mot à la fin de deux vers consécutifs, il faut préférer ce groupe aussi au vers suivant : *Trente anz avoit que il porent bien naistre* (B^1), *Trente anz avoit qu'il orent eü mestre* (B^2). Nous préférons B^2 : nous avons le soupçon que *avoir mestre* est une variante inhabituelle de *avoir mestier*.
[70] Ceci est le vers entier, il est donc une partie du C.O.D. du verbe *Prent* du vers précédent.
[71] Notre traduction.
[72] Le glossaire de l'éditeur Holden confirme ceci (226).
[73] *Dictionnaire* VIII 175, a. Tobler, Lommatzsch *et alii* donnent pour ce mot les graphies « ventaille, ventaile, ventele » et traduisent « Planche d'une écluse, ouverture d'une écluse, écluse » (*Wörterbuch* XI, 189, notre traduction).

« partie du heaume protégeant le bas du visage » et « écluse »[74]. – Mais un argument plus fort pour la théorie de Jenkins est peut-être sa référence au *Thresor* de Nicot. Voici l'article dont il s'agit : « *La* Ventaille *d'vn heaume d'hommes d'armes. Guy de Vvaruich*[75]*. Les autres eſcriuent Ventelle. C'est par où l'homme d'armes prend vent & air.* » (655) Si on écrivait *ventelle* au début du XVII[e] siècle, on devait avoir une prononciation en [-Eλ↔]. Cela ne peut guère être le résultat d'une prononciation en [-α×↔] au moyen âge[76]. – Il semble qu'on peut avoir *ventaille* pour *ventele* et *vice versa*. On a sans doute confondu les deux mots par changement de suffixe. Il n'est pas inutile de rappeler dans ce contexte qu'on trouve dans les chansons de geste des mots qui semblent créés tout exprès, par le moyen de suffixes, pour accommoder l'assonance. L'auteur de notre *Istoire d'Ogier le redouté* semble avoir créé *rochage* de cette manière[77].

Au vers 2264 de *La chanson de Roland*, Whitehead, Segre et Short acceptent la leçon du manuscrit d'Oxford sans commenter, mais Jenkins corrige « E Durendal, s'espee, en l'altre main » en *E Durendal en l'altre main estait*. Voici l'argumentation qu'il présente :

> L'assonance douteuse *en laltre main* parle contre le maintien de la leçon d'O, même si elle est soutenue par V[4]; le redondant *s'espee* est aussi douteux. Pour ce qui concerne *estait*(Lat. STAT) cf. v. 2465 où le scribe d'O semble l'avoir éliminé comme inconnu (V[4] *stait*) ; l'ancienne forme *estait* est utilisée par Philippe de Thaon, les auteurs de *Thèbes* et *Troie*, Marie de France, et par d'autres écrivains de l'Ouest. [Theodor] Müller a proposé [dans son édition] : E Durendal qu'a altre ne la laist. (164, notre traduction)

L'argument que Jenkins tire de la référence au vers 2465 ne nous semble pas convaincant : il n'y a tout simplement pas de problème véritable avec ce vers tel que le présente le manuscrit d'Oxford : *L'ewe de Sebre, el lur est dedevant*. On ne peut mieux faire que de citer le commentaire de Segre :

> H[ofmann[78],] Jen[kins,] Ber[toni et] Ron[caglia] suivent γ[79] (*lur esteit*) peut-être pour éliminer le pléonasme qui est pourtant très commun dans la

---

[74] Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* VII, 426.

[75] C.-à-d. Gui de Warewic. Ceci signifie probablement que Nicot a trouvé la graphie *ventaille* dans une des deux éditions du roman en prose français publiées au XVI[e] siècle (en 1525 et 1550, v. l'éd. Conlon 30-31). Le scribe du ms. Old Royal 15.E.VI de la British Library rend normalement (sauf après *i*) [×] intervocalique par *ill*. Mais il écrit *ventalle* (ch. 155, ligne 37). Est-ce le résultat d'un croisement de *ventaille* et *ventele* ?

[76] Même si [α×↔] peut devenir [E×↔], voir Pope, §408.

[77] B.n.F., f. fr. 1583, f[o] 65a, ce sera le vers 8441 de notre édition. Le mot n'est pas attesté dans les dictionnaires. – Nous pensons que les nombreux synonymes de *folie* (*folage*, *folor* etc.) s'expliquent d'une manière analogue.

[78] Pour ce qui concerne les éditions auxquelles se réfère Segre, voir I, 63-68.

[79] Voir le stemma de Segre (I, 16) ; γ serait la source des mss. de Venise, de Châteauroux, de Paris, de Lyon, de Cambridge et de Londres, ainsi que des fragments de Paris et des

> ChR ; G[au]t[ier[80],] B[œhmer et] M[ü]l[ler][81] corrigent au contraire *ele* (et dès lors *devant*), mais contre C V7. *El* est aussi en 3724. (II, 318)

On peut évidemment envisager de corriger « que el » en *qu'ele* au vers 3724 et « el lur est dedevant » en *ele lur est devant* au vers 2465, mais cela ne concerne pas le problème qui nous intéresse. L'essentiel est qu'il n'y a aucune raison de corriger *est* en *estait* et donc aucun argument qu'on puisse tirer du vers 2465 en faveur de la conjecture de Jenkins au vers 2264. Nous sommes d'accord pour penser que ce vers, tel que le présente le manuscrit d'Oxford, est en effet fautif. Mais les solutions proposées par Müller et Jenkins sont trop arbitraires pour être d'un grand intérêt[82].

La conclusion qu'on peut tirer de tout ceci, c'est qu'il n'y a guère que dans *la Chevalerie Vivien* qu'on trouve des arguments solides pour la thèse de Bédier. Et même cette solidité est toute relative. Bédier n'est pas très explicite sur ce point, mais il est clair que sa théorie suppose qu'il y avait des assonances *rares*, mais tout de même *acceptables*. Rappelons ce qu'il dit sur la première assonance problématique que nous avons examinée : « L'auteur de la *Chanson de Roland* a bien pu faire assoner *a* oral et *a* nasal, puisque d'autres auteurs de chansons de geste se sont permis cette licence. » (274) Or, quelle est la nature de cette « licence » ? Il ne peut pas s'agir d'une licence du même type que celle qui permet de varier entre *que il* et *qu'il*, entre *or* et *ore* : les phénomènes dont parle Bédier sont beaucoup trop rares. Sa théorie implicite doit être qu'il y avait des cas où l'auteur avait besoin de dire quelque chose qu'il ne pouvait pas dire sans avoir recours à l'assonance rare. Mais est-ce que cette explication est plausible pour ce qui concerne les trois vers de *la Chevalerie Vivien* qu'on a examinés ci-dessus ? Regardons ces vers encore une fois.

Il faut bien admettre que le vers 625 – « Se tés vasal[83] avés mort par vos armes » – est nécessaire. Mais le syntagme *par vos armes* ne dit rien qu'il soit essentiel de communiquer. On peut même dire que l'information qu'il donne est quelque chose qui va de soi dans le contexte. Une formule comme *en la presse* aurait fait l'affaire tout aussi bien (voir ci-dessus). Le vers 969 se trouve dans un contexte où il s'agit de l'arrivée d'un groupe de chevaliers dans une ville. L'auteur énumère les activités par lesquelles les habitants sont occupés lors de cette arrivée : les jeunes filles dansent en rond, il y a mille personnes qui fabriquent des selles dorées, etc. Ici il n'y a rien qui

---

fragments Lavergne, voir Segre I, 47-62.

[80] Serge écrit « Gt² » pour indiquer qu'il se réfère à l'édition de 1872.

[81] Serge écrit « Ml³ » pour indiquer qu'il se réfère à l'édition de 1878.

[82] Il est juste d'ajouter que Müller présente sa conjecture d'une manière fort modeste : « Dans le vers 2264, *main* nuit à l'assonance ; à l'origine le vers était peut-être à peu près ceci : *E Durendal, qu'à l'autre ne la laist*. » (438, notre traduction)

[83] Le manuscrit répète ce mot.

fasse que la mention de ceux qui jouent *as esches et as tables* soit nécessaire. – Quant au vers 1571 – « Rois Desramés en a prises ses armes » – on peut bien admettre qu'il est nécessaire que Desramés soit mentionné et qu'il est aussi nécessaire de dire qu'il s'arme. Nous sommes de l'avis que ce vers est celui qui fournit l'argument le plus solide en faveur des thèses de Bédier.

Mais il ne nous semble pas que cet argument pèse très lourd. Même pour ce qui concerne ce vers nous avons proposé une correction que nous tenons pour une conjecture fort plausible.

Reste qu'il faut sans doute ici aussi donner partiellement raison à Bédier et admettre que la fréquence des mots dont la voyelle accentuée est *a* à la fin du vers dans des laisses avec assonance en *e* ouvert[84] n'est pas un pur hasard[85]. Il est sans doute plus facile de confondre des voyelles proches que des voyelles éloignées. Mais ce fait n'est qu'un aspect de la psychologie des erreurs. Un autre aspect (auquel nous allons revenir en parlant d'autres assonances) est la tendance à mettre une formule fréquente là où la *Vorlage* avait autre chose. L'essentiel n'est d'ailleurs peut-être pas tant la tendance à remplacer ce qui est relativement rare par ce qui est plus fréquent que la tendance à remplacer une formule courante par une autre : *chevaliers as armes*, *chevaliers as helmes* – qui ne s'y méprendrait pas, quelquefois ? – L'idée que l'auteur d'une chanson de geste aurait écrit *chevaliers onestes* parce qu'il était incapable de trouver *chevaliers mirables* nous semble improbable ; l'idée d'un tel auteur écrivant *ces putes gens averses* parce qu'il était incapable de trouver *ceste gent de put aire* nous semble presque incroyable. Il est également très peu probable qu'il ait choisi la première expression à cause de quelque subtile nuance sémantique qui la distinguerait de la deuxième.

Notre conclusion à propos de la possibilité de l'assonance entre *a* (oral et nasal) et *e* ouvert est donc la même que notre conclusion à propos de la possibilité de l'assonance entre *a* oral et *a* nasal : nous pensons que les passages dans *la Chanson de Roland* et dans d'autres chansons qui suggèrent l'acceptabilité de ces assonances sont dus à des fautes commises par des scribes négligents.

Nous avons l'intention de revenir plus tard aux autres assonances problématiques traitées par Bédier. Notre prochain travail (le troisième dans cette petite série d'articles) traitera de l'assonance féminine *a* nasal/*e* nasal.

---

[84] - et inversement la fréquence des mots dont la voyelle accentuée est *e* ouvert à la fin du vers dans des laisses avec assonance en *a*.
[85] Voir notre article de 2005, 36-38.

Bibliographie

CFMA = Les Classiques français du moyen âge
SATF = Société des anciens textes français
TLF = Textes Littéraires Français

ADENET LE ROI, *Buevon de Conmarchis* dans *les Œuvres d'Adenet le Roi*, Éd. Albert Henry. Bruges : « De Tempel », 1951-71. Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van de letteren en wijsbegeerte, 109, 115 et 121. Tome II.

---. *Les Enfances Ogier* dans *les Œuvres d'Adenet le Roi*, Éd. Albert Henry. Bruges : « De Tempel », 1951-71. Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van de letteren en wijsbegeerte, 109, 115 et 121.. Tome III.

Aiol. Éd. Wendelin Foerster, *„Aiol et Mirabel" und „Elie de Saint Gille"*, Heilbronn : Gebr. Henninger, 1876-82.

------, Éd. Jacques Normand et Gaston Raynaud, Paris : Didot, 1877. SATF.

ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, Éd. Edward Cooke Armstrong *et alii* dans *The Medieval French "Roman d'Alexandre"*, Princeton : Princeton University Press et Paris : Les Presses Universitaires de France, 1937-55. Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures, 37-41. Vol. II, III, V, VI et VII.

Aliscans, Éd. François Guessard et Anatole de Courde de Montaiglon d'après le ms. 6562 de la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris : A Franck, 1870. Les Anciens Poëtes de la France, 10.

------, Éd. Erich Wienbeck, Wilhelm Hartnacke et Paul Rasch, Halle-sur-la-Saale : Max Niemeyer, 1903.

------, Éd. Claude Régnier d'après le ms. 1449 du f. fr. de la B.n.F, Paris : Honoré Champion, 1990. CFMA, 110-11.

Ami et Amile, Éd. Peter F. Dembowski, Paris : Honoré Champion, 1969. CFMA, 97.

Anseïs de Metz., Éd. Herman Joseph Green, *Anseïjs de Mes*, Paris : Imprimeries Les Presses Modernes, 1939.

L'Âtre périlleux, Éd. F. J. Schirmer, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1868, tome 42, p. 135-212.

------, Éd. Brian Woledge, Paris : Honoré Champion, 1936, CFMA, 76.

BEDIER, Joseph, *La Chanson de Roland (Commentaires)* ou *La Chanson de Roland commentée*, Paris : H. Piazza, 1927.

BENOIT DE SAINTE-MAURE, *Chronique des ducs de Normandie*, Éd. Carin Fahlin, Upsal : Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, La Haye : Martinus Nijhoff et Genève : E. Droz, 1951-79.

---, *Le Roman de Troie*, Éd. Léopold Constans, Paris : Didot, 1904-12. SATF.

Beuve, Buef, Bués, voir Bueve.

Bueve de Hantone. Version continentale, rédaction III. Éd. Albert Stimming, *Der festländische „Bueve de Hantone", Fassung III*. Dresde : Gesellschaft für romanische Literatur et Halle-sur-la-Saale : Max Niemeyer, 1914-20, Gesellschaft für romanische Literatur, 34.

Bueve d'Aigremont, voir Renaut de Montauban.

La Chanson d'Antioche, Éd. Suzanne Duparc-Quioc d'après le ms. 12 558 du f. fr. de la B.n.F, Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1977. Documents relatifs à l'histoire des croisades publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 11.

------, Éd. Jan A. Nelson d'après le ms. 786 du f. fr. de la B.n.F. dans *The Old French Crusade Cycle*, Éd. Jan A. Nelson et Emanuel J. Mickel, Tuscaloosa et Londres : The University of Alabama Press, 1977-2003. Vol. IV.

La Chanson de Guillaume, Éd. Franz Rechnitz, *Prolegomena und erster Teil einer kritischen Ausgabe der „Chançun de Guillelme"*, Bonn : Emil Eisele, 1909.

------, Éd. Hermann Suchier, *La Chançun de Guillelme, Französisches Volksepos des XI. Jahrhunderts, kritisch herausgegeben*, Halle-sur-la-Saale : Max Niemeyer, 1911.

------, Éd. Elizabeth Stearns Tyler, *La Chançun de Willame. An edition of the unique manuscript of the poem with vocabulary and a table of proper nouns*, New York : Oxford University Press, 1919. Oxford French Series by American Scholars.

------, Éd. Duncan McMillan, Paris : A. et J. Picard, 1949-50. SATF.

------, Éd. Jeanne Wathelet-Willem, *Recherches sur « La chanson de Guillaume ». Études accompagnées d'une édition*, Paris : « Les Belles Lettres », 1975. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 210.

La Chanson de Jérusalem, Éd. Nigel R. Thorp dans *The Old French Crusade Cycle*, Éd. Jan A. Nelson et Emanuel J. Mickel, Tuscaloosa et Londres : The University of Alabama Press, 1977-2003. Vol. VI.

La Chanson de la croisade contre les Albigeois, Éd. et trad. Eugène Martin-Chabot, *La Chanson de la croisade albigeoise*, Paris : « Les Belles Lettres », 1957-61. Les Classiques de l'histoire de France au moyen âge.

La Chanson de Roland, Ms. de Châteauroux. Éd. Joseph J. Duggan dans *La Chanson de Roland–The Song of Roland : The French Corpus*, Éd. Joseph J. Duggan, Turnhout : Brepols, 2005. Vol. II, 3ème partie, appendice B.

------, Ms. d'Oxford, Éd. Theodor Müller, 2e éd. Gœttingue : Dieterich'sche Verlags-Buchhandlung, 1878.

------, Ms. d'Oxford, Éd. Joseph Bédier, Altfortville : H. Piazza, 1974 [1921].

------, Ms. d'Oxford, Éd. Thomas Atkinson Jenkins, Boston : D. C. Heath, 1924. Heath's Modern Language Series.

------, Ms. d'Oxford, Éd. Frederick Whitehead rev. par T. D. Hemming, Londres : Bristol Classical Press, 1997 [1942].

------, Ms. d'Oxford, Éd. Cesare Segre. Éd. rev. et trad. de l'italien par Madeleine Tyssens, Genève : Droz, 1989. TLF, 368. [éd. ital., 1971].

------, Ms. d'Oxford, Éd. Ian Short dans *La Chanson de Roland–The Song of Roland : The French Corpus*, Éd. Joseph J. Duggan, Turnhout : Brepols, 2005. Vol. I, 1ère partie.

------, Ms. de Paris, Éd. Annalee C. Rejohn dans *La Chanson de Roland–The Song of Roland : The French Corpus*, Éd. Joseph J. Duggan, Turnhout : Brepols, 2005. Vol. III, 4ème partie.

------, Ms. de Venise 4, Éd. Robert F. Cook dans *La Chanson de Roland–The Song of Roland : The French Corpus*, Éd. Joseph J. Duggan, Turnhout : Brepols, 2005. Vol. I, 2ème partie.

------, Ms. de Venise 7, Éd. photographique dans *les Textes de « la Chanson de Roland »*, Éd. Raoul Mortier, Paris : Éditions de la Geste Francor*, 1940-1944. Tome V.*

------, Ms. de Venise 7, Éd. Joseph J. Duggan dans *La Chanson de Roland–The Song of Roland : The French Corpus*, Éd. Joseph J. Duggan, Turnhout : Brepols, 2005. Vol. II, 3e partie.

Le Charroi de Nîmes, Éd. Duncan McMillan, *Le Charroi de Nîmes. Chanson de geste du XIIe siècle*, Paris : Klincksieck, 1972. Bibliothèque française et romane publiée par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université des Sciences humaines de Strasbourg, Série B : Éditions critiques de textes, 12.

La Chevalerie d'Ogier de Danemarche, Éd. Mario Eusebi, Milan et Varèse : Istituto Editoriale Cisalpino, 1963. Testi e documenti di letteratura moderna, 6.

La Chevalerie Vivien, Éd. Adolphe Louis[86] Terracher, Paris : Édouard Champion, 1923.

------, Éd. Duncan McMillan, Aix-en-Provence : Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales, 1997.

CHRETIEN DE TROYES, *Li Contes d'Erec le fill Lac*, Éd. Wendelin Foerster dans *Sämtliche erhaltene Werke*, Amsterdam : Rodopi, 1965 [87] [1884-1932].Tome III.

------, *Li Contes del graal*, Éd. Alfons Hilka dans *Sämtliche erhaltene Werke*, Halle-sur-la-Saale : Max Niemeyer, 1884-1932. Tome V.

------, Éd. Keith Busby, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, Tubingue : Max Niemeyer, 1993.

-------, *Li Livres del chevalier de la charrete*, Éd. Wendelin Foerster dans *Sämtliche erhaltene Werke,* Amsterdam : Rodopi, 1965 [88] [1884-1932]. Tome IV.

Claris et Laris, Éd. Johann Alton, *Li Romans de Claris et Laris*, Tubingue : Gedrückt für den Litterarischen Verein in Stuttgart, 1884. Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 169.

Le Couronnement de Louis, Éd. Yvan G. Lepage, *Les Rédactions en Vers du « Couronnement de Louis »*, Genève et Paris : Droz, 1978. TLF, 261.

DE POERCK, Guy, Rika van DEYCK et ZWAENEPOEL Romana, *Textes et traitement automatique 1. Le Charroi de Nîmes*, Saint-Aquilin-de-Pacy : Mallier, 1970.

De sancto Basilio episcopo et Juliano apostata, Éd. Paul Meyer aux p. 50-53 de « Notice sur un manuscrit d'Orléans contenant d'anciens miracles de la Vierge en vers français ». *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, 1895, tome 34, Seconde partie, p. 31-56.

[86] Très curieusement, il ne semble pas clair si Terracher s'appelle « Adolphe Louis » ou « Louis Adolphe ».

[87] Seulement tomes I-IV.

[88] Seulement tomes I-IV.

Elie de Saint Gille, Éd. Wendelin Foerster. *„Aiol et Mirabel“ und „Elie de Saint Gille“*, Heilbronn : Gebr. Henninger, 1876-82.

------, Éd. Gaston Raynaud, Paris : Didot, 1879. SATF.

Les Enfances Guillaume, Éd. Patrice Henry, Paris, 1935. SATF.

Les Enfances Vivien, Éd. Magali Rouquier, Genève : Droz, 1997. TLF, 478.

Floovant, Éd. Sven Andolf, Upsal : Almqvist & Wiksells, 1941.

Florence de Rome. Éd. Axel Gabriel Wallensköld. Paris : Didot, 1907-9. SATF.

Gerbert de Metz, Texte du fragment contenu dans un feuillet conservé aux archives départementales de la Marne à Châlons avec les variantes du ms. 1622 du f. fr. de la B.n.F. Éd. François Bonnardot dans ses *Chartes françaises de Lorraine et de Metz. Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique*. Paris : Imprimerie nationale, 1873, p. 20-21 et p. 42-47. [= *Archives des missions scientifiques et littéraires*. 1873, 3e série, tome 1, p. 264-65 et p. 286-91.]

------, Éd. Pauline Taylor d'après le ms. 2983 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Namur : Secrétariat des Publications Facultés Universitaires, Louvain : Nauwelaerts et Lille : Giard, 1952. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de Namur, 11.

GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de « Perceval »*, Éd. Mary Williams (tomes I-II) et Marguerite Oswald (tome III), Paris : Honoré Champion, 1922-75. CFMA, 28, 50 et 101.

GIRART D'AMIENS, *Escanor*, Éd. Richard Trachsler, Genève : Droz, 1994. TLF, 449.

GIRBERT, voir Gerbert.

GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialecte du IXe au XVe siècle*, Paris : F. Vieweg (tomes I-IV), F. Vieweg / E. Bouillon et E. Vieweg, Successeurs (tome V), Émile Bouillon (tomes VI-X), 1881-1902.

Gui de Warewic, Le roman en prose français. Éd. Denis Joseph Conlon. *Le Rommant de Guy de Warwik et de Herolt d'Ardenne*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1971.

GUILLAUME GUIART, *Branche des royaus lignages*, Éd. Jean-Alexandre Buchon, Paris : Verdière, 1828. Collection des Chroniques nationales françaises, 7-8.

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris : Édouard Champion (tome I), Honoré Champion (tome II), M. Didier (tomes III-V) et Didier (tomes VI-VII), 1925-73.

JEAN BODEL, *La Chanson des Saisnes*, Éd. Annette Brasseur, Genève : Droz, 1989. TLF, 369.

Karlamagnús saga ok kappa hans, Éd. Carl Richard Unger, *Karlamagnús Saga ok Kappa hans. Fortællinger om Keiser Karl Magnus og hans Jævninger i norsk Bearbeidelse fra det trettende Aarhundrede* [La Saga de Charlemagne et de ses pairs. Récits sur l'empereur Charlemagne et ses pairs dans une traduction libre en norrois du treizième siècle], Christiania (Oslo), 1860.

------, Éd. Bjarni Vilhjálmsson, *Karlamagnús saga og kappa hans*, Reykjavik : Íslendingasagnaútgáfan Haukadalsútgáfan, 1954.

-----, Trad. Daniel W. Lacroix, *La Saga de Charlemagne*, Paris : Le livre de poche, 2000. Classiques modernes.

Le Moniage Guillaume, Éd. Wilhelm Cloetta, *Les Deux Rédactions en vers du « Moniage Guillaume »*, Paris : Didot, 1906-11. SATF.

------. Éd. Nelly Andrieux-Reix. *Le Moniage Guillaume. Chanson de geste du XII^e siècle. Édition de la rédaction longue.* Paris : Honoré Champion, 2003. CFMA, 145.

MORF, Heinrich, « Die Wortstellung im altfranzösischen Rolandsliede » [L'ordre des mots dans la version en ancien français de la Chanson de Roland], *Romanische Studien*. 1878, tome 3, p. 199-294.

La Mort Aymeri de Narbonne, Éd. Joseph Couraye Du Parc, Paris : Didot, 1884. SATF.

La Naissance du chevalier au cygne, Éd. Emanuel J. Mickel (« Elioxe ») et Jan A. Nelson (« Beatrix») dans *The Old French Crusade Cycle*, Éd. Jan A. Nelson et Emanuel J. Mickel, Tuscaloosa et Londres : The University of Alabama Press, 1977-2003. Vol. I.

NICOT, Jean, *Thresor de la langve francoyse, tant ancienne que Moderne*, Paris : Le Temps, 1979 [1606].

La Passion du Palatinus, Éd. Grace Frank. *La Passion du Palatinus. Mystère du XIV^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 1922. CFMA, 30.

POPE, Mildred Katherine, *From Latin to Modern French With Especial Consideration of Anglo*-Norman [Du latin à l'ancien français avec une considération particulière de l'anglo-normand],Éd. rev. S.l. : Manchester University Press, 1966 [1932].

La Première Continuation du « Conte del graal » de Chrétien de Troyes, Rédaction mixte, Éd. William Roach dans *The Continuations of the Old French "Perceval" of Chrétien de Troyes*, Philadelphia : The American Philosophical Society, 1965-70 [1949-55]. Vol. I.

-----, Rédaction brève, Éd. William Roach dans *The Continuations of the Old French "Perceval" of Chrétien de Troyes*, Philadelphia : The American Philosophical Society, 1965-70 [1949-55]. Vol. III, 1ère partie.

La Prise d'Orange, Éd. Claude Régnier, *Les Rédactions en vers de « la Prise d'Orange »*, Paris : C. Klincksieck, 1966.

La Prise de Cordres et de Sebille, Éd. Ovide Densusianu, Paris : Didot, 1896. SATF.

Les Quatre Fils Aimon, voir *Renaut de Montauban*.

Raoul de Cambrai, Éd. Paul Meyer et Auguste Longnon, Paris : Didot, 1882. , SATF.

-----, Éd. Sarah Kay, trad. William Kibler, Paris : Le livre de poche, 1996. Lettres gothiques.

Renaut de Montauban, Éd. Heinrich Michelant d'après le ms. 24 387 du f. fr. de la B.n.F. Stuttgart : Gedruckt auf Kosten des Litterarischen Vereins, 1862. Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 67.

-----, Éd. Ferdinand Castets d'après le ms. 24 387 du f. fr. de la B.n.F, Genève : Slatkine Reprints, 1974 [1906-9].

-----, Éd. Philippe Verlest d'après le ms. 764 du f. fr. de la B.n.F, Gand, 1988. Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van de letteren en wijsbegeerte, 175.

-----, Éd. Jacques Thomas d'après le ms, Douce 121 de la Bibliothèque bodléienne à Oxford, Genève : Droz, 1989. TLF, 371.

-----, Éd. Karl Kaiser, Édition partielle d'après le ms. 192 de la Bibliothèque municipale de Metz avec les variantes du ms. H 247 de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier, du ms. 2990 de la Bibliothèque de l'Arsenal, du ms. 2.0.5 de la Bibliothèque du Peterhouse College à Cambridge et du ms. Douce 121 de la Bibliothèque bodléienne à Oxford, *Der erste Teil des „Buef d'Aigremont" (Lohier-Episode) nach den Hss. Mz M A P D der „Quatre Fils Aymon"*, Greifswald : Hans Adler, 1913. [L'édition de Geipel constitue la suite (laisses XXV-LXXI), mais non la fin, de cette édition-ci (laisses I-XXIV).]

-----, Éd. Ernst Geipel, Édition partielle d'après le ms. 192 de la Bibliothèque municipale de Metz avec les variantes du ms. H 247 de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier. *Der zweite Teil des „Buef d'Aigremont" (Streit zwischen Renaut und Bertolais) nach den Hss. Mz, M der „Quatre fils Aimon"*, Greifswald : Hans Adler, 1913. [Cette édition constitue la suite (laisses XXV-LXXI), mais non la fin, de celle de Kaiser (laisses I-XXIV).]

RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, Éd. Gwladys Perrie Williams, Paris : Honoré Champion, 1929. CFMA, 38.

Richard le Beau, Éd. Wendelin Foerster, *Richars li Biaus*, Vienne : Alfred Hölder, 1874.

-----, Éd. Anthony J. Holden, *Richars li Biaus*, Paris : Honoré Champion, 1983. , CFMA, 106.

ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'estoire dou graal*, Éd. William Albert Nitze, Paris : Honoré Champion, 1927. CFMA, 57.

Robert le Diable, Éd. Eilert Løseth, Paris : Didot, 1903. SATF.

Le Roman de Thèbes, Éd. Léopold Constans, Paris : Didot, 1890.

SALBERG, Trond Kruke, « Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N., fr. 1583). [I :] Remarques introductrices et ordre dans lequel il faut lire les feuillets du manuscrit », *Romania*. 1996, tome 114, p. 350-361.

-----, « Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N., fr. 1583), III : L'assonance problématique *a* oral / *a* nasal dans *la Chanson de Roland* et ailleurs ». *Olifant*. [En ligne].
2005, vol. 24, nº 2, p. 9-42. Format PDF et HTML. Disponible sur : <*http://www.metapress.com/content/881pn0r32n354077/?p=65d8bd29e6914942b7690f88201ed05c&pi=0*>. (Consulté le 17 août 2011).

Le Siège de Barbastre, Éd. Joseph-Louis Perrier, Paris : Honoré Champion, 1926. , CFMA, 54.

TOBLER, Adolf, LOMMATZSCH Erhard *et alii*. *Altfranzösisches Wörterbuch* [Dictionnaire de l'ancien français]. Berlin : Weidmannsche Buchhandlung (tomes I et II), Wiesbaden : Franz Steiner Verlag (tomes III à X), Stuttgart : Franz Steiner Verlag (tomes XI et XII), 1925-.

WACE, *La Geste des Bretuns*, Éd. Ivor Arnold, *Le Roman de Brut*, Paris : SATF, 1938-40.

IV. Varia

Le FLE/FLS en milieux scolaire et entrepreneurial ou le succès d'un Master en français sur objectifs spécifiques
Jan GOES

***Bien*, *mal*, *pas mal* : Évaluation qualifiante, quantifiante et intensive**
Estelle MOLINE

Le FLE/FLS en milieux scolaire et entrepreneurial ou le succès d'un Master en français sur objectifs spécifiques

Jan GOES
Université d'Artois, Centre « Grammatica », Arras
France

Résumé. La création d'un master FOS, le développement exponentiel du master en matière de recherche, l'explosion du nombre d'étudiants et l'ouverture du master à distance, les débouchés pour les étudiants sont autant de défis auxquels un formateur de ce type de programme d'études universitaires doit trouver des solutions viables, conformes au marché du travail actuel. Le **F**rançais sur **O**bjectifs **S**pécifiques fait revivre le **F**rançais **L**angue **É**trangère en lui apportant une nouvelle façon d'aborder l'enseignement (par la perspective « communicative / actionnelle »). Dans notre étude nous avons détaillé le cas particulier de la création d'un master FLE / FOS à l'Université d'Artois, Arras, France que nous avons envisagé en collaboration avec d'autres universités.

Abstract. The creation of a French for specific objectives master's degree, the exponential growth of the research master's degree, the growing number of students and the possibility to have a master's degree by distance learning, the opportunities for the students represent the many challenges for which an instructor of this type of university studies' program must find practical solutions, appropriate for the current labour market. French for specific objectives improves French as a foreign language (FLE) offering a new way of approaching teaching (through the language/action perspective). In our study we have detailed the particular case regarding the creation of French as a foreign language/French for specific objectives master's degree at The University of Artois, Arras, France which requires the collaboration with other universities.

Mots-clés : français sur objectifs spécifiques, français langue étrangère, master professionnel, programme d'études universitaires

Keywords: French for specific objectives, French as a foreign language, professional master's degree, university studies program

1. Introduction

Français sur objectifs spécifiques, français instrumental, français fonctionnel, français de spécialité… autant de termes pour désigner un domaine qui, après quelques décennies de relative " somnolence ", fait un étonnant retour sur la scène du FLE, non seulement en milieu

institutionnel, mais aussi au sein des entreprises. Actuellement, l'on assiste à une forte recrudescence de la demande de formations spécialisées, non seulement de la part des institutions, mais également de la part d'entreprises et de personnes privées.

Les formations demandées par les entreprises peuvent être tellement spécifiques et intensives que l'on peut choisir de privilégier l'une ou l'autre des compétences traditionnelles du FLE (compréhension et production écrite et orale, la compétence culturelle) au dépens des autres (ainsi la prise de notes et la compréhension orale pour des étudiants chinois souhaitant s'intégrer dans le système universitaire français ; la production orale pour une commentatrice radio qui souhaite prononcer correctement les noms de chanteurs français dans son programme [formations qui ont réellement eu lieu]).

Il est alors évident que le formateur choisira une tout autre approche que celle qui est généralement de mise au sein des institutions scolaires. Généralement, on passe par quatre étapes :

1. Première étape : prise de contact. Formulation du projet spécifique à l'entreprise en question. Si possible, enquête sur le groupe que l'on va former et ses besoins. Élaboration d'un pré-programme en fonction d'une hypothèse sur le groupe (basée ou non sur l'enquête).
2. Deuxième étape : recherche de documentation concernant la formation à donner ; ceci en fonction des compétences à développer.
3. Troisième étape : didactisation de la documentation. On peut choisir de garder les documents authentiques, de les adapter, ou carrément de les « réécrire » (documents forgés).
4. Quatrième étape : les cours, l'évaluation etc. Ceci toujours en fonction du groupe : il peut en effet arriver que l'on doive reformuler les hypothèses concernant le groupe et ses besoins, et donc réadapter les documents et les cours en fonction de nouvelles données.

Inutilement de dire que cela demande un investissement colossal de la part de l'enseignant, investissement dont il doit tenir compte lorsqu'il fait son devis pour l'entreprise qui souhaite l'embaucher.

Le passage au L-M-D de la plupart des universités françaises a offert une chance unique à l'Université d'Artois, étant donné que cela nous a donné la possibilité de créer un Master 2, à la suite de la maîtrise FLE, devenue alors « Master 1 ». Nous avons décidé de séparer assez rigoureusement les matières des deux années – sans oublier évidemment les nombreux points communs qui réunissent le FLE et le FOS, voire le dernier-né, le Français

sur objectif universitaires (FOU[1]). Ainsi est né le Master « Le français langue étrangère / langue seconde en milieux scolaire et entrepreneurial », dont le Master 1 s'occupe principalement de l'enseignement en milieu scolaire, le Master 2 de l'enseignement en milieu entrepreneurial et universitaire. Le Master 2 compte une voie recherche et une voie professionnalisante, les étudiants « recherche » sont engagés dans les programmes de recherche dont nous parlerons au paragraphe 3.

Dans ce bref article, nous relaterons la création de ce Master, son programme et le développement exponentiel qu'il a connu en seulement sept années d'existence. Il offre en outre de réels débouchés aux étudiants de FLE.

2. La création du Master

Tout début étant difficile, il fallait surtout convaincre les responsables du Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche pour l'habilitation de ce Master. Voici quelques extraits de l'argumentaire très développé qu'il a fallu produire :

> La création de ce Master 2 est une réponse à des demandes répétées de la part des étudiants de maîtrise Français Langue Étrangère (désormais FLE). En effet, vers la fin de leurs études, un nombre croissant d'étudiants développe une stratégie visant une multicompétence qui agrandirait leurs chances sur le marché de l'emploi, ceci entre autres par l'obtention d'un diplôme BAC + 5, orienté vers le monde de l'entreprise. Une 30 % des étudiants de la maîtrise 2000 - 2001 font un DESS ou l'envisagent. Notre Master, vu sa spécialisation, sera également ouvert à des étudiants de Langues et Civilisation Étrangères et de Langues Étrangères Appliquées, à des étudiants sortant d'autres domaines des sciences humaines et sociales (sciences de l'éducation, patrimoine et tourisme).

La maîtrise FLE étant surtout centrée sur l'enseignement du FLE dans un cadre scolaire (en France ou à l'étranger), le D.E.S.S. lui serait une suite utile, à condition de "graviter" autour d'un axe commun, qui serait nécessairement un axe FLE, professionnalisant, ainsi, nous avons pensé à:

1. Un plus grand poids accordé aux NTIC (qui permettent entre autres l'autonomisation de l'apprenant, *cf.* l'annexe). Ici, on vise évidemment des débouchés internationaux.

[1] L'acronyme est légèrement malheureux, mais il est accepté par la communauté des chercheurs et des enseignants. Nous aurions préféré le FOA (français sur objectifs académiques), mais le mot *académique* dans « année académique » est un belgicisme.

2. Une familiarité avec le FOS (*français sur objectifs spécifiques*). Le français de l'économie, du tourisme, de la médecine, des produits de la mer… Plus que sur ces objectifs en eux-mêmes, nous devrions nous concentrer sur la formation d'enseignants capables de créer leurs modules en fonction des besoins des entreprises. Débouchés internationaux.
3. Une éventuelle option Tourisme, qui serait retenue par l'ULCO (il y a un DESS "Tourisme" à l'ULCO, autre synergie possible).
4. Une dimension linguistique qui transcende le français: les entreprises contactées considèrent qu'il serait très difficile de trouver un travail pour un étudiant qui ne maîtrise que le français.

La formation gravitera autour d'un module pivot : la communication. Le futur formateur, ou, « l'opérateur de formation » devrait avoir la capacité de faire un « devis » : une analyse des données et des besoins de l'entreprise. La clé serait donc un cours de « communication / analyse des besoins » qui créerait auprès de l'étudiant une capacité d'audit d'entreprise, de compréhension de la culture d'entreprise et de remédiation / conseil.

En d'autres mots : la formation s'adresse à des étudiants qui sont susceptibles d'occuper des postes de responsabilité dans le domaine de la conception de méthodes d'enseignement du français langue étrangère / sur objectifs spécifiques (entre autres enseignement par autonomisation de l'apprenant (NTIC)). Ceci n'exclut pas leur fonctionnement en tant qu'enseignants dans les mêmes contextes. Ainsi, les entreprises organisent parfois des semaines d'immersion (linguistique). L'enseignant issu du Master pourra être un coordinateur (« coach ») linguistique.

Elle s'adresse aussi à de futurs cadres, chargés de la communication au sein des entreprises (rapports annuels, bilans, revues d'entreprise) et / ou de la division des ressources humaines. Ils pourront contribuer à l'internationalisation (communication interculturelle) des entreprises.

Les entreprises et organisations auxquelles le Master s'adressera seront donc de préférence des entreprises fonctionnant au niveau supra-national (stages des étudiants et débouchés).

Le feu vert (la fameuse « habilitation ») obtenu, il restait à ouvrir le Master 2 : 8 étudiants se sont inscrits en 2004 au programme d'enseignement qui se trouve en annexe de cet article.

3. Le développement exponentiel du Master en matière de recherche

Si les débuts ont été frileux (seulement 8 étudiants), le Master a très vite pris son envol et nous avons pu engager un spécialiste en français sur objectif spécifique reconnu qui a puissamment contribué au développement ultérieur du Master (Jean-Marc Mangiante, cf. bibliographie). Très vite sont apparus des terrains de recherche qui ont, eux aussi, largement contribué au développement de ce Master.

Tout d'abord, un programme d'analyse du discours a été développé qui concerne le BTP (Bâtiment et travaux publics), ensemble avec des centres de formation et avec le secteur professionnel du BTP. Ceci, notamment, parce qu'il s'est avéré qu'un grand nombre d'accidents de travail sont dus à la mauvaise compréhension des consignes de sécurité par les travailleurs étrangers (le secteur BTP emploie beaucoup de travailleurs polonais, roumains entre autres). Les étudiants du Master partent sur le terrain, enregistrent les dialogues sur le chantier, filment (lorsqu'ils ont l'autorisation) et rédigent un rapport de stage / mémoire qui donne des résultats concrets : la création d'un référentiels de compétences pour le secteur.

Ensuite, nous avons eu des « commandes » de français sur objectif spécifique, dont la plus importante était la préparation de 20 enseignants de chinois de nationalité et langue chinoises à l'enseignement de la langue chinoise en milieu francophone. Ces étudiants, de niveau A1.1 ont terminé leur année intensive d'études avec un niveau B.2 et ont fait un examen qui consistait en l'enseignement de la langue chinoise à un public francophone.

Finalement, ayant constaté les difficultés des étudiants d'échange européens – contrairement aux étudiants hors Union, ils ne doivent pas attester d'un niveau minimum de langue française – Jean-Marc Mangiante a développé un programme de recherche concernant le français sur objectif universitaire. Les étudiants du Master sont donc là aussi partis sur le terrain, et ont enregistré les enseignants de toutes les disciplines. Leurs rapports et enregistrements ont contribué à la création d'un manuel de français sur objectif universitaire (voir bibliographie). Le terrain d'application de ce manuel à l'Université d'Artois est actuellement constitué par nos étudiants européens que nous formons à la vie universitaire « à la française », la prise de notes dans les cours magistraux, la dissertation et autres disciplines transversales qui concernent la langue française à l'université (le Français sur Objectif Universitaire). Un élargissement de cet enseignement à tous les étudiants étrangers est actuellement en cours d'étude.

4. Explosion du nombre d'étudiants et ouverture du master à distance

Très vite, le nombre d'étudiants a augmenté au-delà de nos attentes : en 2006 déjà, nous avions en moyenne trente étudiants en Master 1 et trente étudiants en Master 2. Un double master vient d'être créé avec l'Université de Bohème de l'Ouest à Plzen : un échange aura lieu et une dizaine d'étudiants de Plzen viendront à l'Université d'Artois, tandis que les autres étudiants feront le master à distance. Des étudiants de l'Université d'Artois feront également une partie de leurs études à l'Université de Bohème de l'Ouest.

Les stages en entreprise ne se faisant pas nécessairement lors des périodes prévues (fin d'année universitaire), il a fallu remédier à leurs absences prolongées. Nous avons donc commencé à envoyer les cours par courriel. En 2008, Jean-Marc Mangiante et Jan Goes ont décidé d'officialiser ce qui est devenu le Master à distance « FLE / FLS en milieux scolaire et entrepreneurial », voie recherche et voie professionnelle. Ce master a trouvé sa place sur la plateforme « Moodle » de l'Université d'Artois.

Là aussi, le succès était au rendez-vous : des contacts établi avec différents instituts français ont abouti à la création de conventions pour la formation des enseignants à l'étranger. Le master à distance compte actuellement quarante étudiants en Master 1 et cinquante à soixante étudiants en Master 2 (ceci parce que le Master 2 compte également un certain nombre d'étudiants en reprise d'études qui ont une maîtrise (Bac + 5)).

L'évolution favorable du Master 2 a permis le recrutement d'une nouvelle collègue, et nous espérons que l'équipe, débordée, s'agrandira encore.

5. Les débouchés pour les étudiants

Un certain nombre d'anciens étudiants nous ont donné de leurs nouvelles : certains travaillent dans des Alliances Françaises (l'un d'entre eux, volontaire international, est coordinateur d'une Alliance) et promeuvent des formations en FOS, d'autres ont tout simplement créé leur propre « boîte » (Bruxelles, Lille). D'autres encore ont trouvé un travail dans le monde de l'édition (Hachette Espagne, Japon) ou sont devenus conseillers pédagogiques au conseil régional (Nord-Pas de Calais). Beaucoup travaillent dans des centres de langue (Paris, étranger).

6. Conclusion

Ce bref témoignage de la part de la personne qui est à l'origine de ce Master peut paraître triomphaliste. Il est simplement enthousiaste : nous nous

rendons compte que nous devons rester vigilants. Actuellement, c'est bien le FOS qui nous fait vivre, et nous nous réjouissons du nombre grandissant des étudiants inscrits. Il faut, pour le dire en termes actuels « surfer sur la vague ». Le FOS fait également revivre le FLE en lui apportant une nouvelle façon d'aborder l'enseignement (la perspective « communicative / actionnelle », par exemple). L'avenir nous dira évidemment si notre choix a été le bon et c'est pourquoi il faut rester prudent et ne pas cesser de chercher un renouvellement constant du master pour lui garantir un avenir certain au sein de l'Université d'Artois même, et pourquoi pas, en collaboration avec d'autres universités encore ?

Bibliographie

GOES, Jan, ZAMFIR, Doina, « FOS, publics et pédagogie / Comptes rendus d'expériences », *Le Français dans le Monde, Français sur objectifs spécifiques : de la langue aux métiers*, Janvier 2004, pp. 115 - 124.

GOES, Jan, « Le français sur objectifs spécifiques. Une réflexion sur la constitution d'un domaine et ses enjeux », *Romaniac*, n° 97, 4e trimestre 2004, pp. 8 - 15.

GOES, Jan, « Le français sur objectifs spécifiques en milieu institutionnel et en milieu entrepreneurial », *Analele Universităţii din Craiova, Seria Ştiinţe filologice, Limbi moderne aplicate*, Anul I, Wr. 1-2, 2005, pp. 139 – 147.

GOES, Jan, MANGIANTE, Jean-Marc (éds.), *L'accueil des étudiants étrangers dans les universités francophones : sélection, formation et évaluation*, Arras : Artois Presses Université, 2007.

GOES, Jan, « Les publics de FOS dans l'enseignement supérieur : des besoins des apprenants à la formation des enseignants », Plzen, Université de Bohème de l'Ouest, *Actes du colloque international Profilingua*, Plzen, 28-29 juin 2007, pp. 132 – 141. (CD-rom).

MANGIANTE, Jean-Marc et PARPETTE, Chantal, *Le Français sur Objectifs Spécifiques : de l'analyse des besoins à l'élaboration d'un cours*, Paris : Hachette FLE, 2004.

MANGIANTE, Jean-Marc et PARPETTE Chantal, *Le français sur Objectifs Universitaires*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

ANNEXE: LE PROGRAMME DU MASTER

PREMIER SEMESTRE

Semestre / UE	Contenu des enseignements	CM	TD	Heures maquette	ECTS	ECTS par unité	Coeff. par unité
		Durée	Durée				
UF 117	Introduction aux problématiques du français langue étrangère (1) Le français langue seconde	36 h	 20 h	56h	16	12 4	4
UC 112	*La langue française (FLE) :* « De l'analyse à l'enseignement»		18 h	18 h	10	10	2,5
UM 115	Didactique du FLE (1)		20 h	20 h	4	4	1
Total 1er semestre		36h	58h	94h	30		7,5

UF = unité fondamentale ; UC = unité complémentaire ; UM = unité méthodologique.

DEUXIÈME SEMESTRE

Semestre / UE	Contenu des enseignements	CM	TD	Heures maquette	ECTS	ECTS par unité	Coeff. par unité
		Durée	Durée				
UF 127	Introduction aux problématiques du FLE (2) La francophonie en contexte	36 h	 20 h	56 h	10	8 2	2,5
UC 122	*La langue française (FLE) :* « De l'analyse à l'enseignement»		18 h	18 h	6		1,5
UM 115	Didactique du FLE (2)		20 h	20 h	4	4	1
	Stage en entreprise et rapport de stage (4 semaines minimum)				10		2,5
Total 2ème semestre		36 h	58 h	94 h	30		7,5

TROISIÈME SEMESTRE

Semestre / UE	Contenu des enseignements	CM	TD	Heures maquette	ECTS	ECTS par unité	Coeff. par unité
		Durée	Durée				
UF 337 **3 unités**	**UE 1 Ingénierie de la formation en langue et de l'auto-formation (1)** *Logique de projet et autonomie dans les apprentissages* *Utilisation des techniques éducatives en centre de ressources et d'auto-apprentissage.*		46 h	46 h	30	10	1
	UE 2 Projet de formation en milieu entrepreneurial (1) *Audit linguistique et élaboration de projets modulaires pour les entreprises* *Le français sur objectifs spécifiques*		52 h	52 h		10	1
	UE 3 Contextes interculturels de l'enseignement du FLE / FLS		30 h	30 h		10	1
Total 3ème semestre			128 h (dont 10 h conférenciers invités)	128 h	30	30	3

QUATRIÈME SEMESTRE

UF 347 **2 unités**	**UE 4 Ingénierie de la formation en langue et de l'auto-formation (2)** **UE 5 Projet de formation en milieu entrepreneurial (2)** *La communication professionnelle : analyse des discours et des paramètres situationnels* *Politiques éducatives en Europe*		34 h 38 h	72 h	10		1
STAGE	**Stage en entreprise de 3 mois minimum**				20		2

Bien, *mal*, *pas mal* : Évaluation qualifiante, quantifiante et intensive[1]

Estelle MOLINE
MoDyCo - CNRS, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
France

Résumé. Cet article est consacré à la description des effets de sens corrélés aux emplois de *bien, mal* et *pas mal* adverbes de constituant. Tandis que *bien* et *pas mal* sont susceptibles, en fonction des propriétés sémantiques et syntaxiques du terme auquel ils sont incidents, d'exprimer la manière, la quantité et le degré d'intensité, l'adverbe *mal* ne peut qu'exprimer la manière. En outre, si *pas mal* peut être analysé comme la négation de *mal* dans l'expression de la manière, il s'agit d'une locution adverbiale dans l'expression de la quantité et de l'intensité.

Abstract. This article aims at describing manner adverbs *bien* (« well »), *mal* (« badly ») and *pas mal* (« not bad ») meaning. It will be shown that bien and pas mal can express manner, quantity or degree, depending mostly on semantic properties of the modified term, but that mal can only express manner. Pas mal can be analysed as mal's negation when it expresses manner, and must be analysed as a locution when it expresses quantity or degree.

Mots-clés : adverbes de constituants, évaluation qualifiante, quantifiante et intensive, déterminants adverbiaux indéfinis
Keywords: adverbs of components, evaluation skills, quantifying and intensive, determinants adverbial undefined

1. Introduction

Il est bien connu que l'interprétation des termes qui recèlent une part importante d'indéfinition est étroitement corrélée au contexte – linguistique et/ou situationnel – dans lequel ils apparaissent. Ainsi, l'adverbe évaluatif *bien* est susceptible, en fonction des propriétés syntaxiques et sémantiques du terme auquel il est incident, de recevoir une interprétation qualifiante, quantifiante ou intensive :

(1) a. Autrefois, il paraît qu'il chantait bien, tu sais. (Sabatier)[2]

b. En définitive ma pauvre Mémé, elle l'a bien pleuré quand elle a appris sa mort. (Boudard)

[1] Mes remerciements à Ph. Gréa pour sa relecture d'une version antérieure et ses commentaires d'une grande pertinence.

[2] Sauf indications contraires, les exemples sont issus de la base textuelle Frantext.

c. […] les causes profondes étaient ailleurs : à Mâcon, à Gunsbach, à Thiviers, dans un vieux cœur qui s'encrassait, dans un passé bien antérieur à ma naissance. (Sartre)

d. À Paris, dans mon cabinet de travail, à la campagne, dans mes promenades à travers champs ou en bateau, j'ai fatigué ainsi bien des camarades qui ne se doutaient guère de leur collaboration muette. (Daudet)

Ces interprétations peuvent également être attribuées à la « locution adverbiale » *pas mal* :

(2) a. Carmouze chante pas mal ! Une future reconversion ? (http://forum.aufeminin.com/forum/loisirs11/__f53416_loisirs11-Carmouze-chante-pas-mal-une-future-reconversion.html)

b. J'en pleurai pas mal,/ Le flux lacrymal/ Me fit la quinzaine. (Brassens)

c. Pour réveiller même en moi, d'une époque oubliée pas mal antérieure à ma naissance, le souvenir de langueurs et d'amours allemandes, elle n'eut en effet qu'à souffler sur une mèche rebelle de ces cheveux […]. (Giraudoux)

d. D'ailleurs, il y a pas mal de cris et de disputes dans le dortoir. (Siefridt)

tandis que *mal* fonctionne essentiellement comme un adverbe de manière, et semble peu apte à exprimer directement la quantité et l'intensité :

(3) a. Au vrai, plus Marsyas qu'Apollon, il sussurait trop fort, braillait trop doux, modulait mal, faisait couac sur couac, il chantait mal quoi, mais il y trouvait nonobstant un plaisir qui allait grandissant. (Perec)

b. *J'en pleurai mal.

c. *un passé mal antérieur/*une époque mal antérieure.

d. *Il y a mal (des + de) cris.

Je me propose dans cette étude d'examiner les emplois d'adverbes de constituants – y compris les emplois de « déterminants adverbiaux indéfinis » – afin de mettre en évidence les facteurs qui régissent leur interprétation et de montrer que si la locution adverbiale *pas mal* correspond bien à la négation de *mal* dans les emplois qualifiants, tel ne semble pas être le cas en ce qui concerne les interprétations quantifiante et intensive. Je décrirai successivement les contextes dans lesquels ces adverbes sont incidents à un verbe et à un adjectif, puis je traiterai de leur usage en tant que « déterminants adverbiaux indéfinis ».

2. Incidence verbale

L'adverbe de constituant *bien* reçoit très consensuellement la valeur première d'adverbe de manière (cf. Péroz 1992, 14). La glose proposée diffère de celle généralement utilisée pour ce type d'adverbes : *bien* signifie non pas « d'une manière bonne » mais bien « de la bonne manière », c'est-à-dire, au sens premier de *bon* (cf *DHLF*[3] 1995, 243), « de la manière qui convient ». L'adverbe pose donc un jugement axiologique positif sur la qualité de réalisation d'un procès, conforme aux attentes du locuteur en regard d'une norme implicite :

(4) a. L'expérience a montré que l'ensemble se comportait admirablement bien en mer malgré son allure bizarre et très peu marine. (Romanovsky)

b. Leurs corps étaient réunis, Bart dansait bien, Babé également, ils se retrouvaient d'instinct dans les mille habitudes que le temps avait établies. (Hermary-Vieille)[4]

Cette norme implicite par rapport à laquelle se positionne le locuteur varie en fonction du sens du prédicat – s'il s'agit bien de la qualité de réalisation du procès décrit dans les deux cas, *chanter bien* et *écouter bien* mettent en jeu une composante sémantique spécifique à chacun de ces verbes –, des compétences potentielles de l'agent – cf. *Il (parle + écrit) bien*, selon qu'il s'agit d'un jeune enfant ou d'un orateur (ou d'un écrivain) confirmé – et des attentes personnelles du locuteur en fonction du procès décrit et des compétences prêtées à l'agent[5]. L'évaluation peut viser différentes composantes d'un même procès. En (5) par exemple :

(5) « Tiens bien ta fourchette ! » (Groult)

il peut s'agir de tenir l'objet fermement, de le tenir correctement, *i. e.* de manière à en permettre une utilisation optimale, ou encore conformément à l'usage de certaines catégories sociales, *i. e.* élégamment.

L'adverbe de manière *mal* est glosable par « autrement qu'il ne faut, d'une manière fâcheuse » (*DHLF* 1995, 1173), c'est-à-dire « d'une manière qui ne convient pas », *i. e.* qui n'est pas conforme aux attentes du locuteur :

(6) a. Mon mari se conduit mal, crac, je deviens aveugle. (Tournier, *Le coq de bruyère*)

b. Parfois c'est, dans la foule, un homme du peuple qui tire sa casquette et chante. Qu'il chante mal, et qu'on rie, c'est celui-là qui est touchant. (Montherlant, *Les Bestiaires*)

---

[3] *Dictionnaire Historique de la Langue Française.*

[4] Excepté avec les verbes qui se construisent nécessairement avec un complément de manière (type *se comporter*), une lecture alternative extraprédicative est le plus souvent possible.

[5] Sur l'interprétation des (adjectifs) évaluatifs, voir notamment Kleiber 1976.

Comme son antonyme *bien*, *mal* est un adverbe évaluatif. Son emploi manifeste un jugement négatif du locuteur quant à la qualité de réalisation du procès en fonction d'une norme attendue.

Comme tous les adverbes de manière *bien* et *mal* sont gradables :

(7) a. Je vous vois très bien. (Anouilh)

b. Il écoutait aussi bien qu'il parlait, ce qui est extrêmement rare [...]. (Gide)

c. Il les chante mieux que Dranem, mais il a déjà beaucoup bu. (Genevoix)

d. Comme il écoutait bien ! (Beauvoir)

(8) a. Mais j'ai très mal dormi. (Berr)

b. Mais notre aîné supporte aussi mal que notre père de voir son autorité mise en cause. (Arnaud)

c. Je supporte ce genre d'énervements plus mal que les bombardements, raids d'avions et autres gracieusetés anglo-américaines. (Pouquet)

Ils sont inclus dans la portée de la négation dont ils peuvent constituer le foyer[6] :

(9) a. J'ai compris que ce n'est pas à cause de la position assise que je ne lis pas bien dans le bus, le train ou l'avion. (François)

b. Le planteur du Nord ne dansait pas mal. (Duras)

la particule négative *ne* pouvant être omise :

(10) a. – J'ai pas bien vu. (Boudard)

b. C'est vrai, ici, on bouffe pas mal. (Doubrovsky)

À la forme négative, *bien* et *mal* restent gradables :

(11) a. Il est vrai que c'est mal enregistré, qu'on n'entend pas très bien [...]. (Boltanski, Grenier)

b. Cela ne se passe pas trop mal. (Lagarce)

et différentes particules négatives peuvent être utilisées :

(12) a. J'ai la mémoire qui flanche/Je me souviens plus très bien. (Moreau, Bassiak, Rauber)

b. L'ascenseur est en panne, comme d'habitude. Il n'a jamais très bien marché. (Pérec)

[6] Sur les différences entre la portée et le foyer de la négation, cf. Larrivée 2001.

Selon Péroz (1992), « [i]l est un fait que l'˝appréciatif˝ [l'adverbe de manière *bien*] apparaît plus facilement avec des verbes ayant un sens positif, et qu'on le rencontre moins avec des verbes ayant un sens opposé » (*ibid.*, 44)[7]. Les verbes ayant un sens négatif sont en effet peu compatibles avec un jugement axiologique positif, et l'adverbe tend alors à recevoir une interprétation quantifiante ou intensive :

(13) a. Il avait dû bien pleuvoir pendant la représentation : le pavé était tout mouillé. (Guérin)

b. Même moi ça m'est arrivé de me laisser embobiner par Mona me disant, nous disant, qu'elle allait bien s'ennuyer de nous à Marseille [...]. (Forlani)

c. [...] ; ce pauvre Valcourt et moi, nous avons bien souffert. (Beauvoir)

Toutefois, l'incidence à un verbe ayant un « sens négatif » n'est ni nécessaire ni suffisante pour imposer une interprétation quantifiante (ou intensive). D'une part, certains contextes comme la mise en scène peuvent imposer une lecture qualifiante de l'adverbe[8] :

(14) a. Sada Yacco pleure bien, mais avec trop de reniflements. (Renard)

b. On pardonnerait tout à un homme qui sait bien pleurer. (Alain)

D'autre part, l'évaluation positive de la réalisation de certains procès semble corrélée à une certaine quantité :

(15) a. Bref une fois de plus on avait bien rigolé. (Seguin)

b. Vous ne connaissez pas mes Navarrais, ce sont des gars qui se jetteraient sur une cuve de poix en flammes, quand ils ont bien bu. (Oldenbourg)

Plus généralement, les interprétations qualifiante et quantifiante de *bien* ne sont pas toujours clairement dissociables. Certains prédicats, compatibles avec un complément de manière et un adverbe de quantité, admettent ces deux interprétations, le contexte permettant le cas échéant de trancher :

(16) a. [...] Drifter, qui se piquait d'avoir lu, et bien et beaucoup lu, [...]. (Labro)

b. – Vous avez bien lu, c'était moi, évidemment. (Kristeva)

c. J'ai bien lu, aujourd'hui.

tandis que dans d'autres cas, ces interprétations semblent indissociables :

---

[7] L'auteur relativise quelque peu cette assertion ultérieurement, ainsi que la notion de « verbe à sens négatif ».

[8] Voir Péroz (1992, 38-39).

(17) a. Dormez bien, mangez bien, prenez des forces. (Genevoix)

b. Un tableau de Müller m'avait bien plu. (Alain-Fournier)

L'acception quantifiante de *bien* peut être glosée par « beaucoup », ce qui est cohérent avec la structuration métaphorique des concepts fondamentaux proposée par Lakoff et Johnson (1985) qui soulignent la corrélation – sur le plan cognitif – entre l'évaluation positive et la grande quantité. Sur le plan argumentatif, *bien* et *beaucoup* sont d'ailleurs co-orientés, ce que montrent les différences d'acceptabilité des exemples suivants :

(18) a. J'ai bien mais peu dormi. (Sartre)

b. ?* J'ai bien mais beaucoup dormi.

c. J'ai beaucoup et bien dormi.

Lorsqu'il reçoit une valeur quantifiante ou intensive, l'adverbe *bien* présente des caractéristiques spécifiques : il n'est ni gradable, ni compatible avec la négation :

(19) a. *Elle s'est très bien ennuyée.

b. *Elle ne s'est pas bien ennuyée.

Qu'en est-il de l'adverbe *mal* ? Il est bien évident que si l'évaluation positive et la grande quantité sont étroitement corrélées sur le plan cognitif, l'évaluation négative et la petite quantité le sont également. Sur le plan argumentatif, de même que *bien* et *beaucoup*, *mal* et *peu* sont co-orientés, comme l'indiquent les différences d'acceptabilité des exemples suivants :

(20) a. J'ai beaucoup dormi, mais mal.

b. ?* J'ai peu dormi, mais mal.

c. J'ai peu et mal dormi.

Pour autant, il ne semble pas que l'adverbe *mal* puisse recevoir une interprétation à proprement parler quantifiante ou intensive. En effet, *mal* est incompatible avec des prédicats qui excluent une interprétation qualifiante :

(21) a. * Il a mal plu cette nuit.

b. *Elle s'est mal ennuyée aujourd'hui.

De plus, si, comme le note Bacha (2001, 17 et 2005, 33), l'adverbe *mal* peut être interprété comme signifiant « insuffisamment » :

(22) C'est alors qu'il m'a initié au roman américain, que je connaissais mal. (Mohrt)

il n'en demeure pas moins gradable :

(23) a. Il ne connaissait que très mal l'œuvre de Bach, mais il ne voulait pas l'avouer à cette femme. (Romilly)

b. Il lisait un peu, s'attendrissait beaucoup, et cherchait à tâtons les traces d'un passé qu'il avait grand remords de connaître si mal. (Romilly)

ce qui tend à indiquer qu'il s'agit de l'adverbe de manière.

Reste la locution adverbiale *pas mal*, dont la genèse ne sera pas abordée ici, et qui, dans des conditions analogues à *bien* – *i. e.* pour l'essentiel en fonction des propriétés syntaco-sémantiques du verbe auquel elle est incidente[9] – est susceptible de recevoir une interprétation quantifiante ou intensive[10] :

(24) a. – Il a plu pas mal, dit Charnier. (Rochefort)

b. Et le gigot, sur son lit de loubiats, a pas mal souffert aussi ! (Simonin)

Dénotant la quantité ou l'intensité, la locution adverbiale *pas mal* n'est pas gradable :

(25) a. *Il a plu pas (très + trop) mal.

b. *Le gigot a pas (très + trop) mal souffert.

la présence d'un quantifieur entre *pas* et *mal* induisant une interprétation qualifiante :

(26) Lui blond grand doux formidable à la batterie. Moi noire petite, qui grattais pas trop mal sur ma guitare, [...]. (Rivoyre)

Comme *bien*, *pas mal* dénote une quantité (ou, le cas échéant, un degré d'intensité) importante, et est glosable par « beaucoup », la force argumentative de *pas mal* étant moindre que celle de *bien* :

(27) a. Il a pas mal plu cette nuit, il a même bien plu.

b. ?* Il a bien plu cette nuit, il a même pas mal plu.

À la différence de *bien*, *pas mal* constitue une réponse parfaitement acceptable à une interrogative portant sur la quantité ou l'intensité (– *A-t-il*

---

[9] Sur les caractéristiques des verbes permettant une interprétation qualifiante, quantifiante, intensive ou itérative de *pas mal*, voir Bacha 2005. Ces caractéristiques sont similaires à celles qui régissent l'interprétation de *comme* exclamatif et comparatif. Sur ce dernier point, voir Moline 2008 et 2010.

[10] La présence ou l'absence de la particule négative *ne* ne suffit pas à distinguer la locution adverbiale *pas mal* (quantifiante ou intensive) de la négation de l'adverbe de manière *mal*. Si la présence de cette particule impose –en synchronie tout au moins – une interprétation qualifiante, son absence n'a pas une incidence aussi forte, et une interprétation qualifiante demeure possible.

*beaucoup plu ? – Pas mal/*Bien*), ce qui semble indiquer que *bien* conserve certaines caractéristiques de sa valeur fondamentale d'adverbe de manière, tandis que *pas mal* peut fonctionner comme un véritable quantifieur.

Enfin, à la différence de *mal*, *bien* et *pas mal* sont, dans certains contextes, glosables par « complètement »[11] :

(28) a. Si j'avais attendu un patriarche courroucé, cambré, majestueux, je m'étais bien trompé. (Tournier)

a'. *Je m'étais mal trompé.

b. Seulement alors, j'ai compris pourquoi il se fichait pas mal de ce que les gens pouvaient ou ne pouvaient pas penser ou dire, [...]. (Simon)

b'. *Il se fichait mal de ce que les gens pensaient.

Aucune variation de degré n'est alors possible :

(29) a. *Je m'étais pas (trop + si) bien trompé.

b. *Il se fiche pas (trop + si) mal de ce que disent les autres.

3. Incidences adjectivale et adverbiale

Comme de nombreux d'adverbes de manière, incident à un adjectif ou à un adverbe gradables, *bien* porte sur le degré d'intensité[12], et est glosable par « très »[13] :

(30) a. – Vous êtes bien pâle ! (Rambaud)

b. Le bouc me paraît bien loin... (Boudard)

Il est vraisemblable que le glissement de l'incidence verbale, caractéristique des adverbes de manière, à une incidence adjectivale – et, par suite, d'une interprétation qualifiante à une interprétation intensive –, se soit effectué par l'intermédiaire des participes passés, considérés par Nøjgaard (1995, 18) comme constituant un « domaine de transition » entre la détermination verbale et la détermination adjectivale. En effet, pour des raisons sémantiques, certains participes passés sont exclusivement compatibles avec une interprétation de manière, d'autres sont compatibles aussi bien avec une interprétation de manière que de degré, d'autres enfin sont exclusivement compatibles avec une interprétation de degré :

---

[11] Voir Molinier et Lévrier (2000, 188-189) sur les « adverbes de complétude », compatibles avec des termes non gradables.

[12] L'intensité est définie par Kleiber (2007, 33) comme la « grandeur des qualités ou propriétés ».

[13] Voir notamment Nøjgaard 1995, Guimier 1996, Molinier et Lévrier 2000, Fohlin 2008.

(31) a. Pourtant, Alain Lassauge venait de me confirmer que Ledu avait en effet produit *La Comtesse du Berry* et *L'homme invisible*, un film d'épouvante, certes, mais très bien filmé, toujours d'après Lassauge. (Hanska)

b. Elle est plus âgée que sa mère et bien maquillée. (Charef)

c. Je suis bien fatigué… (Céline)

Dans le premier cas, *bien* admet la seule interprétation qualifiante, glosable par « conformément aux attentes du locuteur ». L'adverbe est gradable (*très bien filmé*) et la substitution par un adverbe de degré provoque l'inacceptabilité de l'énoncé (**très filmé*). Dans le deuxième, *bien* peut recevoir l'une ou l'autre des acceptions qualifiante et quantifiante : il s'agit soit d'une évaluation positive de la qualité du maquillage (dans ce cas, l'adverbe est graduable : *très bien maquillée*), soit d'une évaluation portant sur la quantité de maquillage, glosable par « très maquillée », voire « trop maquillée ». L'intonation peut alors exercer une influence sur l'interprétation. Dans le troisième, la fatigue étant difficilement compatible avec une évaluation positive, *bien* dénote le degré, ce qu'indique la glose possible par *très* (*Je suis très fatigué*) et l'impossibilité d'associer à *bien* un adverbe de degré (**Je suis très bien fatigué*)[14].

L'adverbe *bien* conserve une valeur évaluative, et marque un jugement portant sur le degré d'intensité, jugement relatif à une norme implicite correspondant aux attentes du locuteur. La spécificité de *bien* consiste alors à indiquer que la qualité décrite par l'adjectif atteint un degré qui dépasse les attentes du locuteur, d'où le possible effet de « surprise » et les connotations potentiellement négatives notées par Péroz (1992, 60 *et sq.*)[15].

Bien est alors compatible avec la négation :

(32) a. – Oh, mon petit monsieur, ce n'est pas bien difficile. (Rambaud)

b. […] car elle craignait que son emplâtre de chiffons ne résistât pas bien longtemps. (Rouaud)

la particule négative *ne* pouvant être omise :

(33) a. – C'est pas bien grand, chez nous ; mais c'est cossu. (Genevoix)

b. Pas bien loin de Legallais, de l'autre côté du trou d'obus, Laviolette s'est couché sur le ventre ; […]. (Genevoix)

Lorsqu'il porte sur le degré d'intensité, *bien* n'est gradable ni à la forme affirmative, ni la forme négative :

(34) a. *C'est très bien (grand + loin).

b. *C'est pas très bien (grand + loin).

---

[14] Cf. Péroz 1992.

[15] Cf. également Lepneveu 2007.

La situation est plus complexe dans le cas de l'adverbe *mal*. En effet, si les adverbes et certains adjectifs se combinent difficilement avec *mal* :

(35) a. *Vous êtes mal pâle.

b. *Le bouc me paraît mal loin.

d'autres adjectifs et de nombreux participes passés l'admettent tout à fait naturellement :

(36) a. Désiré le fort, Désiré le résolu tremblait pour peu que retentît la voix de son père et c'est, je pense, qu'il aimait ce personnage mal aimable. (Duhamel)

b. [...] un débarquement de cars affrétés par des touristes du troisième âge en goguette emplit le restaurant où je cherche à déjeuner d'un vacarme mal supportable [...]. (Gracq)

c. [...] qui confère à Nantes l'autonomie tranchante, l'air de hardiesse et d'indépendance mal définissable, mais perceptible, qui souffle dans ses rues, [...]. (Gracq)

(37) a. La voiture est mal garée. (Embareck)

b. Mais dès que j'ouvre la bouche, apparaît une rangée de dents jaunes et mal plantées. (Roze)

c. Son débit précipité, mal maîtrisé, donnait une expression légèrement douloureuse à son visage. (Roze)

À y regarder de plus près, l'adverbe *mal* se construit sans difficulté avec les participes passés qui permettent la seule lecture qualifiante (*mal filmé*), impose une interprétation qualifiante avec les participes passés qui permettent une lecture soit qualifiante soit quantifiante (*mal maquillée*), et est incompatible avec les participes passés qui imposent une lecture quantifiante (**mal fatigué*). Il semble donc que *mal* reste un adverbe de manière, y compris quand le sens du participe passé auquel il est incident permet de réinterpréter la manière en petite quantité, comme en (38) :

(38) a. L'endroit est mal éclairé et bruyant. (Charef)

b. Je répète ma question d'une voix mal assurée, implorante. (Roze)

Comme *bien*, *mal* est compatible avec la négation :

(39) a. Ce n'était d'ailleurs pas mal joué ; [...]. (Jardin)

b. Alors j'ai trouvé un bouquin. Pas mal fait... Le type à l'air de s'y connaître. (Jardin)

À la différence de *bien*, l'adverbe est gradable, indépendamment de la présence ou de l'absence de la négation :

(40) a. La nuit était sans lune et la rue très mal éclairée. (Gide)

b. [...] et puis celui-là il était trop mal aimable. (Winckler)

c. Elle n'était pas très mal habillée, malgré tout. (Aragon)

Susceptible d'être utilisée dans des contextes où *mal* est exclu, la locution adverbiale *pas mal* doit être distinguée de la négation de l'adverbe de manière *mal* :

(41) a. Je l'avais trouvée vive et pas mal délurée, [...]. (Monesi)

b. Il est vrai que nous étions tous les trois pas mal éméchés après une soirée dans une boîte de nuit à strip-tease pour fêter notre dix-septième printemps. (Tournier)

(42) a. Si ç'avait été un autre que moi, j'aurais trouvé le coup pas mal drôle. (Queneau)

b. À côté de l'homme, il y a une petite femme jeune et pas mal jolie, et toute cuite de soleil comme une brique. (Giono)

(43) a. Voilà pas mal longtemps déjà que je suis paroissien de la paroisse-meurs-de-faim-si-tu-as-du-feu-meurs-de-froid-si-tu-as-du-pain ! (Hugo)

b. Ben vous, à c'te heure, dit-elle avec un petit rire méprisant, vous rôdez pas mal souvent par icitte. (Roy)

À la différence de la négation de l'adverbe de manière *mal*, la locution adverbiale *pas mal* est incompatible avec la particule négative *ne*, en synchronie tout au moins :

(44) a. *Nous n'étions pas mal éméchés.

b. *Elle n'est pas mal jolie.

c. *Vous ne rôdez pas mal souvent par ici.

Il ne semble pas non plus possible d'insérer un quantifieur entre *pas* et *mal* :

(45) a. *Nous étions pas très mal éméchés.

b. *Elle est pas très mal jolie.

c. *Vous rôdez pas très mal souvent par ici.

La locution adverbiale *pas mal* indique que la qualité décrite par le participe passé, l'adjectif ou, plus rarement, l'adverbe atteint un degré qui avoisine les attentes du locuteur. Sur le plan argumentatif, *pas mal* possède la même orientation et une force moindre que *bien* :

(46) a. ?Elle était pas mal jolie, et même bien jolie.

b. *Elle était bien jolie, et même pas mal jolie.

Enfin, à la différence de l'adverbe de manière *mal* et comme le quantifieur *beaucoup*, *bien* et, plus marginalement, *pas mal* peuvent être utilisés pour évaluer l'intervalle entre deux points dans les constructions comparatives :

(47) a. La Gauche prolétarienne est bien plus souple que l'organisation trotskyste. (Arnaud)

b. On se retrouvera un peu plus loin… Pas mal plus loin… (Degaudenzi)

Bien a toutefois une distribution plus large que *beaucoup* : d'une part, *bien* peut être incident aux adverbes *davantage* et *beaucoup* :

(48) a. […] l'hypocrisie, à cause de l'effort qu'elle exige – au moins avant de devenir une seconde nature –, marque les traits bien davantage que la sincérité. (Genette)

b. Quel fut mon émoi,/en constatant, sur son assiette/huit noyaux ! C'était bien beaucoup : […]. (Ponchon)

d'autre part, il permet d'évaluer un écart par rapport à un repère temporel ou spatial :

(49) a. Il y a un moment où elle monte bien au-dessus de l'eau […]. (Bienne)

b. – Je constate, remarqua A, que nous remontons bien au-delà du déluge. (d'Ormesson)

c. Quand nous sommes arrivées dans son village natal, lui écrivit une fois sa soeur, c'était bien des années plus tard, elle tremblait de tous ses membres. (Bonnefoy)

d. Tout ça c'était bien avant la pilule, la libération des gonzesses. (Boudard)

Dans ce dernier type d'emploi, *pas mal* apparaît très sporadiquement :

(50) Et puis, j'ai été raide pas mal avant le coup fumant de la vioque au Montparno. (Degaudenzi)

4. *Bien* et *pas mal* déterminants adverbiaux indéfinis

Comme de nombreux quantifieurs (*assez*, *beaucoup*, *tant*, *trop*, etc.), *bien (de)* et *pas mal (de)* peuvent fonctionner comme déterminants adverbiaux indéfinis. Ils sont alors glosables par « beaucoup (de N) »[16] :

(51) a. Tu as bien de la chance d'avoir fini de vivre. (d'Ormesson)

[16] Sur les liens entre quantification verbale et quantification nominale, voir Carlier et Melis 2005. Sur *pas mal de N*, voir Bacha 2001, et sur *bien de SN*, voir Bacha 2004.

b. J'ai perdu bien de l'argent avec lui ! (Goncourt)

c. Cette topographie rêvée laissait bien des taches blanches sur la mosaïque colorée des arrondissements. (Makine)

(52) a. J'ai eu pas mal de peine à comprendre ce que vous vouliez dire avec vos Horaces et vos Curiaces. (Sand)

b. J'avais perdu pas mal de sang [...]. (Gary)

c. J'ai déjà écrit pas mal de scénarios. (Gibeau)

L'adverbe *mal* en revanche ne connaît pas ce type d'emploi :

(53) a. *J'avais perdu mal de sang.

b. *J'ai déjà écrit mal de scénarios.

ce qui peut être mis en relation avec le fait qu'à la différence de *bien* et de *pas mal*, *mal* semble fonctionner exclusivement comme adverbe de manière.

Lorsqu'ils s'analysent comme des déterminants adverbiaux indéfinis *bien* et *pas mal* n'admettent aucune forme de gradation (**Tu as (très bien de la + pas très mal de) chance*). En synchronie, leur emploi semble difficilement compatible avec la négation, configuration possible dans des stades antérieurs de la langue :

(54) a. Je suis enfin chez moi, et cela dans les Alpes. Il n'y a pas bien des années que c'eût été pour moi un grand bonheur ; [...]. (Senancourt)

b. – Vous voyez que je ne mets pas mal d'eau dans mon vin. (Hugo)

Comme le souligne Bacha (2004, 35-37), *bien* se distingue des autres déterminants indéfinis construits sur une base adverbiale (*assez*, *beaucoup*, *pas mal*, *trop* etc.) par le fait qu'il est nécessairement suivi d'un syntagme nominal (*Tu as (*bien + beaucoup + pas mal) de chance*)[17], qu'il ne permet pas de répondre à une question en *combien* (*Combien en as tu lu ?/ (*Bien + Beaucoup + Pas mal)*), qu'il apparaît difficilement dans une tournure interrogative (*Est-ce qu'il a (*bien des + beaucoup d' + ?pas mal d') amis*) et qu'il ne peut remplir la fonction de sujet (*(*Bien + Beaucoup + Pas mal) ont répondu*). Ajoutons que *bien* ne se construit pas avec le pronom *en* :

(55) a. Chez Paulette j'en avais vu pas mal des modistes… (Boudard)

b. *J'en avais vu bien(,) des modistes.

[17] Ce qui est également le cas de *comme* exclamatif (cf. *Comme tu as de la chance !* et **Comme tu as de chance !*).

et qu'à la différence de *beaucoup*, *bien* ne permet pas la « quantification à distance »[18] :

(56) a. (…) elle avait estourbi bien des paisibles voyageurs […]. (Lanzmann)

b. *Elle avait bien estourbi des paisibles voyageurs.

Comme tous les déterminants indéfinis[19], *bien de (SN)* et *pas mal de (N)* permettent d'évaluer une quantité (massive ou comptable) en fonction d'une norme attendue par le locuteur. Selon J. Bacha, « *[b]ien du/de la/des* marque toujours la parfaite coïncidence entre les attentes de l'énonciateur à propos de ce qui est déterminé et l'état de fait » (Bacha 2004, 47), tandis que *pas mal* « intègre un jugement de valeur, une appréciation positive » et « va de vers le plus comme ayant trait à la qualité » (Bacha 2001, 21). Il me semble pour ma part que comme dans le cas des emplois intensifs décrits à la section précédente, *bien* indique que la quantité évaluée est supérieure aux attentes du locuteur :

(57) a. Le cloisonnement, règle essentielle, était parfois, hélas, impossible à respecter totalement et sa non-observance a causé bien des problèmes et bien des drames. (Schroeder)

b. Entre nous, le pauvre Wurst a bien du travail devant lui, on lui donnera un coup de main. (Kristeva)

Sur le plan argumentatif, *pas mal de (N)* est, comme *bien de (SN)*, orienté vers les grandes quantités, et possède une force argumentative moindre :

(58) a. ?Il a eu pas mal de chance. On peut même dire qu'il a eu bien de la chance.

b. *Il a eu bien de la chance. On peut même dire qu'il a eu pas mal de chance.

En vertu de la loi d'abaissement d'échelle[20], l'utilisation du déterminant indéfini *pas mal* peut être décrite comme une figure d'atténuation, en l'occurrence une litote:

(59) a. Ça fait pas mal de problèmes à résoudre, […]. (Boudard)

b. Et qu'ensuite la rédaction se fait assez vite, bien qu'il y ait encore pas mal de travail pour éliminer tout le superflu avant d'arriver, autant que possible, à la clarté finale désirée. (Echenoz)

---

[18] Voir Obenauer 1983. *Pas mal* semble un peu meilleur (*?Elle avait pas mal estourbi de voyageurs*).
[19] Voir Bacha (2001, 19).
[20] Voir Ducrot 1980.

Reste un effet de sens spécifique de *bien*, corrélé à la présence d'un déterminant numéral, que Péroz (1992, 75 *et sq.*) semble associer au précédent, tandis que Martin (1990) et Hansen (1998) l'analysent comme un des emplois extraprédicatifs de l'adverbe *bien* :

(60) a. Gisèle fut bien une semaine sans remarquer l'absence de la photographie. (Romilly)

b. Il y en avait bien sept ou huit, assises comme dans une garderie, le regard flou, ou concentré sur leurs genoux, sur leur canne. (Brisac)

c. Ils luttèrent un moment debout à armes inégales car il pesait bien soixante-dix livres de plus qu'elle. (Lanzmann, *La horde d'or*)

Selon Hansen (1998), dont j'adopte l'analyse, « *bien* assertif constitue une contrepartie marquée de la négation » (*ibid.*, 112) : à l'inverse de la négation, qui présuppose l'affirmation (voir Ducrot 1984), les énoncés contenant l'adverbe extraprédicatif *bien* (*Il est bien venu hier*) se distinguent des énoncés affirmatifs « neutres » (*Il est venu hier*) en ce qu'ils présupposent un point de vue négatif[21]. Cette analyse paraît particulièrement appropriée dans le cas qui nous occupe, *bien* étant glosable par « au moins », et *ne… pas* par « au plus » :

(61) a. Il y avait bien dix minutes qu'ils étaient arrivés. (Duras)

b. Et il n'y a pas dix minutes, il racontait que les belges valent mieux que les gars de la Nièvre. (Bazin)

Elle présente en outre l'avantage d'expliquer la spécificité de *bien* dans cet emploi : *mal* et *pas mal* n'ayant pas d'emploi extraprédicatif, il n'est guère surprenant qu'ils ne puissent lui être substitués.

5. Conclusion

De ce qui précède, il ressort que les adverbes de manière *bien* et *mal* n'ont pas connu une évolution similaire. En effet, si, en sus de la manière, *bien* est susceptible de dénoter la quantité et l'intensité, tel ne semble pas être le cas de *mal*, dans la mesure où cet adverbe est nécessairement incident à un prédicat (verbal ou adjectival) compatible avec une évaluation axiologique de la situation décrite. La négation de cet adverbe de manière (*pas mal*) doit être distinguée de la locution adverbiale *pas mal*, susceptible de dénoter la quantité et l'intensité : dans le premier cas, *mal* reste gradable (*pas trop mal*), et d'autres adverbes peuvent lui être incident (*très mal*, *bien mal*) ; dans le second, aucun adverbe de degré ne peut être inséré entre

[21] « Les énoncés contenant un *bien* assertif (…) impliquent quant à eux la prise en compte de la non existence de l'état des choses qu'ils affirment » (Hansen 1998, 114)

les deux membres de la locution, ni être substitué à *pas*. Lorsqu'ils reçoivent une interprétation quantifiante, *bien* et *pas mal* présentent des différences formelles (*– Combien en as-tu ?/ – (Pas mal + *Bien)* ; *On était pas mal à se demander…* vs **On était bien à se demander…*) qui tendent à indiquer que la locution adverbiale *pas mal* a acquis une certaine autonomie en ce qui concerne l'expression de la quantité, tandis que, dans le cas de *bien*, la valeur première d'adverbe de manière de *bien* reste prégnante.

Bibliographie

BACHA, Jacqueline, « Le déterminant adverbial *pas mal de* », *L'information grammaticale*, 2001, nº 88, Paris, 16-22.

BACHA, Jacqueline, « *Bien du / de la / des*, déterminant appréciatif », *Revue de sémantique et pragmatique,* 2004, nº 15/16, 33-50.

BACHA, Jacqueline, « La locution adverbiale *pas mal* : entre quantité et qualité », *Scolia*, 2005, nº 20, 31-47.

CARLIER, Anne et MELIS, Ludo, « De la quantification adverbale à la quantification adnominale. Perspectives diachroniques », *Verbum*, 2005, nº 27 (4), 361-382.

CULIOLI, Antoine, « Valeur modale et opérations énonciatives », *Le Français moderne*, 1978, 46-4, p.300-317, réédité dans CULIOLI Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation. Tome 1. Opérations et Représentations*, Paris : Ophrys, 1990, 135-155.

DUCROT, Oswald, *Les échelles argumentatives*, Paris : Minuit, 1980.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris : Minuit, 1984.

FOHLIN, Maria, *L'adverbe dérivé modifieur de l'adjectif : étude comparée du français et du suédois*, *Acta Wexionensia*, nº 153, Växjö : Växjö University Press, 2008.

GAATONE, David, « Eléments pour une description de *bien* quantifieur »*, Revue de linguistique romane*, 1990, nº 54, 211-230.

GUIMIER, Claude, *Les adverbes du français : Le cas des adverbes en* –ment, Paris : Ophrys, 1996.

HANSEN MOSEGAARD, Maj-Britt, « La grammaticalisation de l'interaction. Pour une approche polysémique de l'adverbe *bien* », *Revue de sémantique et pragmatique*, 1998, nº 4, 111-138.

KLEIBER, Georges, « Adjectifs antonymes : comparaison implicite et comparaison explicite », *TraLiPhi (Travaux de Linguistique et de Philologie),* 1976, XIV(1), 277-326.

KLEIBER, Georges, « Adjectifs de couleur et gradation : une énigme… 'très' colorée », *Travaux de linguistique*, 2/2007 (nº 55), 9-44.

LAKOFF, Georges et JOHNSON, Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris : Minuit, 1985.

LARRIVÉE, Pierre, *L'interprétation des phrases négatives : portée et foyer des négations en français*, Bruxelles : Duculot, 2001.

LENEPVEU, Véronique, « Intensification et opposition : l'adjectif intensif à valeur argumentative », *Travaux de linguistique*, 2/2007 (n° 55), 45-60.
MARTIN, Robert, « Pour une approche vériconditionnelle de l'adverbe *bien* », *Langue Française*, 1990, Volume 88, n° 88, 80-89.
MOLINE, Estelle, « L'emploi exclamatif de *comme*, proforme *qu-* de manière », *LINX*, 2008, n° 58, 25-46.
MOLINE, Estelle, « Mode d'action et interprétation des adverbiaux de manière *qu-* », *Cahiers Chronos*, 2010, n° 21, 181-196.
MOLINIER, Christian et LÉVRIER, Françoise, *Grammaire des adverbes : description des formes en* –ment, Genève/Paris : Droz, 2000.
NØJGAARD, Morten, *Les adverbes du français. Essai de description fonctionnelle*, vol. 3, *Historisk-filosifiske Meddelelser* 66, Copenhague : Munksgaard, 1995.
OBENAUER, Hans-Georg, « Une quantification non canonique : la quantification à distance », *Langue Française*, 1983, n° 58, 66-88.
PEROZ, Pierre, *Systématique des valeurs de* bien *en français contemporain*, Genève : Droz, 1992.
REY Alain (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1995.

Ressources électroniques

Base textuelle Frantext, http://www.frantext.fr/
Trésor de la langue française informatisée (TLFi), http://atilf.atilf.fr/tlf.htm

V. Comptes rendus

Elena-Brânduşa Steiciuc, Anca Gâţă, Rodica Stoicescu (coord.).
Revue Roumaine d'Études Francophones. Nº 3/2011
Ioana MARCU

Corina Dimitriu-Panaitescu (dir.). Maria Pavel, Cristina Petraş, Dana Nica (coord.). ***Dicţionar de francofonie canadiană***
[Dictionnaire de francophonie canadienne].
Ioana MARCU

Estelle Variot, Gérard Gomez, Valerie Rusu, Sophie Saffi (dir.)
« Cahiers d'Études Romanes »
Ramona MALITA

Adina Tihu, ***Syntaxe du français.***
Les modalités d'énonciation. Travaux pratiques
Cristina TANASE

Eugenia Arjoca-Ieremia, ***Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques***
Eugenia TANASE

E. Arjoca-Ieremia, C. Avezard-Roger, J. Goes, E. Moline, A. Tihu (éds.), ***Temps, aspect et classes de mots: études théoriques et didactiques***
Daciana VLAD

Dialogues francophones n°17/2011.
« Écritures francophones contemporaines »
Présentation des éditeurs

Translationes N° 3 /2011. (In) Traductibilité des noms propres
Présentation des éditeurs

Elena-Brânduşa Steiciuc, Anca Gâţă, Rodica Stoicescu (coord.). *Revue Roumaine d'Études Francophones. Le politique*, nº3/2011. Iaşi : Éditions Junimea, 2011, 195 p. ISSN : 2065-8087.

Le politique, devenu une réalité inséparable de notre quotidien, est aussi un des sujets préférés de la création artistique. Les contributions réunies dans le troisième numéro de la *Revue Roumaine d'Études Francophones*, groupées dans les trois volets traditionnels – littérature, linguistique et didactique, se proposent d'approfondir les enjeux du *politique* dans le monde francophone contemporain, à travers une pluralité de points de vue.

Les articles de la section *Littérature* analysent les représentations du politique chez plusieurs écrivains de langue française appartenant à des époques et des espaces culturels différents.

Anne-Marie Callet-Bianco se penche sur la relation entre le romanesque et le politique dans deux romans d'Alexandre Dumas et explore comment, à travers le destin des personnages, la fiction dumasienne véhicule un discours sur l'histoire et la société contemporaines (13-22).

Daniel Fondanèche réfléchit sur le rapport entre la littérature, le social et le politique dans l'œuvre d'Albert Robida, inspirée des événements historiques vécus par celui-ci (23-31).

L'étude de Raymond Mbassi Atéba s'intéresse au statut sémiologique et aux différents rôles/fonctions du tirailleur dans le roman *Désert* de Le Clézio (33-42).

Radu I. Petrescu analyse le roman *L'élégance du hérisson* de Muriel Barbey, un « texte politique » qui fait la critique de la société contemporaine par la voix de deux personnages féminins marginaux, porte-parole d'une large catégorie sociale (43-54).

Alain Vuillemin explore les représentations du politique dans *Terres des affranchis* de Liliana Lazăr (55-67), roman dont le personnage principal pourrait symboliser tout un peuple qui cherche sa repentance.

Ce volet de la revue se clôt sur un hommage à Julien Gracq (69-91). Cristina Poede analyse *Le rivage des Syrthes*, roman qui parle du politique et des voies qui mènent aux guerres (71-77). Maria Mureşanu Ionescu présente une interview avec Julien Gracq qui se déclare contre l'utilisation de la fiction pour « prêcher une certaine attitude politique et sociale » (78-91).

La deuxième partie de la revue – *Linguistique* – s'ouvre sur la contribution d'Anca Cosăceanu qui étudie les manifestations de l'instance politique dans les slogans de campagne et souligne leur fonctionnement pragmatique et rhétorique (95-106). Samira Boubakour et Amina Meziani s'intéressent à l'influence du politique dans la mise en œuvre des politiques linguistiques

au Maghreb (107-115). En s'appuyant sur l'allocution de Nicolas Sarkozy à Dakar (2007) et de Barak Obama à Accra (2009), Jean Claude Abada Medjo examine les lieux discursifs et l'idéologie impérialiste dans les nouveaux discours politiques sur l'Afrique (116-123). Alina Ganea et Anca Gâţă s'arrêtent sur la manière dont de Gaulle employait, dans ses discours prononcés pendant et après la guerre, la notion de *République* pour motiver les Français (124-138). Elena-Irina Tiron souligne le rôle de la traduction dans la société roumaine d'après 1989 et insiste sur le déséquilibre entre *intraduction* et *extraduction*, situation qui témoigne du statut minoritaire et même périphérique de la culture roumaine (139-146).

Le volet dédié à la *didactique* comprend la contribution de Mirela-Cristina Grigori qui insiste sur l'importance de l'apprentissage de plusieurs langues étrangères et présente la situation de l'enseignement du français en Roumanie (149-156).

Ce numéro de la *Revue Roumaine d'Études Francophones* propose aussi les comptes rendus de quelques ouvrages et revues du domaine des études francophones (159-176).

La *Revue Roumaine d'Études Francophones* n°3 et son dossier thématique *Le politique* représente un ouvrage enrichissant qui sera un important instrument de travail pour tous ceux qui s'intéressent aux différents aspects du monde francophone.

Ioana MARCU
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Corina Dimitriu-Panaitescu (dir.). Maria Pavel, Cristina Petraş, Dana Nica (coord.). *Dicţionar de francofonie canadiană* [Dictionnaire de francophonie canadienne]. Iaşi : Editura Universităţii "Alexandru Ioan Cuza", 2011, 880 p. ISBN : 978-973-703-625-4.

Dicţionarul de francofonie canadiană/*Le Dictionnaire de francophonie canadienne* est publié par le Centre d'Études Canadiennes de Iaşi. Issu d'un projet financé par le CNCSIS, c'est un ouvrage unique dans le domaine d'études canadiennes de Roumanie.

Il ne s'agit pas d'une simple traduction ou de l'adaptation d'un dictionnaire déjà publié, mais d'une conception nouvelle appartenant à une équipe de spécialistes (enseignants, chercheurs, étudiants en master, doctorants en études francophones et anglophones) qui, grâce à un important travail de recherche, de synthèse et de sélection, ont réussi à donner au public roumain un ouvrage impressionnant. Son originalité réside dans le fait qu'il s'adresse à un public de langue roumaine (le dictionnaire est écrit en roumain), désireux de connaître les caractéristiques fondamentales de la langue, de l'histoire et de la culture du Canada.

La nouveauté de ce dictionnaire consiste aussi dans sa variante électronique, sur le CD-ROM, qui accompagne la version imprimée.

Dans l'« Avant-propos/Cuvânt înainte », Corina Dimitriu-Panaitescu, le coordinateur principal, souligne l'importance de cet ouvrage dans le domaine des études canadiennes et explique l'approche encyclopédique qui a permis à son équipe de concevoir ce dictionnaire.

Henriette Walter, qui signe la préface, considère que ce dictionnaire permettra au public roumain de mieux comprendre qu'on ne peut plus parler d'une langue française rigide, mais des variétés de cette langue, comme par exemple le français canadien, où se mélangent des formes anciennes du français et des formes nouvelles inspirées par les langues autochtones et l'anglais-américain.

Ensuite, Maria Pavel réalise une étude consacrée à la francophonie canadienne, intitulée *De la Nouvelle France au Canada francophone*.

Le dictionnaire proprement dit comporte en effet trois dictionnaires : un dictionnaire de langue, un autre qui inclut les grandes personnalités de la culture canadienne et un troisième rassemblant des « termes spécifiques ».

Le dictionnaire de langue, intitulé « Mic dicţionar de canadianisme/Petit dictionnaire de canadianismes » contient plus de 600 acadianismes (*attoquer, brunante, comprenure, feeder, noroît,* etc.) et québécismes (*cégep, coquemar, jumper, shack, tchéquer,* etc.). Pour chacun de ces mots,

les auteurs nous donnent aussi les équivalents français et roumain, de même que d'autres indications morphologiques, phonétiques, sur l'emploi ou sur l'origine des termes.

Le dictionnaire des personnalités réunit les noms de tous ceux qui, grâce à leur activité remarquable, ont marqué la culture canadienne. Les auteurs y ont inclus aussi des personnalités roumaines qui ont choisi de vivre au Canada (Zoe Torneaunu-Vasiliu, Constantin Stoiciu, Antoine Soare, Şerban Popa, etc.).

Le dictionnaire des « réalités spécifiques » regroupe des termes qui témoignent de la particularité et de la configuration de la société et de la culture canadiennes. Qu'il s'agisse des mots désignant des événements historiques (la Révolution Tranquille, la Grande Noirceur, le Grand Dérangement), des aspects géographiques (les Petites Cadies, la Nouvelle-Écosse, Nunavut), des populations locales (pétuns, ojibwés, neutres, micmacs), des courants d'idées (le métissage, la francophonie) ou d'autres réalités locales (la Commission Gendron/la Commission d'enquête sur la situation de la langue française et sur les droits linguistiques au Québec, l'Office québécois de la langue française), tous ces termes expriment l'identité des francophones canadiens.

L'ouvrage se clôt sur une bibliographie complexe, regroupant des documents imprimés, électoniques ou en ligne, des bases de données et les sites Internet d'importants organismes et institutions de la Francophonie.

Nous ne pouvons que saluer la publication du *Dicţionar de francofonie canadiană/Dictionnaire de francophonie canadienne*. Nous sommes sûres que cet ouvrage remarquable deviendra un important outil de travail pour tous les canadianistes (chercheurs, spécialistes, enseignants, étudiants) de notre pays.

Ioana MARCU
Université de l'Ouest de Timişoara

« Cahiers d'Études Romanes », Nouvelle série, no. 21 / 1-2 (2010). Volume I[er] : *Regards croisés dans le monde roman. Représentations féminines et regards de femmes : Perspectives culturelles et littéraires ;* Volume II[e] : *Regards croisés dans le monde roman. Représentations féminines et regards de femmes : Descriptions linguistiques et contaminations.* Textes réunis par Estelle Variot, Gérard Gomez, Valerie Rusu, Sophie Saffi. Université de Provence (Aix-en-Provence) ISSN : 0180-684X, 362 p.

Le CAER (Centre Aixois d'Études Romanes) de l'Université de Provence (Aix-en-Provence) est une école romane et roumaine à la fois, formée de cinq équipes de recherche : 1. Voyages ; 2. Pratiques d'écriture ; 3. Plurilinguisme ; 4. Discours et pratiques artistiques et sociaux ; 5. Roman policier. Ces équipes fonctionnent depuis de nombreuses années parallèlement au Séminaire de Traduction poétique « Mihai Eminescu ». La directrice du CAER est en même temps la responsable de la publication de ce centre, « Cahiers d'Études Romanes » dont nous voudrions signaler en ce qui suit le 21[e] numéro, paru en 2010. Les textes sont réunis sous la direction d'Estelle Variot, Gérard Gomez, Valerie Rusu, Sophie Saffi (co-responsables de l'équipe Plurilinguisme). Ce numéro, *Regards croisés dans le monde roman*, réparti en deux volumes, porte le sous-titre de *Représentations féminines et regards de femmes :* le premier volume *Perspectives culturelles et littéraires*, le second volume *Descriptions linguistiques et contaminations* mettant en avant l'évolution, la prise de conscience, le maintien, le renforcement et le renouvellement de certaines tendances à l'égard des femmes, qui sont un reflet des sociétés et de leurs peuples.

Que les femmes depuis toujours jouent un rôle culturel, social, politique et économique incontournable au sein des sociétés, c'est un axiome, mais il n'est pas moins vrai aussi combien est paradoxale leur condition au milieu de ces sociétés. « Après tant d'illusions, de songes, mais aussi d'erreurs, la réflexion sur les femmes doit prendre un tour nouveau » (p.5) c'est l'objectif que les responsables de ce numéro des « Cahiers d'Études Romanes » se sont fixé.

L'étude d'Estelle Variot du premier volume a pour objet de montrer l'importance de la transmission du patrimoine culturel au travers des générations et le rôle joué par les représentations gréco-latines dans l'explication de certaines caractéristiques des sociétés actuelles.

Viorel Curelaru de l'Université de Provence s'est proposé dans son article d'investiguer les deux ouvertures de la personnalité de Veronica Micle : d'un coté, poétesse roumaine et muse du plus grand poète roumain, de

l'autre coté. La conclusion c'est qu'une telle confrontation des âmes de deux artistes a généré les plus belles poésies de la littérature roumaine.

« Carmen Sylva, présence étonnante dans la littérature et l'histoire roumaines », la contribution de Ludmila Cabac met en évidence le rayonnement que la Reine Elisabeta de Roumanie a eu dans son pays et en France notamment, en tant que poète et Reine.

Emilia David Drogoreanu traite dans son étude « Trois femmes poètes roumaines, interlocutrices de Filippo Tommaso Marinetti » quelques aspects biographiques des trois personnalités culturelles d'origine roumaine fréquemment présentes en France en tant que conférencières et hérauts de la culture roumaine : Anna de Noailles, Hélène Vacaresco, Smara.

Une contribution fort provocante concerne le personnage féminin haïdouc dans l'œuvre de Panaït Istrati, proposée par Guillaume Durand. Le haïdouc est, selon le chercheur de l'Université de Provence, l'archétype du libérateur des peuples et de l'insurgé.

Estelle Cercarini apporte un point de vue sur la Résistance italienne, Ruben Torres Martinez s'interroge sur les croyances mexicaines relatives à l'éducation féminine.

Le second volume des « Cahiers d'Études Romanes » s'intitule *Descriptions linguistiques et contaminations*, ayant pour sous-titre *La langue au contact des cultures*. Les contributeurs de ce palier s'interrogent sur les contacts entre les langues et mettent en évidence les effets de la contamination linguistique (notamment pour le roumain), en s'appuyant sur le rapport fondamental : langue ~ histoire ~ peuple d'un coté et sur la relation culture ~ francophonie. L'approche pluridisciplinaire coagulée sur langue, traduction et cultures constitue l'axe fédérateur de l'Équipe, comme les auteurs de l'Introduction l'affirment (p.7).

Ce numéro est un hommage à Valerie Rusu, le premier responsable de ce « Cahier ». Son mérite incontestable réside dans le rapprochement sincère et sans préjugés (comme l'apprécient ses collègues) entre la France, la Roumanie et la Bessarabie, sa terre natale, pour lequel ce chercheur a milité toute sa vie. Les deux contributions de ce numéro appartenant au professeur Rusu : *Ginta Latina et l'Europe d'aujourd'hui* et *Nicolae Iorga et le miracle du Verbe* proposent à l'attention du public l'espace linguistique et littéraire roumain intégré poétiquement dans Ginta Latina (la « gent » latine).

Adrian Chircu explique dans son intervention : « Le roumain, une langue bigarrée ? » la dynamique des influences que le roumain a subi les dernières décennies, ainsi que le phénomène de généralisation de certains termes au niveau lexical de toutes les langues.

Un regard spécial mérite l'article de Mme Estelle Variot qui, à partir d'un outil lexical du XIX^e^ siècle, paru à Iassy en 1851 « Disionăraş românesc de cuvinte tehnice şi altele greu de înţeles » de Teodor Stamati, explique le phénomène des répercussions linguistiques des contacts entre les peuples (français et roumain), les langues et les cultures. L'enrichissement de la langue par la création externe, en particulier, l'étymologie des mots, ainsi que les modalités d'adaptation des néologismes témoignent de l'existence de certaines tendances pan-romanes et/ou spécifiques au passage du français vers le roumain.

Une approche historique consacrée au roumain par Guillaume Durand, prend pour appui la toponymie de l'espace carpato-danubien-pontique, qui témoigne des contaminations linguistiques et des interactions historiques du peuple avec ses voisins. L'espace culturel roumain, défini par les Carpates, le Danube et la Mer Noire a subi des influences exercées par des populations allogènes dont Guillaume Durand investigue les adstrats linguistiques.

Claudia Chircu essaie une radiographie de l'exil roumain de France et un regard spécial sur trois écrivains d'origine roumaine, Emil Cioran, Eugène Ionesco et Mircea Eliade qui ont fait carrière dans le milieu culturel français. L'auteure de cette contribution examine les conditions dans lesquelles le français est devenu, pour eux, la langue où ils ont créé et vécu.

Dans son étude consacrée à Dominique Rolin, Anca Stavre présente un inventaire des procédés techniques auxquels l'auteur des romans *Le lit, Le for intérieur* fait appel dans ses autofictions pour créer l'illusion d'un rapport direct avec le lecteur, l'impression de transparence et d'authenticité.

La dernière partie du second volume des « Cahiers » est un « hommage à la Latinité » : « Témoignage pour Grigore Vieru (1935-2009) », « Testimonianza per Grigore Vieru (1935-2009) » que Dante Cerilli, Membre Honoris Causa de l'Union des Écrivains de Moldavie, fait à son confrère disparu en janvier 2009.

Ramona MALIŢA
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Adina TIHU, *Syntaxe du français. Les modalités d'énonciation. Travaux pratiques*, Timişoara, Editurile Mirton-Amphora, 2009, ISBN 978-973-52-0585-0; 978-973-7723-13-0

136 pages de textes à observer linguistiquement, à analyser syntaxiquement, à traduire ou à pasticher ; d'exercices de transformation, de substitution, de complétion, de rédaction ou d'expression personnelle ; de tests de révision et de questions portant sur les types de phrases, leurs constituants syntaxico-sémantiques et les moyens spécifiques de leur réalisation. Voilà le résultat profondément original de l'expérience et de la passion que Madame Adina Tihu, spécialiste en syntaxe au département de français de l'Université de l'Ouest de Timişoara depuis une vingtaine d'années, actuellement titulaire du cours et du séminaire consacrés à ce compartiment de la grammaire française, met au service des étudiants en licence (spécialisations : *Langue et littérature françaises*, *Langues étrangères appliquées*).

Conçu au départ comme un support volant pour les sept séances semestrielles du séminaire de syntaxe (partie *Les constituants de la phrase*), le matériau s'articule autour des sept modalités énonciatives - interrogation, injonction, exclamation, négation, passivation, emphase, construction impersonnelle - à étudier. Aux sept chapitres mentionnés s'ajoutent une série d'exercices de révision et un volet de tests complexes qui permettent aux utilisateurs de passer en revue la matière du cours et du séminaire.

Le noyau initial s'est enrichi au cours du temps d'exemples, aussi variés que nombreux, de diverses activités proposées, censées valoriser une grande variété de typologies textuelles. Outre la « grande » littérature - prose, théâtre, poésie -, on y trouve exploités les « genres mineurs » : essais, pensées, maximes, proverbes, ainsi que des productions écrites contemporaines couvrant un large domaine de la communication ciblée : « questionnaires pour un entretien d'embauche, paroles des chansons célèbres, [...], textes administratifs (tels les règlements intérieurs d'un lycée ou d'une faculté), recettes de cuisine, modes d'emploi, règles de conduite à table ou en société » (p. 5). En plus de constituer un support pour les travaux dirigés, ces matériaux authentiques ont le mérite de fournir d'excellents modèles communicationnels et stylistiques ; ils enrichissent ainsi les compétences langagières des étudiants en ouvrant l'éventail de leurs expériences textuelles. Il est à remarquer aussi la perspective à la fois culturelle et ludique visée à travers des exercices du type : « *Qui a dit... ?* », qui permettent d'offrir aux étudiants quelques florilèges de mots d'auteur entrés dans le patrimoine du « savoir littéraire » des Français.

Bien que le but du recueil d'exercices proposé(s) par Madame Tihu soit principalement d'ordre pratique, les explications théoriques et les renvois bibliographiques aux grammaires françaises (placés dans les consignes) assurent le lien entre ces activités didactiques concrètes et les connaissances transmises en cours. Ce genre de brève exposition des structures syntaxiques et de leurs différentes valeurs sémantiques et stylistiques aide à mieux fixer les emplois en question.

D'un point de vue pratique, le cahier d'exercices *Syntaxe du français. Les modalités d'énonciation* se recommande par son ouverture communicative : la plupart des exercices quittent les sentiers battus des transformations grammaticales à opérer mécaniquement et exigent des solutions censées stimuler la créativité des étudiants, que ce soit par le jeu des questions-réponses visant des situations hypothétiques des plus inattendues, ou par des sujets de rédaction faisant appel à l'imagination et au plaisir de bâtir dans la fiction.

Deux souhaits s'imposent, en guise de conclusion : que ce recueil d'exercices proposé aux étudiants soit suivi par le *livre du professeur* qui fasse mention des multiples voies d'exploitation didactique envisagées, et que ceux à qui le volume s'adresse mettent autant de joie et de passion à le parcourir que l'auteur y a investi en le construisant.

Cristina Manuela TĂNASE
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

Eugenia ARJOCA IEREMIA, *Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques*, Timişoara : Editura Mirton, 2007 (2009), ISBN 978-973-52-0289-7.

Classe morpho-lexicale de grand rendement dans l'énonciation, le verbe présente une complexité grammaticale et sémantique sans pareille, qui en fait un sujet d'analyse et de réflexion inépuisable pour les linguistes. Ce sont les mêmes caractéristiques - importance pour la communication et richesse des formes et des sens - qui confèrent au verbe une place de choix dans l'économie des activités didactiques en classe de FLE, et qui lui assurent une attention particulière de la part des enseignants. Par conséquent, une étude portant sur le verbe éveille toujours le plus vif intérêt tant de la part des théoriciens de la langue, des grammairiens, que des spécialistes en didactique.

Tel est le cas de l'ouvrage que Mme Eugenia Arjoca Ieremia propose « à tous ceux qui aiment le français », mais avant tout « aux étudiants en FLE et aux professeurs de français », ouvrage intitulé *Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques*.

En fait, le travail dont la structure répond à la double visée, descriptive et didactique, est le fruit d'une longue et mûre réflexion[1], son auteur étant la titulaire du cours de morphologie française (la partie verbale) à l'Université de l'Ouest de Timişoara depuis une bonne vingtaine d'années.

L'ouvrage que Mme Eugenia Arjoca Ieremia consacre à l'étude du verbe français est structuré en deux parties d'étendue égale : la première contient des considérations théoriques sur les catégories grammaticales spécifiques (temps, mode, transitivité, aspect), la seconde propose une panoplie d'exercices originaux, regroupés autour des mêmes thèmes, censés apporter des illustrations complémentaires pour les notions exposées et les fonctionnements analysés dans la partie descriptive.

---

[1] Réflexion matérialisée à travers plusieurs articles consacrés au verbe français : « L'expression des modalités épistémiques dans la classe des verbes de pensée en français et en roumain », in *Filologie XXV, I, Lingvistică*, TUT, 1982, p. 94-100 ; « Structures verbales factitives-causatives en français et en roumain », in *Limbi şi literaturi străine*, TUT, 1987, p. 49-59 ; « Quelques remarques sur la catégorie verbale de la transitivité », in *Études de linguistique et de littérature*, TUT, 1993, p. 21-27 ; « La catégorie verbale du temps en français et en roumain », in *Linguistique et didactique. Prelegeri pentru perfecţionare*, TUT, 1986, p. 49-87 ; « La catégorie du mode en français contemporain. Divergences dans l'emploi des formes modales en français et en roumain », in *Probleme de metodică, limbă şi literatură franceză. Prelegeri pentru perfecţionare, definitivat şi gradul II*, TUT, 1988, p. 63-78. L'auteur signe aussi une étude théorique portant sur la structuration d'un champ thématique verbal : *Structura semantică a verbelor de gândire în limbile română şi franceză, Timişoara :* Editura Orizonturi Universitare, 2001, ainsi qu'un recueil d'exercices visant l'apprentissage du verbe et ses différentes catégories *: Limba franceză. Curs practic de gramatică*, Timişoara : Editura Augusta, 1998.

La perspective de l'auteur sur la question du verbe s'avère être d'une grande modernité : les catégories verbales appartenant au domaine de la morpho-syntaxe sont envisagées et expliquées d'un point de vue logico-sémantique, ce qui permet de réunir sur des bases rationnelles les valeurs multiples et souvent hétérogènes de certaines formes verbales. C'est ainsi que l'on peut expliquer pourquoi l'imparfait, le passé composé, le plus que parfait, le futur - formes temporelles par excellence dans les grammaires traditionnelles - développent des valeurs stylistiques (en contexte) et des valeurs modales (dans la situation de communication). D'ailleurs, à la classification « ancienne » des temps verbaux en *temps absolus* et *temps relatifs*, l'auteur préfère, pour des raisons logiques et didactiques également, la structuration proposée par Émile Benveniste en *temps de l'énonciation (du discours)* et *temps de l'énonciation historique (du récit)*. Intégrer les formes temporelles dans ces deux systèmes du discours permet de rendre compte de la distribution des valeurs aspectuelles - accompli / non accompli - qui leur sont attribuées, ainsi que des rapports séquentiels - simultanéité, antériorité, postériorité - qui se développent en contexte. Cette visée centrée sur la sémantique morphologique permet également à l'auteur de contourner le sujet de la concordance des temps en français, sujet d'étude inéluctable dans les grammaires classiques, dans les grammaires textuelles et surtout dans les méthodes de FLE. Projeter le verbe dans les deux systèmes, de l'énonciation et du récit, conduit à expliquer le choix des formes temporelles par le souci de cohérence du texte, sans faire appel au schéma mécaniciste des correspondances entre la succession des événements et les temps grammaticaux imposés par la forme du verbe régissant.

Afin d'offrir une image claire et complète de la catégorie du mode verbal en français, l'auteur aborde la question de deux points de vue complémentaires : l'approche sémantico-pragmatique, mettant en rapport le contenu envisagé et les formes qui l'assument, et l'approche grammaticale, partant des formes modales pour aboutir à la description de leurs emplois en contexte. D'un côté, l'on regroupe les modes censés exprimer l'injonction ; la supposition, l'hypothèse, l'irréalité ; l'affectif. De l'autre, on décrit les valeurs sémantiques assumées par les principaux modes verbaux (indicatif, « formes verbales en *-r-* », subjonctif, impératif, infinitif, participes) et les oppositions fonctionnelles qui s'établissent entre les modes en concurrence (subjonctif vs infinitif, subjonctif vs indicatif/conditionnel).

En fin de compte, quelques pages sont réservées à la catégorie verbale de l'aspect, question délicate et discutable dans la grammaire française, où l'opposition accompli vs non accompli se réalise soit par des moyens morphologiques (formes temporelles simples vs formes composées), soit à

travers le contenu sémantique des lexèmes verbaux (conclusifs terminatifs vs obscursifs vs bi-aspectuels), soit par des opérateurs lexicaux (préfixes et suffixes), soit enfin par des moyens périphrastiques et des procédés syntagmatiques (locutions et constructions spécifiques).

À la frontière entre la syntaxe et la sémantique du verbe se situe la catégorie de la transitivité. Fidèle à sa démarche initiale, l'auteur propose, une fois de plus, cette double perspective - sémantique et syntaxique - pour faire comprendre le fonctionnement du verbe français au niveau de la phrase, ses relations avec les arguments (agent et patient), les types de rection et les différences de sens que ces constructions produisent au niveau de l'énoncé. Ce chapitre révèle toute son utilité pour l'apprenant étranger lors des comparaisons entre les systèmes conceptuels respectifs de la transitivité en français et en roumain.

La partie pratique de l'ouvrage suit non seulement la structure de son pendant descriptif, mais aussi sa visée combinant la perspective grammaticale au sens traditionnel du terme à l'analyse morpho-sémantique. C'est justement cette double approche, manifeste dans l'intégralité de cette réflexion sur le verbe français, qui fait l'originalité de l'étude proposée par Madame Eugenia Arjoca-Ieremia.

Eugenia Mira TĂNASE
Université de l'Ouest de Timişoara
Roumanie

E. Arjoca-Ieremia, C. Avezard-Roger, J. Goes, E. Moline, A. Tihu (éds.), *Temps, aspect et classes de mots: études théoriques et didactiques*, Arras : Artois Presses Université, 2011.

Le volume *Temps, aspect et classes de mots : études théoriques et didactiques* réunit les contributions des participants à la VII^{ème} édition du colloque franco-roumain de linguistique, co-organisé tous les deux ans par le Centre de Recherches *Grammatica* de l'Université d'Artois et la Chaire de français de l'Université de l'Ouest de Timişoara.

La vaste thématique du temps et de l'aspect est abordée dans de nombreux travaux concernant tant le français que le roumain. Ce que cet ouvrage apporte de nouveau, c'est l'angle sous lequel est abordée la question : d'une part, les trois thèmes annoncés dans le titre sont abordés non seulement d'un point de vue théorique, mais aussi didactique ; d'autre part, ces thèmes sont abordés en relation les uns avec les autres.

Comme les éditeurs le signalent dans l'introduction, les articles réunis dans le volume peuvent être regroupés selon trois grandes orientations : les classes de mots et leurs rapports au temps et à l'aspect ; les différentes formes verbales et leurs valeurs aspectuelles, temporelles et/ou modales ; la linguistique comparative et contrastive appliquée au domaine roumain-français.

La question des informations temporelles et aspectuelles portées par les différentes classes de mots est traitée dans un premier groupe d'articles. Nelly Flaux et Dejan Stosic étudient les « noms d'idéalités » comme *sonate*, *poème*, *roman*, etc., et, s'appuyant sur l'examen de la combinaison de ces noms avec un certains nombre de prépositions, soutiennent que leur « degré d'événementialité » est moindre que celui des noms d'événements.

Jan Goes s'intéresse aux adjectifs de repérage temporels, identifiés parmi les adjectifs non-prédicatifs : *ancien*, *actuel*, *défunt*, etc. Il s'interroge sur le type de rapport que ces adjectifs établissent avec les adjectifs qualificatifs correspondants et conclut qu'il ne s'agit pas d'homonymie, mais d'un comportement syntactico-sémantique particulier des mêmes adjectifs.

L'article de Dany Amiot et Dejan Stosic traite des valeurs des verbes déverbaux du français formés à l'aide de suffixes tels que *–eter* (*voleter*), *–oter* (*siffloter*), *–asser* (*rêvasser*), *–onner* (*mâchonner*), etc. et montre qu'elles ont une double dimension, aspectuelle (pluralisation interne du procès) et évaluative (les procès désignés respectivement par les verbes suffixés et leurs bases ne sont plus conçus comme identiques).

Véronique Lagae st Injoo Choi-Jonin analysent la préposition *dès*, à laquelle elles attribuent une valeur fondamentalement temporelle. Cette préposition peut construire un point de départ ou localiser uniquement le

procès. Elle peut en outre véhiculer une présupposition de précocité par rapport à une norme, ce qui lui confère une valeur argumentative de causalité immédiate.

Les articles d'Alexandra Cuniţă, Danièle van de Velde, Estelle Moline, Ligia Stela Florea, Cyril Aslanov et Elena Comes et Florica Hrubaru sont regroupés autour de la question des valeurs temporelles, aspectuelles et/ou modales des différentes formes verbales. Alexandra Cuniţă se penche sur la question de la temporalité en tant que facteur essentiel de la cohérence textuelle. L'auteure montre qu'au niveau textuel les divers marqueurs aspectuo-temporels interagissent les uns avec les autres, ce qui conduit à l'apparition de conflits sémantiques, résolus grâce au principe de la cohérence textuelle.

Danièle van de Velde traite de la compatibilité des prédicats d'état résultant avec des adverbes de manière orientés vers le sujet: *Ma voiture est soigneusement réparée*.

Estelle Moline s'intéresse à l'interprétation de la relation entre une forme gérondive et le verbe qui la régit. Elle considère que les deux valeurs temporelles attribuables à cette relation, repérage et concomitance, sont des valeurs par défaut et énumère les indices linguistiques contribuant à son interprétation, résultés essentiellement de la confrontation du contenu lexical des prédicats utilisés avec le contexte.

La contribution de Ligia Stela Florea traite d'un des emplois modaux du futur antérieur nommé « futur expansif » ou « futur de bilan » dont l'auteure propose une approche inspirée à la fois de la pragmatique procédurale genevoise et des travaux de Reichenbach.

Cyril Aslanov étudie l'emploi du futur proche ou simple en fonction de passé perfectif en français contemporain. Il s'interroge dans quelle mesure ce phénomène constitue l'actualisation d'une tendance structurelle systématisée dans certains dialectes de l'occitan ainsi qu'en catalan, où le tour *anar* + infinitif, ayant subi un processus de grammaticalisation, est employé en tant que parfait périphrastique.

Elena Comes et Florica Hrubaru analysent l'expression de l'accompli dans le verbe roumain en le comparant au français. Elles montrent que l'auxiliaire *a avea*, qui sert à réaliser le passé composé, est concurrencé pour certains verbes, qui indiquent le passage du sujet d'un état à l'autre, par l'auxiliaire *a fi*, le passé composé ainsi construit exprimant l'état résultant. L'auxiliaire *a fi* sert également à construire une forme composée de plus-que-parfait pour la même catégorie de verbes.

Enfin, les articles de Jean-Marc Mangiante, Adina Tihu, Maria Ţenchea et Eugenia Arjoca-Ieremia poursuivent une démarche à la fois comparative et

contrastive. La contribution de Jean-Marc Mangiante situe la question de l'expression du temps dans une perspective didactique. L'auteur émet l'hypothèse que certaines difficultés rencontrées par les apprenants de FLE dans l'apprentissage des temps verbaux seraient dues à la façon dont on conçoit le temps dans leur culture d'origine ainsi qu'au traitement linguistique des temps dans leur langue maternelle. Cette hypothèse le conduit à proposer une démarche didactique interculturelle de l'apprentissage des temps verbaux en FLE, qui repose sur la prise en compte de l'identité culturelle et linguistique de l'apprenant.

Adina Tihu étudie les valeurs fondamentales et contextuelles de l'adverbe roumain *odată* et de ses correspondants français. Elle identifie des convergences entre les deux langues ainsi que des différences. Ainsi, employé seul ou dans la locution prépositionnelle *odată cu*, l'adverbe roumain peut exprimer la concomitance, accompagnée ou non d'une valeur causale. Il peut avoir également des valeurs discursives, auquel cas il est partiellement désémantisé.

Maria Țenchea s'intéresse aux périphrases verbales et aux adverbes aspectuels fonctionnant comme termes explicitants dans l'opération traduisante entre le roumain et le français. L'emploi de ces périphrases verbales aspectuelles ainsi que celui d'adverbes aspectuels présuppositionnels permet à la fois de préciser certaines nuances d'aspect et d'étoffer l'énoncé, en lui donnant du rythme et du relief.

Eugenia Arjoca-Ieremia intègre la notion de « concordance des temps » dans le cadre de la linguistique textuelle, poursuivant une démarche comparative et contrastive à la fois. L'auteure examine la concordance des temps en français et en roumain et signale des divergences entre les deux langues. Elle propose deux acceptions de la concordance : concordance comme *harmonie temporelle*, qui détermine la cohérence textuelle, et concordance comme dépendance au niveau syntagmatique du morphème temporel du verbe régi par rapport au morphème temporel du verbe régissant.

Le présent volume renferme donc une grande diversité d'approches épistémologiques, théoriques et méthodologiques de la question des valeurs temporelles et aspectuelles de différentes classes de mots, ce qui en fait un instrument très utile tant pour les linguistes que pour les didacticiens.

Daciana VLAD
Université d'Oradea
Roumanie

Dialogues francophones
n°17/2011
« Écritures francophones contemporaines »

Timişoara : Editura Universităţii de Vest, 316 p. ISSN 1224-7073.

Responsable du numéro : Andreea GHEORGHIU

Le numéro 17 de la revue *Dialogues francophones* se propose d'entreprendre une analyse des nouveaux enjeux de la littérature d'expression française dans la première décennie du XXI[e] siècle.

Diversité des accents, richesse des legs culturels et littéraires sont autant de pistes d'investigation permettant de saisir les caractéristiques et les ressources des écritures francophones contemporaines.

L'époque a changé et, avec elle, les thèmes de la littérature et la façon de les aborder sont différents. Pour décrire ces nouvelles formes, la critique invente des notions comme *l'autofiction, l'automythobiographie*, *le roman de filiation* ou *le néolyrisme*... Mais est-ce que ces termes conviennent vraiment ? Quels sont les points de convergence de ces écritures ? Qu'en est-il des genres comme le roman, le théâtre ou la poésie ?

Table des matières

Avant propos

Introduction
- Gaëtan BRULOTTE (Écrivain, Canada), Exil, langue, littérature.

Configurations.
Canada – Maghreb – Polynésie
- Klaus-Dieter ERTLER (Université de Graz, Autriche), Le roman québécois contemporain face à la mondialisation. 2005-2011.
- Hassan MOUSTIR (Université Mohammed V – Agdal de Rabat, Maroc), Paysages de la littérature marocaine de langue française produite entre 2000 et 2010.
- Anne-Sophie CLOSE (Université Libre de Bruxelles, Belgique), Entre mémoire et terroir : l'identité en jeu dans la littérature polynésienne francophone.

Figurations.
Canada – Europe – Afrique Subsaharienne
- Richard SAINT-GELAIS (CRILCQ, Université Laval, Québec, Canada), L'autoréférence après le modernisme : *Je suis un livre*, de Marie Bélisle.

- Julie RODGERS (National University of Ireland Maynooth, Irlande), La dualité de l'être chez Ying Chen.
- Bernadette DESORBAY (Humboldt-Universität zu Berlin, Allemagne), Étiologie du beau entre sens et jouissance dans *Les Couleurs de la nuit* de Stéphane Lambert.
- Dominique-Joëlle LALO (Université Paris 8, France), Errance et souvenance dans *Printemps* de J.M.G. Le Clézio.
- Daniel S. LARANGÉ (Åbo Akademi, Finlande), Pour un discours social postmoderne : phénomène de média(tisa)tion et d'intermédia(lisa)tion dans l'écriture franco-camerounaise. Les exemples de Calixthe Beyala et Léonora Miano.
- Philip Amangoua ATCHA (Université de Cocody, Abidjan, Côte d'Ivoire), La pratique intermédiale : une nouvelle forme d'écriture dans le roman africain contemporain. *Les naufragés de l'intelligence* de Jean Marie Adiaffi.

Errances francophiles et autres aux confins de la francophonie

- Georgiana LUNGU-BADEA (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie), Errances autour de soi-même. Sur l'insularité innée, assumée, imposée, individuelle, collective chez Antonio Rinaldis : *L'Isola fatale* et *Dancing Nord*.

Entretiens

- Marc QUAGHEBEUR : entre détresse et passion, un roman du XX^{e} siècle. Propos recueillis par Dora Leontaridou (Université Ouverte Hellénique, Grèce).
- Stéphane LAMBERT : le miroir aux silhouettes. Propos recueillis par Bernadette Desorbay (Humboldt-Universität zu Berlin, Allemagne).
- Anne RICHTER : métamorphose et aventure intérieure. Propos recueillis par Anca Clitan (Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie).
- Philippe BLASBAND : « La littérature appelait le cinéma d'une certaine façon ». Propos recueillis par Ilona Balázs (Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie).
- Edem AWUMEY : vers une écriture de l'espace du partage. Propos recueillis par Adama Coulibaly (Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire).
- Déwé GORODÉ : une esthétique militante ou l'art de cultiver des identités plurielles. Propos recueillis par Veronica Ntoumos (Université Libre de Bruxelles, Belgique).
- K. MADAVANE : « Les mythes ont été mes compagnons de jeu et de rêve ». Propos recueillis par Vijaya Rao (Jawaharlal Nehru University New Delhi, Inde).

Pages inédites

- Marc QUAGHEBEUR, *Les Grands Masques*.

- Stéphane LAMBERT, *La ville morte*.
- K.MADAVANE, *Le Mahabharata des femmes ou La malédiction des étoiles*.

Traductions inédites (par Andreea Gheorghiu)

- Jacques CHESSEX, *Incarnata*.
- Dany LAFERRIÈRE, *Je suis un écrivain japonais/Sunt un scriitor japonez*.
- Éric CHEVILLARD, *Dino Egger* .
- Jean ECHENOZ, *Des éclairs / Străfulgerări*.

Comptes rendus

Daniel SIBONY. *Les Sens du rire et de l'humour*, 2010. (Adina Balint-Babos, University of Winnipeg). — *Correspondance de Michel de Ghelderode*, établie, présentée et annotée par Roland Beyen. Tome IX (1958-1960), 2010. (Elena Ghiţă). — Myriam BOUCHARENC, *De l'insolite. Essai sur la littérature du XX^e siècle*, 2011. (Dana Ştiubea). — Vasile ROBCIUC (éd.). *Les Cahiers/Notebooks/Caietele Tristan Tzara*, Tome I, 2010. (Margareta Gyurcsik). — Vasile ROBCIUC (éd.). *Les Cahiers/Notebooks/Caietele Tristan Tzara*, Tome II, 2010. (Elena Ghiţă) . — Corina DIMITRIU-PANAITESCU (dir.). Maria PAVEL, Cristina PETRAŞ, Dana NICA (coord.). *Dicţionar de francofonie canadiană*, 2011. (Ioana Marcu). — Lucie HOTTE et Johanne MELANÇON (dir.). *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, 2010. (Peter Klaus, Freie Universität Berlin). — *Ponti/Ponts* N°10/2010, « *Hantises* ». (Neli Ileana Eiben). — Cecilia CONDEI, Jean-Louis DUFAYS, Cristiana-Nicola TEODORESCU (éds.). *Métissage culturel. Interculturel et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones*. Volume I, 2009.(Ioana Marcu). — Cecilia CONDEI, Jean-Louis DUFAYS, Cristiana-Nicola TEODORESCU (éds.). *Métissage culturel. Interculturel et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones*. Volume II, 2009. (Ilona Balázs). — Margaret PAPILLON. *Noirs préjugés*. Nouvelles. Miami : Createspace, 2010. (Peter Klaus, Freie Universität Berlin).

Notices bio-bibliographiques

Centre d'Études Francophones
Rédaction « Dialogues francophones »
Département des Langues romanes
Université de l'Ouest de Timişoara
Bd. Vasile Pârvan 4
300223 Timişoara (ROUMANIE)

e-mail : dialogues_francophones@yahoo.fr
Site : http://www.dfrev.uvt.ro/index.htm

Translationes N° 3 /2011

(In) Traductibilité des noms propres / The (Un)translatability of proper names / Die (Un)Übersetzbarkeit der Eigennamen/ (In)Traduttibilità dei nomi propri/ La (no) traducibilidad de los nombres propios /

Timişoara: Editura Universităţii de Vest, 2011, 301 p. ISSN 2067-2705.

Responsables du numéro : Georgiana LUNGU-BADEA, Alina PELEA.

Le numéro 3 (2011) de la revue d'études de traduction et de traductologie *Translationes* réunit des articles qui traitent de nombreux aspects (théoriques et empiriques, normatifs et descriptifs) de la traduction des noms propres (Npr). Son objectif principal est de présenter une image globale du phénomène de traduction des Npr et du caractère essentiellement vague des normes, ce qui pourrait expliquer la tendance des traducteurs à faire table rase de toute règle et à généraliser le report du Npr quelle que soit la nature de ce dernier. Les articles, provenant de différents horizons d'analyse traductionnelle, traitent aussi bien du sémantisme des Npr (descriptifs, modifiés, mixtes, etc.) par rapport à l'asémantisme des Npr (référentiels, désignateurs ou appellatifs) que de la linguistique et de la culture.

Table des matières/ Table of contents/ Inhaltsverzeichnis/ Sumar/ Sommario/ Sumario/

Introduction/ Einleitung/ Introduzione/ Introducción/

- *Argument* : (In) Traductibilité des noms propres (Georgiana LUNGU-BADEA)

1. Section théorique/ Theoretical section/ Theoretischer Teil / Sezione teorica / Sección Teórica/

- Jean-Louis VAXELAIRE, De Mons à Bergen. De l'intraduisibilité des noms propres

2. Pratique, didactique et critique de la traduction/ The practice, didactics and critiques of translation/ Praxis und Didaktik des Übersetzens, Übersetzungskritik/ Pratica, didattica e critica della traduzione/ Práctica, didáctica y crítica de la traducción/

- Michel BALLARD, Epistémologie du nom propre en traduction.
- Sébastien VACELET, Sur la francisation d'un toponyme écossais : l'« Argail » de Charles Nodier.
- Georgiana LUNGU-BADEA, La traduction (im)propre du nom propre littéraire.
- Germana DE SOUSA, Sonia PUTTINI, Camilla MARIATH, Aline BISPO, Jakeline NUNES, Escritores tradutores brasileiros e a tradução dos nomes próprios.

- Mirjana ALEKSOSKA-CHKATROSKA, Essai de méthodologie pour le traitement lexicographique français–macédonien du nom propre employé figurativement.
- Émeline LECUIT, Denis MAUREL, Duško VITAS, Les noms propres se traduisent-ils ? Étude d'un corpus multilingue.
- Rosalie MAIRAMA, L'impact des déviances phonétiques et phonologiques sur la traduction orthographique des noms mundang.
- Johanna STEYN, La traduction des noms propres dans deux romans de langue afrikaans.
- Cristina ADRADA RAFAEL, Semanticidad antroponímica y traducción al español en la comedia molieresca.
- Iulia BOBĂILĂ, Adaptación y neutralización en la traducción de los nombres propios: *Baltagul/El hacha*.
- Daniele PANTALEONI, I nomi di Pinocchio in romeno.
- Dan NEGRESCU, *Translaticia Translatio* : brief script about non-translation.

3. Hommages aux traducteurs et aux traductologues/ Hommage to translators and traductologists/ Würdigungen von Übersetzern und Übersetzungs-theoretikern/ Omaggio ai traduttori/ Homenajes a los traductores /

- Andreea GHEORGHIU, L'encyclopédie portative de Monsieur Farkas.

4. Traductions inédites. Textes littéraires bilingues/ Unpublihsed translations. Bilingual literary texts/ Erstmalige Über-setzungen, zweisprachige Texte/ Traduzioni inedite. Testi letterari bilingui/ Traducciones inéditas. Textos literarios bilingües/

- Jorge MANRIQUE, *Coplas a la muerte de su padre (I)/ Stihuri la moartea tatălui său (I)* (Diana Moţoc, Olivia Petrescu).
- Ion CRISTOFOR, *Angore et taedio* (Anne Poda).
- Francesco BIAMONTI, *Vento largo* / *Vânt larg* (Iulia Năndu).
- Éric CHEVILLARD, *Le Vaillant petit tailleur*/ *Croitoraşul cel viteaz* (Andreea Gheorghiu).
- Ewa BOGALSKA MARTIN*, Entre mémoire et oubli. Le destin croisé des héros et des victimes*/ *Între memorie şi uitare. Destinul comun al eroilor şi al victimelor* (Mariana Pitar).

5. Entretiens/ Interviews/ Interviews/ Interviste/ Entrevistas/

- Théorie des formes sémantiques : un tournant épistémologique en traduction. Entretien avec Pierre CADIOT et Florence LAUTEL-RIBSTEIN (G. Lungu-Badea).
- « Si on n'est pas écrivain dans l'âme, il est impossible de traduire ». Interview avec Françoise WUILMART (Ana Coiug).

6. Comptes rendus/ Reviews/ Rezensionen/ Recension/ Reseñas/

- Larisa CERCEL (éd), *Übersetzung und Hermeneutik*. *Traduction et herméneutique* (Gabriel Kohn, Alina Pelea).

- Germana HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA, *O uso da palabra em Nathalie Sarraute: uma análise da narrativa do romance* (Adela Rujan).
- Izabella BADIU (éd.), *Studia Universitatis Babeş-Bolyai,* 1/2011 (Adina Pop-Coman).

Notes bio-bibliographiques/ Bibliographical notes/ Biobibliographische Daten/ Note bio-bibliografiche/ Notas biobibliográficas/

Centre d'Études ISTTRAROM-TRANSLATIONES
Rédaction revue « Translationes »
Département des Langues romanes ; Université de l'Ouest de Timişoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4 ; 300223 - Timişoara (ROUMANIE)
Site : *http://www.translationes.uvt.ro/rt/fr/index.html*

Ont contribué à ce numéro :

Eugenia ARJOCA-IEREMIA, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie et responsable du Département des Langues et des Littératures Modernes de cette faculté, enseigne la linguistique française, la pragmatique du discours et la traduction médicale. Depuis 2008, elle dirige le master *Tendances actuelles en linguistique et littérature françaises*. Elle a participé à beaucoup de sessions de communications nationales et internationales, étant membre de la Société internationale de Linguistique et Philologie romanes, de l'ACLIF et de l'ARDUF. Elle a publié trois livres en tant qu'unique auteur : *Structura verbelor de gândire în limbile franceză şi română, Limba franceză, curs practic de gramatică, Le verbe et ses catégories spécifiques en français et en roumain*, des cours universitaires et plus de 60 articles et traductions dans des revues de spécialité nationales et internationales. Elle est co-organisatrice de plusieurs colloques internationaux de linguistique française et roumaine. (eugenia_arjoca@yahoo.fr)

Philippe BASABOSE est professeur de langue, de littératures de langue française et de théorie littéraire au Département d'études françaises et hispaniques de l'Université Memorial. Ses recherches et ses publications s'inscrivent principalement dans le champ littéraire francophone et dans les littératures et théories de la violence. Il a publié de nombreux articles dans des revues de littérature et de critique littéraire dont les plus récents sont « *Partir* et *Conquérir* : les apories du nouvel ordre mondial » (dans *Images et mirages des migrations dans les littératures et cinémas d'Afrique francophone*. Éd. Françoise Naudillon & Jean Ouédraogo. Montréal : Mémoire d'Encrier, 2011, p. 275-291), « Le roman de Mongo Beti : projet d'écriture, projet de société » (dans *Dire le social dans le roman francophone*. Ed. Justin Bisanswa. Paris : Honoré Champion, 2011, pp 119-138). « Sur le chemin du dé-chez-soiement », travail de création publié dans *Francophilia Journal of Interdisciplinary Studies*, vol.1, numéro 1, (printemps 2011), porte témoignage et réfléchit sur le génocide contre les Tutsi du Rwanda de 1994, événement qui a marqué l'auteur et marque ses recherches. Son ouvrage sur la littérature anticoloniale, *Retour sur la colonisation*, paraîtra bientôt chez Lettropolis. *(*basabose@mun.ca*)*

Raymonde Albertine BULGER est professeur émérite de l'Université de Graceland en Iowa. Dix-septièmiste, elle a aussi enseigné l'évolution du roman français pour finalement concentrer ses recherches sur la francophonie roumaine. Membre à vie de l'Académie Roumaine Américaine (ARA) et des Études Roumaines aux États-Unis (RSAA). Elle a publié la correspondance à Julie Victoire Daubié (1824-1874), la première bachelière de France (1861), ainsi que de nombreux articles dans les revues professionnelles des États-Unis, de France, d'Autriche et de Roumanie. (rbulger990@earthlink.net)

Otilia Carmen COJAN est doctorante en troisième année, à l'Université « Alexandru Ioan Cuza », de Iaşi. Son domaine d'intérêt vise les littératures francophones. Sa thèse de doctorat intitulée *Narrativité et Poéticité chez Jacques Chessex*, (à soutenir en 2012) traite la transgression générique et l'utilisation du

texte hybride dans l'œuvre en prose de l'écrivain suisse romand. Elle est également l'auteur d'une série d'articles focalisés notamment sur l'œuvre de Jacques Chessex et sur la littérature suisse romande, présentés à des colloques nationaux et internationaux (Bacău, Iaşi, Bucarest, Zagreb, Madrid, Paris). On signale comme exemple une étude intitulée « Hypostases de la féminité vaudoise dans la prose de Jacques Chessex », parue dans la revue *Communication interculturelle et littérature*, Nr. 4(12), Vol I/ 2010 ou une autre, intitulée « De l'imaginaire collectif à l'affirmation de l'identité. La spécificité des contes et des légendes suisses », parue dans la revue *Studii şi Cercetari Filologice*, Seria Limbi romanice, Nr. 8, Editura Universităţii din Piteşti, 2010. *(*otilia_bluish@yahoo.com*)*

Cecilia CONDEI est spécialiste en analyse du discours littéraire, plus particulièrement le discours des écrivains d'entre deux langues, préoccupation mise en évidence par la thèse de doctorat (soutenue en 2000) sur un corpus extrait de l'œuvre de Panaït Istrati, écrivain roumain d'expression française. Coordinatrice d'activités universitaires de recherche dans le domaine (cinq projets internationaux), membre de plusieurs associations professionnelles et formations de recherche universitaire, auteure de plus de 70 publications (livres, études, articles). Publications récentes : *Introduction à la pragmatique du langage. Éléments d'analyse du discours*, Craiova : Editura Universitaria, 2008 ; « Auto/bio/graphie et rites légitimes illustrés dans les œuvres des écrivains roumains d'expression française » in *Cahiers de linguistique. Revue de sociolinguistique et de sociologie de la langue française*, n° 35/1, « La littérature française au carrefour des langues et des cultures », Anne-Rosine Delbart, Sophie Croiset (éd.), Cordil-Wodon : E.M.E. Belgique, 2009, pp.55-67 ; « Textes et discours des manuels sur la femme et le système des valeurs humaines », *Le Langage et l'Homme*, n° 1, 2010, pp.131-141 ; « Les dialogues romanesques : l'insertion de l'oral dans l'écrit », in Maria Iliescu, Heidi Siller-Rundggaldier, Paul Danler (éd.), *Actes du XXV^e^ Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, tome IV, Göttingen : De Guyter, 2010, pp 339-349. *(*cecilia_condei@yahoo.fr*)*

Neli Ileana EIBEN est assistante à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie de l'Université de l'Ouest de Timişoara. Elle prépare actuellement une thèse de doctorat sous la direction de Mme Georgiana Lungu-Badea, Professeur de l'Université de l'Ouest de Timişoara. Ses principales lignes de recherche sont : l'auto-traduction, les études québécoises, la littérature migrante et l'écriture féminine. Elle a publié plusieurs articles dans des revues de spécialité. Elle est secrétaire de rédaction de la revue *Dialogues francophones*. Membre fondatrice des associations d'Études francophones-DF et d'Études de traduction et de traductologie ISTTRAROM-Translationes, elle est aussi membre de l'Association d'études canadiennes en Europe Centrale, du CIEF, et de l'AIEQ. *(*farimita@yahoo.fr)

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 Timişoara. Ses recherches portent sur des questions de théorie et de pratique de la parodie littéraire. A publié plusieurs contributions sur Diderot, Giraudoux, Nothomb, Ionesco dans différentes revues et a co-dirigé l'ouvrage *Écrivains roumains*

d'expression française (2003). Rédacteur en chef adjoint de la revue *Dialogues francophones* (*DF*), responsable des volumes « Les francophonies au féminin » (*DF* n° 16/2010, 486 p.) et « Écritures francophones contemporaines » (*DF* n° 17/2011, 316 p.). Co-organise le Colloque annuels d'Études Francophones de Timişoara (CIEFT) et co-édite les volumes *Agapes francophones* parus depuis 2008. Des traductions publiées en Roumanie et en France, dont R.Ciobotea, *Une guerre sans vainqueur. Yougoslavie 1991-1999* (traduction du roumain vers le français, avec Mirela Pârău ; Éditions Paris-Méditerranée, 2003). (gheorghiu.andreea@gmail.com)

Elena GHIȚĂ est maître de conférences à l'Université de l'Ouest de Timişoara, 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 Timişoara et Bucarest et dans des volumes et périodiques des universités de Timişoara, Iaşi, 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. (ghita@ghitaconstantin.ro)

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 à l'Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie. Docteur ès Lettres (thèse de doctorat portant sur le XIX^e^ siècle et Madame de Staël). Elle enseigne les cours de littérature française du Moyen Âge, de la Renaissance et du XIX^e^ siècle. Domaines d'intérêt : littérature du XIX^e^ siècle, littérature médiévale et 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 culturală Scipio*, Cluj-Napoca, Dacia, 2005 ; *Madame de Staël et les*

canons esthétiques, Timişoara, Mirton, 2006 ; *Le Groupe de Coppet*, Timişoara, Mirton, 2007 ; IIe édition annotée Saarbrücken, 2011. Elle a publié plus de 30 contributions dans des revues nationales et internationales ; a co-dirigé quatre volumes des *Actes du CIEFT (Colloque International d'Études Françaises de Timişoara)* : 2007, 2008, 2009, 2010. Elle est co-organisatrice du colloque mentionné. (malita_ramona@yahoo.fr)

Ioana-Maria MARCU enseigne des travaux pratiques de langue et de traduction à l'Université de l'Ouest de Timişoara, à la Faculté de Lettres, Histoire et Théologie. Ses principales lignes de recherche sont : 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)

Estelle MOLINE est maître de conférence à l'Université du Littoral-Côte d'Opale depuis 1998, et actuellement détachée au CNRS (UMR MoDyCo, Université Paris Ouest Nanterre La Défense). Ses recherches se concentrent sur l'articulation entre syntaxe et sémantique. Après avoir travaillé plusieurs années sur les morphèmes *comme* et *comment*, elle s'intéresse désormais plus généralement à l'expression de la manière. Elle a co-dirigé avec Nelly Flaux le numéro 159 de la revue *Langue Française* (*Points de vue sur comme*) et le numéro 175 de la revue *Langages* (*De la manière*). Elle est également à l'origine du numéro 58 de la revue *Travaux de Linguistique* (*Études sur* comment), et prépare actuellement un nouveau volume de *Travaux de Linguistique* (Bien *en perspective*). (moline.estelle@wanadoo.fr*)*

Lila MEDJAHED. Docteur en littérature comparée et francophone ; thèse de doctorat intitulée « Les formes de la satire dans quelques romans "beur" », encadrée par M. le Professeur Jean-Marc Moura et M. le Professeur Hadj Miliani, soutenue à Université de Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem, Algérie. Maître de conférences à la Faculté des Lettres et des Arts et responsable du master « Littératures et civilisations francophones ». Elle a participé à plusieurs colloques et a publié des articles sur la littérature issue de l'immigration maghrébine en France. Domaines de recherche : l'ironie, l'humour et la satire dans les productions littéraires et télévisuelles algériennes ; l'enseignement de la littérature francophone à l'université algérienne. *(*medjahedl@yahoo.fr*)*

Mariana PITAR, maître assistant à la Faculté des Lettres, d'Histoire et de Théologie de l'Université de l'Ouest de Timişoara (Roumanie), enseigne la terminologie, la traduction des documents audio-visuels, la traduction assistée par l'ordinateur et l'analyse du discours. Avec un doctorat dans le domaine de la linguistique textuelle, elle publie plusieurs articles et deux livres dans le domaine : *Textul injonctiv. Repere teoretice* (2007) (*Le texte injonctif. Repères théoriques*) et *Genurile textului injonctiv* (2007) (« Les genres du texte injonctif »). Plusieurs stages de perfectionnement à l'étranger dans le domaine de la terminologie (Rennes, 1996, 1999), du multimédia dans l'enseignement des langues étrangères (Lilles, 1998) et de la traduction des documents audio-visuels (Barcelone, 2005, Toulouse 2006). Elle a écrit plusieurs articles dans le domaine de la traduction spécialisée, des nouvelles technologies dans l'enseignement du FLE et de la

terminologie, domaine dans lequel a publié un livre intitulé *Manual de terminologie şi terminografie* (2009) (*Manuel de terminologie et terminographie*). (pitarmariana@yahoo.fr)

Trond Kruke SALBERG, *Doctor philosophiae*, professeur de littérature française à l'Université d'Oslo, Norvège. Thèse de doctorat en littérature médiévale, intitulée *La Mabinogionfrage "Yvain"-"Owein" et l'origine de la matière de Bretagne : Prolégomènes pour une interprétation du "Romanz del chevalier au lion" de Chrétien de Troyes*, soutenue à l'Université de Trondheim, 1989. Il a publiée une édition provisoire de *L'Istoire d'Ogier le redouté*, ainsi que des articles et des études parus en Norvège et à l'étranger : « Le lien entre la faiblesse des Ulsteriens (*A* et *B*) et les lais du cycle de Lanval : son importance pour la relation entre les lais et pour le rapport entre les deux récits irlandais », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 105 (1989) ; « Prolégomènes pour une édition de *l'Istoire d'Ogier le redouté* (B.N. fr. 1583). [I :] », *Romania* (1996). II : dans Gerhard Boysen et Jørn Moestrup (éds.), *Études de linguistique et de littérature dédiées à Morten Nøjgaard à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, Études romanes de l'Université d'Odense, 1999. III : *Olifant*, 2005 ; IV : dans les *Acta* de la conférence "Le Moyen Âge revu par le Moyen Âge" à l'Université de Stockholm 2 à 4 juillet 2009, à paraître aux Éditions Champion, Paris ; « "Les manuscrits ne brûlent pas" (Bulgakov) : quelques aspects d'un travail sur un manuscrit à demi détruit », dans Annick Englebert, Michel Pierrard, Laurence Rosier et Dan Van Raemdonck (eds), *Actes du XXII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Bruxelles 23-29 juillet 1998*, Tubingue, 2000 ; « Le monstre subtil et le problème des vers 386 et 420 de l'édition Foerster du *Romanz del chevalier au lïon* de Chrétien de Troyes" *in* Kristin Vold Lexander, Chantal Lyche et Anne Moseng Knutsen (eds), *Pluralité des langues, pluralité des cultures : regards sur l'Afrique et au-delà. Mélanges offerts à Ingse Skattum à l'occasion de son 70^ème anniversaire*, Novus forlag, Oslo, 2011. (t.k.salberg@ilos.uio.no)

Germana HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA est Docteur en Théorie de la Littérature, par l'Université de Brasília, où elle est Professora Adjunto III. Est licenciée en Portugais et en Français-Lettres Modernes (1988) et possède une Maîtrise en Français-Lettres Modernes (1989), par l'Université de Rennes 2 - Haute Bretagne. En 1998, elle a obtenu un diplôme de Mestrado en Théorie de la Littérature, portant sur l'étude de l'oeuvre de Nathalie Sarraute, à l'Université de Brasília. Elle a réalisé un Doctorat en Théorie de la Littérature à l'Université de Brasília, en 2004, et a fait son Post-doctorat en Traductologie à l'Université de Rennes 2 - Haute Bretagne (Boursière du CNPq/PDE/Brésil). Est Professeur à l'Université de Brasília au Département de Langues Étrangères et Traduction - LET, depuis 1992, duquel elle est actuellement la sous-directrice. Elle y enseigne la Théorie de la traduction, pratique de traduction littéraire, critique de traduction, analyse critique de la traduction. Germana de Sousa est responsable du Master en Traductologie (Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução - POSTRAD/UnB. Elle s'intérresse à l'histoire de la traduction au Brésil, et à la relation entre littérature nationale et littérature traduite, problématique traitée dans plusieurs articles. A publié un ouvrage sur Nathalie Sarraute, et a trois

ouvrages en préparation, deux portant sur la traductologie (Tradução e Cultura et Tradução na sala de aula), et un troisième portant sur l'auteure brésilienne Carolina Maria de Jesus. *(*germanahp@gmail.com*)*

Dana ŞTIUBEA enseigne des travaux pratiques de langue et traduction à l'Université de l'Ouest de Timişoara, à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie. Articles publiés dans les volumes de plusieurs colloques nationaux et internationaux (Iaşi, Sibiu, Timişoara, Szeged). Domaine de recherche : la littérature française contemporaine. Prépare un doctorat à l'Université Paris-Nanterre. (dana.stiubea@yahoo.com)

Cristina TĂNASE est assistante au Département des Langues Romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara. Docteur ès Lettres. Elle donne des cours et des séminaires de morphologie française aux étudiants des sections Langues et littératures et Langues Modernes Appliquées. Elle dirige également des travaux pratiques en grammaire française. (mctanase@yahoo.fr)

Eugenia TĂNASE est maître-assistant au Département des Langues Romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara. Docteur ès Lettres. Elle y enseigne la phonétique et l'orthographe du français aux étudiants en licence, et donne des cours de lexicologie et de sémantique françaises aux étudiants de la section *Langues et littératures*. (mctanase@yahoo.fr)

Estelle VARIOT est maître de conférences en langue, littérature et civilisation roumaines, après avoir soutenu une thèse de doctorat d'Études Romanes, spécialité Roumain (lexicologie), intitulée *Un moment significatif de l'influence française sur la langue roumaine : le dictionnaire de Teodor Stamati (Iassy, 1851)* sous la direction de Valerie Rusu. Elle est titulaire d'une Maîtrise L.E.A. (Université de Provence), mention Affaires Internationales (langues : anglais, espagnol). Son cursus universitaire et ses activités de recherches l'ont amenée à faire des traductions et translittérations d'ouvrages littéraires, scientifiques et techniques, seule ou en collaboration. Elle a fait des communications et interventions (ateliers, colloques) dans les domaines de la traduction, du plurilinguisme, de la linguistique et de la dialectologie, des relations franco-roumaines. Elle a réalisé l'édition de plusieurs ouvrages depuis 1998. Depuis 2004 elle est co-responsable de l'atelier 3, « Traduction et plurilinguisme », du CAER de l'Université d'Aix-en-Provence. *(*estelle_variot@hotmail.com*)*

Bogdan VECHE enseigne le français à l'Université de l'Ouest de Timişoara. S'intéressant à la littérature française contemporaine, il prépare actuellement une thèse de doctorat en cotutelle sur l'œuvre de Sylvie Germain (Université Babeş-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)

Daciana VLAD est maître-assistante à l'Université d'Oradea, Roumanie. En 2008 elle a soutenu une thèse de doctorat sur le discours polémique dont elle a proposé une approche polyphonique. Enseigne la linguistique française. Domaines d'intérêt : la polyphonie et de la polémique, la linguistique (le conditionnel en

français et en roumain). Rédactrice en chef de la revue « Studii de lingvistică », publiée par la Faculté des Lettres de l'Université d'Oradea. *(*daciana.vlad@wanadoo.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, Timişoara. Enseigne la linguistique espagnole et la 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 şi gongorismul*. Timişoara : Excelsior Art, 2007) et des publications à caractère didactique (*Cahier de travaux dirigés*. Timişoara : Editura Augusta, 2001. *Elementos de cultura y civilización española*. Timişoara : Editura Augusta, 2001. *Ghid de conversație român-spaniol*. Timişoara : Editura Amphora, 2007), coéditeur du volume *Zilele latinității*, III[e] édition à l'occasion du 50[e] anniversaire de l'Union Latine, Timişoara : 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)

Agapes francophones 2010

Timişoara : Mirton, 2010, 273 p. ISBN 978-973-52-0984-1.

Études de lettres francophones
réunies par Andreea GHEORGHIU, Ramona MALIŢA et Ioana PUŢAN

Actes du colloque francophone pluridisciplinaire organisé au mois de mars 2010, par le Département de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara.

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

- Ilona BALÁZS, Le narrateur dans le roman *L'Appareil photo* et dans le film *La Sévillane* de Jean-Philippe Toussaint.
- Andreea GHEORGHIU, Traduire Ionesco.
- Elena GHIŢĂ, Un poète québécois : Renaud Longchamps.
- Floarea MATEOC, Le français chez des écrivains roumains de l'exil.
- Ioana PUŢAN, Le sentiment de l'aliénation dans *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini.
- Iuliana-Alexandra ŞTEFAN, Magie du langage et langage magique. Une analyse herméneutique de *Révolutions*.
- Dana ŞTIUBEA, Pascal Quignard : La quête d'un langage artistique.
- Mariana-Simona TOMESCU, Identité ethnique dans les Balkans : une perspective dramatique de Matéi Vişniec.
- Bogdan VECHE, S'attendre ou l'identité déclinée au féminin. Le cas de *Chanson des mal-aimants* de Sylvie Germain.
- Luminiţa VLEJA, Desde *El Molino Afortunado* hasta *Le Moulin a Călifar* : sobre la oralidad fingida y su traducción.

LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE DU FLE/FOS

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

COMPTES RENDUS

- Ramona MALIȚA, *Le Groupe de Coppet. Un atelier de la construction / déconstruction des canons littéraires* (Ioana Puţan).
- Georgiana LUNGU-BADEA, *Tsepeneag et le régime des mots* (Ramona Maliţa).
- Andreea Gheorghiu (éd.), *Dialogues francophones*, n° 16/2010, « Les francophonies au féminin » (présentation de l'éditeur).
- Georgiana LUNGU-BADEA, Alina PELEA, Mirela POP (éds), *(En)Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles* (présentation des éditeurs).
- Georgiana LUNGU-BADEA (éd.), *Translationes* n°1/2009, « Traduire le culturème » (présentation de l'éditeur).
- Georgiana LUNGU-BADEA (éd.), *Translationes* n°2/2010, « (En)Jeux esthétiques de la traduction » (présentation de l'éditeur).
- Muguraş CONSTANTINESCU, Elena-Brânduşa STEICIUC (éds), *Atelier de traduction* n° 11/2009, Dossier « Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone (I) » (Dana Ştiubea).
- Muguraş CONSTANTINESCU, Elena-Brânduşa STEICIUC (éds), *Atelier de Traduction* n°12/2009, Dossier « Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone (II) » (Ioana Puţan).

Agapes francophones 2009

Timişoara : Mirton, 2009, 201 p. ISBN 978-973-52-0745-8.

Études de lettres francophones
réunies par Ramona MALIŢA et Andreea GHEORGHIU

Actes du colloque francophone pluridisciplinaire organisé au mois de mars 2009, par le Département de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara.

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

- Ramona MALIŢA, *Dix années d'exil* ou de l'exil enrichissant : les mémoires staëliens.
- Brahim OUARDI, La question linguistique dans le théâtre algérien.
- Dana ŞTIUBEA, Pascal Quignard : à la recherche du mot juste.
- Bogdan VECHE, Attente et répétition chez Sylvie Germain.

LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE

- Eugenia ARJOCA IEREMIA, La concordance des temps : une question de linguistique textuelle.
- Luminita PANAIT, Mondialisation et politiques linguistiques dans trois universités québécoises de langue française.
- Maria ŢENCHEA, Équivalents roumains des phrases négatives du français comportant des SP [+Temps].
- Daniela POPA, L'exploitation d'un document authentique en classe de FLE - métiers de la mode.

ALUMNI

- Alina-Nicoleta BUTNARI, L'excès décliné au féminin dans *Les liaisons dangereuses* et *Madame Bovary*.
- Adriana CÂNDEA, *Les Liaisons dangereuses :* apprentissage de l'érotisme, érotisme de l'apprentissage.
- Ramona DAVID, Le personnage-monstre chez Victor Hugo.
- Loredana LUCA, Considérations sur quelques aspects culturels et linguistiques du proverbe.

Agapes francophones 2008

Timişoara : Mirton, 2009, 266 p. ISBN 978-973-52-0642-0.

Études de lettres francophones
réunies par Andreea GHEORGHIU et Ramona MALIŢA

Actes du colloque francophone pluridisciplinaire organisé au mois de mars 2008, par le Département de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara.

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

- Ilona BALÁZS, La représentation du temps dans les romans de Jean-Philippe Toussaint.
- Dorina CHIŞ-TOIA, Mémona Hintermann : *Tête haute* ou la France entre rêve et réalité.
- Ileana Neli EIBEN, Images et symboles du déplacement dans l'oeuvre fantastique de Mircea Eliade.
- Ramona MALIŢA, Chronotopies des mémoires : *Dix années d'exil* de Madame de Staël.
- Brahim OUARDI, Noureddine Aba, poète francophone.
- Ioana PUŢAN, Une des images de la mort dans *Adrienne Mésurat* de Julien Green : les cadavres vivants.
- Dana ŞTIUBEA, *La Folie du jour* – un récit?
- Ştefania VLAD, Francis Ponge : *L'Huître*. Proposition pour une lecture herméneutique à quatre niveaux.

LINGUISTIQUE

- Eugenia ARJOCA IEREMIA, Le futur simple en français et en roumain. Questions de linguistique contrastive.
- Estelle MOLINE, Pour une typologie des emplois qualifiants de *comme*.
- Cristina SICOE, L'article « zéro » en français et en roumain.
- Cristina-Manuela TĂNASE, Emprunts de niveaux de langue.
- Eugenia-Mira TĂNASE, Les noms collectifs. Esquisse pour une typologie.

DIDACTIQUE ET TRADUCTOLOGIE

- Adina POPA, Le certificat de qualité en traduction pour le traducteur freelance : DIN CERTCO ou EN 15038 ?
- Daniela POPA, Produit pédagogique sur objectifs spécifiques et curriculum scolaire.
- Aurelia TURCU, La problématique de la thématisation dans l'élaboration des manuels alternatifs de FLE des collèges roumains.

Journées de la francophonie 2006-2007

Timişoara : Mirton, 2008, 184 p. ISBN 978-973-52-0312-2.

Études de langue et de littérature française et francophones réunies par Eugenia ARJOCA IEREMIA, Andreea GHEORGHIU et Ramona MALIŢA

Actes du colloque francophone pluridisciplinaire organisé en mars 2006 et 2007, par le Département de Langues romanes de l'Université de l'Ouest de Timişoara.

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

- Ilona BALÁZS, De la discontinuité temporelle dans les romans de Philippe Blasband.
- Ramona MALIŢA, Les écoles littéraires romantiques : Le Groupe de Coppet.
- Speranţa Sofia MILANCOVICI, L'oeuvre d'essayiste de Benjamin Fundoianu / Fondane : la préface du volume *Images et livres de France* – fronde juvénile ou «preuve d'amour»?
- Ioana-Maria PUŢAN, L'écriture féminine en Afrique noire : Calixthe Beyala.
- Bogdan VECHE, Sylvie Germain et les Odyssées impossibles.
- Bogdan VECHE, Pascal Quignard et les dettes temporelles.
- Ştefania VLAD, La détermination spatiale de l'être chez Camus. Le désespoir du cachot.

LINGUISTIQUE

- Mariana PITAR, Les relations entre les concepts en terminologie.
- Cristina SICOE, Les valeurs stylistiques du sujet vague exprimé par les pronoms *il, ce* et *on*.
- Alexandra STANCA, Le franglais - phénomène d'actualité de la langue française.
- Cristina TĂNASE, Des variantes roumaines de quelques emprunts d'origine française.
- Eugenia-Mira TĂNASE, Petite grammaire de la menace.

DIDACTIQUE

- Aurelia TURCU, La linguistique et la didactique, une histoire de dominants et de dominés.
- Luminiţa VLEJA, L'acquisition du français chez des apprenants hispanophones. Tendances.

CONFÉRENCE

- Gennaro MONTANARO, Napoli e i suoi stereotipi tra storia e attualita'.

Rédaction « Agapes francophones »
Centre d'Études Francophones
Département des Langues romanes
Université de l'Ouest de Timişoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4
300223 - Timişoara (ROUMANIE)

e-mail : agapes_francophones@yahoo.fr
Site : *http://www.litere.uvt.ro/publicatii/CIEFT/publications.htm*

ISBN 978-973-52-1188-2