

# **AGAPES FRANCOPHONES**

## **2019**

**Études de lettres francophones**

sous la direction de

**Ramona MALITA**  
**Eugenia-Mira TĂNASE**  
**Ioana-Maria MARCU**





UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIȘOARA  
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie  
Chaire de français  
Centre d'Études francophones  
Centre d'Études romanes

---

# AGAPES FRANCOPHONES 2019

Études de lettres francophones

Volume publié avec le soutien financier  
de l'Agence Universitaire de la Francophonie et  
de l'Institut Français de Timișoara



INSTITUT  
FRANÇAIS  
TIMIȘOARA

AGAPES FRANCOPHONES 2019



UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIȘOARA  
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie  
Chaire de français  
Centre d'Études francophones  
Centre d'Études romanes

---

# AGAPES FRANCOPHONES

## 2019

### Études de lettres francophones

Actes de la XIV<sup>e</sup> édition  
du Colloque International d'Études francophones CIEFT 2019  
« **Comparaison(s)** »  
tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie  
les 15-16 mars 2019

Études réunies par  
Ramona MALITA  
(responsable du volume et présidente du CIEFT 2019)

Eugenia-Mira TĂNASE  
Ioana-Maria MARCU



## **Comité scientifique du volume *Agapes Francophones 2019***

Katalin BARTHA-KOVÁCS, Maître de Conférences, HDR, Université de Szeged, Hongrie

Mohamed DAOUD, Professeur des universités, HDR, Université d'Oran, Algérie

Klaus-Dieter ERTLER, Professeur des universités, Université de Graz, Autriche

Catherine FUCHS, Directrice de recherche au CNRS, Laboratoire LaTTICe (Langues, Textes, Traitements Informatiques, Cognition), France

Margareta GYURCSIK, Professeur des universités, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Marie-Christine LALA, Maître de Conférences, HDR, Université *Sorbonne Nouvelle*-Paris 3, France

Ramona MALITA, Maître de Conférences, HDR, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Florica MATEOC, Maître de Conférences, Université d'Oradea, Roumanie

Nathalie SOLOMON, Professeur des universités, HDR, Université *Via Domitia* de Perpignan, France

Geza SZASZ, Maître de Conférences, Université de Szeged, Hongrie

Eugenia TĂNASE, Maître-Assistante, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Estelle VARIOT, Maître de Conférences, HDR, Aix-Marseille Université, AMU, France

Sonia ZLITNI-FITOURI, Professeur des universités, HDR, Université de Tunis, Tunisie.

## **Rédaction**

Ramona MALITA (responsable du volume et présidente du CIEFT 2019)

Eugenia-Mira TĂNASE

Ioana-Maria MARCU

Révision des résumés en anglais : Monica GAROIU, Université du Chattanooga, Tennessee, États-Unis

## **Éditeurs scientifiques**

Centre d'Études francophones et Centre d'Études romanes de l'Université de l'Ouest de Timișoara Adresse : 4 bvd. Vasile Pârvan 300223 Timișoara, Roumanie

Website : <https://litere.uvt.ro/cercetare/centre-de-cercetare/>

**Disciplines** : études littéraires françaises et francophones, linguistique, didactique du FLE, traductologie.

**Tous les articles publiés dans ce volume ont été sélectionnés et évalués en double aveugle par les membres du comité scientifique.**

**Éditeur** : JATEPress, Université de Szeged, Hongrie

Maquette et mise en page : Ioana-Maria MARCU

**ISBN** : 978-963-315-435-9

Hommage à Madame Margareta GYURCSIK,  
Professeur de littératures française et  
francophones à l'Université de l'Ouest de  
Timișoara, mentor pour ses étudiants et ses  
collègues, et chercheur reconnu de par le  
monde académique.



## **Table des matières**

Avant-propos/11

Dana-Andreea PERCEC, Allocution d'ouverture du CIEFT 2019/15

### **CONFÉRENCES PLÉNIÈRES**

---

Klaus-Dieter ERTLER, Le réseau des « spectateurs » : Modes de comparaison /19

Catherine FUCHS, La Comparaison : une catégorie linguistique multiforme /37

Géza SZÁSZ, Le récit de voyage, instrument de comparaison ? /51

### **LITTÉRATURE**

---

Iringó ABRUDAN, Traces et souvenirs d'enfance à la charnière des paradigmes socioculturels « antinomiques » dans les récits de Annie Ernaux /71

Katalin BARTHA-KOVÁCS, Comparaison de l'art de deux peintres de la « nature silencieuse » du XVII<sup>e</sup> siècle : Sébastien Stoskopff et Louise Moillon /87

Bianca-Livia BARTOŞ, La fenêtre : un univers de l'entre-deux chez Hervé Bazin et Sylvie Germain /101

Ioana-Rucsandra DASCĂLU, La comparaison temporelle dans le roman *À son image* de Jérôme Ferrari /117

Fabiana FLORESCU, Comparer, médier. La dynamique poétique de Christophe Tarkos /125

Louise KARI MEREAU, Instagrammisation de la littérature /139

Gabriella KÖRÖMI, Félicité et Emerence – deux saintes du quotidien /153

Roxana MAXIMILEAN, Échos du mythe littéraire de Peter Pan dans l'œuvre de Sylvie Germain /167

Dorottya MIHÁLYI, Approcher ou éloigner par la comparaison ? Le cas de deux voyageurs au Maghreb colonial /181

---

Natalia PARTYKOWSKA, Comparaison des motifs autobiographiques dans l'œuvre de Anaïs Nin et de Sidonie-Gabrielle Colette /195

Luca RAUSCH-MOLNÁR, Deux Cythères, deux époques : l'univers de Jean-Antoine Watteau aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles /217

Ildikó SZILÁGYI, Le vers régulier français : avant et après la « crise de vers » /227

Mădălina-Ioana TŐK, L'esthétique littéraire de Maupassant et Rachilde au XIX<sup>e</sup> siècle /241

Estelle VARIOT, Deux étoiles de la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle : fragments français comparés des créations de Iulia Hasdeu et de Ondine Valmore /255

Andreea-Mădălina VOICU, Employeurs – employés : inégalité et violence (*Hilda* de Marie NDiaye et *Chanson douce* de Leïla Slimani) /269

## **LINGUISTIQUE**

---

Jean-Jacques BRIU, Une description syntaxique et sémantique du système de la comparaison en français /283

Manar EL KAK, Quelle(s) valeur(s) le pronom *on* peut-il avoir dans les subordonnées comparatives ? /293

Marinela PETROVA, La valeur comparative des compléments déterminatifs du nom introduits par EN /315

Anda RĂDULESCU, Comparaisons roumaines en *ca* [comme] : degrés de figement et valeurs stylistiques /329

Clara ROMERO, Comparer pour intensifier : structures linguistiques et types de comparaison en français /355

## **TRADUCTOLOGIE**

---

Georgiana I. BADEA, Le comparatiste et l'historien. Lire, traduire et (ré)écrire une histoire de la traduction. Étude de cas : la comparaison en histoire et historiographie de la traduction roumaine /385

---

## **DIDACTIQUE DU FLE**

---

Angélique MASSET-MARTIN, La comparaison des langues et la démarche interculturelle : vers une conception élargie de la notion de « comparaison » en didactique du FLE /399

## **NOTES DE LECTURE**

---

Simona JIȘA ; Bianca-Laura BARTOȘ ; Yvonne GOGA (dir.), *L'écriture de la filiation* (Ramona MALIȚA et Daniela LEANCĂ) /413

Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, no. 10/2017 : « Habiter la terre » (Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN) /415

## **NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES /423**

## **SOMMAIRES DES VOLUMES PRÉCÉDENTS /431**





## **Avant-propos**

La XIV<sup>e</sup> édition du Colloque International d'Études Francophones, organisée par la Chaire de Français de la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest de Timișoara, a proposé pour thème de la réunion scientifique de 2019 le thème de la/des

### **« Comparaison(s) »**

Cette édition a soumis à la réflexion des chercheurs, des enseignants, et, plus généralement, des gens de lettres la problématique de la comparaison comme point de rencontre de la littérature, de la traduction, de la sémiotique, de la linguistique, de l'histoire, de la traductologie, de la rhétorique, de la philosophie, etc., dans une interdisciplinarité recentrée, pour le colloque, autour de quatre axes suivants : littérature, linguistique, traductologie et didactique du FLE.

Le questionnement sur une notion aussi riche que la comparaison ne sera jamais épuisé, malgré les efforts des spécialistes ou des amateurs de discussions tranchantes ; une polémique « cordiale » à ce sujet vaut mieux que des réponses définitives. Par conséquent, nous envisageons la comparaison dans une lecture plurielle, censée être faite de manière non-exclusive, mais non plus exhaustive.

### **En littérature**

La comparaison, cette structure ambivalente, aux ouvertures multiples, transdisciplinaires et transversales, met toujours dans un rapport plus ou moins direct ou transparent deux ou plusieurs écrivains, personnages, motifs, techniques narratives, etc. dans le but de mieux les définir soit par différenciation, soit par similitude.

- La comparaison littéraire : narrative et poétique ;
- La comparaison et l'analogie littéraires développées en paraboles à sujet religieux, satirique, politique, etc. ;
- La comparaison en tant que forme de la pensée illustrée en littératures française et francophones, c'est-à-dire un *modus operandi* par l'intermédiaire des rapports qu'elle établit entre les objets ;
- Les comparaisons philosophiques et rhétoriques ;

- La comparaison-trope, formatrice de style(s), en tant que forme de l'expression artistique et de l'imagination visuelle, directement et richement liée à la métaphore qu'elle annonce ; comparaisons ornementales et allégoriques ;
- Les formes stylistiques de la comparaison à travers les époques et/ou les courants littéraires (chez les antiques et les modernes, chez les romantiques et les réalistes, chez les symbolistes et les surréalistes, etc.) ;
- La comparaison en tant que méthode scientifique d'analyse, employée dans l'étude des littératures, aboutissant au comparatisme ou à la discipline très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle et, récemment, ces dernières décennies : la littérature comparée ;
- Les études comparatistes et le goût esthétique pour le comparatisme (à partir de l'essai *De l'Allemagne* de Madame de Staël jusqu'à nos jours).

### **En linguistique**

La comparaison est l'expression d'une évaluation relative - en parallèle - des qualités, des quantités ou des manières d'agir. La confrontation entre les éléments mis dans la balance conduit à établir soit leur égalité (ou leur inégalité), soit leur identité (ou bien leur différence).

Malgré la cohésion du système grammatical exprimant la comparaison en français, et une certaine régularité des constructions langagières qui en résultent, il reste encore des aspects intéressants à étudier tels que : les structures morphosyntaxiques spécifiques ; la nature grammaticale des termes associés dans la comparaison ; les quantificateurs utilisés pour mesurer le rapport d'inégalité ; les constructions comparatives et l'emploi de la négation / de NE explétif ; l'explicite et l'implicite dans la comparaison ; d'autres moyens pour exprimer la ressemblance et la dissemblance / l'identité et la différence (déterminants et substituts indéfinis).

En tant qu'opération logique que sous-tend tout processus cognitif, la comparaison se manifeste aux niveaux lexical et sémantique de la langue dans : la formation de certains mots composés nominaux de sens « X est comme (un) Y » (du type homme-grenouille, oiseau-lyre) ; les éléments lexicaux à valeur superlative ; la comparaison figée dans les expressions idiomatiques ; la métaphore lexicalisée ; la scalarité sémantique et/ou pragmatique,

phénomène qui intervient dans les relations de synonymie et d'antonymie.

Au niveau textuel, on pourrait s'intéresser à la répartition des structures comparatives et superlatives selon les types de textes/ les registres de langue ; l'utilisation de la comparaison et des arguments de type analogique dans un but persuasif, la comparaison entre les genres textuels par rapport aux caractéristiques générales du type de texte auquel ils appartiennent, etc.

La section **didactique** est bâtie sur les analyses contrastives entre la langue maternelle des apprenants et le français, portant sur n'importe lequel des domaines linguistiques (phonétique, morphosyntaxe, lexique ou stylistique).

En **traductologie**, la comparaison est susceptible de varier selon la structure des comparés (langues, textes, processus, résultat d'un processus, générateur d'un résultat) ; la méthode comparative permettant en conséquence d'obtenir des perspectives différentes sur la traduction. Aussi peut-on comparer les langues source et cible (Mona Baker 1993) pour repérer les (dis)similitudes qui les caractérisent, ou passer par la comparaison des textes cibles avec un texte source pour découvrir des « déséquilibres » quantitatifs et/ou qualitatifs, dus aux différentes manières dont les langues découpent, décrivent et verbalisent la réalité. La traductologie de corpus parallèles, bilingues (qu'Origène illustre dans les *Hexapla*) ou multilingues facilite l'observation du comportement des traducteurs et de la déviance traductive - désignés par des syntagmes tels que les « universaux de la traduction », les « realia » et les tendances dites déformantes de la langue traduisante.

Ainsi, la recherche descriptive qui examine les causes et les effets offre aux traducteurs des études comparatives sur des difficultés de traduction inaccoutumées, contribuant à améliorer la traduction en tant que processus et produit. Les intervenant(e)s s'interrogent aussi bien sur le caractère inter- et transnational des traductions, que sur des situations multicontextuelles qui leur permettront de valoriser et de comparer des expériences consignées par les histoires des traductions et de la traduction. L'étude - abandonnant l'approche unidirectionnelle, centrée sur l'inventaire des différences quantitatives caractérisant les langues source et cibles, et la chasse à l'anecdote traductif - tente de contribuer à la systématisation des

« glissements », des entropies en comparant des situations de traductions différentes culturellement, temporellement et linguistiquement.

Les éditrices

**Allocution de Mme Dana-Andreea PERCEC,**

Professeur des universités, HDR  
Doyenne de la Faculté des Lettres  
de l'Université de l'Ouest de Timișoara

Chers invités,  
Mesdames et Messieurs,

Je vous souhaite la bienvenue dans notre institution, à cette manifestation scientifique organisée par notre Faculté des Lettres, et occasionnée par le mois de la francophonie, quelques jours avant la Journée Internationale de la francophonie, fêtée le 20 mars dans le monde entier.

Comme le thème de cette édition du colloque est la comparaison, permettez-moi de rappeler que l'étalon ou le degré zéro du paragon pourrait être, ici et maintenant, notre Université même, qui fête cette année son soixante-quinzième anniversaire ; elle se trouve donc dans nos pensées et nos discours, car son activité scientifique et académique s'étend sur trois quarts de siècle.

Notre faculté compte parmi les fondatrices de l'Université, située dès le début dans le boulevard Pârvan ; par conséquent, la première honore, par son statut privilégié, le bilan anniversaire de la dernière, car elle se confond avec l'Université même, ses débuts, ses réussites, ses projets communs y compris. À partir des ambitions de la *Sorbonne bâtie dans les champs de maïs* (tel était le sobriquet de l'ancien Institut et puis de l'Université), l'étude des sciences humaines s'est progressivement développée jusqu'à ce que l'Université soit devenue accueillante de nombre de générations d'étudiants et ouverte à la communauté locale. Par leurs efforts de participer à la définition culturelle et spirituelle de la communauté de notre ville, les Lettres de Timișoara ont pleinement contribué à la visibilité locale, régionale, nationale et internationale de l'Université de l'Ouest.

De nos jours, faculté et université à la fois sont provoquées à faire face aux défis enchaînés dans une dynamique sans précédent. Comment suivre la cadence de ces évolutions ? Comment suivre le rythme soutenu de ces métamorphoses ? Il est vrai qu'une trajectoire bien définie est désirable pour chacun de nous comme

individus, mais dans un monde globalisé, un monde des interférences, des interrelations et de la communication empathique, il est autant nécessaire que salulaire de trouver un terme de comparaison. On a donc besoin d'établir nos particularités par rapport aux autres, aux ambitions et aux projets semblables. Est-ce que l'on répond promptement aux besoins de ceux qui viennent vers nous, étudiants et d'autres, chercher des solutions/réponses de vie ?

Je crois que tous ces défis sont abordables d'une manière équilibrée si on n'ignore jamais d'un côté la mesure et, de l'autre côté, la flexibilité qu'offre la comparaison, conçue soit comme un phénomène quantifiable, repérable à la première vue, soit comme un concept à valences plutôt philosophiques.

Durant ces deux jours printaniers, mais assez capricieux, veuillez accepter mon conseil de profiter au maximum de la promesse faite par le titre du colloque, et, par conséquent, franchir les barrières de la linguistique et de la littérature afin d'investiguer et d'interroger les pistes moins visibles où l'instrument et le prétexte de la comparaison sont censés vous mener.

## **CONFÉRENCES PLÉNIÈRES**





## **Le réseau des « spectateurs » : Modes de comparaison**

Klaus-Dieter ERTLER  
Université de Graz, Autriche

**Résumé.** Avec les nouvelles méthodes de l'informatique, la comparaison nous permet d'observer mieux les migrations et les fluctuations de formes littéraires et journalistiques ainsi que de récits. En recourant au genre des « spectateurs » dans les cultures romanes, nous présenterons une étude de cas pour établir une catégorisation au niveau formel et thématique afin de contribuer à une description de leur poétique particulière. Notre étude comparative portant sur l'interprétation des références culturelles cherchera à mettre en évidence des aspects essentiels du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les relations établies entre la France, l'Italie et l'Espagne, sans oublier les Pays-Bas et l'Angleterre.

**Abstract.** With the new data-based methods, comparison offers a better observation of migration and fluctuation of literary and journalistic forms as well as of narrative texts. Focusing on the “spectators” in Romance speaking cultures, we offer a case study in order to establish a categorization on formal and thematic levels and to make a description of their particular poetics. Our comparative study on the interpretation of cultural references will show essential aspects of the 18<sup>th</sup> century in the relations not only between France, Italy and Spain, but also with the Netherlands and England.

**Mots-clés :** comparaison, spectateurs, migration, systémisme, intersectionnalité.  
**Keywords:** comparison, spectators, migration, systemism, intersectionality.

La fonction de la comparaison fait partie des mécanismes inhérents à l'histoire humaine et fournit un instrument indispensable pour découvrir, saisir et décrire le monde. Elle permet de capter la réalité à partir d'une méta-perspective dans la mesure où elle recourt non seulement aux entités ou phénomènes observés, mais aussi aux relations entre eux. Une telle construction relève d'une conception idéaliste présupposant la perception d'unités concrètes et cherchant une comparaison ontologique dans la mise en rapport des unités en question.

Nous savons que cette pensée ontologique a été vivement critiquée depuis le milieu du siècle dernier lorsque les recherches sur la complexité ont bousculé les assises stables d'une telle doctrine. Le constructivisme et le déconstructivisme ont apporté une nouvelle approche théorique, ne s'appuyant plus sur l'observation des objets ou corpus concrets, mais sur la mise en valeur de la distinction effectuée au sein d'une complexité globale.

Le critère de Grégory Bateson (448-466) selon lequel « [...] it is the difference that makes the difference », c'est-à-dire « c'est la différence qui fait la différence » a permis d'élaborer une conception plus souple et fonctionnelle de la différence et, par conséquent, de la comparaison.

Dans le sillage de cette conjoncture théorique, le sociologue allemand, Niklas Luhmann (1984) a développé une vaste théorie des systèmes sociaux dans laquelle les arts, l'économie, la justice, la religion et l'éducation occupent une place privilégiée. Pour Luhmann, l'observation de la réalité passe par des réseaux complexes, et toute description a besoin de repères systémiques, autrement dit de mécanismes de distinction, afin de former un système ou de saisir un système dans sa fonction sociale. Selon le penseur allemand, toute construction se définit à partir de distinctions binaires et tire son existence d'un environnement avec lequel il est en communication permanente par un ensemble de jeux basé sur la logique de la binarité. Par cette théorie, les systèmes sociaux sont devenus comparables, si on se réfère à leur fonction de distinction spécifique par rapport à leur environnement. Ils observent leur environnement de façon permanente, ce qui leur permet d'exister. L'observation est donc étroitement liée à la comparaison, une sorte de *conditio sine qua non* pour toute fonction systémique.

Dans cette théorie du complexe, la littérature se définit par sa littérarité, par un système binaire comme « acceptable vs. non acceptable » pour la réception, comme forme « littéraire vs. non littéraire » ou tout simplement comme « ludique vs. non ludique ». (Luhmann 1994, 48) Quoi que le critique littéraire puisse en tirer pour sa pratique de nos jours, il ne peut pas se passer de la comparaison qui, elle, représente une pratique profondément anthropologique, enracinée dans la nuit des temps ; donc il ne peut pas non plus se passer d'observer les jeux et les enjeux des systèmes sociaux et de leurs environnements respectifs. L'observation critique n'est pas possible sans comparaison, dans la mesure où l'étymologie du terme « critique » se réfère au concept grec de la *crisis*, la distinction.

C'est surtout dans le champ des disciplines humanistes que la priorité de l'observation et de la comparaison a toujours joué un rôle indispensable. Les études comparatistes ont pris une place importante dans les curricula de la même façon que les études des

philologies nationales, axées généralement sur une langue spécifique. La relation entre les deux courants n'a pas toujours été au beau fixe, dans la mesure où les premiers se concentraient sur les formes littéraires et les genres tandis que les seconds entreprenaient plutôt des recherches sur la culture, l'histoire, voire la nation avec tout ce que cela impliquait d'enracinement local des textes analysés.

Dans les pays germanophones, on trouve une orientation à tradition romantique, appelée la « philologie romane » qui, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, essayait de réunir les deux tendances d'interprétation, ce qui a parfois déclenché des conflits internes et a dressé des barrières heuristiques infranchissables. Le courant comparatiste se concentrait sur les questions de la comparaison formaliste, tout en réduisant généralement les œuvres des cultures romanes à des objets de recherche d'une discipline marquée par la tradition germanique de la « Weltliteratur »; le courant des philologies nationales romanes cherchait à s'inscrire dans une ou plusieurs traditions littéraires néolatines afin de mener à bien des analyses marquées par les questions de l'histoire, de la culture, etc. La relation culturelle entre l'observé et l'observateur a fréquemment joué un rôle non négligeable dans ce genre d'étude.

Aujourd'hui nous trouvons des tendances plus ouvertes et complexes, ce qui est dû en particulier aux médias et aux nouvelles formes de communication. On le voit confirmé – entre autres – dans une revue fondée en 2009 par Linda et Annette Simonis ainsi que par Kirsten Dickhaut, dont le titre « Comparatio » renvoie à la dynamique actuelle. Les éditrices s'attachent à illustrer un concept littéraire ouvert à un espace transnational et translinguistique afin de rendre compte des réseaux communicationnels et de leurs phénomènes littéraires. Une autre revue allemande, la « Komparatistik online », éditée par Kirsten Kramer, Linda et Annette Simonis et Evi Zemanek existe depuis 2006, poursuivant les mêmes objectifs.

Dans les discussions actuelles sur la complexité de la description du monde, nous trouvons le terme d'« intersectionnalité » qui reflète parfaitement l'adaptation du systémisme des années 1990 à notre époque dans la mesure où la dissection d'un champ d'observation spécifique dirige la disposition et les catégorisations de la comparaison<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. le titre du 40<sup>e</sup> Colloque de la Gesellschaft für Kanadastudien à Grainau (Allemagne), qui a eu lieu du 14 au 17 février 2019 : *Intersectionnalité : Théorie, Politiques, Pratiques*. Cf. aussi les publications d'Olena Hankivsky et Chantal Maillé.

Après ces brèves réflexions sur la fonction et le développement de la comparaison dans les études littéraires, et en particulier dans la philologie romane, nous nous proposons de jeter un coup d'œil sur un phénomène particulier d'observation et de comparaison littéraires et culturelles. Il s'agit d'un réseau journalistique et littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui a établi les bases du roman moderne et qui a réuni l'observation et la comparaison, non seulement de réaliser l'idéal de l'art poétique horacien du *prodesse* et *delectare*, de l'instruire et de l'entretenir, mais aussi d'observer la vie quotidienne dans différentes cultures et d'en comparer les formes multiples. Cette forme d'écriture inhabituelle et peu marquée par la 'courtoisie aristocratique', écriture empreinte de la réalité ambiante, s'est développée avant tout en Angleterre dans la dynamique révolutionnaire et protestante de la bourgeoisie. Dans son œuvre-phare sur l'émergence du roman moderne de Defoe, Richardson et Fielding, Ian Watt souligne ce processus en comparant les romans français avec les anglais :

In France, the classical critical outlook, with its emphasis on elegance and concision, was not fully challenged until the coming of Romanticism. It is perhaps partly for this reason that French fiction from *La Princesse de Clèves* to *Les Liaisons dangereuses* stands outside the main tradition of the novel. For all its psychological penetration and literary skill, we feel it is too stylish to be authentic. In this Madame de La Fayette and Choderlos de Laclos are the polar opposites of Defoe and Richardson, whose very diffuseness tends to act as a guarantee of the authenticity of their report, whose prose aims exclusively at what Locke defined as the proper purpose of language, to 'convey the knowledge of things', and whose novels as a whole pretend to be no more than a transcription of real life<sup>2</sup>. (Watt, 33)

---

<sup>2</sup> « En France, la conception critique de l'ère classique, avec son attention sur l'élégance et la concision, n'a pas trouvé d'obstacle jusqu'au début du Romantisme. C'est peut-être la raison pour laquelle la fiction française de la *Princesse de Clèves* jusqu'aux *Liaisons dangereuses* se trouve hors de la tradition principale du roman. À cause de sa pénétration psychologique et ses tournures littéraires, elle nous semble trop stylisée pour être authentique. En ceci, Madame de La Fayette et Choderlos de Laclos sont des opposés absolus de Defoe et de Richardson, dont l'écriture diffuse tend à fonctionner comme une garantie pour l'authenticité de leur récit, dont la prose cherche ce que Locke a défini comme la propre intention du langage, pour 'véhiculer la connaissance des choses', et dont les romans dans leur ensemble ne prétendent pas plus que la transcription de la vie réelle. » (Notre traduction)

Ce changement de paradigme dans l'écriture du roman et la naissance de sa version moderne par les auteurs anglais ont été nourris, entre autres, par un réseau discursif journalistique particulier dont nous montrerons la fonction et le rayonnement. Il s'agissait d'une feuille morale publiée il y a trois siècles, à un rythme régulier, quotidien, où un éditeur fictif nommé « Mister Spectator » publiait ses observations sur la société contemporaine de Londres et de la province anglaise. Il réunissait un groupe d'amis autour de lui pour partager ses observations et pour commenter les mœurs de son temps. Le fait nouveau de cette entreprise littéraire et journalistique était d'inviter des lecteurs à envoyer leurs propres observations afin de créer une plateforme de correspondants, une sorte de club, dans lequel se discutaient les sujets de conversation de l'époque pour pouvoir comparer les différentes perspectives et en tirer des conclusions adéquates. Cependant, avant d'obtenir des réponses concrètes, les éditeurs inventaient ces correspondances fictives et créaient un prototype de réseau social, où la sociabilité jouait un rôle important.

Le genre du *Spectator* qu'on appelle aussi « spectatorial » a été lancé précisément en mars 1711 par Richard Steele et Joseph Addison, qui ont donc introduit une nouvelle forme de communication écrite où la voix de l'auteur avait tendance à s'effacer au profit de celle de la société, de l'*opinio communis*, dont les contributions étaient censées avoir voix au chapitre<sup>3</sup>. Ils ont créé un réseau d'expression écrite où l'oralité jouait un rôle important, mais où l'écrit fournissait le médium de base. L'auteur se muait en observateur, en spectateur, en babillard, en témoin de la société qui l'entourait. Calquant leur entreprise sur la dynamique de la transformation sociale dans leur pays, Steele et Addison privilégiaient une écriture spontanée, volatile, éphémère à l'écriture marquée par une instance auctoriale et savante. En incluant les voix de son entourage, l'agence 'spectatoriale' formait une plateforme interactive, où chaque participant pouvait s'exprimer librement, mais toujours masqué comme l'éditeur, en s'adressant par lettre au public des lecteurs.

---

<sup>3</sup> Le véritable prototype en est *The Tatler* (1709). Dans la présente étude, nous nous tenons à l'édition critique d'Henry Morley en trois volumes (1891), reprise dans la version électronique de Gutenberg.

Ces journaux, par leur caractère sériel et leur réseau de champs sémantiques, ont contribué à l'émergence d'une sensibilité communicationnelle à large échelle. Non seulement leur modèle a porté des fruits en Angleterre, mais il s'est implanté sur le continent européen, devenant un modèle incontournable au cours du siècle. De la Hollande en passant par la France, l'Allemagne, l'Autriche, l'Italie, l'Espagne et le Portugal jusqu'en Scandinavie et la Russie, l'écriture 'spectatoriale' avait attiré l'attention des lecteurs, protestants d'abord, avant de passer, au milieu du siècle, vers les cultures catholiques. Nombreuses ont été les traductions, mais plus nombreuses encore les adaptations de cette écriture, qui se sont inscrites dans les cultures au niveau local, régional et national, si bien que l'essaimage journalistique a pu contribuer partout à l'éclosion du roman moderne.

L'étude de Wolfgang Martens (1968) et Fritz Rau (1980) sur la poétologie du genre et sa diffusion en Europe – et dans le monde – nous a permis de découvrir l'exportation du prototype et de ses avatars dans les cultures contemporaines. Au cours de ces dernières décennies, nous nous sommes livrés à des études comparatistes et transculturelles pour être en mesure de dessiner une carte 'spectatoriale', non seulement de la réception et de la diffusion des textes, mais aussi de leurs poétiques particulières. Il s'agit de traductions ou d'adaptations dont nous avons entrepris des microanalyses textuelles – ou narratologiques – afin d'obtenir des résultats tangibles concernant les implications culturelles respectives. Nous nous sommes également demandé dans quelle mesure la poétique du prototype anglais a su opérer des transformations ailleurs, c'est-à-dire dans une culture différente, et quelles en étaient les conséquences pour le système littéraire lié à la langue en question. Vice versa, nous avons pu obtenir des réponses sur la contribution de cette autre culture à la transformation du genre ou bien au processus de la genèse du système littéraire de l'espace langagier correspondant.

Des études comparatistes au niveau micro-structurel ou micro-discursif ont fourni de premières réponses aux questions concernant la circulation des textes sous la forme de feuilles volantes ou de recueils publiés en tomes. Ce genre d'études portait, d'un côté, sur les structures tectoniques ou narratologiques des textes spectatoriaux – en comparaison avec les œuvres littéraires de leur entourage, que ce soit en amont ou en aval de leur genèse –, autrement dit, sur la composition des niveaux diégétiques mise en

œuvre dans tel ou tel texte ou bien de leurs jeux méta-diégétiques ou métaleptiques, qui – trop souvent – créent des ambivalences ou des paradoxes, bref des apories au niveau narratologique. Mis à part les analyses à caractère formaliste, elles proposaient une description des aspects sémantiques fournissant des informations précieuses sur la migration d’histoires à travers le continent européen<sup>4</sup>. Le concept de la « transfictionnalité », développé par Richard Saint-Gelais dans son étude sur les *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, en est un bon exemple. Ces analyses pouvaient se pratiquer au niveau du micro-récit dont la circulation, ou son adaptation spécifique, révélait des données importantes sur la poétique des spectateurs en Europe, et dans le monde<sup>5</sup>.

Pour établir l’assise d’un système de comparaisons des productions spectatoriales, nous avons constitué une banque de données, autrement dit un ‘repositorium’ ou dépôt informatique, avec les éditions des spectateurs les plus importantes. Pour ce qui est de la catégorisation, nous avons établi une distinction entre les aspects formels – les niveaux narratifs et les formes narratives – ainsi que les aspects thématiques ou sujets.

Au niveau formel, le plus petit dénominateur commun se trouve dans une architecture à plusieurs niveaux narratifs intercalés, c’est-à-dire dans un système à textes encadrés. Dans la mesure où les récits forment continuellement des cadres pour d’autres récits intercalés, fonctionnant selon leur position extra- ou intra-diégétique, il en résulte une construction complexe dont le principe est de démontrer les canevas de la narration. Ainsi, comme dans les histoires des *Mille et une nuits* (1704), texte qui a été traduit en français quelques années avant l’apparition du *Spectateur*, les mécanismes narratifs des journaux créent un ensemble de discours multi-strates, devenant l’expression d’une nouvelle sociabilité urbaine. En général, c’est le spectateur fictif, qui tire les ficelles de l’entreprise, mais sa voix peut être dépassée par d’autres voix intercalées ouvrant la voie à une multitude d’opinions et de perspectives, où intervient souvent une comparaison menant à des conclusions morales suggérées. Cette construction textuelle ouvre une multitude de méta-textes opérant à plusieurs niveaux narratifs.

---

<sup>4</sup> Cf. aussi au concept de la « transfictionnalité » développé par Richard Saint-Gelais (2011).

<sup>5</sup> Dans notre ‘repositoire’ (Ertler 2011), nous avons établi une catégorisation visualisée au niveau formel et thématique.

Dans les spectateurs répertoriés dans notre dépôt informatique, nous avons également repéré les formes narratives prédominantes comme le rêve, l'allégorie, la lettre, le dialogue, l'autoportrait, l'hétéro-portrait, la fable, la satire, l'exemple, l'utopie et la citation.

Quant aux sujets traités, nous avons établi un catalogue topographique qui contient des entrées comme, entre autres, la morale, l'éducation, la superstition, la conversation, la critique de la noblesse, la femme, l'homme, la famille, la mode, le petit-maître, l'amour, le mariage, le théâtre, l'opéra, la méta-poétique, etc. L'architecture des spectateurs avec ses niveaux narratifs, ses formes narratives et ses sujets se retrouve donc sous différentes présentations dans les traductions du prototype et dans les adaptations culturelles et transculturelles.

La comparaison de ce système complexe nous permet d'observer les migrations et les fluctuations, que ce soit à l'intérieur d'un espace culturel ou à l'extérieur, à l'intérieur d'une langue ou dans une autre. Outre la pratique traditionnelle, formaliste ou discursive, que nous avons suivie en établissant cette triple catégorisation, notre dépôt informatique aura bientôt besoin d'instruments plus efficaces, permettant de ratisser plus large dans l'interprétation des textes.

Plusieurs projets sont en cours pour ouvrir la voie au « text-mining »<sup>6</sup> ou développer les instruments pour une lecture distante dans le sens de Franco Moretti. Les travaux de Matthew Jockers, Maciej Eder, Mike Kestemont et Jan Rybicki vont dans le même sens puisqu'ils cherchent à développer des techniques informatiques pour une comparaison plus performante, par exemple la reconnaissance des formes, des structures ou des constellations dans de vastes corpus de textes, afin d'en tirer des informations plus riches pour la recherche sur la littérature.

Dans son article au titre explicite de « Quantifying Spectators », José de Kruif (95-106) a comparé deux périodiques spectatoriaux hollandais, le *Hollandscher Spectator* (1732-1735) écrit par Justus van Effen – l'auteur du premier spectateur francophone, *Le Misanthrope* (1711/12), qui, lui, est plus une adaptation qu'une traduction – et *De Denker* (1763/64) de Cornelis van Engelen. Dans

---

<sup>6</sup> Cf. Martina Scholger et son projet sur les *Distant Spectators : Distant Reading for Periodicals of the Enlightenment (DiSpecs)*, (2019-2021) de l'Académie des Sciences à Vienne (ÖAW) ; José de Kruif parle de « Quantifying Spectators », p. 95-106.



ce travail, José de Kruif adopte la distinction que nous avons proposée entre les formes narratives et les sujets : suite à la distribution économe de la forme fictive, elle arrive à la conclusion que Van Effen contredit l'existence de liens forts entre le roman et les spectateurs. Seuls 4,85% des textes du *Hollandsche Spectator* appartiennent à la catégorie de la fiction, si bien que le premier auteur spectral du continent européen semble boudier cette catégorie importante du genre, élaboré surtout dans les textes de Joseph Addison.

D'autre part, José de Kruif ajoute que la fiction se trouve néanmoins éparpillée dans d'autres catégories non fictives. Dans *De Denker*, le score de la distribution de la fiction est encore moins important et ne s'élève qu'à 4,05%. Dans son analyse sémantique, De Kruif souligne les différences de l'appréciation des femmes chez les deux auteurs : en effet, Van Effen vise essentiellement la femme de la classe moyenne, tandis que Van Engelen ne fait pas de distinction entre les statuts sociaux de la femme. Un autre aspect ressort de la fréquence élevée des termes religieux, comme « prière » ou « église » qui renvoient à l'existence des Huguenots réfugiés en Hollande. (De Kruif, 95-106)

À titre d'exemple, nous proposons l'étude d'un cas concret portant sur les traces de la migration du genre spectral. Dans la mesure où notre intérêt porte sur les cultures de langue romane, généralement marquées par les discours et l'éthique catholiques – à l'exception de leur version française –, nous poursuivrons une filière de la migration du genre qui voit le jour à Amsterdam avec l'adaptation du *Misanthrope* de Justus van Effen et, en particulier avec la première traduction en langue française, *Le Spectateur, ou le Socrate moderne* (1714-1726). Cette migration – du moins pour notre cas concret des traductions – s'est achevée en 1788 à Madrid. Le corpus choisi ici ne comprend que les traductions du prototype anglais et son exportation dans les cultures en question.

Nous analyserons donc les rapports structurels et thématiques dans les titres suivants : *The Spectator* (1711-1712 et 1714), *Le Spectateur, ou le Socrate moderne* (1714-1726), *Il Filosofo alla Moda, o il Maestro universale* (1728) de la plume du Vénitien Cesare Frasoni ainsi que *El Filósofo a la Moda, o el Maestro universal* (1788), publié anonymement en Espagne. Il faut souligner qu'il existe nombre de parallèles et de différences entre les quatre

textes, qui – à travers le XVII<sup>e</sup> siècle – ont réussi à établir un lien sériel et un réseau symbolique extrêmement performants<sup>7</sup>.

Leur plus petit dénominateur commun réside dans le fait qu'il s'agit de traductions – plus ou moins adaptées aux couleurs locales – du prototype anglais. Or, suivant la logique du spectateur originel, ils ont tous des auteurs en principe anonymes ou présentés comme tels – ou, comme c'est le cas dans la feuille italienne, écrivant sous un pseudonyme. Une ligne de séparation très nette se dessine entre les deux « Spectateurs » proprement dits et les deux « Philosophes à la mode ». D'abord on peut constater que les deux groupes sont bien séparés dans le temps et l'espace. Si les « Spectateurs » (en version anglaise et française) sont publiés dans un laps de temps très restreint (1711-1712 et 1714 ; 1714-1726), les « Philosophes à la mode » (en version italienne et espagnole) sont une imitation subséquente (1728 ; 1788).

L'ordre de la réception ne fait point de doute. Il est évident que chaque titre a eu comme source la version qui le précède, c'est-à-dire que la version française est tirée du prototype anglais, la version italienne du modèle français, et la version espagnole du texte italien. L'emploi de la source respective est confirmé par les titres des journaux ou par leurs préfaces respectives. Il est significatif que les auteurs-compilateurs ne suivent pas la chronologie établie par les numéros du *Spectator*. Au contraire, ils entreprennent une sélection plutôt personnelle d'articles à traduire. De plus, les traductions ou adaptations ne sont pas intégrales dans la mesure où on cherche à opérer une sélection utile et compréhensible pour le lectorat de la culture-cible.

La répartition des textes selon l'ordre des leçons italiennes fait apparaître une structure plus cohérente. D'abord le parallélisme entre le modèle italien et sa traduction-adaptation espagnole relève d'une évidence. Nombreuses sont les leçons qui correspondent exactement à l'ordre du texte espagnol.

C'est entre *The Spectator* et *Le Spectateur* qu'on peut relever la corrélation la plus étroite, dans la mesure où l'ordre chronologique ne subit pas de modifications importantes, si ce n'est que la version en langue française se permet de sauter certains numéros qui manquent généralement d'intérêt pour le lectorat francophone. À cause de ces suppressions, le volume francophone est plus réduit que celui du

---

<sup>7</sup> Dans ce qui suit, cf. aussi Ertler (2011, 325-342 et 2009, 455-471).

prototype anglais, ce qui se reflète dans la répartition des « discours » par rapport aux « numéros » anglais.

En effet, le nombre de spectateurs diminue au fur et à mesure de leur transmission culturelle. Si le *Spectator* compte 635 numéros (1<sup>ère</sup> et 2<sup>ème</sup> séries), le *Spectateur* n'en offre que 427, alors que le *Philosophe* italien compte 389 leçons et que, dans le *Philosophe* espagnol, il n'en reste que 60. Le décalage existant entre les textes respectifs ne se manifeste pas seulement dans les chiffres de la réception, tels qu'on les voit dans les tableaux synoptiques, mais aussi aux niveaux para-textuel et textuel. Le degré de complexité diminue au fur et à mesure de la traduction/adaptation du prototype anglais, sans que les nouveaux textes issus de leur réception présentent une plus-value notable, que ce soit sur le plan structurel ou sémantique. Pourtant, il ne faudrait pas sous-estimer l'impact de ces traductions/adaptations dans leurs systèmes culturels respectifs puisqu'elles devraient avoir servi de chantier discursif pour les auteurs littéraires naissant dans leur entourage.

Au niveau du paratexte, une comparaison des titres et des introductions révèle les contextes spécifiques de la réception de chaque œuvre. En ce qui concerne la version en langue française, le lecteur se trouve devant un titre qui semble relever – du moins à première vue – plutôt d'une adaptation que d'une traduction, bien que le doute soit dissipé à la fin de l'intitulé *Le Spectateur, ou le Socrate Moderne. Où l'on voit un Portrait naïf des Mœurs de ce Siècle. Traduit de l'Anglois*. Là, où le prototype offre un titre très sobre et explicite comme *The Spectator. To be Continued every Day*, le traducteur en Hollande éprouve de la difficulté à rendre le caractère quotidien de l'entreprise anglaise. Il a recours à l'instrument de l'adaptation pour créer un titre plus explicite, qui n'exprime pas seulement le côté moraliste et philosophique de l'entreprise, mais aussi son importance pour le siècle entier.

Préface du traducteur. Il n'y a peut-être jamais eu aucun ouvrage, ni ancien, ni moderne, qui ait fait tant de bruit dans le pays de sa naissance, ni dont on ait vendu tant d'exemplaires, que celui, dont j'ai entrepris la traduction. Tous les discours qui le composent ont paru d'abord un à un, sur des feuilles volantes, sous forme de gazettes, il s'en est débité jusques à vingt mille par jour (*Le Spectateur*, t. I, p. III).

Le texte de l'introduction souligne qu'il s'agit bel et bien d'une entreprise de traduction. Dès le départ, l'auteur-traducteur cherche à fournir des indications concernant la source et les circonstances de sa publication sans pour autant nommer l'Angleterre comme pays d'origine. Cette omission causera des incertitudes dans les reprises ultérieures. Certes, le journal francophone nous offre une traduction, mais c'est une suite de textes choisis suivant les goûts et les disponibilités culturelles du lectorat-cible. La classification générique des feuilles volantes ou de leurs chapitres représente là une modification sans doute importante. Le traducteur francophone remplace le terme de « numéro » par celui de « discours », ce qui dénote une valorisation importante des textes, désormais classés dans la catégorie de la philosophie et de la littérature.

Lorsqu'on se penche sur l'introduction de la version italienne, la donne change entièrement, car – selon l'auteur-traducteur – nous ne nous trouvons plus devant une traduction, mais devant une adaptation. Cette fois-ci le nom de l'auteur est mentionné sur la page du titre, mais il s'agit d'un pseudonyme : le nom de Cesare Frasconi ne correspond à aucune personne ayant vécu à cette époque. Le titre est le premier indicateur de la modification profonde par rapport à sa source : *Il Filosofo alla Moda, ovvero Il Maestro universale di quanto e oggidì proprio ad istruire, e divertire. Ricavato dall'opera di varij scrittori anonimi, intitolato Le Spectateur, ou Le Socrate moderne*. Suivant les pratiques établies par le traducteur du *Spectator*, le compilateur-compositeur dévoile sa source dès le titre. Ainsi, *Le Spectateur* s'est transformé imperceptiblement en prototype, du moins en ce qui concerne son rayonnement dans l'Europe continentale, marquée par la francophonie. Dans la version italienne, *Le Socrate moderne* est converti en *Philosophe à la mode*, dont le rôle est celui d'un maître universel qui enseigne selon les préceptes horaciens du *prodesse et delectare*. Les portraitistes de la morale, chers à la tradition française dans la lignée de La Bruyère et La Rochefoucauld, ont fait place à un 'maître universel', rompu aux affaires contemporaines, qui sait transmettre ses idées d'une façon à la fois didactique et amusante. L'auteur qui écrit sous un pseudonyme ne se considère donc pas comme un traducteur, mais comme un compositeur convaincu du fait que le *Spectateur* est l'œuvre de plusieurs auteurs anonymes.

Au début de l'introduction italienne, le compositeur reste sur la même ligne d'argumentation, dans la mesure où il calque son style sur celui du *Spectateur*. Mais on se rend vite compte qu'il est animé d'une volonté de liberté en ce qui concerne le choix de ses textes ainsi que leur réécriture. Il y défend le caractère adaptatif de son écriture, introduisant toutes sortes de modifications pour accommoder ses textes aux goûts et aux sensibilités de ses contemporains vénitiens. Les unités textuelles de la source subissent de nouveau un changement générique, car dorénavant elles ne seront plus des « discours », mais des « leçons », ce qui leur confère un plus haut degré de didactisme par rapport à leur source francophone. Il ne faut pas oublier que la méthode de l'adaptation fait partie de ce genre dès la première heure, puisque les éditeurs travaillent les lettres de leurs lecteurs de la même façon adaptative. Un des motifs de ces méthodes pourrait être cherché dans la « pubblica utilità ». Curieusement, l'introduction ne porte pas la signature de Cesare Frasponi, comme on pourrait s'y attendre, mais seulement N.N.

Quant à la version espagnole, nous nous trouvons devant un calque de son prédécesseur italien, bien que, à première vue, le titre semble indiquer un lien direct avec *Le Spectateur : El Filósofo a la Moda o el Maestro universal. Obra periódica que se distribuye al público los lunes y los jueves de cada semana. Sacada de la obra francesa intitulada Le Spectateur ou Socrate moderne*. Même si le titre suggère que le texte aurait été tiré de la source francophone, l'œuvre semble contredire cette référence. En effet, dans l'introduction, l'auteur explique la genèse du texte, où le *Philosophe* italien joue un rôle crucial, et la facture de l'œuvre entière confirme cette assertion. Le compilateur espagnol semble tellement éloigné du prototype anglais qu'on ne trouve pas une seule référence à ce texte. L'œuvre de Frasponi (t. I, p. 3-4), liée à la source francophone, reste donc l'autorité principale.

Un profond malentendu caractérise l'introduction espagnole. L'auteur semble ne pas connaître l'histoire éditoriale du *Spectator*. Ce n'est peut-être pas une véritable surprise non plus dans la mesure où nous approchons de la fin du siècle et que, depuis longtemps, la mode spectatoriale a perdu de son prestige. Rappelons que l'Espagne avait mis très longtemps à développer ses « espectadores », et que *El Censor* avait publié ses derniers numéros en 1788. Quant au prototype anglais, il avait entièrement disparu de la scène.

De plus, la préface de Cesare Fraspioni, tout en suivant celle du *Spectateur*, avait lancé l'auteur-traducteur espagnol sur une fausse piste. Dans l'introduction, le modèle italien avait suggéré – comme, à la limite, l'avait aussi fait le modèle français – que le pays de naissance du genre était la France. Et voilà que l'auteur espagnol en avait déduit que les feuilles périodiques avaient fasciné le public français au point d'atteindre le chiffre astronomique de vingt mille exemplaires par jour. L'auteur suit son modèle italien pour introduire les idées en Espagne, avec la différence qu'il cherche à établir un rythme de publication bihebdomadaire.

La comparaison des quatre œuvres révèle donc une profonde complexité, que ce soit au niveau formel ou au niveau thématique. Après avoir élaboré une synthèse à partir des éléments para-textuels – comme les titres et les introductions –, nous chercherons à observer la trajectoire du prototype au niveau de la matière narrative elle-même, afin de voir comment les micro-récits effectuent leur passage d'une culture à l'autre. Ces observations se réfèrent surtout aux deux *Philosophes* dans la mesure où ils ne se veulent pas être une traduction pure et simple du *Spectateur*, mais où ils cherchent à entreprendre une nouvelle catégorisation des histoires racontées afin de se faire entendre par leurs compatriotes. La narration est donc placée sous les auspices de « l'utilité publique ».

Le réseau des « spectateurs » constitue donc un corpus complexe pour lequel une approche comparatiste et déconstructiviste semble être bien profitable. Il permet d'observer des courants de formes et de sujets au niveau culturel et transculturel et de décrire leur passage à travers les spectateurs mêmes, mais aussi aux bases du roman moderne. La comparaison ne se réfère donc plus aux entités compactes et facilement identifiables, aux ontologies proprement dites, mais portera plutôt sur des microstructures comme des nano-récits, des fonctions complexes et distinctes, avec ses multiples vecteurs formels et sémantiques, distribués dans les compositions analysées. Il faut se demander si on ne pourrait pas lier ses stratégies d'analyse comparative avec les concepts d'« intersectionnalité » ou même de « transsectionnalité ».

## Bibliographie

### Textes de référence

- De Denker*, [Nicolaas Bondt, Cornelis van Engelen; Abraham Arent van der Meersch et al.], Amsterdam, K. van Tongerlo / F. Houttuyn [3 janvier] 1763- [26 décembre] 1764.
- El Filósofo a la Moda o el Maestro universal. Obra periódica que se distribuye al público los lunes y los jueves de cada semana. Sacada de la obra francesa intitulada Le Spectateur ou Socrate moderne*. Madrid, [s.e.], 1788, 60 leçons.
- Hollandsche Spectator*. Justus van Effen (ed.), Amsterdam, Uytwerf [20 août] 1732-[8 avril] 1735.
- Il Filosofo alla Moda, ovvero Il Maestro universale di quanto e oggidi proprio ad istruire, e divertire. Ricavato dall'opera di varij scrittori anonimi, intitolato Le Spectateur, ou Le Socrate moderne*. Ozio di Cesare FRASPONI, Venezia, Giovanni Malachino, in Merzeria all'insegna della s. scrittura, 1728, 2 vol., 125 leçons.
- Le Misanthrope* [sic !]. *Contenant des Réflexions Critiques, Satyriques & Comiques, sur les défauts des hommes*, de Justus van Effen, La Haye, T. Johnson, Libraire Anglois [19 mai] 1711-[26 décembre] 1712, 2 tomes.
- Le Spectateur, ou le Socrate Moderne. Où l'on voit un Portrait naïf des Mœurs de ce Siècle. Traduit de l'Anglois*. Amsterdam: vol. 1-3 : David Mortier, vol. 4-6 : Frères Wetstein, 1714-1726, 427 discours. Édition française, vol. 1-2 : Paris, Étienne Papillon, 1716; vol. 3: Paris : Veuve Étienne Papillon 1723, vol. 4 : Amsterdam, Frères Wetstein 1720 [plutôt Rouen, Veuve Étienne Papillon]; vol. 5 : Paris, Veuve Étienne Papillon, 1723; vol. 6 : Paris, François-Guillaume L'Hermitte, 1726.
- The Spectator*. (2.<sup>a</sup> Serie). Richard Steele / Joseph Addison (ed.). London: S. Buckley, J. Tonson (18.06.1714-20.12.1714), 556-635 núm.
- The Spectator*, introduction et notes par Donald Frederic BOND. Oxford: Clarendon, 1965 [1987], 5 vol.
- The Spectator*, édité par Henry Morley. London: George Routledge & Sons 1891, 3 vol. [En ligne] <http://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/SV1/-Spectator1.html> (Page consultée le 4 avril 2019).
- The Spectator. To be Continued every Day* (1<sup>st</sup> Serie). Richard Steele / Joseph Addison (ed.). London: S. Buckley, J. Tonson (01.03.1711-06.12.1712), 555 núm.
- The Tatler. By Isaac Bickerstaff, Esq.* Richard Steele / Joseph Addison (ed.). London: John Morphew (12.04.1709-02.01.1711), 271 núm.

### Ouvrages critiques

- BATESON, Gregory, « Form, Substance, Difference » [Forme, substance, différence], in *Steps to an Ecology of Mind* [Vers une écologie de l'esprit], New York, Ballantine, 1972, p. 448-466.
- DE KRUIF, José, « Quantifying Spectators » [Quantifier des spectateurs], in Klaus-Dieter Ertler, *Storytelling in the Spectators* [Storytelling dans les spectateurs], Frankfurt am Main, Peter Lang, 2019, p. 92-106.
- ERTLER, Klaus-Dieter, « Die Moralischen Wochenschriften und ihr europäisches Netzwerk: Vom englischen 'Tatler' und 'Spectator' zum

- spanischen 'Filósofo a la Moda' » [Les feuilles morales spectatoriales et leur réseau européen: Du 'Tatler' et du 'Spectator' au 'Filósofo a la Moda' espagnol] in Klaus-Dieter Ertler (dir.), *Die 'Spectators' in der Romania – eine transkulturelle Gattung? [Les 'Spectators' dans les cultures romanes – un genre transculturel ?]*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, 325-342.
- ERTLER, Klaus-Dieter, « The Spectator en los umbrales del reinado de Carlos IV: El Filósofo a la Moda, o el Maestro Universal [The Spectator au seuil du royaume de Charles IV] » in Elena de Lorenzo Álvarez et alii (dir.), *La época de Carlos IV (1788-1808) [L'époque de Charles IV]*, Gijón, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII/Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2009, 455-471.
- LUHMANN, Niklas, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems* [La perdifférenciation du système de l'art], Bern, Benteli, 1994.
- LUHMANN, Niklas, *Soziale Systeme* [Systèmes sociaux], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.
- MORETTI, Franco, *Distant reading* [Lecture à distance], London, Verso 2013.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- SIMONIS, Linda et alii (dir.), *Comparatio*, Heidelberg, Winter, 2009.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel – Studies in Defoe, Richardson and Fielding* [L'essor du roman – Études sur Defoe, Richardson et Fielding], London, Penguin Books 1977 [1957].

### Sitographie

- BLONDEL, Vincent D. et alii, « Fast unfolding of communities in large networks », in *Journal of Statistical Mechanics: Theory and Experiment* 10 (2008), P10008. [En ligne]. URL : <https://doi.org/10.1088/1742-5468/2008/10/P10008>. (Page consultée le 4 avril 2019).
- EDER, Maciej et alii, « Stylometry with R : A Package for Computational Text Analysis », in *The R Journal* 8/1 (2016), 107-21. [En ligne]. URL : <https://journal.r-project.org/archive/2016/RJ-2016-007/index.html>. (Page consultée le 4 avril 2019).
- ERTLER, Klaus-Dieter et alii, *Spectateurs*, 2011-. [En ligne]. URL : [www.gewi.uni-graz.at/cocoon/mws](http://www.gewi.uni-graz.at/cocoon/mws). (Page consultée le 4 avril 2019).
- HANKIVSKY, Olena et alii (dir.), *The Palgrave Handbook of Intersectionality in Public Policy*, Cham, Springer, 2019. <http://www.komparatistik-online.de>. (Page consultée le 4 avril 2019).
- JOCKERS, Matthew L. : *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*. Illinois: University of Illinois Press 2013. [En ligne]. URL : <http://www.matthewjockers.net/macroanalysisbook>. (Page consultée le 4 avril 2019).
- KRAMER, Kirsten et alii (dir.), *Komparatistik online*, 2006. [En ligne]. URL : [https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik\\_online/about/editorialTeam](https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/about/editorialTeam). (Page consultée le 4 avril 2019).
- MAILLÉ, Chantal, *Intersectionalizing Gender Policies. Experiences in Québec and Canada*. [En ligne]. URL : <https://link.springer.com/article/10.1057%2Fs41253-018-0058-9>. (Page consultée le 4 avril 2019).



RIDDELL, Allen: « Text Analysis with Topic Models for the Humanities and Social Sciences – Text Analysis with Topic Models for the Humanities and Social Sciences », 2015. [En ligne]. URL : <https://de.dariah.eu/tatom/>. (Page consultée le 4 avril 2019).



# La Comparaison : une catégorie linguistique multiforme

Catherine FUCHS

Laboratoire LATTICE (UMR 8094 : ENS, CNRS, PSL University,  
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Sorbonne Paris Cité

**Résumé.** Abordée dans une perspective de linguistique générale, la comparaison se présente comme une catégorie multiforme. Après un bref rappel des concepts de base nécessaires pour décrire un énoncé comparatif, la présente contribution aborde deux points particuliers, illustratifs l'un et l'autre du caractère multiforme de la comparaison linguistique : d'une part, la diversité de schémas grammaticaux permettant d'exprimer la comparaison quantitative d'(in)égalité – diversité qui a été mise en évidence par les études typologiques, et que l'on retrouve en français, par-delà le schéma canonique mentionné dans les grammaires – et, d'autre part, la spécificité d'un type particulier de comparaison qualitative, dite comparaison « valutive », qui, tout en s'exprimant en français à l'aide de schémas proches du schéma canonique de la comparaison d'inégalité, ne se laisse néanmoins pas décrire en termes quantitatifs.

**Abstract.** This article illustrates the variety of forms corresponding to the linguistic category of the comparison, considered within the frame of general linguistics. The first section is a brief reminder of the basic linguistic concepts necessary to describe comparative utterances in any language. The second section is devoted to the various ways of expressing equality and inequality (i.e. quantitative comparison) in French: numerous constructions are available alongside the canonical 'grammaticalized' structure *Pierre est aussi/plus grand que Paul*. These constructions (generally ignored by grammar books) turn out to draw material from the various conceptual sources typologists have shown to be used by languages in the world in order to express (in)equality. The third section deals with a specific type of qualitative comparison, named 'valuation', expressed in French by constructions such as *valoir mieux que*, *aimer mieux que*, *préférer (plutôt) que*. Although apparently similar to the canonical structure of inequality, such constructions are shown not to be describable in quantitative terms.

**Mots-clés :** linguistique, comparaison quantitative, comparaison qualitative, (in)égalité, valuation.

**Keywords:** linguistics, quantitative comparison, qualitative comparison, (in)equality, valuation.

## 1. Qu'est-ce qu'une structure comparative ?

Faire une comparaison, c'est effectuer une opération de pensée qui consiste à confronter deux éléments (deux entités, deux situations, ou une même entité considérée dans deux situations différentes) afin d'établir ce qu'ils ont de commun et ce en quoi ils diffèrent. Cela ne

peut se faire que si les deux éléments sont comparables, c'est-à-dire s'il existe un terrain commun sur lequel rechercher les ressemblances et les différences : c'est ce que l'on appelle le *tertium comparationis*, le « troisième terme » de la comparaison. Ce soubassement commun est le garant de la comparabilité : chercher à comparer un objet vert et un objet rond n'aurait aucun sens, alors qu'il est possible de comparer un objet vert et un objet rouge, ou un objet rond et un objet carré (du fait qu'ils ont en commun la propriété d'avoir une couleur ou une forme). La comparaison est donc une opération complexe, qui met en jeu des processus cognitifs élaborés participant de la catégorisation.

Pour décrire un énoncé comparatif, les linguistes font appel aux notions suivantes : les deux éléments que l'on confronte sont appelés les 'comparandes', à savoir, respectivement le 'comparé' et le 'comparant' (dit aussi 'standard' ou 'échantil' de la comparaison, qui sert de repère pour établir la relation de comparaison) ; et la propriété commune qui permet de les comparer est appelée le 'paramètre'. A ces trois constituants, nécessairement présents pour qu'il puisse y avoir un énoncé comparatif, peuvent s'ajouter, selon les cas, deux autres termes, dénommés respectivement 'marqueur du paramètre' et 'marqueur du standard' (voir paragraphe suivant).

Dans la présente contribution, c'est cette terminologie linguistique qui sera adoptée, et non celle de la tradition rhétorique qui, pour traiter la comparaison figurative et ses liens avec la métaphore, appelle 'thème' le 'comparé' et 'phore' le 'comparant'.

## **2. La comparaison quantitative d'(in)égalité**

En français, le schéma grammatical canonique pour marquer l'inégalité (*Pierre mange plus que Paul*, *Pierre est plus grand que Paul*) ou l'égalité (*Pierre mange autant que Paul*, *Pierre est aussi grand que Paul*) met en jeu, outre les deux comparandes (désignés ici par les deux noms *Pierre* et *Paul*) et le paramètre (désigné ici par le prédicat verbal *manger* ou le prédicat adjectival *être-grand*, c'est-à-dire la propriété *grandeur*), deux types de termes grammaticaux : *plus*, *autant*, *aussi*, dits 'marqueurs du paramètre', qui expriment la différence ou l'identité quantitative portant sur la propriété commune (*manger* ou *grandeur*) ; et *que*, dit 'marqueur du standard', qui introduit la subordonnée (réduite ici au nom désignant le standard : *Paul*).

Les énoncés correspondants pourraient être glosés ainsi : « quelle que soit la quantité que mange Paul, la quantité que Pierre mange est supérieure (ou égale) », « quelle que soit la grandeur de Paul, la grandeur de Pierre est supérieure (ou égale) ». Rappelons qu'il n'existe que deux sortes de comparaison quantitative : l'inégalité et l'égalité. Ce que l'on appelle traditionnellement la supériorité et l'infériorité ne sont que les deux formes converses d'expression de l'inégalité (*Pierre est plus grand que Paul* = *Paul est moins grand que Pierre*) : sur ce point, voir (Rivara, 1990 et 1995).

Le schéma qui vient d'être rappelé est celui que la langue française a 'grammaticalisé' : c'est celui qui se trouve mentionné dans toutes les grammaires du français au chapitre de la comparaison d'(in)égalité. Ce schéma fait appel à l'inventaire total des marqueurs possibles de comparaison : deux comparandes (*Pierre* et *Paul*), un paramètre (*manger* ou *grandeur*), un marqueur du paramètre (*plus*, *autant* ou *aussi*) et un marqueur du standard (*que*). Il correspond à la forme la plus complexe d'expression de la mesure relative d'une propriété associée à deux entités ou à deux situations. Mais ce schéma est loin d'être le seul possible : ce n'est que l'un des schémas retenus par les langues du monde pour exprimer l'(in)égalité. Il n'existe pas, en effet, de schéma unique auquel toutes les langues recourraient pour construire une comparaison quantitative. Comme le remarque (Heine, 1997), pour comprendre la grammaire des constructions comparatives, il faut, non pas chercher une structure universelle uniforme, mais s'intéresser à la gamme complète des sources conceptuelles possibles où viennent puiser les langues. Tel est précisément l'objectif des typologues.

Les travaux typologiques de référence sur la comparaison, sur lesquels s'appuie la présente étude, sont ceux de (Stassen, 1985) (qui a étudié l'inégalité dans 110 langues différentes), de (Haspelmath & Buchholz, 1998) (qui ont examiné les constructions d'égalité dans 47 langues européennes et non-européennes), et de (Henkelmann, 2006) (qui s'est penché sur les constructions d'égalité dans 25 langues différentes du monde). Les résultats de ces travaux peuvent être schématiquement résumés comme suit. D'une part, les langues du monde présentent une très grande variété de constructions de surface pour exprimer l'(in)égalité, mais cette diversité peut être ramenée à un ensemble fini de schémas sous-jacents correspondant à des modes différents de représentation sémantique. D'autre part, la plupart des expressions linguistiques utilisées participent, non seulement

de la comparaison, mais aussi d'autres catégories (comme par exemple la modalité, le mouvement, la position dans l'espace, etc.) : autrement dit, elles ne sont pas spécifiques à la comparaison. On remarque également que de nombreuses langues ne font pas appel à des termes spécifiques de degré (comme le marqueur du paramètre *plus* ou *autant*), mais expriment la différence ou l'identité quantitative en recourant à d'autres moyens.

La perspective de linguistique générale adoptée par les typologues oblige à opérer un décentrement salutaire par rapport aux langues de grande diffusion (que l'on réduit souvent, à tort, à leur seul schéma grammatical canonique) et permet d'apporter un éclairage nouveau sur la diversité des moyens d'expression de la comparaison, y compris dans des langues comme le français ou l'anglais. En adoptant cette perspective, on remarque en effet qu'en français, à côté du schéma grammaticalisé présenté plus haut, d'autres procédés sont également disponibles, qui correspondent peu ou prou à des schémas que d'autres langues ont, pour leur part, sélectionnés comme leur construction grammaticale canonique. C'est ce que nous allons voir à présent, à la suite de (Fuchs, 2014, Chapitre I : 25-37).

### **2.1. Le schéma paratactique**

Certaines langues expriment l'(in)égalité à l'aide de schémas paratactiques (c'est-à-dire comportant deux relations juxtaposées), qui consistent à prédiquer successivement la propriété commune à propos de chacun des deux comparandes : l'inégalité se construit alors en prédiquant positivement la propriété à propos du comparé et négativement à propos du standard (*Pierre est grand, Paul n'est pas grand*) et l'égalité en la prédiquant positivement à propos des deux (*Pierre est grand, Paul est grand*). La comparaison ne recourt ainsi à aucun marquage spécifique : il n'y a pas de degrés (pas de marqueur du paramètre), et pas non plus de marqueur introduisant le standard ; la relation entre les entités s'établit simplement par la juxtaposition des deux assertions (opposées ou congruentes).

En français, il est tout à fait possible de construire une inégalité de la sorte, en juxtaposant deux prédications de sens contraire. Il peut s'agir de l'affirmation *vs.* la négation (*Pierre est grand, mais Paul n'est pas grand*), ou bien de deux termes dits 'de polarité opposée' (*Pierre est grand, alors que Paul est petit*). Ainsi,

seule l'une des deux entités est dite vérifier la propriété en positif. Comme le remarque (Benveniste, 1975 [1948] : 126) :

L'expression de la comparaison n'a nul besoin d'une forme spécifique de "comparatif". Comparer deux objets est une opération mentale dont se montrent capables tous les hommes [...], et cette opération ne requiert pas de forme linguistique spéciale. Il suffit d'énoncer successivement deux objets en leur donnant des prédicats de sens contraire pour que la comparaison soit effectuée.

L'inégalité ainsi construite participe d'une approche « différenciatrice » de la comparaison : parmi les autres entités de même nature, une entité est identifiée à l'aide d'une propriété distinctive. Ainsi, dans un univers de discours restreint à deux entités *Pierre* et *Paul*, il est possible de désigner *Pierre* comme *le grand* des deux (de même que l'on dit *C'est lui le chanceux des deux* pour signifier qu'il a plus de chance que l'autre). Le schéma oppositif instaure une inégalité, dans la mesure où la propriété (*grandeur*, *chance*) implique par elle-même une gradation (on est plus ou moins *grand*, on a plus ou moins de *chance*) :

Des oppositions du genre *petit/grand* [...] nous donnent le sentiment trompeur de valeurs absolues dans le domaine quantitatif comparables à des oppositions qualitatives comme *rouge/vert* dans le domaine de la perception des couleurs. Pourtant ce sentiment est une illusion due en grande partie au fait linguistique que la gradation, implicite dans ces termes, n'est pas formellement indiquée. (Sapir, 1968 [1944] : 208).

C'est ainsi par exemple que l'on a pu entendre de la bouche d'une petite fille de deux ans et demi, qui parlait de deux bouteilles posées sur une table, inégalement remplies : *Celle-là elle en a beaucoup, mais l'autre elle en a pas beaucoup* ; à l'évidence, elle comparait le niveau inégal de remplissage des deux bouteilles !

Le français peut également construire une égalité à l'aide d'un schéma paratactique (sans marquer explicitement une identité de degré), en juxtaposant simplement deux prédications positives : *Pierre est intelligent et Paul l'est aussi* ou *Pierre a beaucoup de chance mais Paul en a également beaucoup*.

## 2.2. Le schéma localisant

D'autres langues expriment l'(in)égalité à l'aide d'un schéma 'localisant' : elles ne prédisent le paramètre qu'à propos du comparé (*Pierre est grand*, c'est-à-dire Pierre a une certaine

quantité de grandeur) et rapportent cette relation au standard (*Pierre est grand rapporté à Paul*). Cela revient à repérer, à localiser (abstraitemment) la (*quantité de*) *grandeur de Pierre* par rapport à *Paul*.

Pour citer (Benveniste, 1975 [1948] : 141), la comparaison construite par cette stratégie est une « comparaison entre une longueur donnée et un mètre étalon ». Selon le sémantisme propre au marqueur du standard utilisé, le schéma localisant exprimera l'inégalité ou l'égalité. Ce schéma localisant, où seul un marqueur du standard est présent, est très productif en français.

Les énoncés d'inégalité construits de cette façon comportent souvent un paramètre affecté d'une valeur d'intensité. Un énoncé tel que *Pierre est remarquablement grand par rapport à Paul* ne dit pas si le standard (*Paul*) est *grand* ou *petit*, mais il implique une nette différence quantitative de *grandeur* entre les deux entités.

Le français dispose, dans ce cadre, d'une gamme assez étendue de marqueurs du standard. Citons tout d'abord certains termes spatiaux (*à côté de*, *au regard de*, *face à*, *auprès de*...) : *Les smartphones actuels sont (drôlement) performants, à côté des mobiles d'il y a dix ans* (= « Les smartphones actuels sont beaucoup plus performants que les mobiles d'il y a dix ans ») ; *Face à Paul, Pierre est un géant* (= « Pierre est beaucoup plus grand que Paul »). L'expression négative *sans commune mesure avec*, permet elle aussi d'exprimer l'inégalité ; en récusant l'idée même d'une quantité partagée, elle implique un degré supérieur. Enfin, la présence de marqueurs de pur repérage par rapport au standard (tels *par rapport à*, *référé à*, *comparé à*, *en comparaison de*, ...) induit également une interprétation en termes d'inégalité : *Par rapport au mousseux, le champagne est (très) cher* (= « Le champagne est beaucoup plus cher que le mousseux ») ; *Comparé à sa femme, Paul est un (drôle de) paresseux* (= « Paul est beaucoup plus paresseux que sa femme (qui n'est peut-être pas paresseuse du tout !) »).

Pour exprimer l'égalité à l'aide du schéma localisant, le français peut utiliser un terme de mesure comme *à l'égal de* : *Ce jeune virtuose a été acclamé par le public à l'égal des plus grands interprètes* (= « Ce jeune virtuose a été autant acclamé que les plus grands interprètes ») ; ou bien le marqueur d'analogie *comme* : *Pierre est grand comme Paul* (= « Pierre est aussi grand que Paul ») ; *Ce gratte-ciel est haut comme la Tour Eiffel* (= « Ce gratte-ciel est aussi haut que la Tour Eiffel »). On rappellera à ce propos que jusque dans



la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle, le français a connu des structures corrélatives du type *autant...comme*, *aussi...comme* (Combettes & Kuyumcuyan, 2008) (Fournier & Fuchs, 2007 : 79 et note 23).

L'égalité construite dans le cadre d'un schéma localisant participe de la comparaison entendue comme une opération « assimilatrice », qui instaure une sorte d'équivalence entre les deux entités, en rapportant sur l'une la propriété de l'autre.

### 2.3. Le schéma de mesure relative

D'autres langues, enfin, recourent à un schéma de 'mesure relative', c'est-à-dire à un schéma où la notion de degré se trouve exprimée explicitement. Ce troisième type de schéma consiste à attribuer à chacune des deux entités la propriété (*grandeur*) et à opérer une mesure relative de la quantité (indéterminée) de cette propriété associée aux deux comparandes. La mesure relative repose donc sur une gradation explicite : la comparaison est pour ainsi dire « modulée ». C'est, pour reprendre la formule de (Benveniste, 1975 [1948] : 141), une comparaison qui s'établit, cette fois, « par le niveau des plateaux d'une balance ».

Trois sous-types participant de ce schéma de mesure relative ont été relevés dans les langues. Les deux premiers ne contiennent qu'une seule prédication : c'est alors le degré (c'est-à-dire la mesure relative) qui est exprimé par le biais de ce prédicat (par exemple *dépasser* pour une quantité inégale ou *égaler* pour une quantité égale). Le paramètre, quant à lui, apparaît sous une forme nominalisée (*grandeur*) ; selon les cas, il est traité comme la possession des deux entités (premier sous-type) ou comme un accessoire de la relation entre les deux entités (deuxième sous-type). Quant au troisième sous-type, il articule deux prédications hiérarchisées : c'est alors la propriété (paramètre) qui constitue le prédicat commun.

**a) Le premier sous-type** consiste à exprimer le degré sous la forme d'un prédicat et le paramètre comme une possession des comparandes : *La grandeur de Pierre dépasse (ou égale) celle de Paul*. Le français connaît ce procédé : le paramètre est alors exprimé sous une forme nominale (*grandeur*) et rapportée aux deux comparandes : *la grandeur de Pierre, celle (= la grandeur) de Paul*.

Pour exprimer l'inégalité de degré sous forme prédicative, le français dispose d'une diversité de prédicats verbaux ou adjectivaux

exprimant l'idée de dépassement, tels *dépasser*, *être supérieur à*, *outrepasser*, *excéder*, *surpasser*, etc. : *Le poids de votre valise est supérieur à celui de mes deux sacs* (= « votre valise pèse plus lourd que mes deux sacs ») ; *Le coût de cette opération a dépassé celui qui avait été annoncé par les autorités* (= « cette opération a coûté plus cher que ce qu'avaient annoncé les autorités ») ; *La beauté de Marie surpassait celle des autres concurrentes* (= « Marie était (beaucoup) plus belle que les autres concurrentes »). Ces verbes peuvent aussi être utilisés pour indiquer le dépassement d'une mesure numérique : *Cet été, la température a dépassé les 30° en France* ; *Le poids de ce paquet excède les 20 kg*.

Pour exprimer l'égalité de degré sous forme prédicative, le français recourt à des prédicats comme *être égal à* et *égaler* : *Sa saleté égalait sa paresse et sa voracité* (Queneau) ; ou bien il utilise des verbes signifiant une montée quantitative aboutissant à une identité de niveau, tels *atteindre*, *rejoindre*, *rattraper*, *s'élever jusqu'à*, *équivaloir à*, etc. : *Si Paul continue à grandir comme ça, sa taille finira par rattraper celle de son frère* (= ... Paul finira par être aussi grand que son frère ») ; *En musique, la durée d'une blanche équivaut à celle de deux noires* (= une blanche dure autant que deux noires »). Certains de ces verbes peuvent aussi être utilisés pour indiquer l'atteinte d'une mesure numérique : *Ce mur atteint les 3 mètres* ; *Le coût des travaux s'élève à 10.000 €*.

**b) Le deuxième sous-type**, qui consiste également à exprimer le degré sous la forme d'un prédicat, traite le paramètre comme un accessoire de la relation : *Pierre dépasse (ou égale) Paul quant à la grandeur*. Le français connaît également ce procédé.

Pour exprimer l'inégalité de degré sous forme prédicative, le français dispose là encore de toute la série des verbes exprimant l'idée de dépassement, tels *dépasser*, *devancer*, *surpasser*, *éclipser*, *écraser*, *enfoncer*, *distancer*, etc. ; et, pour introduire le paramètre comme accessoire de la relation, il utilise des expressions comme *en matière de*, *dans le domaine de*, *quant à*, *pour ce qui est de*, *question...* : *En matière de tourisme, Paris devance les autres capitales* (= « Paris est plus touristique que les autres capitales ») ; *Pierre a enfoncé Paul, question rapidité du geste* (= « Pierre a eu un geste plus rapide que Paul ») ; *Pour ce qui est de la fiabilité, cette marque de voiture éclipse toutes les autres* (= « Cette marque de voiture est (beaucoup) plus fiable que toutes les autres »).

Le même procédé se retrouve pour exprimer l'égalité de degré, avec divers prédicats comme *égaler*, *être égal à*, *équivaloir à*, *rivaliser avec*, etc. : *En matière de silence, la haute montagne égale le désert* (= « La haute montagne est aussi silencieuse que le désert ») ; *Pour ce qui est de la beauté, les fjords du Labrador rivalisent avec ceux de la Norvège* (= « Les fjords du Labrador sont aussi beaux que ceux de la Norvège »).

**c) Le troisième sous-type.** Les deux premiers sous-types qui viennent d'être évoqués présentent la particularité d'exprimer le degré sans recourir à un marqueur du paramètre de nature grammaticale, et de ne pas utiliser non plus de marqueur du standard. Seul le troisième sous-type recourt explicitement à ces deux marqueurs grammaticaux (marqueur du paramètre et marqueur du standard). C'est le schéma grammaticalisé retenu par le français (ou l'anglais), qui consiste à exprimer le degré sous forme d'un marqueur (*plus*, *autant*, *aussi*...) portant sur un paramètre de forme prédicative (*être-grand*) et à relier cette relation prédicative au standard par le biais d'un autre marqueur (*que*), introducteur d'une subordonnée (généralement elliptique) : *Pierre est plus (ou aussi) grand que Paul* = ... *que Paul n'est grand*.

Au terme de ce rapide parcours effectué à la lumière des travaux typologiques, le lecteur aura pu, nous l'espérons, se faire une idée de la grande diversité des moyens d'expression de la comparaison quantitative d'(in)égalité dont dispose le français, par-delà la structure canonique que cette langue s'est trouvée grammaticaliser au fil de son évolution.

### 3. La comparaison qualitative de « valuation »

À côté de la comparaison quantitative, il existe divers types de comparaison qualitative : la comparaison de similitude (recourant principalement au marqueur d'analogie *comme* : *Marie est fraîche comme une rose* – le standard fonctionnant alors comme le 'parangon', d'où les expressions stéréotypées : *bête comme ses pieds*, *agile comme un singe*,... (Cazelles, 1996) –, la comparaison d'identité ou d'altérité (qui exprime une (in)égalité qualitative : *Pierre porte le même pull que Paul*, *Pierre porte un autre pull que Paul*) et la comparaison de « valuation », dont il va être question à présent, à la suite de (Fuchs, 2014, Chapitre V : 109-132).

La comparaison évaluative (qui exprime une évaluation qualitative portant sur les deux termes comparés) a pour particularité de recourir, dans la plupart des cas, à un schéma paraissant calqué sur celui de la comparaison quantitative d'inégalité. Un énoncé comme *Un bon croquis vaut mieux qu'un long discours* semble, à première vue, construit de la même façon que *Pierre travaille mieux que Paul* : les deux comportent en effet un comparé nominal (*un bon croquis, Pierre*), un verbe (*vaut, travaille*), un adverbe portant sur le verbe (*mieux*), un marqueur du standard (*que*) et un standard nominal (*un long discours, Paul*). Pourtant, à y regarder de près, il s'avère que les deux fonctionnent différemment.

### 3.1. La prévalence : *valoir mieux*

Dans la comparaison quantitative d'inégalité, l'adverbe *mieux* amalgame deux éléments : on peut le décomposer en *plus* (adverbe de degré constituant le marqueur du paramètre et indiquant l'inégalité quantitative) et *bien* (adverbe de manière correspondant au paramètre et portant sur *travaille*). L'énoncé pourrait se gloser ainsi : « Pierre travaille mieux (= plus bien) que Paul (ne travaille bien) » ; c'est donc la quantité de « travailler bien » (c'est-à-dire la quantité de la « qualité de travail ») de chacun des deux hommes qui se trouve mesurée.

Cette analyse ne s'applique pas dans le cas de la comparaison évaluative, où l'adverbe *mieux* fonctionne comme un bloc figé indécomposable. Plusieurs tests le montrent. Premièrement, le test de la variation de degré. Dans la comparaison quantitative, on peut faire varier le degré sur le paramètre et dire *Pierre travaille moins bien* (ou *aussi bien*) *que Paul*, alors que dans la comparaison évaluative, ce n'est pas possible : on ne peut pas dire \**Un bon croquis vaut moins bien* (ou *aussi bien*) *qu'un long discours*. Deuxièmement, le test de la négation. Dans la comparaison quantitative, la négation revient à inverser la relation d'inégalité : *Pierre ne travaille pas mieux que Paul* signifie « Pierre travaille (au mieux) aussi bien que Paul et (sans doute plutôt) moins bien que lui ». Ce n'est pas le cas de la comparaison évaluative : *Un bon croquis ne vaut pas mieux qu'un long discours* signifie « Un bon croquis n'a guère de valeur, et un long discours non plus ». Et enfin le test de la question. La comparaison quantitative peut constituer une réponse à une

question portant sur le paramètre (à savoir la « qualité du travail ») : *Pierre travaille comment ? bien ? mal ?* – réponse : *mieux que Paul*. L'équivalent est impossible avec la comparaison évaluative : \* *Un bon croquis vaut comment ? bien ? mal ?* – *mieux qu'un long discours* ; il ne s'agit clairement pas ici de quantifier la « qualité de la valeur ».

Il apparaît donc que le schéma de la comparaison évaluative ne peut pas s'analyser de la même façon que celui de la comparaison quantitative, malgré les apparentes ressemblances de surface. Une comparaison en *valoir mieux que...* consiste, non pas à mesurer quantitativement, mais à évaluer qualitativement la valeur des deux comparandes : « Un bon croquis est d'une valeur qualitativement plus grande, plus intense, qu'un long discours ». À cet égard, l'énoncé évaluatif (en *valoir mieux que...*) s'oppose à l'énoncé quantitatif (en *valoir plus que...*) qui, lui, compare la quantité de « valeur ». On dira *La mort vaut mieux que le déshonneur* pour exprimer une évaluation qualitative (ayant trait à la « valeur » morale), et *L'or vaut plus que le platine* pour exprimer une mesure quantitative (ayant trait à la « valeur » monétaire).

Dans la comparaison évaluative qui vient d'être évoquée, le sujet qui évalue les deux comparandes à l'aide de l'expression *valoir mieux que...* ne se met pas en scène. Seules les deux comparandes figurent dans ce schéma de « prévalence » : le *bon croquis* se présente comme « prévalant » sur le *long discours*.

### 3.2. La préférence : *aimer mieux, préférer*

À côté du schéma de prévalence, on trouve également le schéma de « préférence », où le sujet évaluateur est explicitement présent : *J'aime mieux un bon croquis qu'un long discours* ou encore *Je préfère un bon croquis à un long discours* (ou *...plutôt qu'un long discours*). De la prévalence à la préférence, le passage est aisé : si *A vaut mieux que B*, c'est que *A est préférable à B*.

Ce qui a été dit plus haut à propos du caractère indécomposable de *mieux* vaut également dans le cas de *aimer mieux que...* : \* *aimer plus bien, moins bien que...*, *n'aimer pas mieux que...* = *aimer aussi peu que...* (et non pas *aimer aussi bien, voire moins bien que...*), \* *aimer comment ?* – *mieux que...* Ici encore, le schéma doit être distingué de celui de la comparaison quantitative d'inégalité : le schéma de *J'aime mieux un bon croquis qu'un long discours* ne peut être assimilé, ni au schéma de *J'aime*

*mieux mes enfants en les grondant qu'en les laissant tout casser* = « j'aime mieux mes enfants en les grondant que (je ne les aime bien) en les laissant tout casser » (où il s'agit de mesurer la quantité du paramètre « aimer bien », c'est-à-dire la quantité de la « qualité d'amour »), ni à celui de *J'aime plus mes enfants que mon frère* « j'aime plus mes enfants que (je n'aime) mon frère » (où il est question de mesurer la quantité d'« amour »).

Si le schéma de la préférence en *aimer mieux que...* rappelle, lui aussi, celui de la comparaison quantitative d'inégalité (tout en s'en distinguant), le cas de la préférence exprimée à l'aide du verbe *préférer* s'avère plus complexe encore. D'une part, l'identification d'un paramètre devient problématique, en l'absence d'un adverbe de degré : on ne peut pas gloser *Je préfère un bon croquis (plutôt) qu'un long discours* par « Je préfère un bon croquis plutôt que (je ne préfère) un long discours ». Il n'y a ici ni paramètre ni marqueur du paramètre. *Préférer A (plutôt) que B*, c'est littéralement « mettre en avant A par rapport à B, placer A devant B » : la préférence revient à ordonner les deux comparandes (dans une sorte d'espace mental). D'autre part, deux types de schémas sont utilisés, selon les cas. Lorsque les deux comparandes renvoient à deux situations (verbes à l'infinitif), on retrouve le schéma classique en *que...* : *Je préfère marcher (plutôt) que (de) rester assise*. Lorsque les deux comparandes désignent deux entités (nominales), c'est un schéma localisant en *à* qui est retenu : *Je préfère le thé au café*, sauf à recourir au marqueur *plutôt*, qui exprime une « alternative résolue », selon les termes de (Noailly, 2004) – auquel cas on retrouve le schéma subordonnant en *que* : *Je préfère le thé plutôt que le café*.

### 3.3. Effets de sens en discours

Selon le type de connotation (positive ou négative) associée, dans l'esprit du sujet évaluateur, à chacun des deux comparandes, la comparaison évaluative donne lieu en discours à des effets de sens différents.

Si les deux comparandes sont orientés de façon opposée (A positivement et B négativement), l'effet est de type « valuation exclusive » : A a de la *valeur*, B n'en a pas. Si l'on dit *Je me tais, ça vaudra mieux*, cela signifie « me taire (= comparé) vaudra mieux (que parler = standard) » ; des deux situations confrontées, qui s'excluent mutuellement, seule la première (« me taire ») a de la

valeur : « parler, dire ce que je pense » serait catastrophique. C'est ce que l'on trouve dans les proverbes du type *Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras*, ou *Il vaut mieux prévenir que guérir*, ou encore *Mieux vaut tenir que courir*, où l'on compare la valeur d'une situation certaine et celle (jugée nulle) d'une situation hypothétique. La même analyse vaut pour des énoncés comme *J'aime mieux mourir que de trahir* ou *Si j'avais à choisir entre une injustice et le désordre, je préférerais l'injustice au désordre* (Goethe). Le choix nécessaire entre les deux situations se fait au profit de A : l'énonciateur est conduit à retenir la situation A et à exclure purement et simplement la situation B.

Si les deux comparandes sont co-orientés positivement, l'effet est de type « valuation non exclusive » : A a une valeur plus grande que B (qui en a aussi). Dans ce cas d'évaluation relative de la qualité (*valeur*) des deux comparandes, l'effet de sens se rapproche de la mesure quantitative : *valoir mieux* s'interprète comme quasi-équivalent de *valoir plus* (« avoir davantage de valeur »). C'est ce que l'on trouve, par exemple, dans *L'estime vaut mieux que la célébrité*, ou *Il a toujours aimé mieux chasser que pêcher*, ou encore *J'aime bien le cinéma, mais je préfère le théâtre*. Ici, les deux situations ne s'excluent pas : *l'estime* et *la célébrité* ont toutes les deux de la valeur, mais la première en a plus que la seconde ; il n'y a pas à choisir entre les deux, mais à les ordonner par ordre de préférence (en mettant A devant B).

Enfin, si les deux comparandes sont co-orientés négativement, l'effet est de type « valuation par défaut » : ni A ni B n'ont vraiment de valeur, mais il s'agit de privilégier malgré tout la moins mauvaise des deux situations. Ainsi dans les exemples suivants : *Le péché vaut encore mieux que l'hypocrisie* (Mme de Maintenon) = « le péché (vu comme négatif, sans valeur) reste encore malgré tout moins dévalorisé aux yeux de l'énonciatrice que l'hypocrisie (vue comme encore plus négative) », ou *J'aime encore mieux rester avec eux que de revenir sans eux* (Balzac) ou bien *Je préfère encore me faire opérer que de risquer la paralysie*. La stratégie à l'œuvre consiste alors à considérer que « de deux maux, il faut choisir le moindre ». On remarquera que, dans ce cas de figure, *mieux* et *autant* (c'est-à-dire « aussi peu ») fonctionnent paradoxalement comme des quasi-synonymes : *Il vaut autant le péché que l'hypocrisie ; J'aime autant rester avec eux que de revenir sans eux*. On trouve même (construction réprouvée par la

norme) : *Je préfère autant me faire opérer que de risquer la paralysie*. Ce qui revient à dire que l'énonciateur accorde *aussi peu* de valeur à A qu'à B, et qu'il positionne A à côté de B (ou un tout petit peu devant, dans le cas de *mieux*), à l'intérieur de cette zone de « non valeur ».

Au terme de cette promenade sur le terrain de la comparaison évaluative, le lecteur aura sans doute pu apercevoir tout à la fois la diversité des constructions et des effets de sens à laquelle se prête ce type de comparaison qualitative, et la prégnance, en français, du schéma canonique de la comparaison quantitative d'inégalité qui se trouve à la fois réinvesti et subverti pour exprimer la valuation.

## **Bibliographie**

- BENVENISTE, Emile, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, Paris, Maisonneuve, 1975 [1948].
- CAZELLES, Nicolas, *Les comparaisons du français*, Paris, Belin, 1996.
- COMBETTES, Bernard et KUYUMCIYAN, Annie, « Comme dans les comparaisons d'égalité : la corrélation *aussi/autant...comme* jusqu'à l'époque classique », in *Langue française*, 2008, n°159, pp. 16-32.
- FOURNIER, Nathalie et FUCHS Catherine, « Que et comme marqueurs de comparaison », in *Lexique* 2007, n°18, pp. 69-107.
- FUCHS, Catherine, *La comparaison et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2014.
- HASPELMATH, Martin et BUCHHOLZ, Oda, « Equative and Similitive Constructions in the Languages of Europe », in *Adverbial constructions in the languages of Europe*, Berlin, Mouton De Gruyter, 1998, pp. 277-334.
- HEINE, Bernd, *Cognitive Foundations of Grammar*, Oxford University Press, 1997.
- HENKELMANN, Peter, « Constructions of Equative Comparison », in *Sprachtypologie und Universalien Forschungen*, 2006, n°59:4, pp. 370-398.
- NOAILLY, Michèle, « Plutôt ou l'alternative résolue » in *Travaux linguistiques du Cerlico*, 2004, n°17, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 219-227.
- RIVARA, René, *Le système de la Comparaison*, Paris, Minuit, 1990.
- RIVARA, René, « Pourquoi il n'y a que deux relations de comparaison », in *Faits de langues*, 1995, n° 5, pp. 19-39.
- SAPIR, Edward, « La gradation : recherches sémantiques », in *Linguistique*, Paris, Minuit, 1968 [1944], pp. 207-248.
- STASSEN, Leon, *Comparison and Universal Grammar*, Oxford et New-York, Blackwell, 1985.



## Le récit de voyage, instrument de comparaison ?

Géza SZÁSZ

Université de Szeged, Hongrie

**Résumé.** Suite à l'évocation de certains aspects théoriques et historiques de l'étude comparée des récits de voyage, avec un accent particulier mis sur les méthodes du voyage au XVIII<sup>e</sup> siècle et sur les collections des voyages, nous présentons, à l'aide de l'analyse des textes de quelques voyageurs français venus en Hongrie, la pratique de la comparaison dans le récit de voyage, indissociable de l'évolution du genre et de la volonté de l'auteur de produire un instrument pour l'étude comparée. On se rend ainsi compte de l'utilisation d'une technique servant à marquer les différences entre civilisations. Le voyageur, confronté à l'altérité au quotidien, ne peut pas se passer d'une réflexion sur ce qui l'entoure et de l'élaboration, parfois inconsciente, d'une méthode de représentation. Les récits du XIX<sup>e</sup> siècle témoignent aussi de l'influence de la nouvelle conception, « ethnographique », de la civilisation, héritage des Lumières et aboutissant à une nouvelle perception de l'Autre.

**Abstract.** Following the discussion of certain theoretical and historical aspects of the comparative study of travel narratives, with great emphasis on 18<sup>th</sup> century travel books and collected texts on travelling, the aim of this article is to present, through the analysis of texts written by French travelers coming to Hungary, the practice of comparison in travel narratives, which is inseparable from the evolution of the genre as well as from the author's wish to produce a tool for comparative study. This way, we become aware of the usage of a technique which shows the differences between civilizations. Travelers, confronted with alterity every day, cannot do without reflecting on what surrounds them, without elaborating, sometimes unconsciously, a method of representation. The narratives of the 19<sup>th</sup> century demonstrate, too, the influence of the new, « ethnographic » conception of civilization, which is the heritage of the Age of Enlightenment and leads to a new perception of the Other.

**Mots-clés :** récit de voyage, méthode du voyage, Hongrie, civilisations, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles.

**Keywords:** travel narrative, travel book, Hungary, civilizations, 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries.

## Introduction

Au cours de nos recherches effectuées ces vingt dernières années, consacrées essentiellement à l'histoire des voyages en Hongrie et à la représentation du pays dans les récits de voyage de langue française, nous nous sommes trouvé à plusieurs reprises face à différents aspects de la comparaison. Cette réalité de la recherche a

très sérieusement contribué à ce que nous commençons à reconsidérer notre travail sur la représentation de la Hongrie dans les récits de voyage français, défini *a priori* comme relevant principalement des études historiques proprement dites. Un examen comparé des textes a abouti très rapidement à une méthode empruntant beaucoup aux études littéraires<sup>1</sup>.

Certes, le corpus que nous avons constitué, c'est-à-dire les récits de voyage et les articles de presse, imposait une approche comparée ou comparatiste puisqu'il s'agissait de l'étude conjointe ou contrastive sinon des littératures d'aires linguistiques différentes, mais du moins de médias hétérogènes, porteurs d'informations et instruments de représentation. En poursuivant notre investigation, nous nous sommes rendu compte que la comparaison et, d'une manière générale, l'aspect comparé sont des attributs indispensables de l'histoire de la littérature des voyages et, sur un autre plan, font partie des pratiques auxquelles les auteurs ont recours dans la représentation d'un pays étranger.

Notre étude se structurera en fonction de cette perception. Nous allons étudier d'abord les débuts de la comparaison en tant que procédé dans la littérature de voyages, par l'intermédiaire de l'histoire des collections de voyages. Nous allons évoquer à ce propos la comparaison utilitaire, initiatrice d'une vision plus équilibrée de l'étranger et de la lecture critique des récits de voyage.

Dans un deuxième temps, nous tâcherons de présenter, autour de la formule « observer pour comparer », la réflexion théorique développée au cours des dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment les méthodes du voyage.

Le troisième chapitre étudiera la perception de l'auteur par lui-même ou sa façon de se positionner par rapport à ses prédécesseurs ou homologues ainsi que le procédé à l'aide duquel il prend la mesure du territoire parcouru (« comparer, c'est [se] mesurer »).

La quatrième et dernière partie essaiera d'éclaircir les liens entre comparaison et jugement (« comparer, c'est juger »), avec l'évocation notamment des analogies, l'approche humaniste et la réalité du pays visité, celle-ci faisant figure de comparé. On consacrerait aussi une attention particulière à la manière dont le relateur décrit les différences.

---

<sup>1</sup> Nous tenons à remercier ici Anne Herschberg-Pierrot qui, lors d'un séminaire doctoral organisé à Budapest à l'automne 1999, a su attirer notre attention sur les questions de littérature comparée.

En ce qui concerne les cadres chronologiques de mon investigation, ils se situeront entre les XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, cet intervalle constituant la période que concernent nos recherches depuis plus de vingt ans. Par une heureuse coïncidence, d'après les constatations faites par Alain Guyot (2012), cette période donne aussi lieu à une transformation majeure dans l'utilisation des figures d'analogie dans les récits de voyage. Entre elles, la comparaison, figure de similarité privilégiée par le discours viatique.

Nous nous sommes conscient de ce que notre approche n'est pas celle de tout le monde. Pour certains, elle pourrait même paraître hors du sujet. Nous prions donc le lecteur de prendre nos propos pour ce qu'ils sont : l'expression d'une quête intellectuelle menée pour découvrir ou, plutôt, pour recenser les usages et les perspectives de la comparaison, conçue dans le sens le plus large du terme, en littérature de voyages.

## **1. Les débuts de la comparaison en littérature des voyages – les collections de voyages**

Si l'on étudie les premiers siècles de l'histoire des voyages modernes (Bourguet, 1997, 1092-1095), on se rend vite compte d'un manque de principe organisateur entre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup> siècle. Ceci est vrai même si l'on reconnaît que la diversification des itinéraires (notamment avec les découvertes géographiques) et la multiplication des récits ont appelé très tôt en aide la réflexion théorique. Néanmoins, du fait du caractère dispersé de la production, malgré quelques tentatives de systématisation « philosophiques », à l'instar du récit de Jean de Léry (1578)<sup>2</sup>, les règles d'écriture et de représentation restèrent floues ou n'existaient pas du tout. La majeure partie des auteurs étant des soldats-navigateurs ou des missionnaires pour les voyages d'outre-mer et des diplomates ou marchands en Europe, le récit était principalement destiné à prouver l'exécution du voyage

---

<sup>2</sup> Contrairement à ses prédécesseurs et contemporains, Léry décrit non seulement les événements du voyage, mais aussi le pays qu'il a vu, avec sa flore, sa faune, les hommes, les habitudes et les coutumes. Le fait d'organiser sa description et de ne pas emprunter aux relations des autres, l'oppose clairement à la vogue de l'époque consistant à reproduire sans scrupules les propos d'autrui pour « authentifier » le texte, quitte à rendre celui-ci complètement mensonger.

et/ou de l'exploration. Ainsi, tout le monde composait avec ce qu'il pouvait. Ceci est particulièrement vrai pour les récits de découvertes, basés essentiellement sur des journaux de bord des vaisseaux. En règle générale, le récit fut ordonné par le rythme du voyage.

Les velléités de donner un cadre uniforme aux informations concernant les conditions pratiques du voyage et l'état du pays parcouru, généralement dispersés, se sont d'abord manifestés en Angleterre, puissance maritime montante au XVI<sup>e</sup> siècle, incontestable depuis sa victoire de 1588 sur la marine de guerre espagnole. C'est dans ce pays que les premières collections de voyages ont été éditées, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, lançant une vogue européenne qui a perduré au moins jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

En France, où le récit de voyage figurait dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle parmi les genres les plus lus et considérés en même temps comme source de connaissances sur le monde contemporain et sur l'histoire de l'homme, *L'Histoire générale des Voyages ou nouvelle collection de toutes les relations de voyages par terre et par mer qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues* en 20 volumes, dont la publication fut entreprise par l'abbé Prévost en 1746, était considérée, malgré l'adjectif « nouvelle », comme l'archétype de toutes les collections du XIX<sup>e</sup> siècle, et constituait une sorte de référence (parfois négative) pour tous les éditeurs (Leclerc, 47-48).

En quoi consiste une collection des voyages ? Il s'agissait de réunir, en une seule bibliothèque les récits les plus importants. La collection des voyages était cependant un peu plus qu'un amas de textes. Résultat d'une compilation spécifique, vendue par souscription ou abonnement, elle s'avérait une forme éditoriale particulièrement convenable à la diffusion et l'interprétation des récits de voyage. Son apport se faisait valoir par l'établissement d'un *principe organisateur*. Celui-ci pouvait être de nature fort diverse. Pour prendre l'exemple de la *Bibliothèque universelle des voyages* d'Albert Montémont, qui représente une forme aboutie de la collection de voyages au début de la Monarchie de Juillet, ce principe ou méthode est exposé dans l'avant-propos. Déterminé à organiser les voyages en un système, afin de prouver qu'ils constituent effectivement l'école de l'homme, un moyen d'élargir ses horizons et de l'affranchir de ses préjugés, il brosse d'abord un

« rapide coup-d'œil historique sur les voyages qui ont eu lieu depuis les temps les plus reculés jusqu'à la découverte de la nouvelle hémisphère » (c'est-à-dire des Phéniciens jusqu'à la reprise de l'expansion extérieure au XV<sup>e</sup> siècle) afin d'établir un lien entre les voyages anciens et modernes. L'ouvrage est en fait divisé en deux grandes parties, la première relatant les grands voyages « autour du monde » (à commencer par Diaz) et la seconde, « les relations particulières à chacune des grandes divisions [continents] du globe ». Il agence les textes dans un ordre chronologique, « pour mieux apprécier le progrès » (Montémont 1833, 12).

L'éditeur affirme avoir eu comme sources les « relations originales », ou, faute de mieux, les « grandes collections » ou compilations françaises ou étrangères (comme celles de l'abbé Prévost et de La Harpe), en évitant les « éléments superflus » (par exemple les « détails nautiques » dans les voyages de découverte), en se concentrant sur la description du pays, des mœurs, des usages, des productions et des gouvernements.

Dans la continuation de la collection, publiée en 1847, un « mot d'avant-propos » de l'éditeur nous fournit de précieux renseignements sur l'importance du récit de voyage et sur les raisons de la publication des collections de voyages. D'après Montémont, le voyage est la « philosophie qui marche », et son récit joindrait l'attrait du roman aux enseignements de l'histoire, tout en reposant l'esprit et en élargissant l'horizon de l'homme. C'est par le voyage que l'homme apprendrait à reconnaître, à *comparer* et à juger, et deviendrait enfin meilleur. Du voyage résulterait ainsi « un plus grand capital social » (Montémont, I-III). Le but d'un tel recueil serait de faire parvenir au « grand public » et aux « hommes spéciaux » (les spécialistes) les récits les plus intéressants publiés en France et à l'étranger (Montémont, IV). Du coup, la collection de voyages deviendrait elle aussi un instrument de connaissance (et de conquête) du monde, par la compréhension des différentes civilisations.

Outre l'objectif didactique, il apparaît la possibilité de comparer. L'exécution de cette tâche incombait au lecteur, auquel la collection a offert une présentation systématique : les textes relatifs à un même espace ont été publiés dans le même chapitre, en ordre chronologique. Le lecteur pouvait ainsi se saisir d'un ensemble, et, en cas de lecture critique, établir les ressemblances et

les différences dans les représentations. Il disposait donc d'un outil qui lui permettait d'identifier l'apport de tel ou tel voyageur, relever les éléments récurrents, et identifier les exagérations. Ce procédé a largement contribué au rétablissement du crédit du récit de voyage, réputé d'être mensonger, et à une meilleure connaissance de l'étranger. C'est en ce sens que nous pouvons parler de *comparaison utilitaire*.

Cet effort a d'ailleurs retenu l'attention des contemporains. À en croire un journaliste du « Constitutionnel » des années 1820, les éditeurs voulaient présenter les derniers voyages, à l'aide d'un appareil critique, en en écartant « ce faux merveilleux que réclame le roman historique, ces détails personnels propres seulement aux correspondances familières, et ces observations longuement scientifiques, excellentes à consigner dans des Mémoires offerts à l'Institut. ». Leur objectif était de les mettre « entre les mains de la jeunesse française [pour qu'elle puisse] apprendre à aimer d'une ardeur égale la science, la morale et la liberté » (« Le Constitutionnel », 4). Une collection de voyages devenait par cela plus qu'un simple recueil de textes : au nom de la vérité et de la raison, l'éditeur critiquait (ou feignait de critiquer) et « nettoyait » les récits pour en faire une « bonne lecture ».

## **2. Observer pour comparer – les méthodes du voyage au XVIII<sup>e</sup> siècle**

Les tentatives d'encadrement « philosophique » du voyage, lancées en Angleterre aux années 1660 dans un contexte entièrement utilitaire (Leclerc, 40-45)<sup>3</sup>, font des débuts timides en France vingt ans plus tard (Margolin, 9-10). Dans un ouvrage publié en 1688, Baudelot de Dairval définissait les principes du « voyage utile » : « Quand on passe en quelque endroit, il faut en examiner d'abord la situation, pour en connaître la nature comme il faut, et pour faire des réflexions plus justes sur les mœurs des habitants. » (Baudelot de Dairval, 697). Selon cette argumentation, le voyageur doit faire plus que décrire : il doit passer en effet à l'analyse « systématique » de l'état du pays qu'il traverse, et cela pour formuler un jugement « raisonnable » de ses habitants, donc des hommes. On est aussi renvoyé à la lecture des textes antérieurs (souvent de valeur

---

<sup>3</sup> Il s'agissait avant tout d'offrir aux navigateurs une grille de mesures et d'observations, afin d'obtenir des données uniformisées.

d'autorité) : « Rien ne contribue tant à faire des découvertes curieuses que la lecture des meilleures relations du lieu où l'on passe. » (Baudelot de Dairval, 697-698).

Il paraît pourtant que le XVII<sup>e</sup> siècle ne disposait pas encore, du moins en France, d'outils intellectuels (philosophiques et scientifiques) aptes à régler le cours du voyage et, surtout, sa relation et son interprétation. Les propos de Baudelot de Dairval sont restés sans écho. Il faut ainsi attendre le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle pour constater la création des méthodes du voyage d'une certaine envergure, initiatrices de la « vraie » réflexion théorique sur le voyages, et qui vont aussi contribuer à la naissance de nouveaux types de discours. Le motif ? Soucieuses d'organiser la connaissance humaine, les Lumières mettent le récit de voyage, considéré de plus en plus comme ouvrage de savoir, au cœur de la lutte d'aborder la connaissance soit par la mesure du monde, soit par son interprétation. Cette lutte engendrera les réflexions et propositions que nous exposons brièvement dans ce qui suit.

### **2.a. La méthode et le discours philosophiques**

La première, la plus connue et, peut-être, la plus importante de ces méthodes est élaborée par Diderot et esquissée dans son *Voyage en Hollande* (Wolfzettel, 266-276). Ce texte, rédigé en plusieurs étapes et en plusieurs versions après un voyage de l'auteur en Russie au cours duquel il devait traverser la Hollande, offre, dès son *Préliminaire*, une méthode pour bien observer en voyage. Cependant, cette méthode paraît se passer de la vue. En suivant les conseils de l'auteur, le voyageur de type nouveau devrait non plus tout voir, mais poser plutôt des questions aux habitants du pays, en fonction de leurs spécialités, prendre des notes de leurs réponses et formuler enfin un jugement (impartial, au cas idéal) :

Gardez-vous de juger trop vite, et songez que partout il y a des frondeurs qui déprécient, et des enthousiastes qui surfont.

L'esprit d'observation est rare. Quand on l'a reçu de la nature, il est encore facile de se tromper par précipitation. Le sang-froid et l'impartialité sont presque aussi nécessaires au voyageur qu'à l'historien. [...] Vous abrégerez votre séjour et vous vous épargnerez bien des erreurs, si vous consultez l'homme instruit et expérimenté du pays sur la chose que vous désirez savoir. L'entretien avec des hommes choisis dans les diverses conditions vous instruira plus en deux matinées que vous ne recueillerez de dix ans d'observations et de séjour.

Le médecin vous dira de l'air, de la terre, de l'eau, des productions du sol,

des métaux, des minéraux, des plantes, de la vie domestique, des mœurs, des aliments, des caractères, des tempéraments, des passions, des vices, des maladies ce que l'homme d'État ignore.

L'homme d'État vous donnera sur le gouvernement des lumières que vous cherchiez inutilement dans le médecin. [...] L'homme de lettres connaîtra mieux que le commerçant l'état des sciences et les progrès de l'esprit humain dans son pays. [...] Et surtout méfiez-vous de votre imagination et de votre mémoire. L'imagination dénature, soit qu'elle embellisse, soit qu'elle enlaidisse. La mémoire ingrate ne retient rien, la mémoire infidèle mutile tout. On oublie ce qu'on n'a point écrit, et l'on court inutilement après ce que l'on écrit avec négligence. (Diderot, 24-27)

Outre le résumé d'une « méthode », le *Préliminaire du Voyage en Hollande* est aussi une réflexion sur les connaissances nécessaires pour un voyageur et sur le voyage utile. Celui-ci se constitue de deux étapes essentielles : d'abord un voyage dans le pays d'origine, ensuite le(s) voyage(s) à l'étranger. Le voyage « à domicile » doit préparer l'autre, en offrant des références pour les comparaisons :

Que l'histoire de son pays lui soit familière. Les hommes qu'il questionnera sur leur contrée l'interrogeront sur la sienne, et il serait honteux qu'il ne pût leur répondre. Il est presque aussi ridicule d'aller étudier une nation étrangère sans connaître la sienne, que d'ignorer sa langue, et d'en apprendre une autre. Pour un Français par exemple, tout voyage doit être précédé du voyage de la France. (Diderot, 23)

## **2.b. La méthode et le discours naturalistes**

L'initiateur de la deuxième méthode est peut-être moins connu que le précédent. Pourtant, Horace Bénédict de Saussure (1740-1799), fils du célèbre agronome Nicolas de Saussure et arrière-grand-père du linguiste Ferdinand de Saussure, n'en fut pas moins une grande figure des Lumières. Géologue philosophe, il a effectué des voyages dans presque tous les pays de l'Europe occidentale et méridionale et, en parcourant notamment les montagnes, a recueilli d'importantes observations. Créateur du prix pour l'ascension du Mont Blanc, il a joué un rôle non négligeable dans la vogue de l'alpinisme et dans la transformation de la perception du paysage de haute montagne. Son *Discours préliminaire* placé, en guise d'introduction, à la tête du premier volume de son ouvrage majeur, les *Voyages dans les Alpes*, contient effectivement une nouvelle méthode d'approcher la Terre et de la décrire, imprégnée de la pensée philosophique du Siècle des Lumières, et présente aussi un nouveau type de discours, le



discours géographique ou « naturaliste », qui doit beaucoup au langage philosophique tout en l'appliquant sur une science naturelle.

On y lit, entre autres, les méditations d'un esprit éclairé sur les « révolutions » (c'est-à-dire l'évolution morphologique) de notre globe et les enseignements qu'on peut en tirer. Il nous démontre en effet, sur l'exemple de l'Etna, que l'observation des montagnes ou des volcans apporte non seulement des résultats géologiques mais amène aussi l'homme à considérer la précarité et la vanité des créations et des prétentions humaines :

C'est ainsi que la vue de ces grands objets engage le philosophe à méditer sur les révolutions passées et à venir de notre globe. Mais si au milieu de ces méditations, l'idée des petits êtres qui rampent à la surface de ce globe, vient s'offrir à son esprit ; s'il compare leur durée aux grandes époques de la nature, combien ne s'étonnera-t-il pas, qu'occupant si peu de place et dans l'espace et dans le temps, ils aient pu croire qu'ils étaient l'unique but de la création de tout l'univers : et lorsque du sommet de l'Etna, il voit sous ses pieds deux royaumes qui nourrissaient autrefois des millions de guerriers, combien l'ambition ne lui paraît pas puérile. (Saussure, 26-27)

Les promenades dans les Alpes sont encore plus instructives pour le géologue et l'aident à dévoiler le mystère de l'origine des montagnes. En tout cas, les hautes montagnes, où sont présentes toutes les forces de la nature, doivent être objets d'admiration et d'étude pour le géologue et pour le physicien. La nature ne doit pas cependant constituer l'unique objet d'étude ; il s'y ajoute l'analyse du comportement des hommes (« le moral »), évidemment influencé par l'entourage physique. Cela aboutit à une *comparaison assortie de jugement* :

Le moral dans les Alpes, n'est pas moins intéressant que le physique. Car, quoique l'homme soit au fond partout le même, partout le jouet des mêmes passions, produites par les mêmes besoins ; cependant, si l'on peut espérer de trouver quelque part en Europe, des hommes assez civilisés pour n'être pas féroces, et assez naturels pour n'être pas corrompus, c'est dans les Alpes qu'il faut les chercher ; dans ces hautes vallées où il n'y a ni seigneurs, ni riches, ni un abord fréquent d'étrangers. Ceux qui n'ont vu le paysan que dans les environs des villes, n'ont aucune idée de l'Homme de la Nature. Là, connaissant des maîtres, obligé à des respects avilissants, écrasé par le faste, corrompu et méprisé, même par des hommes avilis par la servitude, il devient aussi abject que ceux qui le corrompent. Mais ceux des Alpes, ne voyant que leurs égaux,

oublient qu'il existe des hommes plus puissants ; leur âme s'ennoblit et s'élève ; les services qu'ils rendent, l'hospitalité qu'ils exercent, n'ont rien de servile ni de mercenaire ; on voit briller en eux des étincelles de cette noble fierté, compagne et gardienne de toutes les vertus. (Saussure, 29-30).

Nous sommes par cela amené à considérer que le discours géographique ou naturaliste ne pouvait pas rester intact de l'influence du discours philosophique ou politique et social : il assimile ses grandes idées sur la nature et le bonheur terrestre tout en rapprochant l'homme des Alpes de l'homme de la nature qu'on pourrait aussi appeler le « bon sauvage ».

Toute méthode doit comporter les principes ou les conseils dont devraient se servir tous ceux qui veulent suivre l'exemple du système et du discours offerts par la méthode même. L'intelligence et la clarté de l'esprit de Saussure se révèlent par le fait que les principes énoncés dans son *Discours préliminaire* ne sont pas de simples objections formulées dans un cabinet, mais proviennent de sa propre expérience :

J'ai fait tous ces voyages, le marteau de mineur à la main, sans aucun autre but que celui d'étudier l'histoire naturelle, gravissant sur toutes les sommités accessibles qui me promettaient quelque observation intéressante, et emportant toujours des échantillons des mines et des montagnes, de celles surtout qui m'avaient présenté quelque fait important pour la Théorie [de la Terre], afin de les revoir et de les étudier à loisir. Je me suis même imposé la loi sévère de prendre toujours sur les lieux, les notes de mes observations, et de mettre ces notes au net dans les vingt-quatre heures, autant que cela était possible. Une précaution que j'ai employée et qui, à ce que je crois, m'a été d'une grande utilité, c'est de préparer à l'avance pour chaque voyage, un agenda systématique et détaillé des recherches auxquelles ce voyage était destiné. Comme le géologue observe et étudie, pour l'ordinaire en voyageant, la moindre distraction lui dérobe, et peut-être pour toujours, un objet intéressant. Même sans distraction, les objets de son étude sont si variés et si nombreux, qu'il est facile d'en omettre quelqu'un ; souvent une observation qui paraît importante s'empare de toute l'attention, et fait oublier les autres ; d'autres fois le mauvais temps décourage, la fatigue ôte la présence d'esprit, et les négligences qui sont les effets de toutes ces causes, laissent après elles des regrets très vifs, et forcent même souvent à retourner en arrière : au lieu que si l'on jette de temps en temps un coup d'œil sur un agenda, on retrace à son esprit toutes les recherches dont il doit s'occuper. Mon agenda, borné d'abord, s'est étendu et perfectionné dans la proportion des idées que j'ai acquises. (Saussure, 31-32)

Le bon naturaliste doit donc voyager en sa personne, prendre des notes sur les lieux qu'il visite, afin de minimiser la possibilité d'une erreur, et doit surtout, pour systématiser ses recherches (commencées, dans le cas de Saussure, dans le cadre d'une enquête qui visait à construire une théorie de la Terre), établir d'avance un agenda qu'il peut toujours élargir. Ainsi, chez Saussure, les « choses vues » *doivent* entrer dans un système. Cette volonté de noter et de systématiser apparente le discours de Saussure à celui de Diderot, ce dernier conseillant, dans un autre domaine, une enquête systématique des faits politiques et sociaux.

### **2.c. La méthode et le discours statistiques**

Nous devons cette méthode à Constantin-François Volney, qui, sur ordre du ministre des affaires extérieures, a présenté en 1795 ses *Questions de statistique à l'usage des voyageurs*. Mû par la « fièvre exploratrice » caractérisant l'Administration française depuis les dernières années de l'Ancien Régime, le gouvernement du Directoire, désireux d'obtenir de l'étranger des informations fiables et authentiques, voulut ainsi imposer à ses représentants tout un programme d'observation. Si les 135 questions énumérées dans l'œuvre de Volney ne paraissent pas d'emblée entrer dans notre viseur, c'est leur but qui devra retenir notre attention. Une fois le programme d'observation et de rédaction exécuté, le gouvernement français disposerait de réponses uniformisées, ce qui lui permettrait non seulement de mieux connaître les pays étrangers, mais aussi de saisir leurs ressemblances et différences, procédé fondamental pour la comparaison<sup>4</sup> (Volney 1989).

### **2.d. La méthode et le discours anthropologiques ou ethnographiques**

Cette méthode, proposée par le baron Joseph-Marie de Gérando à l'extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (elle sera publiée dans les *Mémoires de la Société des Observateurs de l'Homme* en 1800) relève à la fois de la connaissance de l'étranger et de l'histoire universelle de l'homme. Comme son titre, *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages*, l'indique, il s'agit d'un instrument d'observation des

---

<sup>4</sup> Nous avons présenté la méthode de Volney dans différentes publications, dont SZÁSZ, Géza, *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Szeged, JATEPress, 2005, p. 26-29.

peuples des îles de Pacifique, sans écriture, et réputés de vivre encore à l'état primitif de l'humanité (Gérando, 127-169). Il s'agit là bel et bien d'une *tentative d'étude comparée* : à l'aide de ses résultats, on pourra établir les similitudes et, surtout, les différences entre la civilisation de ces peuples et celle de l'Europe et de mesurer le degré de développement ou, pour le pire, de corruption de cette dernière.

### **3. Comparer, c'est (se) mesurer**

La mesure, justement. On vient d'évoquer, à propos de la méthode de Gérando, « la mesure du développement ». Notons que les verbes *mesurer*, *se mesurer* et *comparer* sont intimement liés et dans les méthodes et dans les récits de voyage. C'est en comparant que l'auteur d'une méthode ou d'un récit peut se mesurer aux autres, c'est-à-dire déterminer sa position dans l'histoire du voyage et du genre du récit de voyage. Dans ces cas, la comparaison, qui peut être multiforme, aboutit à la déclaration de la supériorité de l'auteur et de son texte. Le principal moyen consiste à évoquer, parfois même énumérer, les erreurs des prédécesseurs.

Ainsi, pour rester un peu dans le domaine des méthodes du voyage, Horace Bénédict de Saussure souhaite ouvrir un nouveau chapitre dans l'histoire des voyages et de l'observation, quitte à discréditer les autres. Il dénonce ainsi chez les philosophes anciens la volonté de deviner la nature au lieu de l'étudier, chez les naturalistes modernes, celle de se limiter à « recueillir des curiosités » (Saussure, 21) ressemblant ainsi à « un antiquaire qui gratterait la terre à Rome, au milieu du Panthéon ou du Colisée, pour y chercher des fragments de verre coloré, sans jeter les yeux sur l'architecture de ces superbes édifices. » (Saussure, 22-23). Son procédé et son texte à lui gagnent par cela en valeur, puisque, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il oppose à l'obscurité des vieux textes la clarté de la vue, une interprétation philosophique des résultats et une étude systématique du terrain.

Les *Considérations* du baron de Gérando s'inscrivent aussi dans cette tradition : au début du mémoire, avant de passer aux observations à prévoir pour connaître l'état de l'homme des premières époques de son histoire (Gérando, 131-133), il énumère brièvement les fautes des voyageurs précédents. Celles-ci seraient dues notamment aux rapports incomplets, à la courte durée du

séjour, au « manque de tables régulières auxquelles ils rapportassent leurs remarques » (Gérando, 134), à l'étude exclusive des faits extérieurs, au caractère réduit de l'échantillon étudié, à des observations faites en mauvais ordre ou sans ordre, à des analogies tirées de la civilisation européenne, à leur procédé de faire « raisonner le sauvage à notre manière » (Gérando, 135) et, surtout, à des problèmes d'ordre linguistique, tel l'absence d'une langue de communication ou la négligence, de la part des voyageurs, des spécificités des idiomes locaux (Gérando, 135-137). La valorisation de sa méthode se fait alors de manière indirecte : les nouveaux rapports remis par les observateurs seront « meilleurs », ce qui contribuerait à la gloire de l'auteur.

Et le recours à ce type de comparaison perdure. Lorsque, au début des années 1830, le maréchal Marmont, « grand émigré » de la révolution de Juillet, entreprend un voyage qui le mène d'Autriche au Proche-Orient (Szász, 56-60)<sup>5</sup>, il formule des propos similaires au sujet des motifs de son départ :

Depuis quatre ans une secousse politique m'avait jeté brusquement hors de ma patrie. Sans avoir rompu les liens qui m'attachent à elle, j'étais devenu étranger à son sort. Une douce hospitalité m'avait été accordée à Vienne, et ma vie s'écoulait paisible et uniforme, quand un souvenir de mes travaux passés et le sentiment des forces qui me restent m'ont fait concevoir le désir de donner un nouvel intérêt à mon existence, d'ajouter à mon instruction, et de satisfaire la curiosité qu'a fait naître en moi le mouvement qu'éprouve la société humaine, chez laquelle chaque jour amène des changements, et qui semble marcher vers une nouvelle destinée. On juge si mal de loin, les récits dénaturent si fort les faits, que celui qui veut connaître la vérité doit aller la chercher lui-même, et l'étudier sur place, en se dépouillant autant que possible de toutes les préoccupations et de tous les préjugés qui peuvent altérer son jugement. J'ai été trop souvent témoin des erreurs des autres, pour ne pas me défier de celles que je pourrais commettre : c'est donc dans un esprit de réserve que j'ai observé, et que j'ai recueilli les renseignements que je vais publier.

J'ai pensé aussi que l'intérêt de mon voyage pourrait être augmenté par des observations qui serviraient à résoudre quelques questions de physique [...] et de constater, au moyen de la méthode thermométrique, la hauteur de quelques montagnes sur lesquelles on n'était pas d'accord ; il entraînait aussi dans mon plan de faire diverses observations magnétiques. (Marmont, 1-3)

---

<sup>5</sup> Le premier voyage, commencé en 1831, devait s'interrompre en Hongrie en raison de l'épidémie de choléra qui se propagait depuis l'Est. Il ne recommencera qu'en 1834.

#### 4. Comparer, c'est juger

Comme on vient de le voir, la question du jugement et des préjugés est présente chez les théoriciens et les praticiens du voyage. En l'abondant, nous touchons vraiment au vif du sujet. À partir du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, en relation étroite avec la naissance des méthodes du voyage, *juger* devient une nécessité et une obligation absolues tant pour les auteurs que pour les lecteurs des récits de voyage. Diderot l'impose déjà en tant que critère incontournable et résultat des observations faites sur le terrain. Le jugement de l'auteur doit précéder et orienter celui du lecteur.

Parallèlement, il se développe un nouvel usage du voyage et de son récit. L'exploitation d'abord philosophique, plus tard politique des récits de voyage peut être illustrée, entre autres, par le texte d'un exposé de Talleyrand, *l'Essai sur les avantages à retirer des colonies nouvelles dans les circonstances présentes*, présenté en juillet 1797. Le futur ministre des affaires étrangères de plusieurs régimes de France, homme d'État visionnaire, y formule des conseils au gouvernement à suivre lors de l'élaboration des projets de colonisation. Il y figure notamment la référence aux voyages de Bougainville et de Fleurieu, réputés de la clarté de la vue :

C'est d'ailleurs aux hommes qui ont le plus et le mieux voyagé, à ceux qui ont porté dans leurs recherches cet amour éclairé et infatigable de leur pays ; c'est à notre Bougainville, qui a eu la gloire de découvrir ce qu'il a été encore glorieux pour les plus illustres navigateurs de l'Angleterre de parcourir après lui ; c'est à Fleurieu, qui a si parfaitement observé tout ce qu'il a vu, et si bien éclairé du jour d'une savante critique les observations des autres ; c'est à de tels hommes à dire au gouvernement, lorsqu'ils seront interrogés par lui, quels sont les lieux où une terre neuve, un climat facilement salubre, un sol fécond et des rapports marqués par la nature, appellent notre industrie et nous promettent de riches avantages pour le jour du moins où nous saurons n'y porter que des lumières et du travail. (Talleyrand, 300)

Cette citation, qui en dit aussi long sur les transformations du public lecteur de la littérature des voyages à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, semble résonner dans nos oreilles, lorsque nous lisons les récits de voyage de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme si tous les auteurs avaient voulu non seulement renseigner le lecteur, mais aussi donner leur avis sur le pays visité ou le phénomène rencontré, que celui-ci soit social, politique ou économique. Or, pour juger, on

doit d'abord présenter et expliquer. C'est à ce moment que les *pratiques de la comparaison* se mettent en œuvre : elles serviront à faire connaître l'inconnu (ou ce qui est réputé de l'être).

Le problème est plus délicat qu'il ne paraît : il met en question l'approche de l'étranger et renvoie en même temps à l'évolution de la conception « ethnographique » des civilisations. En vertu de celle-ci, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on tend à reconnaître à chaque groupe humain (ethnie, société, etc.) sa civilisation (Todorov 1989). Il paraît que dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, le pluriel ethnographique du mot « civilisation » (alors que celui-ci désignait encore peu avant l'évolution de l'humanité entière), est couramment employé. La littérature des voyages, ayant contribué à ce changement, en sera aussi largement tributaire.

Cela exercera aussi une influence sur la perception et l'explication de l'étranger. La recherche d'analogies, où le connu doit aider à expliquer l'inconnu, était un phénomène caractéristique des voyages d'exploration. On dira qu'en règle générale, elle s'affaiblit au fur et à mesure que le pays visité perd son statut de *terre inconnue*. Or, la comparaison est une figure de style s'appuyant sur l'analogie, l'établissement d'une ressemblance entre deux éléments. Notre interprétation dépasse tout de même ce cadre. Dans l'esprit de ce qui était dit plus haut, *comparaison* est, selon nous, tout procédé qui établit les différences ou les ressemblances, explicites ou implicites, entre deux éléments, que ceux-ci soient des notions, des pays ou des civilisations. Pour réduire le champ de nos exemples, nous renvoyons le lecteur aux récits de voyageurs français venus en Europe Centrale (plus précisément en Hongrie) au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

La première remarque est relative à la représentation du paysage. Les paysages de la Hongrie ne sont pas toujours contemplés en eux-mêmes ; souvent, ils évoquent d'autres paysages déjà vus auxquels parfois des souvenirs plus ou moins douloureux (voyage antérieur, pays natal quitté) sont également associés. Ainsi, pour le maréchal Marmont qui traverse l'Ouest de la Hongrie en 1831, la ville de Kőszeg, actuellement située sur la frontière austro-hongroise, « ressemble plutôt à une ville allemande qu'à une ville hongroise » (Marmont, 33). Un peu plus loin, au nord d'Esztergom, le paysage est tel que le voyageur « se croit transporté dans les cantons les plus beaux et les plus

imposants de la Suisse. » (Marmont, 45). Trois ans plus tard, lorsque le voyageur se rend à Buda en suivant la ligne du Danube, le pays, bien cultivé et varié, lui « rappelle l'Allemagne, quoiqu'il ne présente pas l'image du bien-être » (Marmont, 20).

De la représentation des paysages, on glisse rapidement vers les analogies historiques. C'est le cas notamment de la traversée de la très désertique Grande Plaine :

En Espagne et en Hongrie les mêmes causes ont produit les mêmes effets. Les longues guerres, dont la Péninsule a été le théâtre, ont contraint ses habitants à s'agglomérer dans des villes, par groupes de cinq à six mille âmes, et à ne point se disséminer dans des villages ouverts, des hameaux, ou des métairies ; et comme rien ne change jamais en Espagne, les choses y sont restées dans le même état, quoique depuis longtemps elles eussent dû être modifiées. Les Hongrois qui ont eu raison de se réunir ainsi autrefois, vivant aujourd'hui sous l'égide d'un gouvernement protecteur, devront renoncer à une coutume sans objet et répartir leur population d'après les principes suivis dans tous les pays civilisés. (Marmont, 58-59)

Cette citation est lourde de deux comparaisons : l'une établissant une ressemblance entre la Hongrie et l'Espagne, et une autre établissant une différence entre la Hongrie et les pays civilisés.

Pour revenir aux paysages, la rive gauche de la Tisza résiste même à une comparaison avec le delta du Nil : « C'est sur la rive gauche de la Theiss surtout, que l'on trouve une prodigieuse fertilité ; le Delta du Nil ne présente pas à la vue une plus belle apparence. » (Marmont, 66). La suite du trajet est aussi pleine de comparaisons implicites. Ainsi, dans le Banat, le voyageur « croit voir une belle province d'Allemagne, et il en est ainsi jusqu'à Temésvar. » (Marmont, 75)

Chez un autre voyageur, Édouard Thouvenel, qui fait un « Tour d'Europe Centrale » en 1838, la Hongrie doit déjà *subir la comparaison* avec la France au sujet de la réforme fiscale. Au sujet de la construction du premier pont fixe sur le Danube, l'auteur n'utilise même pas de sous-entendus pour marquer la différence entre les deux pays, à l'avantage de sa patrie, « plus développée » : « Széchényi proposa [...] de soumettre les nobles comme les paysans à un droit de péage pour subvenir aux frais de construction. Ce moyen, qui, chez nous, paraîtrait si simple, devait heurter vivement les idées de l'aristocratie hongroise. » (Thouvenel, 17-18)



## Conclusion(s)

Ces citations permettent déjà de faire une première conclusion. Si le *comparé* est toujours la réalité du pays visité, donc la Hongrie, le *comparant* peut être tiré du pays d'origine ou d'un pays tiers, que le relateur suppose plus connu pour le public lecteur que la contrée décrite. Cela modifie un peu le binôme *ici - là-bas*, dans lequel *ici* désigne le pays d'origine, *là-bas* le pays visité. Il s'y ajoute l'*ailleurs* que le relateur utilise pour mieux convaincre le lecteur de la réalité du pays réputé inconnu. Tout cela est cependant inséparable de la tentation de juger, c'est-à-dire de positionner le pays visité et de conforter le public lecteur dans sa supériorité.

En ce qui concerne la méthode utilisée, on pourrait formuler la remarque que notre approche de la comparaison n'était pas celle d'une figure de rhétorique. C'est vrai. Sous la contrainte de nos sources, dans l'esprit de la catégorisation exposée par Antoine Guyot, la comparaison devait être étudiée en tant que *phénomène de ressemblance*, remplissant une fonction cognitive, puisque le récit de voyage était, du moins pendant la période en question, un instrument de connaissance.

Il s'est cependant avéré que la comparaison, dont diverses interprétations peuvent exister en fonction des sujets de recherches, est une notion de première importance pour tout chercheur du discours viatique ou de l'histoire des voyages et des représentations.

Dans les récits de voyage, la comparaison, explicitée ou non, est une technique servant à marquer des différences entre civilisations (celle du pays visité et celle du public lecteur). Le voyageur, confronté à l'altérité au quotidien, ne peut pas se passer d'une réflexion sur ce qui l'entoure et de l'élaboration, parfois inconsciente, d'une méthode de représentation. D'un autre point de vue, le récit de voyage constitue aussi l'objet d'une étude comparée.

## Bibliographie

### Textes de références

DIDEROT, Denis, *Voyage en Hollande*, Paris, Maspero, 1982. [1780].

GÉRANDO, Joseph-Marie de, « Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages », in Copans, Jean - Janin, Jean, *Aux origines de l'anthropologie française. Les Mémoires de la Société des Observateurs de l'homme en l'an VIII*, Paris, Sycomore, s. d., p. 127-169. [1800]

*Le Constitutionnel*, numéro du 22 septembre 1822.

- LÉRY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, Librairie générale française, 1994. [1578].
- MARMONT, Auguste-Frédéric-Louis Wiesel de, *Voyage du maréchal duc de Raguse en Hongrie, en Transylvanie, dans la Russie méridionale, en Crimée, et sur les bords de la mer d'Azoff, à Constantinople, dans quelques parties de l'Asie-Mineure, en Syrie, en Palestine et en Égypte*, T. 1, Paris, Ladvocat, 1837.
- MONTÉMONT, Albert, *Bibliothèque universelle des voyages effectués par mer ou par terre dans les diverses parties du monde, depuis les premières découvertes jusqu'à nos jours*, T. 1, Paris, chez Armand-Aubrée, 1833.
- MONTÉMONT, Albert, *Voyages nouveaux par mer et par terre effectués ou publiés de 1837 à 1847 dans les diverses parties du monde*, T. 1, Paris, A. René, 1847.
- SAUSSURE, Horace Bénédicte de, *Voyages dans les Alpes. Discours préliminaire*, Genève, Minizoté, 1998. [1779].
- TALLEYRAND-PÉRIGORD, Charles-Maurice de, « Essai sur les avantages à retirer de colonies nouvelles dans les circonstances présentes », in *Mémoires de morale et de politique*, Paris, Baudouin, 1797, p. 288-301.
- THOUVENEL, Édouard, *La Hongrie et la Valachie. Souvenirs de voyage et notices historiques*, Paris, A. Bertrand, 1840.
- VOLNEY, Constantin-François, « Questions de statistique à l'usage des voyageurs », in *Œuvres*, T. 1, Paris, Fayard, 1989, p. 661-679. [1795].

### **Ouvrages critiques**

- BOURGUET, Marie-Noëlle, « Voyages et voyageurs » in DELON, Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 1092-1095.
- GUYOT, Alain, *Analogie et récit de voyage : Voir mesurer, interpréter le monde*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- LECLERC, Gérard, *L'observation de l'homme. Une histoire des enquêtes sociales*, Paris, Seuil, 1979.
- MARGOLIN, Jean-Claude Margolin, « Voyager à la Renaissance » in MARGOLIN, Jean-Claude ; CEARD, Jean (dir.), *Voyager à la Renaissance*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1987, p. 9-34.
- SZÁSZ, Géza *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Szeged, JATEPress, 2005.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.
- WOLFZETTEL, Friedrich, *Le discours du voyageur. Le récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

# **LITTÉRATURE**



# Traces et souvenirs d'enfance à la charnière des paradigmes socioculturels « antinomiques » dans les récits de Annie Ernaux

Iringó ABRUDAN  
Université *Lucian Blaga*, Sibiu, Roumanie

**Résumé.** Cet article se propose d'explorer la représentation de l'enfance dans les récits d'Annie Ernaux, comme une première étape de « l'échafaudage » identitaire de l'auteure. Nous allons interroger les moyens par lesquels l'écrivaine fait surgir ses souvenirs d'enfance à travers la mémoire individuelle et celle collective, les souvenirs, le temps vécu individuel et collectif, les traces et les empreintes selon la pensée ricoeurienne. « L'échafaudage » identitaire de l'écrivaine débute à l'âge de l'enfance, étant mis sous le signe de la crise identitaire différentielle créée par l'appartenance au paradigme des « dominés » qui se conduit selon ses propres codes linguistiques et socioculturels. Le désir de transgresser ce paradigme et d'accéder à celui des « dominants » ou des « transfuges » de classe naît dans les premières années de sa vie grâce à l'éducation. L'article met en évidence le rôle déterminant des processus mnémoniques, voire des traces et des empreintes dans l'instauration de l'écriture ernalienne.

**Abstract.** This article aims to explore the representation of childhood in Annie Ernaux' narrative, as a first stage of the author's identity 'scaffolding'. I will assess the methods employed by the writer to awaken her childhood memories by resorting to a series of phenomena: individual and collective memory, traces and affective impressions analysed from the perspective of Ricoeur's phenomenology. The author's identity 'scaffolding' begins in her childhood, as a differential identity crisis, created by the conscious awakening of the paradigm of the 'dominated', which has its own linguistic and sociocultural codes. The desire to transgress this paradigm and to access/reach that of the 'dominant' emerges during the first years of her life due to her education in a private school run by nuns. This work emphasises the role of the mnemonic processes, or memory traces and impressions within the foundation of Ernaux's writings.

**Mots-clés :** enfance, Annie Ernaux, mémoire individuelle vs. mémoire collective, traces « mnésiques », métaphore de l'empreinte, paradigmes socioculturels.

**Keywords:** childhood, Annie Ernaux, individual and collective consciousness, mnemonic traces, the metaphor of memory impression, sociocultural paradigms.

## Introduction

Écrire est un présent et un futur, non pas un passé.

[...] : écrire la vie. Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie. La vie, avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle : le corps, l'éducation, l'appartenance et la condition

sexuelle, la trajectoire sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil. Par-dessus tout, la vie telle que le temps et l'Histoire ne cessent de la changer, la détruire et la renouveler. Je n'ai pas cherché à m'écrire, à faire œuvre de ma vie : je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires, qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible. (Ernaux 2011a, 7)

Écrire contre l'oubli, plonger dans la mémoire individuelle et collective tout en faisant recours aux souvenirs, aux traces matérielles, aux empreintes affectives, au temps vécu, à l'histoire et au récit, définissent l'art ernalien. D'un bout à l'autre, ce grand projet de création qui se dresse autour de « la matière sensible », de la vie, devient un travail de *récupération* d'une histoire, d'une époque et d'une identité, tout en déployant un « lourd » projet de recherche et de *restitution* par l'écriture et par ses prises de position publiques, de « *réparation* »<sup>1</sup>, de conciliation et d'*harmonisation* pour la constitution d'une identité créatrice.

Les photographies, le journal intime de l'écrivaine, les événements et les expériences vécus, en témoignent :

Une façon d'ouvrir un espace autobiographique différent, en associant ainsi la réalité matérielle, irréfutable des photos, dont la succession « fait histoire », dessine une trajectoire sociale, et la réalité subjective du journal avec ses rêves, les obsessions, l'expression brute des affects, la réévaluation constante du vécu. (Ernaux 2011a, 8)

Si les traces jouissent d'une nature matérielle et visible, les empreintes laissées dans l'âme et l'esprit de l'écrivaine, par les événements vécus « restent invisible[s] [...], nourri[ssent] mes textes, les idées, les passions et même le métier de professeur qui m'a occupé durant trente-quatre ans ». (Ernaux 2011a, 9)

Le projet d'écriture de la vie, de la recherche et de la construction d'une identité créatrice chez Annie Ernaux, se crée autour de la métaphore du « retour aux origines », en suivant « l'ordre du temps de la vie, entre l'enfance et la maturité » (Ernaux 2011a, 8) afin de

---

<sup>1</sup> La fonction réparatrice de la littérature des dernières années a été mise en lumière par Alexandre Gefen dans son livre récent, intitulé *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.

retrouver l'irresponsabilité de l'enfance, les après-midis dans le jardin, les oiseaux, quand je rêvais d'aller dans les pays lointains, connaître le monde, qu'il m'arrive des choses. Tout cela m'est arrivé, et m'arrivera encore, peut-être, et pourtant je n'aime que retrouver ce temps où rien n'était arrivé. [...] Ce qui était ma vie réelle : la campagne, les bruits lointains de voitures, d'une scie à bois, la voix de mon père, les cris des chiens, la sonnette de l'épicerie. (Ernaux 2011a, 24)

C'est une recherche à double sens, car au-delà des traces du temps vécu, l'écrivaine cherche les signes, les marques, les sensations et les sentiments d'un temps présent, « tout ce qui [le] fait revivre cela » et qui lui procure du bonheur, selon ses propres mots, dans cette entreprise de (re)présentation d'une vérité récupérée.

Dans cette démarche de recherche, comprise dans la chaîne de la *récupération-restitution – réparation-harmonisation*, Annie Ernaux *donne rendez-vous* aux idéologies phénoménologiques ricoeuriennes, mais aussi à la philosophie de Jean-Luc Marion (l'écriture ernalienne est en effet, un « étant donné »<sup>2</sup>) et bien évidemment, à la pensée de Marcel Proust. Même si les premières deux affiliations ne sont pas publiquement reconnues par l'écrivaine, mais déduites par nous, la dernière affiliation est maintes fois soulignée autant dans les méta-commentaires et dans les discours d'escortes de ses écrits qu'au cours des prises de position publiques<sup>3</sup>.

Annie Ernaux s'inscrit dans la catégorie des écrivains qui « pratiquent » une littérature engagée, « aidante » pour qui « "aider", c'est aider le monde, archiver le temps présent, faire mémoire de tout ce qui meurt, garder trace, inscrire, rêver d'une arche de Noé à l'extension infinie, dans un modèle proustien hypermnésique, où la littérature est à la fois épiphanie de l'origine, musée d'un monde premier et archive d'une culture » (Gefen 2017, 14).

---

<sup>2</sup>Dans *Le vrai lieu*, Annie Ernaux se confesse : « Je crois que je considère aussi l'écriture un peu comme un don. Mais on ne sait pas ce qu'on donne, on ne sait pas. Ce que les autres vont prendre dans ce qu'on donne. Ils peuvent refuser aussi ». (Ernaux 2014, 97)

<sup>3</sup>Au-delà des références à la mémoire involontaire proustienne qui existent dans ses récits, il convient de mentionner aussi les séminaires et les colloques qui portent sur cette problématique de la mémoire, de l'écriture et du temps : les séminaires organisés par Antoine Compagnon au Collège de France – « Ceci n'est pas une autobiographie » et « Proust, Françoise et moi » –, et aussi le colloque de Cerisy de 2012 – « Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire ».

Dans cet article, nous nous proposons d'interroger l'instauration de l'écriture ernalienne à partir de la métaphore du « retour aux origines » inscrite dans la chaîne causale ci-dessus mentionnée et en analysant l'occurrence de l'écriture à la suite des phénomènes mnémoniques qui la sous-tendent. De même, nous allons analyser la constitution identitaire de l'écrivaine qui s'édifie et se (re)définit à plusieurs reprises dans ses écrits à partir de la métaphore du « retour ». La dimension ontologique de ses récits où les voix de ses narratrices qui se veulent génériques en reflétant toute une génération avec ses mœurs, ses mentalités, son héritage culturel, est mise en relation avec les effets d'un trauma profond produit par la prise de conscience des différences socioculturelles entre les « dominés »<sup>4</sup> et les « dominants » comme effet de la comparaison.

Le corpus du présent travail comprend les écrits qui portent essentiellement sur la métaphore du « retour aux origines » dans les récits : *Les armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), *La Honte* (1997), *L'événement* (2000), *La Place* (1983), *Les Années* (2008), *L'autre fille* (2011), *Mémoire de fille* (2016).

On y ajoute trois livres qui retiennent notre attention par leur portée théorique : *Le vrai lieu* (2014), *L'écriture comme couteau* (2003) et *L'atelier noir* (2011).

## **1. Le retour-récupérateur du temps mythique**

Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli. Sous la mémoire et l'oubli, la vie. Mais écrire la vie est une autre histoire. Inachèvement. (Ricoeur 2000, 657)

Le retour aux origines a fourni à Annie Ernaux le support matériel et spirituel nécessaire afin d'écrire la vie d'une manière réelle et factuelle. Et ce n'est pas une récupération qui vise la dimension individuelle, mais l'une qui porte les marques de toute une époque passée, d'une génération qui n'existe plus.

La récupération de ce monde d'origine se réalise d'un côté par l'intermédiaire de la mémoire et de la recherche des traces (les archives, les photos, les journaux de l'époque, et les empreintes inscrites dans l'âme et l'esprit et transposées dans l'écriture). Il convient ici de mentionner aussi « le retour méta-textuel »

---

<sup>4</sup>Les termes appartiennent au sociologue français Pierre Bourdieu que l'écrivaine admire en revendiquant l'affiliation dans ses écrits à maintes reprises.



(Schwerdtner 2015, 245-265) que l'écrivaine entreprend dans ses plus récents récits (*Retour à Yvetot*, 2013 ; *L'autre fille*, 2011 ; *Les années*, 2008 ; *Mémoire de jeune fille*, 2016), dans lesquels elle revient sur les traces des expériences de l'enfance et de la jeune fille décrites dans ses premiers livres. De l'autre côté, il y a le retour proprement dit, les voyages aux lieux d'origine (Yvetot<sup>5</sup>, sa ville natale où se trouve le café-épicerie de ses parents et Rouen<sup>6</sup> où elle a parachevé ses études universitaires), par l'intermédiaire des colloques, des rencontres ou des reportages<sup>7</sup>. À la suite du retour officiel à Yvetot, assez tard, en 2012, l'auteure accomplit un travail de restitution et de réparation autant envers elle qu'envers les citoyens : « Car, bien au-delà d'une évocation des souvenirs d'enfance, c'est le phénomène de transformation de ces souvenirs en matériau pour une œuvre de portée universelle qu'il nous a été donné d'entendre et de comprendre. » (Ernaux 2013, 7)

Alors, j' imagine sans peine que les habitants d'Yvetot et de la région ont pu voir là une marque de dédain, de ressentiment tenace, et que, peut-être, ils en ont conçu un sentiment d'injustice. Après tout, je me suis « servie » d'Yvetot, des lieux, des gens que j'ai connus, j'ai pris beaucoup à Yvetot où j'ai passé mon enfance, ma prime jeunesse, et, d'une certaine façon, je me suis refusée à lui rendre quoi que ce soit. (Ernaux 2013, 9)

Entre son premier livre, *Les armoires vides* (1974), et le *Retour à Yvetot* (2013), texte publié presque quarante années après, s'érige un pont de liaison entre le travail de récupération et celui de restitution et de réparation. Les deux récits portent sur le monde d'enfance, sur les racines socioculturelles de l'écrivaine, mais d'une manière différente. Symboliquement, le retour physique est précédé par celui de la récupération lourde et difficile entreprise par l'écrivaine par le travail de la mémoire, du souvenir, dans ses premiers récits.

---

<sup>5</sup>Conférence organisée à Yvetot, le 13 octobre 2012, qui est consignée comme une « satisfaction de pouvoir inscrire ainsi, de manière durable, dans la mémoire locale cet événement culturel majeur que fut pour nous le premier retour officiel d'Annie Ernaux sur les lieux de son enfance » (Ernaux 2013, *Avant-propos*, p.7)

<sup>6</sup> Colloque international organisé par le CÉRÉdIà l'Université de Rouen le 14-15 octobre 2013 : « L'intertextualité dans l'œuvre d'Annie Ernaux » ; rencontre de ses lecteurs lors de la publication de son récit *Retour à Yvetot*, organisée le 14 novembre 2013 à l'Armitière, Rouen.

<sup>7</sup><https://www.mycanal.fr/docus-infos/avec-annie-ernaux-21-cm/> 21 centimètres, émission littéraire présentée par Augustin Trapenard, tous les mois sur CANAL+.

On peut affirmer en se servant des mots de Paul Ricoeur que les trois premiers romans ernaliens, *Les Armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977) et *La femme gelée* (1981) sont construits « entre deux visées, deux intentionnalités : 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 » (Ricoeur 2000, 6).

Dans *Les Armoires vides*, la narratrice Denise Lesure raconte l'expérience traumatique de l'avortement qu'elle subit, mais cette révélation n'est pas qu'un prétexte pour puiser dans les profondeurs de la mémoire afin de faire surgir les lieux et son monde d'enfance ainsi que sa langue d'origine (le patois) qui jouent une fonction de détermination et de causalité profonde dans son parcours identitaire. Le récit est construit d'une manière circulaire. Autour de l'expression à valeur de métaphore, « la faiseuse d'anges », se dresse toute une histoire d'une enfance vécue dans le milieu socioculturel des dominés, mais c'est aussi l'histoire de la transgression de ce pattern inné et l'accès au statut de « transfuge de classe ». Son vécu est représenté par tout « ce qui était ma vie réelle : la campagne, les bruits lointains de voitures, d'une scie à bois, la voix de mon père, les cris des chiens, la sonnette et l'épicerie [...] cette vérité que je cherche », cette « "autre vie" qui est derrière et que tout le monde crie devant » (Ernaux, 2011, 24).

En effet *Les armoires vides* représentent la métaphore de l'histoire de l'enfance annoncée dès l'épigraphe qui ouvre le récit : « J'ai conservé de faux trésors dans les armoires vides. Un navire inutile joint mon enfance à mon ennui/ Mes jeux à la fatigue. » (Paul Eluard, *La rose publique*)

Autant dans *Les armoires vides* que dans *Ce qu'ils disent ou rien* (où la narratrice prend le nom d'Anne), la mémoire de la petite fille et puis celle de l'adolescente fait surgir « les choses vécues » ainsi que la naissance de la conscience d'appartenance à un paradigme socioculturel que la protagoniste doit surmonter à l'aide de l'éducation reçue auprès des religieuses dans l'école privée et des livres lus. L'université lui confère une grande ouverture et plus tard, par son métier de professeur et par son mariage, elle accède à la petite bourgeoisie.

*La Honte* (1997) révèle son expérience traumatique subit à 12 ans ; l'écrivaine indique précisément la date de 15 juin 1952 comme

« La première date précise et sûre de mon enfance » (Ernaux 2011, 214) – elle est témoin d'une tentative meurtrière (son père était en train de tuer sa mère dans la cave de leur maison, quand elle a fait son apparition et a sauvé sa mère). Dès lors elle n'était plus la même, le temps mythique de l'enfance prend fin, celui-ci étant remplacé par le silence et la peur, le dégoût et la honte : « Après, ce dimanche-là s'est interposé entre moi et tout ce que je vivais comme un filtre. Je jouais, je lisais, j'agissais comme d'habitude mais je n'étais dans rien. Tout était devenu artificiel. [...] Une hyperconscience qui ne se fixait sur rien a remplacé ma nonchalance d'élève comptant sur sa facilité. » (Ernaux 1997, 18)

*La place* (1983) et *Une femme* (1988) sont les récits de filiation qui imposent l'écrivaine sur la scène de la littérature française contemporaine ; d'ailleurs, elle obtient en 1984 le prix Renaudot pour *La place*. Ces deux récits sont dédiés à ses parents, à leur histoire vécue ensemble, aux années de l'enfance et de la jeunesse de l'écrivaine. De même, ils sont construits autour de la métaphore de la recherche de « la place » car « trouver sa place » est l'une des métaphores récurrentes des écrits d'Annie Ernaux. Elle dit de son père qu'« il cherchait à *tenir sa place*. Paraître plus commerçant qu'ouvrier » (Ernaux 1983, 68). Le récit, souvenir de son père, est mis sous le signe d'un milieu et d'une langue qui lui font honte : « Honte d'ignorer ce qu'on aurait forcément su si nous n'avons pas été ce que nous étions, c'est-à-dire inférieurs. » (Ernaux 1983, 76) En même temps, l'écrivaine reconnaît que « Le patois avait été l'unique langue de mes grands-parents » (Ernaux 1983, 77) et de ses parents aussi, en portant la marque de la classe.

Pourtant c'est la mère qui joue un rôle essentiel dans le processus de transgression de la petite fille et puis de l'adolescente en lui proposant des livres (même si ceux-ci n'appartenaient pas à la grande littérature, mais qui ouvraient la porte aux révélations éprouvées par l'écrivaine à travers la littérature plus tard) car « s'élever, pour elle, c'était d'abord apprendre (elle disait, "il faut meubler son esprit") » (Ernaux 1988, 56-57).

En 2008, Annie Ernaux reçoit le Prix Marguerite-Duras et le Prix François Mauriac pour *Les années*. Ce texte est le récit « total », comme aime le dire l'auteure elle-même, l'histoire de toute une génération qui couvre à peu près quarante années ; Ernaux y revisite ses années d'enfance et d'adolescence et de femme en dernière instance en les restituant dans un livre qui représente selon Antoine

Compagnon « le livre idéal [qui] serait un monument de la résurrection de passé » (2009, 58-59). Et ce que se propose l'écrivaine « c'est au contraire de saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a traversée, ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant » (Ernaux 2008, 238).

*L'autre fille* (2011) est la lettre qu'elle n'enverra jamais à sa sœur, Ginette morte à six ans, mais qu'elle partagera avec ces lecteurs. Elle dresse un travail de récupération de la mémoire de sa sœur et d'elle-même, de restitution de cette histoire à travers les mots jamais dits auparavant. Il y a un travail de réparation d'un trauma vécu par la narratrice dès son enfance, quand par hasard, elle découvre l'existence de sa sœur morte avant sa naissance : « Écrire une lettre, une seule, c'est offrir le point final, s'affranchir d'une vieille histoire. » (Ernaux 2011b, 3)

En effet, cette autre fille ne sera qu'une métaphore de l'altérité de la narratrice, elle-même comme « l'enfant de remplacement » de sa sœur morte : « L'autre fille, c'est moi, celle qui s'est enfuie loin d'eux, ailleurs » (Ernaux 2011b, 77). Elle vivra avec ce trauma de l'inconnu de la chose qu'on ne se parle jamais dans la famille mais qui habite l'esprit de la narratrice toute sa vie.

Cette lettre-récit sera donc la manière de l'écrivaine de se réconcilier avec un passé jamais dit, de remplir un trou de son existence et de réparer<sup>8</sup> autant sa soi-disant relation avec sa sœur que son âme. C'est une entreprise difficile car « Il n'y a pas de temps entre toi et moi. Il y a des mots qui n'ont jamais changé » (Ernaux 19) mais en même temps, le temps de la conciliation est venu « Maintenant, je n'ai plus de colère, j'accepte l'idée que toute consolation, une prière, une chanson, vaut au moment de basculer dans le néant et je préfère penser que tu es partie heureuse » (Ernaux 23).

*Mémoire de fille*, le dernier roman d'Annie Ernaux publié en 2016, porte la trace de la nécessité éprouvée par l'écrivaine de replonger dans la mémoire de la jeune fille de 1958 lors de ses 18 ans par les moyens mnémoniques afin de récupérer et restituer une histoire dont elle n'a pas parlé jusqu'à ce moment-là : « Je n'arrivais pas à enfermer le temps de l'été 58 dans l'agenda de 2003, il me débordait continuellement. » (Ernaux 17) Et c'est à travers l'écriture qu'elle peut restituer et réparer ces temps enfuis, perdus : « [...] l'écriture me donnait un accès à cet été-là aussi simple et direct que de

---

<sup>8</sup>L'écrivaine souligne l'importance de l'écriture dans son entreprise : « Le jour du récit est le jour du jugement. » (Ernaux 2011, 22)

passer d'une pièce à l'autre. » (Ernaux 2016, 17) La thèse de la quête identitaire par le retour est énoncée dès l'épigraphe par une question qui revient après soixante années de recherches identitaires dévoilées dans ses écrits : « *I know it sounds absurd but please tell me who I am. Supertramp.* » (Ernaux 2016, 9) En écrivant ce récit, l'auteure espère « remplir un trou »<sup>9</sup>, « le trou inqualifiable » (Ernaux 2016, 17).

La restitution de cette fille de 18 ans se réalise par sa « déconstruction »<sup>10</sup>, en replongeant dans les événements de 1958 à travers les autres : « Je redeviens contemporaine d'événements vécus par d'autres, des inconnus, je suis reliée de nouveau à un monde commun et c'est comme si la réalité des autres attestait la réalité de la fille de 58. » (Ernaux 2016, 70)

En effet, tout ce travail d'introspection, de récupération et de restitution d'un temps passé dans le registre du réel, devient possible chez Annie Ernaux d'une part grâce aux ressources qu'elle utilise (les photos, les voyages aux lieux, etc.) d'autre part grâce au style et à la forme de l'écriture qu'elle adopte afin qu'elle puisse accomplir son projet de création.

En ce qui suit nous allons interroger la nature et la fonction des traces et des empreintes ainsi que leur occurrence dans les récits d'enfance de l'écrivaine, en soulignant leur importance dans la construction narrative ernaliennne.

## **2. Traces et empreintes de l'enfance et de la jeunesse dans les écrits ernaliens**

Je pense que tout ce qu'on vit jusqu'à 25 ans laisse des traces indélébiles.  
(Ernaux 2014, 96)

Les notions de trace et d'empreinte sont définies en étroite liaison avec les concepts de la mémoire, de l'histoire, d'un événement ou d'une expérience passés. On admet avec Alexandre Serres que jusqu'à nos jours, la notion de trace n'a pas bénéficié d'une recherche élargie sauf chez Derrida qui est « [...] le premier à avoir élaboré une véritable "pensée de la trace" et à lui avoir conféré un statut philosophique avec le projet de "grammatologie" » (2002, 1)

Selon nous, l'un des plus importants penseurs de nos jours qui ait dressé une recherche assez complète du concept de la trace

---

<sup>9</sup> Une autre métaphore récurrente, qui traverse d'un bout à l'autre les récits d'Annie Ernaux, est représentée par celle du « trou ».

<sup>10</sup> « Je déconstruis la fille que j'ai été » (Ernaux 2016, 56).

est Paul Ricœur qui dans ses ouvrages *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) et *Temps et récit* (vol. I-III, publiés en 1983, 1984 et 1985) accomplit une étude exhaustive de la trace et de l'empreinte d'une perspective phénoménologique et herméneutique, en étroite liaison avec les catégories de la mémoire, du temps vécu, de l'imagination, de l'histoire (voir l'archive), du récit. La métaphore du bloc de cire « conjoint les deux problématiques, celle de la mémoire et celle de l'oubli » (Ricœur, 10) étant évoquée par Ricœur pour expliquer l'empreinte (le « *tupos* ») qui est associée à « la problématique de l'eikon ». De même, « le problème de l'oubli est dès le début posé, et même doublement posé, comme effacement de traces et comme défaut d'ajustement de l'image présente à l'empreinte laissée comme par un anneau dans la cire » (Ricœur, 8).

Dans son livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur identifie et propose « trois emplois majeurs du mot trace » :

trace écrite sur un support matériel, impression-affection "dans l'âme", empreinte corporelle, cérébrale, corticale. Telle est, selon moi, la difficulté incontournable attachée au statut de "l'empreinte dans les âmes" comme dans un morceau de cire. (Ricœur, 18)

Cette hiérarchisation ricœurienne de la trace à partir de la métaphore du bloc de cire (l'empreinte) sera le point de départ de notre recherche superposée à l'œuvre ernalienne. À partir de la remarque du philosophe – « la métaphore de l'empreinte, dont celle de l'inscription veut être une variante, fait appel au "mouvement" (*kinēsis*), dont l'empreinte résulte ; or ce mouvement renvoie à son tour à une cause extérieure (quelqu'un, quelque chose a frappé l'empreinte) » (Ricœur, 20) –, nous allons énoncer notre propre thèse selon laquelle l'empreinte jouit d'une nature plus profonde que la trace, elle est de nature essentiellement affective et apparaît comme un résultat des traces qui ont une nature extérieure. Pourtant les deux concepts sont liés, interdéterminés, ils ne pouvant pas être jugés l'un sans l'autre.

Dans les récits ernaliens nous avons décelé deux grandes catégories situationnelles qui impliquent la trace et l'empreinte : d'un côté, il y a les traces laissées par le passé et que l'écrivaine *récupère* et *restitue* dans ses écrits (les traces matérielles et les empreintes affectives) et, d'autre côté, il y a les traces laissées par l'écrivaine à travers son écriture afin de *réparer* et d'*harmoniser*.

## **2.1. Les traces et les empreintes laissées par le milieu d'origine**

Les traces matérielles et les empreintes affectives laissées par le milieu d'origine et mises en page chaque fois qu'il y a un *retour aux origines*, sont liées essentiellement à l'héritage culturel de l'écrivaine ayant un impact déterminant sur la manière dont son identité se construit.

La langue d'origine, celle de son enfance, le patois normand, qui nous est restituée à travers les premiers récits d'une manière assez violente, révèle d'une part la trace qui lui est léguée d'une génération à l'autre, mais aussi l'empreinte affective qui lui infligera, par la comparaison avec la langue française littéraire de l'école, le désir de transgresser sa classe sociale. Annie Ernaux explique l'investissement affectif, lourd des mots : « Ces mots disent, peignent, cette façon d'exister, en sont la preuve. [...] Tous les mots, surtout quand ils sont la transcription de paroles, sont lourds de significations, ils "ramassent" la couleur d'une scène, sa douleur, son étrangeté ou la violence sociale. » (Ernaux 2003, 118-119)

L'écrivaine se confesse dans *Le vrai lieu* quant au rôle de son monde d'origine dans son parcours identitaire :

Plus tard, j'ai eu conscience de l'empreinte de ce premier monde sur moi, de l'expérience précoce que j'ai eue de la pauvreté. De l'empreinte aussi de bonheurs, de plaisirs, considérés souvent comme vulgaires ou inférieurs mais dont j'ai mesuré la force : les fêtes, les repas, les chansons. Des plaisirs évidemment très éloignés, des plaisirs intellectuels mais constitutifs de moi-même. (Ernaux 2014, 27)

La photographie est l'une des plus représentatives manières choisies par l'écrivaine pour témoigner d'un temps vécu en le récupérant et en le restituant par l'écriture mais aussi par son insertion dans le texte écrit. Dans tous ses récits on trouve des références aux photos ou même des photos (voir le *Photo-journal* qui précède les récits du volume *Écrire la vie*, 2011). Les photos deviennent ainsi un outil nécessaire dans l'instauration de son écriture afin de restituer le vrai. Ernaux témoigne dans *La Honte* : « Je regarde ces photos jusqu'à perdre toute pensée, comme si, à force de les fixer, j'allais réussir à passer dans le corps et la tête de cette fille qui a été là, un jour, sur le prie-Dieu du photographe, à Biarritz, avec son père. » (Ernaux 1997, 26)

L'écrivaine est consciente de l'importance de toutes les traces qui pourraient l'aider à récupérer et restituer l'histoire de cette petite fille d'une manière véridique en énumérant dans *La Honte* quelques « traces matérielles de cette année-là » qui lui restent : « une carte postale – photo en noir et blanc d'Elisabeth II », « une petite trousse à couture en cuir rouge », « une carte postale représentant l'intérieur de la cathédrale de Limoges », « un livret de cartes postales : "Le château fort de Lourdes" », « la partition d'une chanson, *Voyage à Cuba* », « le missel qui figure sous mes gants sur la photo de communion, intitulé *Missel vespéral romain* par Dom Gaspard Lefebvre – Bruges. » (Ernaux 1997, 28-30) L'écrivaine ajoute : « De cette année-là, il me reste deux photos. L'une me représente en communiant. C'est une "photographie d'art", en noir et blanc, insérée et collée dans un livret en papier cartonné, incrusté de volutes, recouverte d'une feuille à demi transparente. À l'intérieur, la signature du photographe. » (Ernaux 1997, 22) Aucun doute que toutes ces traces matérielles représentent « des pierres [sorties] du fond d'une rivière » (Ernaux 2014, 72) et mises en écriture : « De même que les photos constituent la preuve de mon corps de 52, le missel – dont la conservation au travers des déménagements n'est pas anodine – est la preuve matérielle irréfutable de l'univers religieux qui était le mien mais que je ne peux plus ressentir. » (Ernaux 1997, 30-31)

Même si l'écrivaine ressent le danger de tout ce processus de récupération et restitution, qu'elle nous dévoile dans *L'atelier noir* – « Il y a néanmoins quelque chose de dangereux, voire d'impudique, à dévoiler ainsi les traces d'un corps-à-corps avec l'écriture » (Ernaux 2011c, 14), elle est convaincue que « c'est la mémoire et l'écriture qui permettent de revivre » (Ernaux 2014, 73). « L'écriture sauve », restitue et répare (harmonise) mais à l'aide des traces et des empreintes : « J'ai l'impression que l'écriture est ce que je peux faire de mieux, dans mon cas, dans ma situation de transfuge, comme acte politique et comme *don*. » (Ernaux 2003, 57)

## **2.2. Les traces laissées par l'écrivaine à travers l'écriture**

Le besoin de laisser une trace (*sa trace*) représente pour Annie Ernaux une nécessité viscérale incontournable qui traverse toute son existence qu'il s'agisse tout simplement de son écriture, de la façon dont celle-ci est pensée et mise en œuvre (style et forme



hors des normes ou des traditions), ou de sa participation active à la vie socioculturelle. On remarque aussi son implication active dans la publication de ses livres (voir *Écrire la vie*).

Le photo-journal (qui précède les récits compris dans *Écrire la vie*), le journal intime (les premières traces écrites laissées par l'écrivaine, son premier journal intime tenu depuis ses 16 ans, sera détruit malheureusement par sa mère), le journal extime, les notes, les méta-textes et le discours d'escorte, les prises de positions lors des colloques, séminaires ou interviews, représentent autant de manières de se faire entendre et d'exprimer clairement ses convictions littéraires (même critiques) en laissant sa trace particulière dans la littérature contemporaine et ultracontemporaine française et internationale par l'intermédiaire des traductions de ses livres.

Dans une interview offerte à Michèle Magill et Katherine Stephenson, Ernaux explique le rôle de son journal intime lors des temps enfouis de l'enfance : « C'est un signe, ce besoin de verbaliser, de mettre noir sur blanc. Mais j'ai toujours eu ce besoin de poser ma trace, comme on dit. [...] C'est un besoin de m'inscrire dans l'histoire. » (2003, 78)

L'écriture d'Annie Ernaux revêt, en effet, une valeur profondément novatrice par la forme et le style qu'elle expérimente afin de donner l'expression la plus appropriée de ses sentiments, sensations, expériences mis en page, et du récit en général. Par ses écrits qu'elle proclame « auto-socio-biographiques » (Ernaux 2003, 21), elle brouille les frontières de la littérature traditionnelle, les canons littéraires en se façonnant sa manière particulière de création en mariant l'écriture fragmentaire, le métadiscours, le discours d'escorte, l'intertextualité, et même les aspects qui concernent le côté intersémiotique de son écriture.

## En guise de conclusion

L'écriture chez Annie Ernaux a la fonction de sauver, de récupérer et restituer les traces et les empreintes d'une vie, telle qu'elle fut sans la métaphoriser, sans l'embellir en l'écrivant d'une manière factuelle ou « plate »<sup>11</sup>, à la foi transpersonnelle et « traversée par les autres ».

---

<sup>11</sup> « L'écriture plate » qu'elle propose dans *La Place* et qui pourrait être comprise par l'analogie avec « l'écriture blanche » de Roland Barthes.

L'un des plus importants buts de son écriture est celui de faire surgir à l'aide de la mémoire tous les souvenirs, toutes les « choses », les expériences et tous les événements qu'elle a vécus. C'est par l'intermédiaire de la métaphore du « retour » qu'il s'agisse du retour aux origines, du retour physique aux lieux d'origine ou du retour méta-textuel, secondée par la recherche des traces matérielles et des empreintes affectives, que l'écrivaine restitue un monde, une réalité, en effet *la vie* par l'écriture.

Son « échafaudage » identitaire en tant qu'individu mais aussi comme écrivaine, débute à l'âge de l'enfance par l'intermédiaire de l'éducation, ce qui conduit à une rupture profonde avec ses origines, par la transgression des paradigmes socio-culturels. Toutes ces dimensions sont mises en lumière par la recherche et la « récupération » des traces matérielles et des empreintes affectives du monde et des lieux d'origine qui ont imprégné l'écrivaine. Les traces écrites laissées par l'écrivaine sont les témoins du processus de restitution et de réparation dans lequel s'inscrit l'art ernalien.

La « réparation » et l'« harmonisation » apportées par l'écriture ernalienne, mettent en lumière encore une fois la dimension thérapeutique de l'écriture.

La métaphore de la « rupture » ainsi que celle de la transgression caractérisent son art d'écrire, car Ernaux rompt avec les traditions et les canons littéraires, tout en proposant un nouveau genre littéraire pour définir son art : « l'auto-socio-biographie ». L'écrivaine crée et maîtrise son propre art, impose sa propre manière de faire la littérature, par la recherche de la forme et du style les plus appropriés à ses sujets et thèmes. Et c'est grâce à ces caractéristiques, que la création ernalienne s'inscrit dans le panthéon des créateurs d'art français immortels.

## **Bibliographie**

### **Textes de références**

- ERNAUX, Annie, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, 1977.  
ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, 2003.  
ERNAUX, Annie, *Écrire la vie*, Paris, Quarto Gallimard, 2011a.  
ERNAUX, Annie, *L'autre fille*, Paris, Nil Éditions, 2011b.  
ERNAUX, Annie, *L'atelier noir*, Paris, Éditions de Busclats, 2011c.  
ERNAUX Annie, *Retour à Yvetot*, Paris, Mauconduit, 2013.  
ERNAUX, Annie, *Le vrai lieu*, Paris, Gallimard, 2014.

ERNAUX, Annie, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.

**Ouvrages critiques**

COMPAGNON, Antoine, « Desécrire la vie », in *Critique*, vol. 1-2, n° 740-741, 2009, « Critique par Critique », p. 58-59.

GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

SERRES, Alexandre, « Quelle(s) problématique (s) de la trace ? », communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 décembre 2002. [En ligne] URL : [https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00001397/document](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397/document)

SCHWERDTNER, Karin, « Souvenirs d'enfance. Annie Ernaux au risque du "retour" ? », in *Interférences littéraires / Littéraire interferencies*, n° 17, novembre 2015, p.245-265.

MAGILL Michèle et STEPHENSON Katherine, *Dit de femmes. Entretiens d'écrivaines françaises*, Birmingham, Summa, 2003.



## Comparaison de l'art de deux peintres de la « nature silencieuse » du XVII<sup>e</sup> siècle : Sébastien Stoskopff et Louise Moillon

Katalin BARTHA-KOVÁCS  
Université de Szeged, Hongrie

**Résumé.** Il s'agit de comparer l'art de deux peintres de nature morte de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Sébastien Stoskopff et Louise Moillon. Leur peinture est certainement comparable de nombreux points de vue dont leurs sujets, leur manière de peindre, ainsi que le fait que les deux étaient des artistes protestants. Mais il faut également insister sur leurs différences : l'un était un homme, l'autre une femme peintre et le répertoire de sujets Sébastien Stoskopff était bien plus varié que celui de Louise Moillon. Par la comparaison de leur peinture, l'article vise à éclairer la particularité d'un type de tableaux appartenant à un genre méprisé par les théoriciens de l'art français de l'âge classique, mais bien populaire auprès des collectionneurs de l'époque.

**Abstract.** The purpose of this study is to compare the art of two still life painters of the first half of the 17<sup>th</sup> century, namely Sébastien Stoskopff and Louise Moillon. Their painting is certainly comparable from the point of view of their subjects, their way of painting as well as the fact that both of them were artists of Protestant religion. However, their differences must also be emphasized: one was a man, the other a woman painter, and the repertoire of the subjects of Sébastien Stoskopff was much more diverse than that of Louise Moillon. By comparing their art, this article aims to highlight the peculiarity of a type of painting belonging to a genre despised by art theoreticians of French Classicism, but popular among art collectors of this period.

**Mots-clés :** nature morte, artiste protestant, « peintres de la réalité », Louise Moillon, Sébastien Stoskopff.

**Keywords:** still life painting, Protestant artist, “painters of reality”, Louise Moillon, Sébastien Stoskopff.

La comparaison est une méthode relativement souvent utilisée dans l'histoire de l'art : elle a marqué, entre autres, les travaux de l'initiateur de l'histoire de l'art moderne, Johann Joachim Winckelmann, et servait également de base aux *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* d'Heinrich Wölfflin. C'est pourtant lors de la mise en parallèle de la manière de peindre des artistes ayant vécu à la même époque et appartenant au même héritage culturel que la méthode comparative s'avère tout à fait évidente. Dans cet article, c'est à l'aide de cette méthode que nous aborderons l'art de deux peintres de la « nature silencieuse » de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Sébastien Stoskopff (1597-1657) et

Louise Moillon (1610-1696). Leur art est sans doute comparable de plusieurs points de vue, dont les sujets de leurs tableaux, leur manière de peindre, ainsi que le fait que les deux étaient des peintres protestants. Mais il faut insister tout aussi bien sur les différences entre ces artistes : l'un était un homme, l'autre une femme peintre, et alors que la parisienne Louise Moillon s'est bornée à la représentation de la nature inanimée (des fruits et légumes disposés dans différents types de récipients), l'alsacien Sébastien Stoskopff avait un répertoire de sujets beaucoup plus varié. Par la comparaison de leur peinture, nous espérons éclairer la particularité d'un type de tableaux bien caractéristique de la production artistique française de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, appartenant à un genre qui était alors « innommé » – et qui sera dévalorisé par les théoriciens de l'art française de l'âge classique – mais qui jouissait d'une grande popularité parmi les collectionneurs de l'époque.

Le silence règne dans la petite salle du musée du Louvre à Paris qui abrite les natures mortes françaises du début du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est là où se trouvent les tableaux de Sébastien Stoskopff et de Louise Moillon, ainsi que ceux de leurs contemporains, également spécialisés dans ces types de sujets. Si le spectateur parcourt d'un regard superficiel ces images qui présentent souvent les mêmes éléments, il aura peut-être tendance à les confondre, même s'il ne s'agit nullement de tableaux interchangeables. L'objectif de cet article est de retrouver, par l'analyse stylistique de quelques tableaux de Sébastien Stoskopff et de Louise Moillon, les marques spécifiques de leur touche. Pour ce faire, nous allons recourir tout d'abord aux écrits théoriques du XVII<sup>e</sup> siècle servant à contextualiser leur art.

### **Les peintres de la « nature silencieuse »**

En rapport avec le terme de « nature morte », communément accepté aujourd'hui, il convient de préciser qu'il n'était pas en usage au XVII<sup>e</sup> siècle. Si dans les langues française et italienne, c'est l'expression « nature morte » qui s'est finalement enracinée, les langues germaniques (ainsi que le hongrois) utilisent les équivalents de la formule « nature silencieuse ». Ce terme évite la référence à la mort et insiste sur l'aspect de vie, silencieuse et tranquille, émanant des objets immobiles de la nature. À propos de

cette terminologie, nous trouvons intéressant de noter que le peintre baroque et écrivain d'art Joachim von Sandrart – auteur de la première Vie d'artistes de langue allemande, la *Teutsche Academie* de 1675 – utilise l'expression « choses immobiles » (*still-stehende Sachen*) en parlant des tableaux de Sébastien Stoskopff. Le XVII<sup>e</sup> siècle a en effet connu plusieurs tentatives éphémères pour introduire en français un sens proche de celui de la formule « nature silencieuse », dont sa traduction littérale, la « vie silencieuse » ou encore la « vie coye »<sup>1</sup>. Quant aux tableaux que l'on rangerait aujourd'hui parmi les natures mortes, les catalogues d'expositions des premiers Salons les désignent en général par les noms des objets figurant dans la composition concrète. L'hésitation terminologique concernant le genre des œuvres qui mettent en scène des objets immobiles marque encore la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme l'atteste la réception de Jean-Siméon Chardin à l'Académie, en 1728, dans la catégorie la plus modeste, celle des « peintres dans le talent des animaux et des fruits » (Démoris, 12 et Iván-Szűr).

La dévalorisation théorique de la peinture des objets inanimés remonte à 1667, à la Préface des *Conférences* de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, écrite par l'historiographe du roi et de ses bâtiments, André Félibien. C'est dans ce texte que se trouve énoncé le principe de la hiérarchie des genres picturaux, ayant déterminé l'appréciation des tableaux aux siècles classiques. Dans cette *Préface*, Félibien range les artistes selon les sujets dont ils s'occupent : ce faisant, il recourt à des comparaisons. L'ordre des comparaisons part de la catégorie tenue pour la plus basse, celle des sujets inanimés. En rapport avec le peintre spécialisé dans ce type de sujets, le théoricien affirme que « celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles » et « celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement » (Félibien, 50). Les deux comparaisons contiennent des formules restrictives : la première pose que le peintre qui *ne s'occupe que* des sujets de la nature inanimée est inférieur au paysagiste. La deuxième comparaison traite du peintre des « choses mortes et sans mouvement » qui se trouve à un degré plus bas sur l'échelle hiérarchique que le peintre des animaux vivants car il s'attache à

---

<sup>1</sup> Sous un portrait gravé de David Bailly datant de 1649, on peut lire l'inscription « un fort bon Peintre en pourtraicts et en vie coye. » Sterling, 42.

montrer sur sa toile la nature visible, alors que le peintre des êtres vivants (et surtout humains) fait appel à son imagination. Le mot « vivant » opposé aux « choses mortes » renvoie au fait que la hiérarchie des genres picturaux valorise le caractère animé du sujet. Le passage qui précède la formulation du principe hiérarchique est pourtant également révélateur : Félibien y parle notamment de « toutes sortes de manières de représenter les corps qui sont dans la nature » (Félibien, 50), formule qui pose l'existence de différentes modes d'imitation, dont aussi celui qui convient à la représentation des objets inanimés.

Si la littérature critique a tendance à surestimer le rôle de la hiérarchie des genres picturaux, on doit préciser que le principe hiérarchique n'était pertinent que dans le contexte académique qui a donné naissance au discours sur l'art français. Bien que de ce point de vue, la période d'activité de Sébastien Stoskopff et de Louise Moillon se situe dans une époque pré-théorique, la *Préface* de Félibien contribue, rétrospectivement, à la meilleure compréhension du contexte artistique de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il importe également de noter que le goût des collectionneurs de l'époque classique ne correspondait guère aux principes déterminés par cette hiérarchie. De nombreux commanditaires appréciaient notamment les tableaux des peintres spécialisés dans la représentation des sujets « mineurs » dont ceux de la nature inanimée<sup>2</sup>. De telles compositions correspondaient au goût d'une nouvelle clientèle, d'origine bourgeoise, qui achetait des tableaux de dimensions plus modestes pour décorer son intérieur. Parmi les nombreux artistes, souvent anonymes, qui se sont spécialisés dans la représentation des sujets inanimés, Louise Moillon et Sébastien Stoskopff se sont fait un nom qu'ils ont inscrit dans l'histoire de l'art, même si leur redécouverte au grand public était relativement tardive. De fait, elle date de l'exposition de 1934, intitulée *Les Peintres de la réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, organisée par Charles Sterling et Paul Jamot au musée de l'Orangerie de Paris. Avant de nous pencher sur la comparaison de l'art de ces deux peintres pour tâcher d'y découvrir les marques distinctives de leur touche, nous trouvons utile de présenter le contexte artistique où leur peinture s'est déployée.

---

<sup>2</sup> Daniel Arasse conçoit la hiérarchie des sujets de Félibien comme une réaction des peintres académiciens face à la popularité des tableaux régnant sur le marché artistique dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (Arasse, 39).



## Contextes artistiques : deux peintres à Paris

Bien que l'analyse stylistique des tableaux ne requière pas nécessairement la connaissance de la vie de leurs auteurs, l'évocation de quelques éléments biographiques aidera à expliquer le choix de sujets de Sébastien Stoskopff et de Louise Moillon. Lors d'une telle enquête, les sources écrites peuvent certainement être d'une grande utilité. Dans le cas de Louise Moillon, on n'en possède pourtant guère, à l'exception de l'évocation d'un tableau imaginaire réalisé par trois peintres de nature morte qui figure dans le *Cabinet de M. Scudéry* et où son nom est mentionné ensemble avec ceux de Pierre Boucle et de Jacques Linard<sup>3</sup>. L'activité de Stoskopff est mieux documentée, grâce à la *Teutsche Akademie* de Sandrart : c'est de ce peintre que son biographe reçoit les premières impulsions artistiques qui l'orienteront vers la peinture (Sandrart).

Dire que la carrière artistique de Sébastien Stoskopff et de Louise Moillon est liée à la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et à la ville de Paris – plus précisément au quartier de Saint-Germain-des-Prés – est sans doute vrai, même si c'est une affirmation généralisante qui nécessite des précisions. Quant à la période d'activité de Louise Moillon, elle était relativement courte, ne comprenant qu'une douzaine d'années (de 1629 à 1641). Après son mariage avec le commerçant de bois Étienne Girardot en 1640, l'artiste arrête de peindre, sans que l'on en connaisse les causes exactes. L'étrange contrat conclu entre la jeune Louise Moillon et le second mari de sa mère, François Garnier joue sans doute un grand rôle dans cet abandon d'activité. De fait, c'est son beau-père qui achève l'éducation artistique de Louise Moillon en l'orientant vers la représentation de la nature inanimée et qui signe, en 1620, un contrat avec l'artiste alors enfant de dix ans, selon lequel il aura le droit de prélever la moitié du produit de vente des tableaux futurs de celle-ci<sup>4</sup>. En tout cas, la carrière artistique de Louise Moillon est liée à cette courte période et à la ville de Paris qu'elle n'a probablement pas quittée.

---

<sup>3</sup> « Un grand tableau de fruits et de fleurs fait par Vanboucle, Linard & Louise Moillon : Celuy qui trompoit les oyseaux, // S'il vivoit au siècle où nous sommes, // verroit effacer ses tableaux, // Par trois mains qui trompent les hommes. » Scudéry, 150. Voir à ce propos Salvi, 21 et Latry.

<sup>4</sup> Les causes de l'abandon de la peinture par Louise Moillon sont à rechercher dans les inconvénients impliqués par ce contrat, auxquelles s'ajoute probablement l'aisance matérielle assurée par le mariage de l'artiste (Coutin et Du Mesnil, 17).

En revanche, l'activité de Stoskopff s'étendait sur plusieurs décennies et elle ne se rattachait pas à une seule ville, même si la période parisienne jouait un rôle déterminant dans sa carrière. Ce peintre alsacien, né à Strasbourg, s'est notamment installé à Paris pour une vingtaine d'années – d'abord entre 1622 et 1629, ensuite de 1630 à 1641 –, séjour qui n'était interrompu, selon le témoignage de Sandrart, que par un voyage en Italie (à Venise) en 1629<sup>5</sup>. Pendant son séjour parisien, il avait des contacts artistiques avec les peintres français de son temps dont Lubin Baugin, Jacques Linard et Louise Moillon. Ces peintres protestants (Stoskopff était de confession luthérienne et Louise Moillon était calviniste), habitant au quartier de Saint-Germain-des-Prés, formaient une communauté qui accueillait aussi beaucoup d'artistes flamands. Ils étaient sous la protection de l'abbaye et avaient alors la liberté de vendre leurs tableaux aux amateurs, sans être contrôlés par la corporation des maîtres peintres parisiens (Alsina, 28-36)<sup>6</sup>.

À cause des échanges artistiques intenses entre les peintres de la communauté du quartier de Saint-Germain-des-Prés, leurs tableaux montrent souvent des similitudes concernant le répertoire de leurs objets ainsi que leur manière d'exécution. Parmi les sujets chers à ces artistes, on retrouve des éléments des allégories moralisantes (des livres, des instruments de musique, des crânes et d'autres symboles de vanité) mais aussi des fruits et des fleurs. Les Vanités appartiennent également aux sujets privilégiés des peintres protestants de l'époque baroque : elles mettent en scène des objets emblématiques qui renvoient à la futilité de toutes choses terrestres. Semblablement à Linard ou Baugin, Stoskopff a réalisé de très belles Vanités, alors que Louise Moillon s'est bornée à la représentation des fruits et des légumes auxquels s'ajoutent parfois des personnages humains. Par la suite, nous nous concentrerons sur la recherche des traits de style qui permettent de distinguer les œuvres de Louise Moillon et de Sébastien Stoskopff mettant en scène un semblable répertoire d'objets.

---

<sup>5</sup> Ses tableaux étant prisés par les amateurs, Stoskopff a passé les dernières décennies de sa vie sous la protection du comte Jean de Nassau-Idstein, devenu son principal mécène.

<sup>6</sup> Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, beaucoup de peintres de natures mortes – dont le père ou le beau-père de Louise Moillon – étaient en même temps marchands d'art, commerce qui sera interdit par l'Académie réformée (Coatalem, 21).

## **Comparaison de la manière de peindre de deux « peintres de la réalité »**

Les différences majeures entre les tableaux des deux artistes sont à rechercher moins dans leurs sujets – qui coïncident partiellement – que dans leur touche. C'est leur manière de peindre qui peut donc aider à distinguer leurs œuvres, même celles qui ne portent pas de signature.

Du point de vue de leur style, il s'agit de deux artistes, rangés par la littérature critique aux « peintres de la réalité », qui ont exécuté des natures mortes de type nordique ou archaïque (Faré, 5). En comparant leurs œuvres, on est frappé par leurs ressemblances : elles se caractérisent avant tout par la clarté et la simplicité de la composition. La cause en est que l'art de ces peintres était influencé par celui des artistes du Nord, ce qui n'est guère surprenant, dès que l'on considère le contact des « maîtres de la réalité » avec les artistes flamands et, dans le cas de l'alsacien Stoskopff, également le fait que de par sa culture artistique, il appartenait aussi à la tradition allemande. La nature morte nordique se reconnaît par l'isolement des objets, l'éclairage latéral uniforme devant un fond sombre et les détails minutieusement exécutés. De fait, cette influence marquait davantage les peintres français que celle de la nature morte italienne, caractérisée par une certaine « noblesse » de style : une composition monumentale et dynamique, ainsi que les effets de lumière dramatiques.

Sur les tableaux de Stoskopff et de Louise Moillon représentant des fruits, on retrouve la vision frontale, le plan horizontal et fond sombre. Cependant, leurs compositions se démarquent de celles de l'École du Nord par un plus grand dépouillement : elles montrent plus de rigueur dans la disposition des objets, un espace plus équilibré, une gamme chromatique plus réservée et, surtout, elles évitent les connotations allégoriques trop évidentes (Boudon-Duaner, 67). À ces caractéristiques s'ajoute encore une sensualité intense : leurs fruits appétissants séduisent les yeux du spectateur. Pour illustrer la mise en œuvre de ces principes généraux, nous allons comparer deux types de compositions, des natures mortes aux fruits d'abord (la *Jatte de fraises* de Stoskopff et la *Coupe de cerises, prunes et melon* de Louise Moillon) et des scènes avec des figures ensuite<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Sébastien Stoskopff, *Jatte de fraises*, vers 1620, Strasbourg, Musée de l'Œuvre



MOILLON, Louise, *Coupe de cerises, prunes et melons*, 1633, Paris, Louvre.  
Prise de vue par Katalin Bartha-Kovács.



MOILLON, Louise, *Coupe de cerises, prunes et melons*, 1633, Paris, Louvre (détail de la signature).  
Prise de vue par Katalin Bartha-Kovács.



STOSKOPFF, Sébastien, *Jatte de fraises*, vers 1620, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

Dans les deux cas, il s'agit des natures mortes peintes à l'huile sur bois (qui était le support privilégié des artistes nordiques). La composition de Stoskopff est antérieure à la celle de Louise Moillon à laquelle elle pouvait servir de source d'inspiration. Les deux tableaux portent une signature apposée au bord de la table de bois. En dépit de la différence des fruits représentés, leur disposition est semblable. Il en va de même pour l'exécution : les deux se caractérisent par l'absence de touches visibles, l'éclairage uniforme et la gamme des couleurs dominée par le rouge et le blanc, auxquels s'ajoutent les nuances du vert des feuilles ainsi que, dans le cas du tableau de Stoskopff, le bleu de la porcelaine et, dans celui de Louise Moillon, le jaune du melon et le violet des prunes. Cependant, l'éventail chromatique de la composition de Stoskopff est plus réservé et elle se caractérise par une organisation plus rigoureuse (Heck, 39).

La composition du peintre strasbourgeois est dépouillée à l'extrême, comme si Stoskopff se refusait à tout effet de création d'illusion. Il nous semble cependant que son originalité majeure – la marque spécifique de sa touche – réside dans le traitement de la lumière et des transparences, tendance particulièrement flagrante dans un type de sujets qui est l'invention du peintre, les corbeilles de verres suggérant, à travers l'allusion à la fragilité de la vie, une poésie doucement mélancolique<sup>8</sup>. En revanche, de telles

---

<sup>8</sup> Cf. Sébastien Stoskopff, *Corbeille avec verres, pâté et lettre adressée à Teniers*, 1644 et *Corbeille de verres*, 1644, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

connotations sont entièrement absentes dans les œuvres de Louise Moillon qui se démarque des peintres français de nature morte de son époque par le fait qu'elle se refuse à tout symbolisme et message caché. Sa *Coupe de cerises* met en relief la matérialité des fruits représentés comme l'attestent la pruine sur la surface des prunes et le melon ouvert au premier plan de la composition (où le morceau détaché ne correspond pas à la coupe). De fait, les fruits coupés peuvent être tenus pour une marque particulière de sa peinture.

Cependant, ces deux peintres de la « nature silencieuse » ont quelquefois intégré des personnages à leurs compositions. Si Louise Moillon a en général privilégié le petit format et la peinture sur bois, *La marchande de fruits* au Louvre est de plus grand format et peinte sur toile<sup>9</sup>. À l'encontre de ses natures mortes, sur cette composition à figures, on découvre quelques éléments auxquels on peut rattacher des allusions symboliques : la pelure de pomme au premier plan renvoie à la précarité des choses et le chat caché au milieu des légumes peut être interprété comme un symbole de la sensualité. Quant à sa représentation des figures humaines, les historiens de l'art ont en général critiquée leur prétendue gaucherie : à leur opinion, les personnages immobiles retiennent moins l'attention du spectateur que la table chargée de fruits appétissants<sup>10</sup>. Il nous semble pourtant que la marchande et sa cliente sur la toile paraissent statiques parce qu'elles sont représentées dans un moment d'attente au cours de l'action de négociation. À part la rigidité des personnages, la « sécheresse » de son trait se voit encore reprochée à Louise Moillon. Mais cette « sécheresse » ne serait-elle pas une technique particulière dont le résultat, l'absence des touches visibles pourrait compter parmi les marques spécifiques des œuvres de l'artiste, tout comme les gouttes finement posées sur le bord de la table qui sert de support aux fruits<sup>11</sup> ? Nous préférons considérer ces prétendus « défauts » comme autant de qualités positives, des traits caractérisant la manière de peindre de Louise Moillon.

---

<sup>9</sup> Louise Moillon, *La marchande de fruits* dit aussi *La fruitière*, 1630, Paris, Louvre.

<sup>10</sup> Selon Michel Faré, les modèles humains des « peintres de la réalité » traduisent « une certaine naïveté ». Faré, 30. Dominique Alsina quant à lui prétend que Louise Moillon ne parvient pas à intégrer ses personnages à la composition (Alsina, 64).

<sup>11</sup> Cf. p. ex. Louise Moillon, *Pêches et prunes*, dit aussi *Corbeille de prunes*, vers 1634, Paris, Louvre.

Si l'on compare les figures féminines de la toile de Louise Moillon à celles qui animent les compositions allégoriques de Stoskopff : *Les Cinq sens* ou *l'Été* et *Les quatre éléments* ou *L'Hiver*, ces dernières, vues de profil, semblent également raides<sup>12</sup>. Il convient pourtant de souligner la différence de la fonction de ces figures : celles de la scène de marché de Louise Moillon engagent une action, alors que les personnages féminins des toiles du peintre alsacien présentent différents objets évoquant les sens ou les éléments. Si le sujet des cinq sens et des quatre éléments était à la mode à l'époque, le peintre alsacien les réinterprète en y associant des éléments symboliques renvoyant aux saisons. Dans *Les Cinq sens*, les symboles des sens se mêlent encore aux objets typiques des tableaux de vanité (les fleurs, la partition, le luth et l'échiquier), et la scène s'ouvre sur un paysage. Parmi ces éléments bien variés, le plat de fruits ainsi que la jeune femme qui le tient n'ont qu'un rôle anecdotique. Il en va de même pour le personnage féminin qui apparaît sur le pendant de la toile, *Les quatre éléments*, scène de cuisine bien moins dépouillée que les autres compositions de Stoskopff à cause de l'entassement des objets.

Bien qu'il soit téméraire de vouloir tirer des conclusions hâtives et mal fondées sur la base de la comparaison de seulement quelques tableaux des deux peintres qui faisaient l'objet de nos analyses, nous voudrions insister, à part les traits stylistiques semblables de leur art, aussi sur leurs différences qui, tout en paraissant menues, sont pourtant significatives. Dans le cas de Stoskopff, nous avons souligné son talent dans le rendu des effets de lumière et des transparences, ainsi que l'organisation stricte de la composition et, dans celui de Louise Moillon, la sensualité et la matérialité des fruits représentés et l'élégance discrète de ses tableaux.

Puisqu'il s'agit de deux peintres très peu documentés de leur vivant, aussi la source principale reste-t-elle nécessairement leur œuvre lors de l'analyse de leur art. Sébastien Stoskopff et Louise Moillon, spécialisés dans la représentation de la nature inanimée, ont joué un rôle déterminant dans l'évolution de ce type de

---

<sup>12</sup> Sébastien Stoskopff, *Les Cinq sens ou l'été*, 1633 et *Les quatre éléments* ou *L'Hiver*, 1636, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame. Michel Faré attribue la raideur des figures de Stoskopff et de Louise Moillon à l'influence des gravures d'Abraham Bosse. Faré, 51. Selon Birgit Hahn-Woernle, à part l'influence de Bosse et celle des peintres du Nord, ces personnages féminins montrent également l'influence des peintres italiens (Hahn-Woernle, 69).

peinture qui commence à se développer à Paris aux alentours des années 1620. Ces peintres s'attachaient à rendre fidèlement les objets immobiles de la « nature silencieuse » qu'ils arrangeaient avec art, mais sans aucun effet décoratif : par leur extrême simplicité, leurs compositions se démarquent des natures mortes théâtrales des peintres décorateurs sous le règne de Louis XIV tel Pierre Dupuis ou Nicolas Baudesson (Mérot, 244).

Même si le nom et l'œuvre de Sébastien Stoskopff et de Louise Moillon ont sombré dans l'oubli au XVIII<sup>e</sup> siècle – où le principe de la hiérarchie des genres déterminait la réflexion des théoriciens de l'art et les conduisait au mépris de la nature morte –, ces deux artistes étaient bien appréciés en leur temps et leurs tableaux ont été recherchés par des collectionneurs. En dépit de leurs sujets modestes, il s'agit, en fin de compte, de deux peintres dont l'art met en cause toute conception hiérarchique, celle des genres aussi bien que des sujets picturaux, et dont les œuvres invitent le spectateur à une contemplation silencieuse, en lui offrant un plaisir des yeux.

## **Bibliographie**

### **Textes de références**

FÉLIBIEN, André, « Préface aux *Conférences* » [1667], in MEROT, Alain (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, ENSB-A, 1996, p.45-59.

SCUDÉRY, Georges de, *Cabinet de M. de Scudéry*, Paris, Courbe, 1646.

### **Ouvrages critiques**

ALSINA, Dominique, *Louyse Moillon. La nature morte au Grand Siècle* (catalogue raisonné), Dijon, Éditions Faton, 2009, p.28-36.

ARASSE, Daniel, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in Roque, Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000, p.33-51.

BOUDON-Duaner, Marguerite, *Quatre artistes protestants du temps de l'Édit de Nantes*, Limoges, Presses des Portes-Ferrées, 1998.

COATALEM, Éric, avec la collaboration de THIEBLOT, Florence, *La nature morte française au XVII<sup>e</sup> siècle* (édition bilingue), Dijon, Éditions Faton, 2014.

COUTIN, Cécile et DU MESNIL, Françoise, *La vie silencieuse de Louyse Moillon, 1610-1696*, Paris, Le Jardin d'Essai, 2017.

DÉMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991.

FARÉ, Michel, *Le grand siècle de la nature morte en France. Le XVII<sup>e</sup> siècle*, Fribourg / Paris, Office du Livre, 1974.

HAHN-WOERNLE, Birgit, *Sebastien Stoskopff. Mit einer kritischen Werkverzeichnis der Gemälde*, Stuttgart, Verlag Gert Hatje, 1996.

HECK, Michèle-Caroline (éd.), *Sébastien Stoskopff (1597-1657). Un maître de la nature morte* (catalogue d'exposition au Musée de l'Œuvre Notre-Dame,



- Strasbourg et au Suermondt Ludwig Museum, Aix-la-Chapelle), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997.
- IVÁN-SZŰR, Zsófia, « La réception de Jean-Siméon Chardin au XVIII<sup>e</sup> siècle : son éloge et son “genre” », in GYIMESI, Timea et SZABOLCS, Enikő (dir.), *Dispositifs & Transferts. Littératures et cultures en large et en travers*, Szeged, JATEPress, 2019, p.41-50.
- MÉROT, Alain, *La peinture française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1994.
- SALVI, Claudia (éd.), *D'après nature. La Nature morte en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000.
- STERLING, Charles, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, 1959.

### Sitographie

- LATRY, Magalie, « Notice sur Louise Moillon ». [En ligne]. (2014). URL : [http://siefar.org/dictionnaire/fr/Louise\\_Moillon](http://siefar.org/dictionnaire/fr/Louise_Moillon) (Consulté le 04 mars 2019.)
- SANDRART, Joachim von, Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste [Académie allemande des arts nobles de l'architecture, de la sculpture et de la peinture] [En ligne]. (Nürnberg 1675 / 1679 / 1680, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hrsg. von KIRCHNER, Thomas et alii, 2008-2012). URL : <http://ta.sandrart.net/-facs-536>. (Consulté le 04 mars 2019).

### Illustrations

- MOILLON, Louise, *Coupe de cerises, prunes et melons*, 1633, Paris, Louvre.  
Prise de vue par Katalin Bartha-Kovács.
- MOILLON, Louise, *Coupe de cerises, prunes et melons*, 1633, Paris, Louvre  
(détail de la signature). Prise de vue par Katalin Bartha-Kovács.
- STOSKOPFF, Sébastien, *Jatte de fraises*, vers 1620, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame. Domaine public, disponible sur : [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/S%C3%A9bastien\\_Stoskopff%2C\\_Jatte\\_de\\_fraises.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/S%C3%A9bastien_Stoskopff%2C_Jatte_de_fraises.JPG) (Téléchargé le 22 août 2019.)



## La fenêtre : un univers de l'entre-deux chez Hervé Bazin et Sylvie Germain

Bianca-Livia BARTOŞ  
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

**Résumé.** L'image de la fenêtre traverse, dans l'herméneutique littéraire, multiples représentations, glissant de l'observation à l'enfermement et même vers la protection ou le pouvoir. Ayant précisément ce point de départ, la présente recherche se propose une analyse comparée de la thématique-symbole de la fenêtre chez Hervé Bazin et Sylvie Germain, ayant l'objectif primaire de définir le poétique de l'entre-deux, pour ainsi mettre en lumière l'esthétique romanesque des deux auteurs.

**Abstract.** In literary hermeneutics, the image of the window generates multiple representations, from observation to confinement and even towards protection or power. Having precisely this starting point, this research proposes a comparative analysis of the thematic-symbol of the window in the works of Hervé Bazin and Sylvie Germain, having the primary objective to define the poetics of the *in-between* in order to highlight the novelistic aesthetics of both authors.

**Mots-clés :** fenêtre, esthétique, entre-deux, comparaison, métaphore.

**Keywords:** window, aesthetic, *in-between*, comparison, metaphor.

Sylvie Germain et Hervé Bazin, écrivains modernes débutant leur carrière littéraire au XX<sup>e</sup> siècle s'imprègnent, dans leur imaginaire artistique, de deux noyaux définitoires : il y a, d'une part le filon canonique – traditionnel par la structure classique de l'ouvrage, ainsi que par l'emploi récurrent de la mythologie – et, de l'autre, la voie moderniste, glissant chez les deux auteurs vers un esthétisme inédit de l'écriture. Cette factualité constitue aussi la prémisse de notre étude, et cela justement en raison cette double tendance qui définit l'inédit de la narration poétique. Elle immerge, à la fois, aux tréfonds de l'univers narratif, étant une présence remarquable dans les couches de la rhétorique aussi. C'est ainsi que, et cela à l'instar de Sylvie Germain qui proclame nettement que l'« on ne vit que de métaphores »<sup>1</sup>, les deux auteurs s'emparent, dans leurs écrits, d'une image suggestive renvoyant, de manière itérative, à ce simulacre de l'entre-deux : la fenêtre.

---

<sup>1</sup> Sylvie Germain, *Le vent ne peut pas être mis en cage*, n° 31, Bruxelles, Alice, 2002, coll. « L'intégrale des entretiens NOMS DE DIEUX d'Edmond Blattchen », p. 22.

Tout d'abord, il est notable que les différentes phases de cette analyse auront comme point de départ une incursion dans la notion de comparaison, incontournable dans la démarche de revalorisation de cette thématique au niveau de l'écriture bazinienne et germanienne. À ce même point, il s'impose une différence nette entre comparaison, métaphore et symbole, notions dangereusement analogues par valeur et par effet. Les étapes immédiates s'appuient sur une définition de la notion-clé pour cette intervention, qui est la fenêtre – cet objet tellement présent dans notre quotidien et largement débordé de valeurs métaphoriques –, pour que l'identification des valeurs différentes et, pourtant, homogènes de la fenêtre constitue le vrai corps de cette analyse.

Ainsi regardée dans son évidente dualité, immanquablement prouvée par sa « double face »<sup>2</sup>, la fenêtre demande une interprétation sous la lumière de l'herméneutique philosophique de Paul Ricoeur. Mais, qui plus est, situé à mi-chemin entre l'intérieur et l'extérieur, cet objet devenu centre de notre intérêt se veut analyser d'un premier point de vue – au sens strictement littéraire et étymologique –, pour insister au second plan sur une poétique de l'entre-deux au niveau thématique, visant les choix discursifs communs aux deux écrivains et arriver finalement à la théorie inédite d'un entre-deux métaphorique.

## **I. Le trio « comparaison, métaphore et symbole » : définition et emplois**

Conformément au *Trésor informatisé de la langue française*, la comparaison représente un « acte intellectuel consistant à rapprocher deux ou plusieurs animés, inanimés concrets ou abstraits de même nature pour mettre en évidence leurs ressemblances et leurs différences », pour que la rhétorique insiste d'autant plus sur le champ de l'effet, en délimitant son terrain au « rapprochement établi dans le langage entre deux termes que l'esprit lie en raison d'une certaine analogie, dans une intention poétique ou pour les éclairer l'un par rapport à l'autre »<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Alain Thomasset, *Paul Ricoeur. Une poétique de la morale. Aux fondements d'une éthique herméneutique et narrative dans une perspective chrétienne*, coll. « *Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium* », n° 142, 1996, p. 131.

<sup>3</sup> *Trésor informatisé de la langue française*. URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/comparaison> (Consulté le 25 février 2019)

Quant à la métaphore, empruntée au latin *metaphora* de même sens, mais issue du grec  $\mu \epsilon \tau \alpha \varphi \omicron \rho \alpha$ , au sens propre de « transport », d'où l'idée de « changement », elle désigne, conformément aux dictionnaires, une « figure d'expression fondée sur le transfert à une entité du terme qui en désigne une autre »<sup>4</sup>. Ce sens étymologique, a été, plus tard, revalorisé par Paul Ricœur qui, lors d'une conférence à Lille, affirmait : « [...] au lieu de donner à une chose son nom usuel, commun, on la désigne par un nom d'emprunt, transféré (méta-phore) d'une chose étrangère à la chose à laquelle le nom fait défaut. [...] On peut caractériser la théorie classique de la métaphore issue d'Aristote comme théorie de la substitution. ». Et pourtant, continue Ricœur, « La métaphore a reçu, dans les trente dernières années de la part des logiciens et des critiques littéraires de langue anglaise, un traitement nouveau et tout à fait original que l'on a pu placer sous le titre de théorie de l'interaction. »<sup>5</sup>

C'est ainsi que la comparaison et la métaphore acquièrent depuis toujours un rôle de grande importance dans la poésie et la prose, tel que le remarque Aristote <sup>6</sup> dans sa *Rhétorique*. Conformément au même auteur, la métaphore « donne au style la clarté, l'agrément, un certain air de nouveauté »<sup>7</sup> étant, pour ainsi dire, et cela au mépris du symbole, une marque de la modernité. Ce rapport entre les deux notions, assez proches par le résultat, mais surtout distinctes par la matière, a constitué l'objet de plusieurs études. À ce sujet, Jean-Baptiste Renault<sup>8</sup> analyse, dans une partie de sa thèse de doctorat portant sur la métaphore, le rapport qu'elle a avec le symbole, tout en valorisant les différences nettes. Tout

---

<sup>4</sup> *Trésor informatisé de la langue française*. URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/m%C3%A9taphore> (Consulté le 3 février 2019).

<sup>5</sup> Paul Ricœur, « Imagination et métaphore », p. 4. Texte faisant partie d'une communication faite par le philosophe à la Journée de Printemps de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression, à Lille les 23-24 mai 1981. Le texte a été, ultérieurement, publié en 1982 dans la revue *Psychologie Médicale*, n° 14. [En ligne]. URL : [http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles\\_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf) (Consulté le 3 février 2019).

<sup>6</sup> Aristote, *La rhétorique d'Aristote*, traduite en français avec le texte en regard et suivie des notes philologiques et littéraires par Norbert Bonaïfous, Paris, Albert Durand Librairie, 1856, p. 299.

<sup>7</sup> Aristote, op.cit., p. 299.

<sup>8</sup> Jean-Baptiste Renault, *Théorie et esthétiques de la métaphore. La métaphore et son soupçon entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*, thèse dirigée par Jacques Aumont, soutenue le 27 juin 2013, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

d'abord, puisque tant l'une que l'autre peut représenter l'invisible, mettant en rapport deux faces complètement distinctes par la force du discours, la distinction repose sur l'identification de l'objet renfermé dans les deux concepts :

Le symbole est un objet, une chose qui renvoie par convention à un signifié extérieur : la rose rouge à la passion, la tourterelle à la fidélité en amour, l'aigle à César, etc. C'est un signe qui possède souvent une dimension visuelle ou matérielle forte (cela peut être une image, un objet). On peut dire par ailleurs que la métaphore rapproche une chose d'une autre chose, dans un contexte donné ; de ce rapprochement naît une signification. La dualité de la métaphore est donc d'une nature différente de celle du symbole : le symbole est un signe, alors que la métaphore réunit deux signes (ou, mieux encore, organise un double ensemble de signes). En outre, le symbole possède parfois une matérialité, une existence objective que la métaphore ne connaît pas : celle-ci ne peut être un objet. Elle n'existe que dans un discours<sup>9</sup>.

Et pourtant, la complémentarité entre les trois notions est incontestable, puisque, le conclut Jean-Baptiste Renault, « [...] là où la métaphore s'affadit, quand elle perd en précision, le symbole s'enrichit parfois, ou du moins renforce sa puissance, acquiert une nouvelle aura. »<sup>10</sup>. Dans ces conditions, si l'analyse discursive est censée révéler un emploi métaphorique de la fenêtre chez les deux écrivains, le symbole vient enrichir cette dualité avec la multiplicité de valeurs emblématiques. C'est ainsi que les dissocier constituerait un rabais du génie de l'écriture et cela représente aussi la raison pour laquelle cette recherche s'attaque à une unité des trois notions investies dans une comparaison située à un niveau plus élevé : une comparaison entre deux auteurs modernes.

## **II. La fenêtre : une comparaison vivante. Emplois et valeurs**

En allant plus loin et pour ainsi arriver au concept-clé de cette recherche, il y a, dès le départ, des questions qui s'imposent et dont la réponse est incontournable pour l'analyse entamée. Tout d'abord qu'est-ce que la fenêtre ? Quel est son rôle dans le quotidien et quelles sont ses possibles représentations et/ou valeurs dans la littérature ?

---

<sup>9</sup> Jean-Baptiste Renault, *op.cit.*, p. 71.

<sup>10</sup> Jean-Baptiste Renault, *op.cit.*, p. 84.

Conformément aux dictionnaires, jugée dans son acception dénotative, la fenêtre est définie par un sens le plus pragmatique, en tant qu'« ouverture pratiquée dans un mur, une paroi, pour faire pénétrer l'air et la lumière à l'intérieur d'un local, et normalement munie d'une fermeture vitrée. »<sup>11</sup>. D'ailleurs, les fonctions de la fenêtre, observe Andrea del Lungo, commencent par retracer les contours de l'objet dans son rôle primaire, celui de trou permettant l'éclairage de la maison et réalisant, dès la Renaissance, le passage du regard par le goût pour la contemplation, si récurrente chez les romantiques. La deuxième fonction se lie intimement au rôle d'observation, mais glissant, cette fois, vers le voyeurisme, ce que le théoricien appelle un « investissement libidinal de la fenêtre »<sup>12</sup>. Le symbole de la connaissance représente sa troisième valeur, pour que la dernière renvoie à une rupture symbolique entre le moi intime et la réalité sociale.

En reprenant cette même grille, on va commencer, en ce qui suit, par une comparaison de la fenêtre en tant que présence récurrente dans l'œuvre des deux écrivains. Vu son rôle primordial de réceptacle de lumière chez Hervé Bazin, nous avons choisi de la séparer de la fonction d'observation, tellement représentative chez Hervé Bazin et Sylvie Germain, qu'elle mérite une analyse particulière dans un volet distinct. Le corpus choisi vise, du côté de Sylvie Germain deux romans : *Tobie des marais* et *Opéra muet*, ainsi que plusieurs œuvres d'Hervé Bazin, dont la trilogie Rezeau, *L'huile sur le feu*, *Lève-toi et marche* ou *Un feu dévore un autre feu*.

## 1. Réceptacle de lumière

En partant de la première valeur attribuée par les dictionnaires, Hervé Bazin s'attache donc, dès son premier roman, à l'emploi de la fenêtre en tant que réceptacle de lumière. À ce sujet, on lit dans le roman *Vipère au poing* : « Le soleil entrant de biais par les fenêtres, qui sont orientées de telle sorte que ce phénomène ne peut se produire qu'aux jours les plus longs de l'année »<sup>13</sup>. Ainsi désignée afin de permettre l'éclairage d'une pièce, la fenêtre semble ne pas accomplir son rôle principal dans ce premier volet de la trilogie

---

<sup>11</sup> *Trésor informatisé de la langue française*, s. v. « Fenêtre ». [En ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/fen%C3%AAtre> (Consulté le 3.05.2018).

<sup>12</sup> Andrea del Lungo, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, coll. « Poétique », p. 8.

<sup>13</sup> Hervé Bazin, *Vipère au poing*, Paris, Bernard Grasset, 1948, p. 104.

bazinienne et la cause demeure immuable dans les années à venir : élevé par une mère qui s'empare de la haine comme pédagogie révolutionnaire, le protagoniste de l'histoire est censé subir à la longue les effets de sa technique dictatoriale. Pourtant, et cela mieux tard que jamais, ce sera au crépuscule de son activité littéraire et débarrassé de l'influence de sa mère qu'Hervé Bazin gratifiera son héros de l'avantage primordial de la lueur : « Il s'arrête pourtant : parce qu'un rayon de soleil, traversant la fenêtre, projette son ombre sur le sol. Privilège de vivant ! »<sup>14</sup>, raconte le narrateur du *Démon de minuit*. La prospérité, la chaleur et la vie même comblant les rayons de soleil feront que la fenêtre devienne, en fin de compte, un agent principal qui permet l'accomplissement de ce procédé suprême qu'est la réception de la lumière.

Et alors si, tout en abolissant l'obscurité, la fenêtre permet la transgression de la lumière à travers le mur, elle peut aussi ouvrir les portes au regard. L'œil franchit, par conséquent, cette démarcation avec le monde extérieur, glissant vers la deuxième fonction de la fenêtre chez les deux auteurs : celle de la contemplation.

## **2. Regard et contemplation**

Conformément au *Dictionnaire des symboles*, dont les significations élargissent le champs de l'herméneutique, la notion de fenêtre ne s'éloigne pas beaucoup de son interprétation primitive, mais, tout en symbolisant la réceptivité, elle glisse vers deux directions possibles, confirme Jean Chevalier : « [...] si elle est ronde, c'est une réceptivité de même nature que l'œil et de la conscience (puits de jour, œil de bœuf) ; si elle est carrée, c'est la réceptivité terrestre, à l'opposé des apports célestes. »<sup>15</sup>

Si la fenêtre est un œil, confirme plus tard Andrea del Lungo, alors cela s'explique aussi par le fait que les vitres sont rondes et de petites dimensions<sup>16</sup>. D'ailleurs, assimilée au regard humain et aux filtres de la conscience, la fenêtre est souvent représentée en rond dans le roman bazinien, indéniable pour la première fois dans le dernier roman de la trilogie Rezeau :

---

<sup>14</sup> Hervé Bazin, *Le démon de minuit*, Paris, Bernard Grasset, 1988, p. 33.

<sup>15</sup> Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, o. c., s. v. « Fenêtre ». D'ailleurs, la forme de la fenêtre varie beaucoup à travers les siècles, en faisant l'objet de comparaisons diverses et de valeurs multiples.

<sup>16</sup> Andrea del Lungo, *op. cit.*, p. 11.



« Fermons la fenêtre. »<sup>17</sup>, écrit le narrateur-personnage, en invitant le lecteur à franchir la barrière qui les sépare. Pourtant, avant de rejoindre son travail dans un cadre plus serein, le personnage-écrivain jette un « dernier regard par l'œil-de-bœuf » (*CDC*, 12), pour que cette image ultime devienne le seuil d'un nouveau commencement sur le plan de la narration poétique. Monté au plus haut niveau dans la tour de son royaume, le héros bazinien aperçoit, par la fenêtre, la présence de Folcoche dans l'immédiate proximité de sa maison. Par ce fait, il prouve déjà sa qualité d'observateur, exercée depuis son enfance dans le plus haut du taxaudier. S'il observe, le plus souvent, le monde extérieur, alors la fenêtre représente, pour lui, la liberté de regarder sans être vu, de se situer au-delà de l'autre, de le dépasser par le savoir ou, au moins, de participer invisiblement aux mêmes événements que lui : « Je vous assure : c'est ma mère. Je l'ai vue arriver par la fenêtre. »<sup>18</sup>, confesse le héros du *Cri de la chouette*, pour que celui d'*Au nom du fils* raconte de manière semblable : « Ils sont pourtant arrivés : je les ai vus par la fenêtre. »<sup>19</sup>.

Parfois, ce goût d'observer l'extérieur devient un vrai loisir pour une catégorie de héros et cela dans le cas des deux auteurs : « Je regardais par la fenêtre, dans mon attitude favorite : raide comme bambou, le nez sur la vitre »<sup>20</sup>, avoue Constance Orglaise dans *Lève-toi et marche*. Cette pétrification face à l'extérieur prouve, le plus souvent, un souhait inlassable de franchir la démarcation qui sépare l'ennui de la maison de la diversité de l'espace ouvert. Ainsi, dans l'incipit du roman *L'huile sur le feu*, le narrateur nous dévoile une présence craintive devant la fenêtre : « La nuit et la pluie se mélangent, et je suis là, qui frissonne à la fenêtre. »<sup>21</sup>. Conformément à Andrea del Lungo, la fenêtre sépare un univers domestique, le plus souvent conjugué au féminin, de l'espace social du monde, apanage du masculin »<sup>22</sup>. De même,

---

<sup>17</sup> Hervé Bazin, *Cri de la chouette*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 12. Désormais noté entre parenthèses avec l'abréviation *CDC*.

<sup>18</sup> Hervé Bazin, *Cri de la chouette*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 14.

<sup>19</sup> Hervé Bazin, *Au nom du fils*, Paris, Seuil, 1960, p. 93. Désormais noté entre parenthèses avec l'abréviation *ANDF*.

<sup>20</sup> Hervé Bazin, *Lève-toi et marche*, Paris, Bernard Grasset, 1952, p. 75. Désormais noté entre parenthèses avec l'abréviation *LTEM*.

<sup>21</sup> Hervé Bazin, *L'huile sur le feu*, Paris, Bernard Grasset, 1954, p. 9. Désormais noté entre parenthèses avec l'abréviation *LTEM*.

<sup>22</sup> Andrea del Lungo, *op. cit.*, p. 8.

pour la protagoniste, la fenêtre suppose en effet une certaine homogénéité entre son être sauvage (domaine du père) et le domestique de l'intérieur (territoire de la mère), unité qu'elle ne parvient pas à réaliser. Céline ne sera, par conséquent, à l'aise qu'à l'extérieur de la maison, en compagnie de son père, soldat de la paix et pyromane à la fois.

Du côté du roman *Opéra muet* de Sylvie Germain, il s'ouvre dans cette même obscurité totale (une raison de plus à le rapprocher du roman bazinien *L'huile sur le feu*), immédiatement remplacée par un « réveil abrupt »<sup>23</sup> : des camions et des ouvriers commencent leur travail de démolition du bâtiment qui se trouve en face de l'immeuble de Gabriel, le protagoniste. Désormais, tout au long du roman, il regarde, de la fenêtre de son appartement, le processus angoissant de l'effondrement, jour après jour, de l'immeuble voisin et avec lui de la figure de son « ange gardien » (OM, 18), ce visage paisible qui « veillait sur sa vie d'homme minime » (OM, 18).

Et puisque la fenêtre, comme tout seuil, elle « unit et sépare à la fois »<sup>24</sup>, la fusion du personnage avec l'extérieur est brusquement démolie, chez Hervé Bazin avec un saut par la fenêtre ou, dans le cas de Sylvie Germain, par l'effondrement de l'immeuble voisin et avec lui, par la disparition de son ange gardien.

### 3. Observer la réalité sociale

Dans son étude récente portant sur une sémiologie de la fenêtre, Andrea del Lungo reprend, tout au début de son analyse, la vision de Rilke, la définissant en tant que « seuil entre le fini et l'infini »<sup>25</sup>. La fenêtre est donc un seuil, une démarcation entre le monde fermé et l'immensité de l'espace ouvert, une frontière qui sépare l'univers connu du domaine inexploré de l'extérieur.

Allant de pair avec le symbole de la porte, la fenêtre matérialise alors la démarcation entre l'intérieur de la maison et le monde extérieur, habité par la réalité sociale : « ce mur était son rempart contre la ville » (OM, 27), nous confirme le narrateur d'*Opéra muet*. Si pendant la journée, en vertu de son travail de photographe, Gabriel se déplace continuellement, la nuit révèle son visage de reclus, enfermé dans sa « boîte » (OM, 18). Avec le temps qui passe, il

---

<sup>23</sup> Sylvie Germain, *Opéra muet*, Paris, Gallimard, 1989, p. 16.

<sup>24</sup> Andrea del Lungo, *op. cit.*, p. 7.

<sup>25</sup> Andrea del Lungo, *op. cit.* p. 7.

demeure un solitaire dans son espace vianesque, se resserrant avec chaque brique effondrée et détruisant tout moyen de communiquer avec l'extérieur.

Tellement dévouée à l'image de la fenêtre, dont les valeurs sont multiples dans ses romans, Sylvie Germain choisit même de lui dédier un chapitre de son *Opéra muet*, ainsi intitulé « Les fenêtres, là-bas », pour que l'intégralité de cette œuvre constitue, en réalité, un vrai épilogue. Pétrifié devant la fenêtre de son appartement et forcé de rediriger l'objectif de sa caméra métaphorique, le protagoniste du roman germanien s'attaque à l'observation des autres fenêtres, voire d'autres personnages, nettement plus éloignés de son viseur. De ce fait, ainsi désignée afin de permettre l'éclairage de la maison, la fenêtre est l'objet d'une comparaison par les nombreux avatars qu'elle incarne tout au long de l'ouvrage des deux écrivains. La fenêtre glisse, alors, de l'image d'une simple vitre – accomplissant son rôle primordial dans le quotidien – jusqu'au symbole des jumelles – expression de la soif pour l'observation et qui devient souvent même une raison d'exister. Il est à noter que, dans ces conditions et afin de mieux accomplir sa tâche quotidienne, Gabriel achète même des jumelles, acte qu'il ne conçoit pas en tant que sujet d'indiscrétion, sinon de « nécessité » (*OM*, 73).

Regarder par la fenêtre pour avoir ainsi accès aux conversations de la rue est aussi l'une des activités privilégiées de monsieur Godion dans *L'église verte* : « J'ai quitté ma chaise ; je me trouve planté devant la fenêtre »<sup>26</sup>, remarque le héros bazinien. Gratifié d'une santé physique, par rapport à Constance Orglaise de *Lève-toi et marche*, et trahi par son penchant pour les randonnées, il n'est, cette fois, qu'un observateur anonyme de la réalité sociale. Caractérisé par un esprit solitaire, le personnage contemple l'extérieur sans dévoiler sa présence.

#### **4. Un « investissement libidinal de la fenêtre »**

De l'autre part, la fenêtre peut représenter aussi le passage de la sphère publique à l'univers intime, ce qu'Andrea del Lungo nommait un « investissement libidinal de la fenêtre ». À titre d'exemple, chez Hervé Bazin elle permet de transgresser cette frontière, souvent même sans le vouloir, ainsi tombant involontairement dans le voyeurisme. Afin d'exemplifier, on peut

---

<sup>26</sup> Hervé Bazin, *L'église verte*, Paris, Seuil, 1981, p. 24.

citer des passages de *L'huile sur le feu* ou de *Madame Ex*. Alertée en pleine nuit par la tragédie d'un nouvel incendie dans le village, Céline accompagne son père aux événements et, traversant le village, elle franchit cette démarcation de l'intimité, tout en faisant preuve d'une grande capacité de la mise en dérision :

[...] la demi-douzaine de lampadaires, réglementairement éteints à minuit, n'étaient pas rallumés, et nous nous heurtions, nous nous basculions de plus belle dans l'ombre, à peine trouée, de place en place, par les lumières tamisées des fenêtres où s'encadraient furtivement des profils de femmes, hérissées de bigoudis. (*HSF*, 19)

Dans ce roman la fenêtre se situe, d'ailleurs, à un niveau de suggestivité bien plus élevé que la porte même, puisque, le remarque l'héroïne : « Après les fenêtres, les portes commencent à claquer » (*HSF*, 212).

Mais il y a, chez Hervé Bazin, une comparaison nettement plus importante de la fenêtre, renvoyant, cette fois, à un totem protecteur des amoureux. Par sa position, elle offre une ouverture vers la nature tutélaire comme espace privilégié dans le roman bazinien ou même vers le ciel, vers la couche protectrice des étoiles. Un premier exemple, tiré de *Madame Ex*, prouve cette valeur inouïe de la fenêtre par le tableau des deux amants passionnels, Louis et Odile : « La fenêtre grande ouverte sur un brasillage d'étoiles, ils dormaient tous deux, parallèles et nus dans la touffeur »<sup>27</sup>, souligne le narrateur. Plus tard, dans le même roman, c'est aussi la fenêtre de la chambre d'Agathe, la fille aînée du protagoniste, qui s'ouvre à la suite des sifflements entendus de l'extérieur. À ce point, la fenêtre constitue un passage de la fille vierge à la femme en devenir, telle qu'elle l'était jadis pour Jeanne, le personnage d'Émile Zola. D'un esprit paisible, elle s'accoude à la fenêtre « comme une grande personne, comme sa mère »<sup>28</sup>, constatait le narrateur à l'époque.

En allant plus loin dans l'herméneutique littéraire de l'entre-deux métaphorique, si la fenêtre permet de scruter avec l'image toute action de l'extérieur, alors elle est un symbole du pouvoir. Un exemple pertinent est tiré de *Madame Ex* où, après le divorce,

---

<sup>27</sup> Hervé Bazin, *Madame Ex*, Paris, Seuil, 1975, p. 97. Désormais noté entre parenthèses avec l'abréviation *ME*.

<sup>28</sup> Émile Zola, *Une page d'amour (Les Rougon-Macquart)*, Québec, La Bibliothèque électronique du Québec, coll. « À tous les vents », p. 39.

Aline refuse une visite de Louis saluer les enfants, sous prétexte que deux d'entre eux sont malades. Et alors si Louis domine par son rôle de *pater familias*, elle le fera par l'illusion de grandeur offerte par la position haute de la fenêtre : « Une Aline exaspérée ouvre la fenêtre de sa chambre d'où elle va dominer, comme en chaire, la chaussée et les jardinets » (*ME*, 74), souligne le narrateur. Pourtant, le meilleur exemple semble être tiré de Sylvie Germain, où le personnage a l'air de perdre le combat avec la mort et cela faute d'une absence du regard, de l'impossibilité de voir par la fenêtre cette image qui est porteuse du sens de la vie même.

### **5. Voir et se faire voir. Un franchissement interdit**

Métaphore de l'œil d'un corps-maison, la fenêtre regarde vers l'extérieur, mais elle est aussi regardée. C'est ainsi que, par la fenêtre on peut voir, mais on est aussi vu, pense Andrea del Lungo<sup>29</sup>. De ce point de vue, esclave de son aventure nocturne, Gabriel, protagoniste de l'*Opéra muet*, contemple silencieusement les visages éclairés par la lumière. Il observe, donc, les fenêtres dans leur emploi primaire – celui de réceptacle de lumière – pour ainsi analyser la vie et le rituel crépusculaire de ses « victimes ». Cette manie de regarder sans se faire voir le mène jusqu'à la mort, puisque, dans son délire causé par la fièvre, il n'ose pas se réveiller pour boire de l'eau, de peur de ne pas se faire apercevoir à son tour par les voisins lorsqu'il allume la lumière. La fenêtre devient, dans ces conditions, un vrai filtre d'observation, dont l'objectif confère aussi la protection contre toute fatalité issue de l'extérieur. Tellement stigmatisé par le regard de Méduse, le personnage ne permet pas être regardé de l'extérieur et, à son tour, bien qu'il observe les gens à distance, il n'ose pas regarder les femmes aux yeux. Cette malédiction, couronnée par le danger de pétrification, s'anéantit derrière la lentille des jumelles ou, à la rigueur, par le regard à travers le verre des fenêtres. Et alors si la maison représente, pour lui, son laraire, la fenêtre ne serait qu'une métaphore de la nymphe Écho<sup>30</sup>, un symbole du regard silencieux porté vers l'autre, une poursuite de l'obscurité et une résignation face à l'impossibilité de la parole.

---

<sup>29</sup> Andrea del Lungo, *op. cit.*, p. 8.

<sup>30</sup> Nymphe des montagnes dans la mythologie grecque. Punie pour avoir aidé Zeus à tromper son épouse, elle est censée désormais ne plus parler, sinon répéter seulement les mots qu'elle entend. Amoureuse de Narcisse et incapable de lui confesser son amour, elle se contente à le poursuivre de l'obscurité.

Mais alors si, généralement, le regard va de l'intérieur vers l'extérieur, vers l'altérité, il y en a aussi des exceptions. Ainsi, lors de sa visite chez le docteur, Gabriel se fait observer de l'extérieur par un chat roux qui le fixe avec le regard. Dans les mêmes conditions, si le personnage de *Tobie des marais* ne réussit pas à satisfaire la curiosité en regardant par la fenêtre de l'intérieur de la maison, le processus inverse ne pose pas de difficultés pour le narrateur omniscient. Ainsi, vers la fin du roman, l'on observe : « Une fenêtre resplendit dans le soir, toute éclaboussée de musique. Par la fenêtre on peut voir deux silhouettes en train de tourner. Un couple danse une valse à pas rapides, allègres. Ce ne sont pas deux époux, mais un père et son fils. »<sup>31</sup>

Quant au regard bloqué de l'intérieur, il convient de remarquer le fait que le roman met en juxtaposition des séquences où la fenêtre n'accomplit pas son rôle d'objet permettant d'observer l'extérieur. Analysons, à ce sujet, l'incipit de *Tobie des marais*, qui s'ouvre avec un regard efforcé d'apercevoir des détails à l'extérieur, bien que ce fut, cette fois-ci, de l'intérieur d'une voiture. Le pare-brise, jouant parfaitement le rôle dénotatif d'une fenêtre, ne permet à saisir que des images vagues à cause d'une pluie torrentielle qui « assaillit la terre » (*TM*, 13), en rendant la visibilité presque impossible : « Le conducteur, dans l'habitacle de sa voiture cinglée par la pluie, eut l'impression d'être transformé en scaphandrier. » (*TM*, 13). C'est ainsi que le petit Tobie, errant dans les rues avec son vélo, est confondu avec un « drôle de météore » (*TM*, 13).

Dans un autre épisode, exemplifiant la même hypothèse, de la fenêtre de leur maison, Ragouël et Edna essaient de surveiller chaque pas de leur fille : « Quand la fraîcheur se fera trop vive, humide, Sarra rentrera à la maison, se glissera sans bruit jusqu'à sa chambre. Mais si un soir elle ne revenait pas, si elle se laissait emporter par le reflux ? Ragouël est en constante alarme, et de même est Edna qui pleure en secret derrière une autre vitre. » (*TM*, 200). Pourtant, l'on observe très bien que l'inquiétude ne fait que s'augmenter face à cette vitre qui reflète les angoisses des héros : « Il s'éloigne de la fenêtre, allume une cigarette, tourne en rond dans la pièce. » (*TM*, 200).

Pareillement, en attendant Tobie et angoissé par le même sentiment paternel, Théodore se trouve face à la fenêtre de sa maison : « Il pose son front contre la fenêtre. Mais ce n'est pas son reflet qui affleure, c'est le souvenir d'Anna. » (*TM*, 233). Il essaie

---

<sup>31</sup> Sylvie Germain, *Tobie des marais*, Paris, Gallimard, 1998, p. 263.

immédiatement de le chasser en ouvrant la fenêtre, mais s'étonne « que la nuit ne ploie pas, ne cède pas, même, sous le poids de sa peine. » (*TM*, 233). Cette fenêtre opaque, sans effet de miroir, transgresse tout rôle dénotatif de la fenêtre, glissant vers un registre de l'ineffable.

La fenêtre permet donc un double regard, de l'intérieur vers l'extérieur, mais aussi le revers. On peut regarder et être regardé ou bien on ne regarde pas et on ne permet pas d'être vu, en tirant les volets, les rideaux ou les persiennes<sup>32</sup>. Ainsi, pour que la fenêtre accomplisse son rôle tutélaire, elle doit être elle-même protégée par les volets tirés : « Une giboulée nocturne claque aux fenêtres, dont les volets n'ont pas été tirés » (*ANDF*, 74), observe le protagoniste du roman *Au nom du fils*. Dans un autre contexte, cette protection de la fenêtre, qui engendre une sécurité du héros à l'intérieur, devient même une règle à ne pas franchir : « Ne jamais passer devant une fenêtre dont les rideaux ne sont pas tirés »<sup>33</sup>, s'imposent Maria et Manuel, réfugiés dans la maison de Selma et Olivier Lagarneau. Si les volets gratifient l'espace intérieur d'une protection authentique, avec le passage du temps, la fenêtre demeure renfermée, pour que l'intérieur devienne une vraie prison : « Les fenêtres coïncent et c'est plus difficile encore de les refermer » (*CDC*, 81-82), remarque Folcoche dans le dernier roman de la trilogie bazinienne. Abandonnée, la Belle Angerie ne reste que ce qu'elle est devenue dès le départ sous le règne de Mme Rezeau : une cellule funèbre.

## Conclusion

L'on vient de voir, ainsi, que l'image de la fenêtre traverse multiples représentations, de l'observation à l'enfermement et même vers la protection ou le pouvoir. Si, en première instance, la contemplation par la fenêtre, propre dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, définit les personnages des deux écrivains, ils se situent, tel qu'on l'observait déjà dans l'hypothèse, au niveau d'un entre-deux étymologique, à mi-chemin entre l'univers clos de la maison et l'infinité du monde extérieur. Mais au fil des pages, en tant que présence récurrente, la fenêtre sillonne des significations variées, réunies sous le goût des auteurs pour le double. Dans ce sens, inscrits dans une ligne héritée de la tradition canonique, mais ouvrant la voie d'une

---

<sup>32</sup> Andrea del Lungo, o. c., p. 8.

<sup>33</sup> Hervé Bazin, *Un feu dévore un autre feu*, Paris, Seuil, 1978, p. 46.

démarche inédite, Hervé Bazin et Sylvie Germain demeurent « immobiles » (telle l'image de la fenêtre) entre les deux, entre la tradition et la modernité du point de vue narratif. Mais il ne s'agit que d'un faux-semblant puisque si de loin, une toupie semble demeurer inerte sur la table, analysée de plus près, on peut observer son mouvement à une vitesse impressionnante et gardant, à la fois, sa position verticale. Pareillement, balancés entre les deux tendances, les deux auteurs travaillent intensément pour une nouvelle conception romanesque, d'une perfection si grandiose qu'elle est souvent difficile à démystifier.

Concluons pour l'instant avec les mots de Marcel Proust qui, en analysant l'œuvre de Gustave Flaubert, affirmait : « Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style. »<sup>34</sup> Comprendons ici par la métaphore un couronnement sur le plan esthétique de la comparaison : comparaison entre deux notions, deux images artistiques ou même deux écrivains.

## **Bibliographie**

### **Textes de références**

- BAZIN, Hervé, *Vipère au poing*, Paris, Bernard Grasset, 1948.  
BAZIN, Hervé, *Lève-toi et marche*, Paris, Bernard Grasset, 1952.  
BAZIN, Hervé, *L'huile sur le feu*, Paris, Bernard Grasset, 1954.  
BAZIN, Hervé, *Au nom du fils*, Paris, Seuil, 1960.  
BAZIN, Hervé, *Cri de la chouette*, Paris, Bernard Grasset, 1972.  
BAZIN, Hervé, *Madame Ex*, Paris, Seuil, 1975.  
BAZIN, Hervé, *Un feu dévore un autre feu*, Paris, Seuil, 1978.  
BAZIN, Hervé, *L'église verte*, Paris, Seuil, 1981.  
BAZIN, Hervé, *Le démon de minuit*, Paris, Bernard Grasset, 1988.  
GERMAIN, Sylvie, *Opéra muet*, Paris, Gallimard, 1989.  
GERMAIN, Sylvie, *Tobie des marais*, Paris, Gallimard, 1998.

### **Ouvrages critiques**

- ARISTOTE, *La rhétorique d'Aristote*, traduite en français avec le texte en regard et suivie des notes philologiques et littéraires par Norbert Bonafous, Paris, Albert Durand Librairie, 1856.  
CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont S.A. et Jupiter, 1982.  
GERMAIN, Sylvie, *Le vent ne peut pas être mis en cage*, n° 31, Bruxelles, Alice, 2002, coll. « L'intégrale des entretiens NOMS DE DIEUX d'Edmond Blattchen ».  
LUNGO, Andrea del, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, coll. « Poétique ».

---

<sup>34</sup> Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert » [1920, Nouvelle Revue Française] in *Journées de lecture*, Paris, UGE n° 10/18, 1993, p. 115.



- PROUST, Marcel, « À propos du "style" de Flaubert » in *Journées de lecture*, Paris, UGE 10/18, 1993 [1920, Nouvelle Revue Française].
- RENAULT, Jean-Baptiste, *Théorie et esthétiques de la métaphore. La métaphore et son soupçon entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*, thèse dirigée par Jacques Aumont, soutenue le 27 juin 2013, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.
- RICŒUR, Paul, « Imagination et métaphore » in *Psychologie Médicale*, n° 14, p. 4. [En ligne]. URL : [http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles\\_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf) (Consulté le 3.05.2018).
- THOMASSET, Alain, *Paul Ricœur. Une poétique de la morale. Aux fondements d'une éthique herméneutique et narrative dans une perspective chrétienne*, coll. « *Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium* », n° 142, 1996.
- Trésor informatisé de la langue française*. [En ligne]. (Consulté le 3.05.2018).



## La comparaison temporelle dans le roman *À son image* de Jérôme Ferrari

Ioana-Rucsandra DASCĂLU  
Université de Craïova, Roumanie

**Résumé.** Le roman *À son image* de Jérôme Ferrari est construit sur la comparaison (instituée comme réalité structurante) entre l'image d'Antonia, morte à la suite d'un accident, dans le cercueil, les jours précédant son ensevelissement et son souvenir activé spécialement par son oncle et parrain, le prêtre qui conduit l'enterrement. Dans ce roman, la comparaison est achevée par télescopage, par différenciation, *a dissimili*. D'ailleurs le nom latin de la comparaison est *simile* ou *similitudo*, alors que celui grec est *eikôn* (image, ressemblance). Nous essayons de relever le rôle de charnière des adverbes et des expressions spatio-temporelles dans la mise en œuvre de la comparaison entre le passé lumineux et le présent tragique. Par leur fréquence accrue, ils assurent la structure cohérente du texte, variant entre de simples mots comme *maintenant* et des expressions plus élaborées comme *ce vendredi soir d'août 2003, la dernière fois qu'elle l'avait vu, dix ans plus tôt, en février 1981*, etc.

**Abstract.** Jérôme Ferrari's novel *À son image* is built around the comparison (perceived as a structuring reality) between Antonia's image in the coffin, the days before her burial, and her memory developed especially by her uncle and godfather, the priest who officiates the funeral. In this novel, the comparison is achieved by differentiation, *a dissimili*. The Latin name for comparison is *simile* or *similitudo*, while the Greek one is *eikôn* (image, similitude). We try to reveal the pivotal role that adverbs and spatial and temporal expressions play in the comparison between the luminous past and the tragic present. By their high frequency, they ensure the coherence of the text, ranging from simple words such as *now* to more elaborate expressions such as *this Friday evening of August 2003, the last time she had seen him, ten years before, in February 1981* and so on.

**Mots-clés :** remémoration, circonstants, espace-temps, catholicisme, Jérôme Ferrari.

**Keywords:** rememoration, markers, space and time, catholicism, Jérôme Ferrari.

### Introduction

Nous nous donnons pour tâche de relever le rôle essentiel des circonstants dans l'avancée de la trame narrative du roman *À son image* et dans la mise en œuvre de la comparaison. La comparaison qu'envisage Jérôme Ferrari est celle entre le présent et le passé, entre le souvenir d'Antonia vivante et son corps mort, observé dans les moindres détails pendant l'été de l'année 2003. Le retour dans le passé est la formule autour de laquelle Jérôme

Ferrari articule son texte, qu'il s'agisse d'un passé récent ou d'un passé plus distant. Dans notre approche, nous nous sommes appuyée sur le classement grammatical des adverbes ayant la fonction de complément circonstanciel : des adverbes en emploi « scénique » (surtout des spatio-temporels), des adverbes de commentaire phrastique et des adverbes de commentaire énonciatif (Riegel, 652-653), montrant la prépondérance évidente de ceux « scéniques » dans le roman analysé.

Nous avons également fait appel aux définitions dédiées à la comparaison dans les ouvrages de stylistique, grâce auxquelles nous avons mis en évidence les traits de cette figure, surtout grâce à l'unité de signification qu'elle forme avec la métaphore. Ainsi résulte-t-il que la comparaison est dépourvue de poéticité et de mystère, se situant du côté de la rationalité et de la logique, par rapport à la métaphore qui est plus chiffrée.

Nous nous proposons aussi de démontrer comment la comparaison *a disimili* est réalisée à défaut de terme comparant, remplacé justement par les adverbes spatio-temporels. Un autre point d'intérêt est la manière dont le narrateur sait-tout rend le trouble profond que vit le personnage central, le prêtre catholique, par la tension stylistique de l'écriture, très soutenue et poursuivie jusqu'à la fin du roman.

## **1. La comparaison comme tension stylistique**

Ce sont notamment les circonstants « scéniques » spatio-temporels qui servent de charnière entre le passé et le présent et qui assurent la structure cohérente du matériel romanesque. Comme il s'agit d'une remémoration qui s'étend tout au long du livre, l'écart temporel est plutôt large, depuis la naissance du personnage féminin et jusqu'à sa mort, en août 2003, alors que le cadre spatial ne dépasse pas les confins de la Corse. Les circonstants sont très nombreux dans le roman, le texte se matérialisant autour des simples adverbes ou des expressions « spatio-temporelles » plus développées. À l'instar d'un refrain, ces références temporelles et spatiales se retrouvent presque à chaque page du roman, lui donnant l'apparence de la réalité et reliant un passé doux au présent tragique.

L'écriture du roman est issue de la difficulté de se résigner à la mort d'une jeune femme de trente-huit ans ; c'est un style attristé parcouru par la tension entre le passé remémoré et le présent imbu de

tragisme. Nous avons trouvé des explications pertinentes concernant ce mal à vivre le malheur chez Sigmund Freud, qui définit le deuil comme renoncement à un objet chéri, qui est mort, suivi par « la révolte compréhensible » que vit l'homme face à cette perte cruelle. Le psychanalyste explique comment la libido est obligée de renoncer à l'objet aimé et par conséquent à faire face et à se résigner à cette absence (Freud apud Ricœur, 87). Le prêtre avoue d'ailleurs que c'était la première fois qu'il eût pris part à l'enterrement d'une personne qu'il avait connue comme enfant et d'autant plus il lui était difficile de l'accepter.

Henri Morier met en évidence les différences entre la comparaison et la métaphore, de sorte qu'on retienne très facilement les caractères de ces deux figures, présentées en contraste. Selon les théoriciens, la comparaison est une figure plus éloignée de l'intuition poétique, « une opération discursive pleine de bon sens et sans envol ni mystère » (Morier, 677), traits qui sont confirmés par la construction du roman de Jérôme Ferrari. Celle-ci témoigne d'une rationalité prononcée, d'une géométrie constante, où les expressions temporelles sont les éléments structurants du flux narratif, de vrais piliers sur lesquels se pose la logique de l'entier édifice. L'événement déclencheur de l'action du roman c'est les retrouvailles entre Antonia, la photographe qui sera le centre de l'œuvre littéraire, et Dragan, un ami qu'elle n'avait pas revu depuis dix ans et avec lequel elle avait fait connaissance pendant la guerre de Yougoslavie. C'est cette rencontre qui la fait tarder la nuit, jusqu'à l'aube et qui l'amènera à l'accident passé en Corse, sur les virages de la route d'Ostriconi.

Il y a un narrateur sait-tout qui se situe en 2003 et qui raconte la tragédie d'Antonia à la suite de l'accident d'automobile perpétré un matin d'août en 2003. Pour ce narrateur, « maintenant » est le moment des funérailles, quand le corps mort de la femme est déposé dans la Cathédrale de Notre-Dame du Rosaire d'Ajaccio. La vision sur le présent (août 2003) est constante, du début à la fin du roman, alors que le passé est surpris dans des moments essentiels, pour que le contraste entre les deux plans soit d'autant plus poignant.

Depuis l'incipit du roman, dédié aux retrouvailles entre Antonia et Dragan, nous avons constaté que la référence temporelle au passé était plus développée, construite de plusieurs éléments, qui donnaient des précisions sur le moment exact où

l'action se passait, alors que, par contre, le présent était introduit brusquement, le plus souvent par un seul mot : l'adverbe « maintenant ». Le roman commence par le contexte temporel : « la dernière fois qu'elle l'avait vu, dix ans plus tôt. »<sup>1</sup>, pour revenir à l'actualité après une page et demie : « ce vendredi soir d'août 2003, sur le port de Calvi » (ASI, 12), avec une localisation temporelle et spatiale très précise. L'ironie du sort fait qu'après avoir échappé à la guerre de Yougoslavie, Antonia finisse sur les routes dangereuses de la Corse. Après la représentation du front yougoslave, où Antonia prenait des photos dix années auparavant, l'auteur nous amène au présent : « Elle prenait des photos de mariage maintenant, et c'était la raison de sa présence à Calvi. » (ASI, 12). La catastrophe est dépeinte par des détails précis : « sur la route de l'Ostriconi, au détour d'un virage » (ASI, 14) ; par les données de la police : « Antonia était sans doute morte la veille, à l'aube. » (ASI, 15). C'est à ce point que commence l'alternance entre l'image du corps mort, étendu dans l'église et le souvenir du prêtre qui commence à remémorer les trente-huit dernières années de sa vie. Le prêtre qui va célébrer la messe d'enterrement pour Antonia est son oncle maternel et en même temps son parrain. « Il est aussi celui qui trente-huit ans auparavant, dans la même église, la tenait serrée contre lui alors que l'eau froide du baptistère répandue sur son front la faisait pleurer. » (ASI, 15). C'est à ce moment qu'intervient brièvement et irrévocablement le présent : « Maintenant, il dit : *J'irai vers l'autel de Dieu* » (ASI, 15).

Antonia incarnait pour le prêtre catholique le seul lien avec les passions de la chair, avec sa vie laïque, avant l'appel de la foi, « un appel inattendu et impérieux » (ASI, 22). Aussi la remémoration devient-elle douloureuse, sinueuse, avec des avancements et des retours. Il avait baptisé Antonia avant l'éveil de sa croyance catholique ; il se rappelle ces temps-là comme témoignage de sa première jeunesse, dépourvue de tout attachement à la divinité. Sa filleule était devenue le centre de ce monde, qui périssait en même temps qu'elle. Il fait clairement la distinction entre sa vie religieuse et sa vie civile ; cette séparation est opérée toujours par le biais des marqueurs temporels : « Désormais et pour le temps que durera la cérémonie, il n'est plus l'oncle de la morte, mais seulement un prêtre. » (ASI, 34).

---

<sup>1</sup> Jérôme Ferrari, *À son image*, Paris, Actes Sud, 2018, p. 11. Désormais désigné à l'aide du sigle ASI, suivi du numéro de la page.

Le prêtre choisit les souvenirs les plus lumineux de leur histoire commune, comme le quatorzième anniversaire de la fille, pour lequel il lui avait offert un appareil photo : « Quand il offrit à Antonia, pour son quatorzième anniversaire, le premier appareil photo qu'elle eût jamais tenu entre ses mains, il était encore au séminaire. » (ASI, 19). Elle allait en faire sa carrière et pour le remercier de son cadeau, Antonia l'avait surpris lors de son ordination, à la fin de ses études théologiques. La date de cet événement est consignée précisément : « en février 1981 » (26) ; l'antithèse temporaire est introduite brièvement, par le seul adverbe : « maintenant » : « Maintenant, le glas vient de sonner pour la première fois... » (ASI, 26). C'est toujours lui, le prêtre qui est vu au début de sa carrière : « le cœur battant sur le dallage glacé de la cathédrale d'Ajaccio » (ASI, 26) et qui est ramené au présent, après beaucoup d'années, en habits spécifiques : « la chasuble et l'étole violettes sur les épaules » (ASI, 26).

## **2. Marqueurs de la comparaison temporelle**

« L'ancrage spatio-temporel » (Riegel, 263) relie deux scènes : la scène du passé heureux avec le présent poignant, où une tragédie vient de se produire. C'est en raison de cette division que les marqueurs temporels relatifs au passé sont plus élaborés, alors que ceux désignant le présent sont très réduits, le plus souvent l'adverbe « maintenant » seul servant de retour dans l'actualité et d'opérateur du contraste entre les souvenirs et la réalité douloureuse.

L'accident est présenté rapidement, comme éblouissement. C'est là le départ de la narration, qui propose des marqueurs temporels très précis : il y a l'accident, ensuite il y a l'annonce de la mort faite par les gendarmes : « le lendemain, en fin d'après-midi » (ASI, 14), finalement il suit la dépose du cadavre à l'église, « deux jours plus tard » (ASI, 15).

Les théories sur les figures de style expliquent que la comparaison et la métaphore sont faites d'un comparé-objet dont il est question (A) et d'un comparant (B), l'élément auquel on se rapporte : le comparé est le corps mort d'Antonia qui est toujours mis en antithèse avec son passé, quand elle était vivante, surtout à l'aide de la mémoire du prêtre, qui se souvient de sa filleule : il remonte « trente-huit ans auparavant » (ASI, 15), quand il n'était pas encore prêtre, mais quand il tenait la fille dans ses bras devant l'autel,

lorsqu'elle n'était qu'une petite enfant. Le fil du souvenir est interrompu par le présent, qui sert d'antithèse : « Maintenant, il dit : *J'irai vers l'autel de Dieu*, et l'assemblée répond : *De Dieu qui réjouit ma jeunesse* ». L'adverbe « maintenant » est soudain et sert d'introducteur de la comparaison : le passé est le comparant, alors que le présent devient le comparé, l'élément qui attire le plus l'attention, par le tragisme des descriptions et justement par cette tension permanente entre la vivacité de la jeunesse et le dramatisme pétrifié de la mort. Antonia est suivie depuis son baptême jusqu'à ses trente-huit ans ; tout y est : enfance, adolescence, premier amour, carrière de photographe.

La référence temporelle impressionne par la précision des dates dans le roman de Jérôme Ferrari : les mois et les années y sont consignés exactement à chaque fois : « ce dimanche matin de l'été 1965 » (ASI, 81), « le mois d'août 1979 » (23), « février 1981 » (26), « septembre 1983 » (47), « pendant l'hiver 1987 » (65). Aucune de ces scènes ne reste sans être actualisée au présent. La narration élargie du passé, faite avec de nombreux détails est toujours mise en relation avec les moments divers de l'enterrement. Avec l'appareil photo que son oncle lui offrit pour son quatorzième anniversaire, Antonia prit des photos de la cérémonie d'ordination du prêtre, « alors qu'il était étendu à plat ventre, éperdu de joie et d'émotion, le cœur battant sur le dallage glacé de la cathédrale d'Ajaccio » (ASI, 26) ; cette inauguration de la carrière religieuse étant continuée par ses hésitations à célébrer le service religieux de l'ensevelissement de sa filleule et nièce, par sa difficulté à s'objectiver devant le public et à faire son métier malgré la parenté avec la morte.

À l'opposé des passages où le prêtre réfléchit autour des doctrines catholiques, notamment sur la laideur du péché, sur ses devoirs cléricaux, sur l'éloignement du monde profane, il y a beaucoup de contextes qui recèlent le naturalisme d'attitude de l'écrivain ; celui-ci se manifeste surtout dans les descriptions. Le lecteur a l'impression de voir le corps mort d'Antonia envahi par le bourdonnement des mouches (ASI, 31), au visage déformé par l'accident, à la mâchoire brisée (ASI, 32) et empesté par l'odeur de décomposition. Du côté du remémoré, le naturalisme d'attitude se fait ressentir dans la description des scènes d'amour en plein air, qu'il s'agisse du dépucelage d'Antonia par Pascal B., dans la voiture de celui-ci ou des retrouvailles de ces deux amants, après que Pascal B. eut passé deux années en prison. Ce sont des



notations où les passions humaines et les éléments de la nature dépeints dans les moindres détails s'enchevêtrent harmonieusement.

### **3. L'interaction entre les personnages du roman**

L'écrivain dépeint avec persévérance les personnages du roman. Pascal B. est celui qui dépucèle Antonia « un soir de juillet 1982 » (ASI, 41), lors d'une soirée plus banale que la jeune femme ne l'avait imaginée : « Il n'y avait eu ni beaucoup de douleur ni beaucoup de plaisir et pas du tout de sang » » (ASI, 41) ; plusieurs années plus tard « en juin 1999 » Antonia participe en tant que témoin à l'assassinat de son ancien partenaire. Pendant quelques instants elle garda espoir qu'il ait été vivant, mais, à son malheur, elle découvrit l'horrible réalité : « Il n'est pas mort, pensa encore Antonia, et elle leva les yeux et elle vit luire sur le comptoir les traces blanches de cervelle. Ce n'est pas la peine, s'entendit-elle dire au jeune homme qui, cette fois, se tourna vers elle. C'est terminé. » (ASI, 201). Dans sa douleur ressentie après cette perte, Antonia sera consolée par le partenaire qui avait succédé à Pascal, Simon T., dont il avait avorté l'enfant et qu'elle essayait encore de convaincre qu'elle avait fait le bon choix.

Devant le dénouement tellement tragique de la vie d'Antonia, parsemée de catastrophes et de malheur, le prêtre parrain pensait à quel point il lui était difficile d'enterrer quelqu'un « qu'il avait connu enfant » (ASI, 198). La fin du roman lui appartient : enlaçant le frère d'Antonia, Marc-Aurèle, son neveu, il imagine les instants de la dernière rencontre entre Antonia et Dragan sur la plage de Calvi.

Le rapprochement effectué entre le corps mort d'Antonia et son corps vivant est fait *a dissimili*, selon des différences importantes qui créent des oppositions. Au baptême « le prêtre ne s'intéressait pas au rituel » (ASI, 15), parce qu'il ne connaissait pas encore sa vocation religieuse. Antonia avait participé à l'ordination de son oncle comme prêtre et à cause de ce passé commun très intense le prêtre avait du mal à célébrer la cérémonie d'enterrement et il n'y avait cédé que sur les instances de sa sœur, la mère d'Antonia (ASI, 26). Le corps d'Antonia est comparé à celui de sa grand-mère, les deux étant déposés dans le même lieu à une distance de presque trente ans : « ses parents ne lui avaient pas permis de rentrer dans la chambre où reposait la vieille, le visage définitivement figé dans l'expression douloureuse qu'elle avait arborée toute sa vie, sur le lit où Antonia serait exposée à son tour en août 2003. » (ASI, 65-66).

Après la séparation de Pascal B., la femme ressent le besoin d'avoir un autre homme, par le désir de comparaison : « elle était curieuse de toucher enfin la peau d'un autre homme » (ASI, 138), cette comparaison l'aidant à bâtir entre elle et Pascal B. « un mur infranchissable » (ASI, 139).

## Conclusions

L'épigraphe du roman contient trois citations relatives à l'image, à partir de la défense de se faire une idole, exprimée dans l'*Exode* jusqu'aux écrivains contemporains. La souffrance est obscène et l'image de la souffrance est d'autant plus minable, parce qu'elle continue à faire souffrir.

La comparaison entre les deux images d'Antonia pourrait être interprétée à la lumière des théories cartésiennes sur la corporalité : le corps était, selon Descartes, à la fois une *res extensa* (la matière) et une *res cogitans* (l'intellect) ; le présent du roman surprend justement le passage du concret vers l'abstrait, vers l'idée, la séparation du corps pour devenir souvenir et pure image.

Il est aussi possible de lire le sens de la comparaison comme le regard jeté sur le corps en tant que « lieu privilégié, parce que massif, d'interrogation du monde » (Cotea, 9) que les spécialistes de la corporalité ont identifié dans leurs études. En dernière instance, le corps unit le passé avec le présent, en faisant réfléchir aux vies des personnages du roman. Devant le corps mort d'Antonia, son parrain réfléchit au sujet de sa vie et il essaye de lui donner un nouveau sens.

## Bibliographie

### Texte de références

FERRARI, Jérôme, *À son image*, Paris, Actes Sud, 2018.

### Ouvrages critiques

COTEA, Lidia, *L'imaginaire du corps chez les écrivains de Minuit – annés 80-90*, București, Editura Universității din București, 2012.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique (Théorie et pratique)*, Paris, PUF, 2011 [1991].

RIEGEL, Martin ; PELLAT, Jean-Christophe ; RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, 6<sup>e</sup> édition mise à jour, 2016 [1994].

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 [2000].

## **Comparer, médier. La dynamique poétique de Christophe Tarkos**

Fabiana FLORESCU  
Université de Bucarest, Roumanie

**Résumé.** Pour Christophe Tarkos, l'expérience de la poésie est l'expérience d'une fabrication perpétuelle des mondes, des illusions et des langues. Compte tenu de cette perspective, l'œuvre poétique de Tarkos se construit comme un dispositif hybride qui a pour but l'invention d'une langue artistique révolutionnaire. Par une démarche interdisciplinaire (qui convoque la littérature comparée, la médiologie et la sémiologie), nous analyserons comment l'expérience poétique est construite dans les œuvres de Christophe Tarkos.

**Abstract.** For Christophe Tarkos, the poetic experience is that of a constant creation of worlds, illusions and languages. From this perspective, the poetic work of Tarkos emerges as a hybrid apparatus whose goal is the invention of a revolutionary language of art. From both a comparative and a mediological point of view, this paper attempts to analyze how the poetic experience is created through the work of Christophe Tarkos.

**Mots-clés :** poésie, expérience, hybridation, médiation, comparaison.

**Keywords:** poetry, experience, hybridization, mediation, comparison.

Dans cette étude, nous nous intéressons au travail poétique multimédial de Christophe Tarkos dans *L'Enregistré*<sup>1</sup> (2014). Nous nous proposons d'analyser comment la comparaison entre l'écriture et les différents supports techniques d'expression représente une méthode fondamentale pour révéler l'expérience poétique véritable dans son œuvre, c'est-à-dire une expérience qui mettrait en évidence les mécanismes du processus d'écriture et de la performance. L'enjeu d'un tel type de comparaison est d'évoquer l'expérience poétique en tant qu'expérience des limites de l'expression. Au lieu de traiter la comparaison en tant que figure de style, nous nous intéresserons à la comparaison comme méthode d'observation du dialogue entre le texte et l'enregistrement sonore ou visuel. Dans *L'Enregistré*, catalogué comme *multilivre*, la comparaison devient un des principaux

---

<sup>1</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle (E) suivi du numéro de la page.

instruments d'analyse que Tarkos nous propose pour illustrer le fonctionnement de ces dispositifs poétiques et l'expérience qui en découle.

*L'Enregistré* fonctionne comme un dispositif, l'œuvre poétique de Christophe Tarkosse construit comme un assemblage de textes, sons et images. De cette façon, l'avant-propos réalisé par Philippe Castellin révèle plus que l'on n'attend : « Le cœur est constitué par un CD et un DVD. Ils font plus que s'adjoindre au livre; sans eux, les pages "imprimés" auraient peu de sens. Une performance, une improvisation orale, ne sont restituées (mal) que par les captations dont elles ont fait l'objet. Le papier n'est qu'un complément. » (2014, 9) Le livre même est constitué comme un dispositif, comme un ensemble de mécanismes qui assurent le fonctionnement global par les relations qui s'établissent entre eux. Le parcours de *L'Enregistré* est le parcours d'une œuvre totalisante car elle rassemble texte et image (dessins et photocollages), lecture sonore et performance. Finalement, le sens de l'œuvre ne peut sortir que d'une analyse pluriperspectiviste de la collaboration des médiums. Ce concept de *médium* est d'ailleurs fondamental pour la compréhension des dispositifs poétiques. Dans ses études, Régis Debray fait une sorte d'histoire du terme et de ses usages, en le définissant comme « milieu », « moyen », « outil », « support technique ». Debray, qui exploite ce terme, isole dans ses écrits une possible définition du médium : « *l'ensemble, techniquement et socialement déterminé, des moyens de transmission et de circulation symbolique.* » (1999, 15)

Pourtant, cette attitude face à la poésie, ce désir de dépasser les limites du texte s'ancre dans une dynamique de la pensée poétique de la fin du dernier siècle et surtout, dans le changement des rapports à l'oralité et à l'expérience artistique. Observer un changement esthétique dans ce genre de manifestes suppose un regard comparatif qui se projette au-delà du texte, de la dépendance entre le texte, la voix et la performance, jusqu'au niveau des rapports du lecteur-spectateur avec cette poésie-action ou performée. La tendance de la poésie de sortir de la catégorie de Littérature, et de s'insérer au sein de la catégorie des Arts – qui gagne déjà un statut plus visible et puissant au sein de la culture contemporaine, surtout par le renforcement des pratiques *new media* dans les arts dramatiques ou performatifs –, devient saillante du fait de l'embrassement d'un tel regard comparatif. Et

c'est peut-être le sens de la perspective globale que Philippe Castellin nous propose lors de la construction de l'appareil critique pour le volume de *L'Enregistré*. Choisisant deux éléments centraux dans la démarche de Tarkos – écriture et lecture –, il propose entre eux une relation qui fait ressortir dans ce processus poétique les différences et les ressemblances entre ces deux gestes, marquant en même temps qu'ils représentent deux facettes de la même expérience poétique.

Tarkos embrasse l'écriture comme un jeu plus complexe des formules artistiques. Il emprunte l'importance de l'interprétation de la ligne mélodique, de l'intonation et de la tonalité de l'écriture musicale, des techniques librettistes, en modelant ces éléments en fonction de ses poèmes. En établissant (arbitrairement) la nature enregistrée de cette œuvre, la structure du volume efface dès le début l'idéal de l'interprétation essentialiste de la poésie et du texte comme unique porteur des sens. La valeur de l'expérience poétique ressort des rapports entre les textes et leurs mises en voix ou en scène, ainsi que des rapports du système textuel avec le système musical ou visuel. Pour observer ces écarts et pour sortir la différence essentielle entre ces pratiques d'écriture et les pratiques de la « lecture » proposée par l'exercice poétique de Tarkos, nous devons comprendre que la comparaison est aussi une méthode, une manière d'écrire et de lire.

La comparaison propose à la fois un dialogue et une confrontation. Elle apparaît comme un fondement du processus de la médiation des réflexions sur l'idée de poésie et sur les problèmes d'esthétique. Sur cette ligne Daniel-Henri Pageaux propose une pratique contrastive qui révèle les différences entre les systèmes d'expression artistique, l'*intersémiotique* :

Pour mener à bien une analyse à la fois « comparative » et transdisciplinaire de cette nature, il ne suffit pas d'être sémioticien, ce que doit être le comparatiste lorsqu'il essaye de décrire les relations entre divers textes unis par la notion de genre et qu'il essaye de dégager ce que serait une certaine littérarité générique (ou mieux intra ou intergénérique), en jouant avec la synchronie, la diachronie et en pariant sur des possibilités de continuité (série homogène) ou sur le caractère superprésent (relations entre littérature et arts), il doit inventer une sorte d'intersémiotique capable de décrire deux systèmes différents (système littéraire, ce qu'est tout texte, et système iconique, ou musical ou encore textuel et espace architectural). (Pageaux 1994, 158)

Pour l'exercice poétique hybride de Christophe Tarkos, un tel regard est un premier pas dans l'analyse de l'expérience poétique, tout en valorisant le processus de création auquel l'auteur réfléchit et les valences de l'hybridation. Pageaux lui-même met le processus comparatiste sous le signe des confrontations et des transpositions, termes qui anticipent les démarches de la médiologie. « Le comparatiste se trouve donc amené à étudier comment la littérature met en mots ce qui n'est plus un matériau, un thème, mais un mode d'expression auditive (ou visuelle), une expérience d'une réalité sonore (dans le cas de la musique). » (Pageaux 1994, 158) L'expérience poétique est vue donc par Tarkos et par ses exégètes comme un appareil vivant, en changement, un organisme qui « s'adapte » (E, 11) en fonction des conditions d'expression. Christophe Tarkos a offert nombre de lectures de ses poèmes et, en comprenant les enjeux ou les défis du son et l'image dans le contexte de la poésie contemporaine, déjà familière aux expériences de Heidsieck ou de Bobillot, il affirme que, pour faire *fonctionner* un dispositif poétique, il doit emprunter des schémas techniques d'autres médias. Il assume un rôle de médiateur entre ces formes d'expression, car la pensée de la poésie devient une pensée multimédiale, renonçant à traiter les contenus pour leur seule dimension textuelle. Dans des textes-performances comme *les mains sont douces* on retrouve une « lecture longue et douce sur le thème de la publicité "par rapport à d'autres lectures bruissantes, [qui] créent des œuvres différentes". » (Castellin 2014 9) Tous ces exemples montrent que la mise en jeu de ses expériences poétiques est la révélation du processus de la poésie, de l'expérience même de la fabrication de la poésie. En outre, le processus de création poétique est mis en évidence au sein des rapports comparatifs entre les lectures ou entre le poème et d'autres poèmes auxquels Tarkos fait référence pour évoquer d'autres réflexions sur la complexité du processus d'écriture.

Pour Tarkos, l'idéal de cet exercice n'est pas de chercher une définition du poème, mais de l'exclure à la faveur d'une réflexion sur la compréhension du poème comme *poiein*, processus de création, de fabrication. La dynamique des poèmes est désignée par la permanente interaction des diverses formes d'expression. Selon Philippe Castellin, c'est l'activité « hors-imprimée » de Tarkos qui se manifeste *poétiquement* dans des « hors livres » (Castellin 2014, 9). La poésie ne dépend plus du livre, du support textuel, car au cas

de *L'Enregistré*, l'utilisation des supports audiovisuels est essentielle. D'autre part, c'est une ouverture qui fait ressembler la poésie à l'art contemporain qui ne cesse d'exploiter tous les moyens multimédias afin d'arriver aux résultats les plus surprenants. « Le poème qui ne peut pas être lu n'est pas un poème », déclare Christophe Tarkos lors d'un entretien avec Sylvie Ferré, organisatrice des Polysonneries, festival de performances et de poésie sonore à Lyon (cité dans Castellin 2014, 26). *L'Enregistré* n'est pas seulement la captation des textes ou des prestations d'un artiste, mais aussi l'enregistrement du processus de la création et du savoir de la poésie dans une certaine époque et, involontairement, l'enregistrement de la manière dont le public (lecteurs et spectateurs) pense aujourd'hui la poésie.

La voix vibre pour soi, rentre au phonème, au souffle. La « page » est désertée, tenue trop pour compromise : bourgeoise. Du moins la transforme-t-on en surface plastique, investie par des compositions tabulaires ou souillée par des éléments importés depuis le monde de l'imprimé, images, fragments de textes, etc. On se veut en dehors, on est dans une guerre que l'on va gagner, on joue la performance, l'action, le non-objet, l'ailleurs, contre le système et la « marché ». On y croit. Y= l'Autre. (Castellin 2014, 28)

La remarque de Philippe Castellin perce mathématiquement la construction d'un tel livre qui dépasse les schémas poétiques classiques. De cette façon, il compare le support écrit (la page) avec les autres supports d'expression. Sur ce point, la comparaison propose une identification de l'espace d'action et d'écriture, ainsi qu'une double lecture de l'exercice poétique où l'écriture et la performance sont simultanées. C'est en comparant que Tarkos arrive à ces pratiques médiologiques, à voir que la poésie est plutôt hors-texte. Le livre-album exploite la plénitude du signe, tout est un langage, un matériel potentiel du poème et y participe comme tel. Si l'œuvre fonctionne à la base d'un système de relations, l'enregistrement du processus de la création se fonde sur le dialogue entre les différents systèmes d'expression ou supports techniques qui contaminent le contenu de l'œuvre.

Par contre, sans qu'il existe une équivalence à l'écrit et à l'oral entre les formes d'expression, dans la forme imprimée le sens est découvert, et c'est cette transparence apparente du mot qui renferme le texte dans une réflexion sur soi-même. L'acte de *poétiser* est un acte par excellence protéiforme, le poème est voué

au changement, et il se définit par une série de fermetures et réouvertures dans la réflexion sur la poésie même. Dans la poétique de Tarkos, les mots essentiels deviennent « torsion et réversibilité », car l'essence du poème est soumise aux changements à travers l'expérimentation de la parole poétique au-delà du texte imprimé. Si on regarde *Improvisation – lieder*, on se heurte à une série presque infinie de questions à décortiquer. Ensuite, elles attirent l'attention sur le besoin d'articulation, même s'il est apparent :

Où que tu ailles série : continue !  
Article !  
Article !  
Encore !  
Encore !  
Article !  
Encore !  
Le petit train  
Écheveau d'idées  
Tagada... trata...taratara  
Et...ouste ! (E, 123)

Le son ferme, l'écheveau d'articulations désavoue l'esprit tautologique qui caractérise la contemporanéité et s'avance comme le trait fondamental du mécanisme de la littéralité. Le fragment cité montre les tensions qui dominent l'espace de la recherche d'une parole poétiquement consistante, capable de porter toute la dynamique des expériences de l'art et de la vie.

L'enregistrement vient surprendre autant le contrôle que l'éparpillement dans la production d'un nouveau langage, une sorte d'*esperanto*, ou le *new language* de George Orwell, non détachable du progrès technique. Pourtant, l'invention des *patmots* marque la reconnaissance de la saturation opérée par les mots en (se) disant, et en proposant simultanément une nouvelle forme de communication. La nouvelle langue, comparée à la langue de bois ou aux expressions soignées et tant recherchées par les écrivains, s'avère une matière transformable, capable de surprendre la dynamique changeante du monde. Si le lyrisme se définit dans la conception générale comme « l'expression personnelle des sentiments du poète » (Maulpoix, 2005) et par la recherche d'une expression soignée, la langue que Tarkos expérimente est la marque d'une crise et elle surprend l'instabilité, l'inquiétude, les



blocages d'une parole qui se transforme quotidiennement. En effet, tout fonctionne sur le principe de l'enchaînement de sorte que, pour arriver à produire un nouvel art qui correspondrait à une nouvelle manière de penser le monde, on a besoin d'utiliser un nouveau langage spécifique. Par cela se forme une sorte de *pâte* qui couvre les mots, ou une *pâte à modeler* le monde. Les *patmots* représentent des résidus des phrases, des mots recyclés et de la poussière langagière vendue comme une nouveauté. D'ailleurs, comme Tarkos l'affirme, c'est surtout dans les performances que ces entités langagières atteindront leur vraie intensité dans le radicalisme qui les définit. Les *patmots* attirent l'attention sur l'importance d'une pensée de l'ensemble de la machine poétique, de tous les rapports entre les mots et les supports techniques qui les portent :

Donc, patmot-----qui signifie ----- heu ----la pâte  
-----mot, la pâte faite des mots [...] on dit un groupe de ---- de mots ----  
--qui n'ont pas tellement de sens pris isolément mais c'est tout un  
ensemble et le fait de parler c'est toujours tout un ensemble en même  
temps et avec ensemble pris en même temps comme c'est une pâte c'est  
complètement collé [...] (E, 231)

Afin de mettre en exergue l'expérience de la langue que Tarkos propose dans les deux derniers poèmes cités, on peut rejoindre la perspective de Christian Prigent qui souligne l'accent que Tarkos met sur la langue et sur les jeux linguistiques.

Là encore Christophe Tarkos nous parle de la langue, et peut-être ne nous parle que de la langue. Il règle des phrases hoquetées, ressassées ou ironiquement précipitées – qui vident le sens dont elles pourraient être chargées. Cela donne une rythmique obsessionnelle, distraite et rigoureuse, une musique de disque rayé, une mécanique dérégulée à force d'être méticuleusement réglée, un zinzin verbologique à la fois blanc-lisse et secoué de tremblements parkinsoniens. (Prigent, 1996, 85)

La langue est un objet à modeler en soi, un jeu avec cette forme qui exprime une manière de penser le monde et la littéralité. Si on réfléchit de nouveau à la poétique-limite et fragmentée que Tarkos embrasse, ses œuvres poétiques pourraient demeurer comme une musique sublime (puisque chaque mot contient la possibilité du sublime et de l'absolu) imprimée de nouveau sur un disque rayé des usures. La comparaison avec le disque rayé est révélatrice pour la poétique d'enregistrement : au-delà de l'écho évident à la

définition du dispositif poétique d'aujourd'hui, c'est une remarque sur les modifications qu'un seul matériau subit en raison des conditions externes et des phénomènes de l'usure, ou de l'ordinaire. Dans ce contexte, des phénomènes comme les répétitions, les allitérations, les onomatopées et le rythme saccadé soulignent la crise du langage poétique et la nécessité de retrouver la vraie énergie poétique.

*La purée*, d'autre part, est un texte qui se met en rapport avec sa performance de 1996 (à Ajaccio, L'Aghja) et apparaît comme la somme de ses expérimentations à la recherche de la parole poétique : le dialogue entre les médiums, l'incarnation de la parole poétique et la réflexion sur les limites de la langue. Le rapport entre le texte, le corps et la performance enregistrée est marqué dès le début du poème. Tout comme au théâtre, on a une description de la présence du corps en scène : « C.T. entre en scène, tenant un récipient d'eau bouillante, le pose sur une table ronde, prend un autre seau rempli de flocons, tire une chaise, monte sur la chaise, debout, jette avec des gestes amples les flocons en pluie dans l'eau bouillante. » (E, 211) Entre la corporéité et la réflexion sur la parole se trouve une correspondance intéressante sous le signe du modelage qui vient exploiter les fissures saillantes dans la pensée poétique afin de reconstruire cette expérience. Selon Debray, sous le concept de *médium* on pourrait regrouper plusieurs éléments du processus de création poétique : les codes grammaticaux ou sociaux, les matériaux (papier, bande-son, etc.) et les « organes du corps (larynx) » (2000, 35). Dans ce contexte, on peut parler de ce que Prigent désigne comme *texte-building*, c'est-à-dire l'entraînement constant de la « musculation » de la langue poétique :

Les textes de Christophe Tarkos proposent en somme une sorte de *texte-building* : exercices formels systématiques, musculation rhétorique, tension d'art qui ne semble rouler l'évidence de la phrase que pour la faire creuser un vide et éloigner tout prétexte figuratif. Comme s'il s'agissait de déborder par l'afflux de l'insignifiant toute prétention à *exprimer* la profondeur des choses (du monde, des sentiments, des passions, des pensées). Peu de poètes, du coup, savent nous faire éprouver avec autant d'aisance ironique la sensation violente qui se dégage de ça : l'étrangeté de la langue, son tournoi ahuri, sa distance implacable aux corps, aux choses, au réel. Peu savent nous introduire avec un aussi imparable mélange de tendresse subtile et de cruauté pince sans rire au malaise de la langue qui passe comme une lame entre le monde et nous. (Prigent, 1996, 86)

Puisqu'il veut affronter ce malaise de la langue, Tarkos s'engage dans une exploration progressive et de plus en plus acharnée des limites du travail textuel. Conséquemment, au cœur du poème on retrouvera le contraste entre l'intention de hurler et la voix lente qui exprime un blocage du dire. Ce blocage et le besoin d'expérimenter les limites de la langue pour trouver une parole nouvelle sont marqués aussi par la répétition.

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa-----l'avalanche  
Toutes les choses disparaissent  
Et s'engouffrent  
Mais  
Il y a une seule chose  
Et c'est la neige douce  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa-----  
Tout disparaît et s'effondre  
Avec tant de malheur  
Mais  
Tant de blancheur douce  
De la neige en poudre  
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa----- l'avalanche. (E, 218)

Le poème devient le corps de l'homme qui est surpris dans ce mouvement ahurissant. Les comparaisons se diluent dans les tensions et s'établissent comme des métaphores qui disent quelque chose de la mécanique du dispositif, de la recherche incessante de la fabrication poétique. Chez Tarkos, les comparaisons participent intérieurement à l'effacement du poème comme texte écrit et stable. En comparant, on peut observer les mutations au niveau du texte et dans la dynamique de la création.

Nous nous rendons compte que, vue d'un angle différent la question pourrait se poser ainsi : imaginons un poème dans sa genèse, progressant selon tous les hasards des corrections, les différents stades des hésitations, les premières versions, rejetées, reprises, améliorées, pour aboutir au poème tel que le poète l'accepte finalement. Dans ce sens l'écriture est une désécriture : elle suppose la destruction de nombreux matériaux à différents stades. (Glauser, 2002, 155)

Mais cet effacement à l'œuvre défini par Glauser comme le *nucleus* du processus poétique est continué, voire renforcé, par l'exercice performatif. Cette dynamique contient la tension qui habite la pensée poétique de Christophe Tarkos et le désir de démontrer que

la poésie est née de cette collaboration entre les médiums, qu'elle prend son énergie de cette inquiétude face à l'expression. En outre, l'approfondissement du rôle de l'idée de médium dans l'œuvre de Tarkos met en exergue l'importance des « matériaux » et des « mécanismes » de la création artistique : « Les médiums détiennent un pouvoir poétique. » (Krajewski, 2015, 6)

Tarkos veut que le poème surprenne ce travail d'écriture et de désécriture simultanées, ce que dans un autre essai théorique, le poète Jean Portante définit comme l'*effaçonnement* (2015, 152). De plus, cet *effaçonnement* sera porté au-delà du texte même, par l'exploration de plusieurs médiums, une forme, un médium, efface un(e) autre pour créer du nouveau. Chaque médium surprend, efface et construit le poème. Et l'expérience artistique naît effectivement de l'exploration et du regard comparatif portés sur ces étapes. L'improvisation, comme le texte nous montre, est une impression du moment qui agit à son tour sur le contexte qui l'a produit. Ces exercices de la performance poétique désignent deux états différents au moment de la lecture et de la performance. « La transcription ne peut refléter le rythme et les modalités vocales caractéristiques de cette soirée, d'autant, bien sûr, qu'elle laisse de côté le rôle essentiel de la musique, qui couvre la voix et complique la restitution de ce qui est dit. » (E, 163)

*Le texte est expressif* commence avec quatre hurlements, chacun suivi par un silence profond, dans l'intention de marquer la tension qui réside dans l'idée même d'expressivité. La tension qui exprime la crise de l'expressivité est continuée par l'accentuation de certaines syllabes et par une intonation très imposante. D'ailleurs, de cette performance on apprend que le texte est expressif grâce à la voix, il est expressif et « vrai » en dépassant ses limites par la mise en voix. On observera les différences entre les deux supports en comparant la variante écrite avec la performance offerte par Tarkos en 1993. La tonalité est didactique, lente, avec un effet d'insistance sur chaque mot dans la phrase. Au milieu du poème, l'intensité de la voix s'accroît et le rythme est plus rapide. Vers la fin de la même performance, il revient à la tonalité et au rythme des premières phrases. En comparant les deux versions de *Le texte est expressif*, on observe quelques changements voués à produire des effets différents. Parfois Tarkos nous propose un exercice très intéressant pour faire sortir la vérité du texte : un positionnement en miroir du texte performé par rapport à l'écrit.

Finalement, la vérité de l'expressivité du texte ressort de ce regard, et se trouve au juste milieu de ce rapport. La performance soutient ce que la variante imprimée dit, et, sans cette mise en voix qui justifie chaque mot, pour Tarkos le texte n'est qu'une série de mots inexpressifs. *Le texte est expressif* gardera dans le volume la présence de la performance, marquant entre crochets les éléments qui apparaissent à l'oral (par exemple, lors de la performance, Tarkos dit « Le texte est expressif et intense » qui comporte un changement d'accent par rapport à la version écrite « Le texte expressif est intense »). « Le texte est expressif. Le texte est intense. L'expressivité du texte est bonne. Le texte est bon. Il sort sonore et vrai. Le texte a une bonne expressivité. Le texte [*est*] expressif est [*et*] intense. Le texte extirpe. L'expressivité du texte est suffisante. Le texte est bon. [...] Le texte [*il*] exprime précisément. [*Il*] Le texte est expressif. Fort, il surprend, en français et vrai, et intense. » (E, 107) Les deux médiums, textuel et sonore, représentent à la base le même processus de transposition-transmission, mais chacun apporte une autre énergie.

Ce type de structure, qu'on rencontre par exemple dans *Le texte est expressif*, ouvre une sorte de praxéologie de la transposition des contenus à travers plusieurs médiums d'expression et à travers la sphère historico-sociale (les régimes de visibilité du contemporain, les pratiques artistiques ou les techniques du divertissement). Dans ce cas, ce sont les médiums qui mettent en évidence les articulations de ces processus dans les termes d'une *praxis*, telle qu'elle est définie par Pageaux. Et pour Tarkos l'idée de pratique et de *tekhné* est fondamentale pour la pensée de l'expérience et pour le traitement de l'organisme poétique. De plus, pour avancer dans l'analyse de la poésie, on doit sortir la compréhension de la perspective limitative qui voit la lecture critique comme l'unique manière de percer et d'arriver à l'essence du texte. « [...] j'entends, je n'ai pas qu'été là à emmagasiner, je comprends, j'ai qu'eu qu'à appliquer. J'entendais entendre. Je n'eus qu'à enregistrer. » (E, 133) Cet ensemble mécanique du *Je comprends* révèle le dispositif contemporain à vivre, à parler, à penser. D'ailleurs, il renonce aux idéaux herméneutiques et à la recherche de la compréhension de l'œuvre à la faveur de cette dimension technique et de la pratique de l'enregistrement. En enregistrant, on ne comprend pas le poème, on l'expérimente, en lui laissant la chance de se refaire avec chaque

lecture audiovisuelle. Une telle considération de l'enregistrement est alors peut-être la preuve du caractère multimédial de cet exercice poétique. L'enregistrement est la *praxis* même qui définit les poétiques des années 1990 ou 2000, et qui a été déjà soulignée sous le titre de *médiopoétique* par Jean Pierre Bobillot et traitée dans le contexte du début du XXI<sup>e</sup> siècle dans les œuvres de Jean Marie Gleize ou Christophe Hanna. Philippe Ortel remarque à son tour que c'est par la comparaison des pratiques qu'on arrive à une praxéologie commune entre l'artiste (le photographe dans son cas) et l'écrivain.

[...] la scène de l'artiste au travail est un motif obligé des romans sur l'art, des autobiographies et des autoportraits. Le travail du photographe, du peintre et de l'écrivain est le moment inaugural de la mimésis, comprise comme processus et pas seulement comme produit. Il n'est pas souvent pris en compte par les théories de la représentation, alors que postures, gestes et procédures y suivent les règles d'un rituel où s'affirment déjà le style et la personnalité de l'artiste. Comparer les pratiques, ce sera donc dégager une praxéologie commune à l'opérateur muni de la chambre noire et à l'écrivain tel qu'il se perçoit et figure son activité à travers ses textes. (Ortel 2002, 101)

L'impact social que la photographie a eu à cette époque est comparable à l'impact que toute forme d'enregistrement ou les pratiques performatives ont eu sur la pensée poétique à partir des années 1960. Le même schéma pourrait s'appliquer au cas de Tarkos, car il pense l'exercice poétique dans son rapport immédiat et indissoluble avec les arts performatifs. Par essence, son *art poétique* se définit dans les termes d'une telle praxéologie qui se trouve au croisement de plusieurs arts. Pour Christophe Tarkos, l'expérience poétique résulte d'un dialogue continu entre le texte, le son et l'image. Compte tenu de ces données, une analyse de ses expériences poétiques ne peut se développer qu'au croisement des disciplines, entre la littérature et la médiologie, de façon à ce que la dynamique du dispositif poétique de *L'Enregistré* soit révélée. Encore une fois, la dimension historico-culturelle qui entoure les rapports entre les agents du jeu artistique s'impose comme condition d'analyse.

En guise de conclusion, en considérant la comparaison comme méthode, ce que Tarkos lui-même nous suggère, on a observé que les articulations entre les différents supports médiatiques occupent le centre du dispositif hybride de

*L'Enregistré*. De ces rapports, l'expérience poétique apparaît aussi comme une expérimentation des médiums d'expression, donc des pratiques et des moyens de transmission de la pensée artistique. Le but de ces exercices est de sortir la pensée de la poésie de la commodité du texte et de voir comment elle se rapproche par ses démarches des arts performatifs. D'autre part, en proposant un tel regard sur la pensée poétique, Christophe Tarkos souligne la nécessité d'inventer une langue plus vive, une langue qui pourrait témoigner de la dynamique de la vie et des mondes de l'art. Finalement, en s'emparant de la comparaison pour mettre en exergue un dispositif poétique hybride, Tarkos fait du dialogue et de la confrontation entre les médiums d'expression une praxis de la poésie.

## Bibliographie

### Texte de références

TARKOS, Christophe, *L'Enregistré*, édition établie, préfacée et commentée par Philippe Castellin, Paris, P.O.L., 2014.

### Ouvrages critiques

- CASTELLIN, Philippe (préf.), « Christophe Tarkos, "Poète de la lecture" », *L'Enregistré*, Paris, P.O.L., 2014.
- COLLOT, Michel, *Le chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, Éditions Corti, 2019.
- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1999.
- DEBRAY, Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000.
- GLAUSER, Alfred, *Écriture et désécriture du texte poétique*, Saint-Genouph, Librairie A.-G. Nizet, 2002.
- KRAJEWSKI, Pascal, « Qu'appelle-t-on un médium ? », dans *Appareil*, février 2015, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2152> ; DOI : 10.4000. (Consulté le 01 mai 2019).
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Le lyrisme, histoire formes et thématique...*, 2019, [En ligne]. URL : <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm> (Consulté le 20 février 2019).
- ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- PORTANTE, Jean, « Le travail de la baleine », dans Corinne Blanchaud et Cyrille François (dir.), *Pour la poésie. Poètes de la langue française (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, p. 147-154.
- PRIGENT, Christian, *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris, P.O.L., 1996.
- VAZQUEZ, Laura, « On ne sait pas (une pratique de la performance) », in *Littérature*, n°192, décembre 2018, p. 125-128.
- ZIMMERMANN, Laurent, « Christophe Tarkos. La poésie "très-chou" », in *Littérature*, n°180, 2015, p. 83-91.





## Instagrammisation de la littérature

Louise KARI MEREAU  
*Trinity College* Dublin, Irlande

**Résumé.** La littérature se ferait brève, rapide. Plus de description, mais des références : si Zola devait décrire les vêtements que Gervaise porte dans *L'Assommoir* pour rendre compte de sa condition sociale, Beigbeder peut se contenter d'annoncer qu'Octave Parango s'habille chez APC (99 Francs). Ces références donnent à la figure de la comparaison une dimension culturelle et politique augmentée : le lecteur doit partager le même système de références que l'auteur pour comprendre le livre. Le but d'un auteur est généralement d'être publié, lu, reconnu, pour cela il doit être compréhensible. L'auteur choisit un système de références en sélectionnant les référents (marques ou personnalités) qu'il va utiliser. L'instagrammisation de la littérature présente aussi des enjeux sémantiques et éthiques et il peut être compliqué de passer d'un système de références à un autre. Par exemple le roman de Frédéric Beigbeder, *99 Francs* (2000), subit péniblement sa traduction anglaise, *6,99 £*, comme le remarque Nicholas Lezard, journaliste au *Guardian*, dans son article « Ad execs quoting Gramsci ? Only in France... » Dès lors, la littérature semble forcée de pactiser avec le développement foudroyant de la mondialisation dans son effort d'unifier l'utilisation des mots et de l'image dans la société contemporaine.

**Abstract.** Nowadays, novels become shorter. No more descriptions, but many references: if Zola needed to describe Gervaise's clothes in *L'Assommoir* in order to depict her social condition, Beigbeder only needs to specify that Octave Parango buys his clothes at APC (99 Francs). These references give a cultural and political dimension to the simile as a figure of speech : the reader needs to share the same system of references as the author in order to understand the book. An author's goal is to be published, read, known : thus, he needs to be understood. The writer chooses a system of references when he selects the referent (brand or celebrity) he will use. The instagrammisation of literature also involves semantic and ethical issues and it could be difficult to pass from one system of reference to another. For example, Beigbeder's novel *99 Francs* suffers from its translation, *6,99£*, as Nicholas Lezard notes in his article for the *Guardian*, « Ad execs quoting Gramsci ? Only in France... ». Consequently, literature seems to be forced to make a pact with the quick development of globalisation in order to unify the use of words and images in current society.

**Mots-clés :** roman, contemporain, instagrammisation, comparaison, description.

**Keywords:** novel, contemporary, instagrammisation, simile, depiction.

Instagram est un réseau social, qui depuis 2018 compte 1 milliard d'utilisateurs. Plus que Twitter. Depuis Facebook, créé en 2004, les internautes se sont habitués à utiliser des textes plus courts (280 caractères maximum sur Twitter) et à favoriser l'image au détriment

du texte (devenu série de mots précédée d’hashtag sur Instagram). L’engouement pour les romans courts, et le renouveau du Haïku peuvent être assimilés à cette révolution technologique, survenue à partir des années 1990 et qui a explosé à partir des années 2000 en France. Les créations littéraires semblent suivre la tendance du bref et du rapide. Ce parallèle entre réseau social et littérature nous permet d’introduire ici le sujet de cet article : l’Instagrammisation de la littérature.

Il ne s’agit plus de décrire, mais de référer : si Émile Zola devait décrire les vêtements que Gervaise et ses enfants portent dans *l’Assommoir* (1877) pour rendre compte de leur condition sociale, Frédéric Beigbeder peut se contenter d’annoncer qu’Octave Parango s’habille chez APC (2004, 17) ; si Honoré de Balzac devait décrire la déchéance physique du Père Goriot, Beigbeder n’a besoin que de comparer le professeur Stylianos Antonarakis à Paulo Coelho et Anthony Hopkins (2018, 29) pour que le lecteur – cultivé – s’en fasse une image.

Ce nouveau système de références permet de donner à la figure de la comparaison une dimension culturelle et politique car il faut que le lecteur partage le même système de références que l’auteur pour comprendre le livre. Bien sûr, on peut objecter que le lecteur du 21<sup>ème</sup> siècle ne peut partager le même système de références que Rabelais par exemple et c’est pourquoi les dictionnaires d’auteurs existent. Mais ici, il s’agit d’un auteur d’une époque lu par ses contemporains. La distance historique est effacée.

Mais, *quid* de la différence culturelle ? En effet, le but d’un auteur est d’être publié, lu, reconnu, pour cela il doit être compréhensible. L’auteur choisit son système de références en sélectionnant les référents (marques ou personnalités) qu’il va utiliser : il peut alors être compliqué de passer d’un système à un autre.

Dans cet article, notre but sera de mettre en avant les défis que cette nouvelle forme de comparaison apporte dans la création littéraire contemporaine : le problème du système de références et de la traduction. Pour ce faire, nous nous appuierons sur des exemples concrets, provenant des romans de Frédéric Beigbeder, Virginie Despentes et Michel Houellebecq, trois auteurs cyniques, en vogue, et « instagrammant » la littérature.

## 1. Définition du concept en France

Richard Millet, dans une interview, publiée dans l'ouvrage dirigé par Alain-Philippe Durand, *Beigbeder et ses doubles* (2008, 39-42), attaque Beigbeder, en décrivant son travail comme de la littérature spectacle : les images remplacent les descriptions, et l'argot et les mots à la mode, la langue de Molière. Le « français littéraire » semble en voie de disparition à cause de la démocratisation. Pour Millet, Beigbeder fait de la littérature post-littéraire, de la sous culture. Beigbeder répond à cela ; pour lui, le plus important est de publier, et de défendre le livre et les œuvres écrites face à la nouvelle addiction et au nouvel enthousiasme de la société pour les images (Durand 2008, 40-41). C'est l'ère de l'instagrammisation de la littérature.

Pour expliquer plus précisément ce qu'est l'instagrammisation, il convient de rappeler ce qu'est le « Naturalisme Underground » défini ainsi par Beigbeder :

Le naturalisme underground : des romans souvent très « branchés » (terme ringard mais qui décrit bien une vision « connectée » sur le réel) qui racontent leur époque de la façon la plus moderne – souvent en imitant certains auteurs américains comme Hunter Thompson, Hubert Selby Jr. ou Bret Easton Ellis.

Exemples : Michel Houellebecq, Vincent Ravalec, Vincent Borel, Guillaume Dustan, Virginie Despentes, Tonino Benacquista, Benoît Duteurtre... Peut-être que *Vacances dans le Coma* fait partie de cette famille-là. (Durand 2008, 13)

L'importance de l'image dans la société contemporaine ne cesse de grandir. Les auteurs ne décrivent plus ; ils associent. Un vêtement avec une marque, une boisson aussi, et même des objets du quotidien. Par exemple, chez Despentes l'on trouve : « Véronique lui tend une boîte entière de Kleenex. » (2004, 39-40) ou « La bouteille de Jack, enfonce-toi-la bien profond, je t'emmerde » (1999, 119) et chez Houellebecq : « Un soir que Véronique était absente, j'ai avalé un flacon de Largactyl. Pris de panique, j'ai ensuite appelé les pompiers » (1994, 104) ou « Le soleil se couchait, les feux arrière de la Mercedes s'éloignaient en direction de la nationale, et il repensa à Geneviève » (2010, 53).

## 2. Premier problème, le système culturel

En reprenant les exemples cités précédemment, il nous est possible d'introduire la notion de système culturel. Le système culturel peut être défini comme un ensemble de références qu'un groupe, une population ou un pays partagent : elles peuvent être littéraires, musicales, artistiques, politiques, mais aussi relatives à des actes du quotidien ou des marques de fabrication ou de distribution.

Lorsque Virginie Despentes fait référence aux « Kleenex » ou à « la bouteille de Jack », elle utilise des marques déposées pour désigner des mouchoirs et du whiskey. De la même manière, Michel Houellebecq utilise les noms de marques « Largactyl » et « Mercedes » pour désigner un traitement des états d'agitation et d'agressivité lors d'états psychotiques aigus et chroniques, et une voiture. Le lecteur doit connaître ces marques afin de pouvoir comprendre la phrase.

Cependant, le problème du système culturel ne s'arrête pas là. En effet, si le lecteur connaît les marques utilisées par l'auteur pour décrire une situation ou un personnage, il lui faut aussi avoir connaissance de la connotation qui peut être apposée à ces marques, sachant que celle-ci peut varier. Comme le rappelle le paragraphe 20 du document *Les marques et leur rapport avec les œuvres littéraires et artistiques*, rédigé par l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle lors de la Seizième session à Genève les 13-17 Novembre 2006 :

D'autre part, la réputation d'une marque peut dépasser les qualités et les caractéristiques des produits ou des services sur lesquels elle est apposée. Outre le fait d'indiquer l'origine et la qualité, une marque peut être associée, dans l'esprit des consommateurs, à un style de vie déterminé.

Par exemple, la marque Fred Perry est souvent assimilée malgré elle aux skinheads d'extrême droite ou aux militants antifascistes qui en portent souvent les polos (Soullier 2013). L'article « Fred Perry, Ben Sherman, Lonsdale : marqués à l'extrême », signé par Lucie Soullier et publié dans *Le Monde*, donne aussi l'exemple de Lacoste :

Car les marques n'abdiquent pas et tentent tout pour se repositionner hors d'un marché qui leur coûte cher. Lacoste en est l'exemple type. Ciblant les CSP+, le crocodile chic des courts de tennis a été récupéré

dans les années 1990 par les jeunes de banlieue. Communication sur un « style de vie » bon chic bon genre, ouverture d'un navire amiral à Paris, logo plus petit... Toutes les stratégies marketing ont été bonnes, ensuite, pour se dégager d'une image devenue trop « ghetto ». (2013)

Il semble, dès lors, très probable que l'utilisation de telle ou telle référence à une marque permette à l'auteur de donner plus d'informations sur une situation tout en n'ayant pas à décrire longuement celle-ci. La « bouteille de Jack » de Manu peut souligner son alcoolisme, le Jack Daniel étant un whiskey peu cher, facile à trouver dans tous les supermarchés. Cette marque, souvent attribuée à une consommation principalement masculine peut aussi rappeler au lecteur le côté masculin, que Manu cultive, qui lui permet d'être une femme libre.

Comment alors peut-on lire un livre « instagrammé » et être sûr de le comprendre ? Cette pratique qui peut sembler, à l'abord, apporter un niveau de détail plus percutant qu'une longue description, semble au contraire rendre plus opaque la compréhension complète du texte.

### **3. La question éthique**

L'utilisation de marques peut être problématique. S'il est légal de citer dans une œuvre littéraire une marque, il peut arriver que ladite marque n'apprécie pas la référence : Lalie Walker, par exemple, fut attaquée pour diffamation par Village d'Orsel, gestionnaire du Marché Saint-Pierre. Elle situait l'action de son roman *Aux malheurs des dames* (2009) dans le Marché Saint-Pierre. Robert Gabbay, le directeur général de la société, expliquait à *Rue 89* : « Ce livre cite notre marque ! C'est une marque déposée ! Ce site est protégé ! On ne touche pas et on ne parle pas du Marché Saint-Pierre sans l'autorisation du propriétaire et du dirigeant. C'est n'importe quoi, c'est de la diffamation. » (Dryef, 2010) Guillaume Sauvage, avocat spécialisé en droit de la communication, explique les limites possibles de l'utilisation d'une marque dans un roman :

Il peut y avoir diffamation, y compris dans la fiction, mais le critère, c'est quand il peut y avoir confusion entre le réel et la fiction. Quand on lit le livre, il ne peut pas y avoir de confusion possible. Aucun nom de personne réelle n'est donné. Les dirigeants du magasin sont frères, ce qui n'est pas le cas dans la réalité. (Dryef, 2010)

L'utilisation de marques, non pas dans le cadre d'une métaphore classique mais en tant qu'instagrammée peut en effet poser une question éthique en termes de limites de la liberté d'expression. Il ne s'agit pas d'apparenter un objet à celui d'une marque, mais il s'agit de distinguer cet objet comme celui de la marque. Ce n'est plus une comparaison mais, pourrait-on dire, une identification. Les onomastismes se généralisent et peuvent devenir des enjeux financiers et légaux.

Ce procédé d'instagrammisation devient encore plus délicat lorsque le narrateur utilise des personnalités : surtout si elles sont vivantes. Dans *Une vie sans fin* (Beigbeder 2008), le narrateur fait maintes fois références à des célébrités : « Elle avait un petit menton // À la Charlotte Le Bon » (41) ou « Eh bien soit, ai-je accepté, avec la même intonation que John Wayne doublé par Raymond Loyer dans *La Prisonnière du Désert* » (42) ou encore « Léonore était encore plus ravissante avec les cheveux trempés : sensuelle comme une photo de Jean-François Jonvelle (un ami mort) » (43). Pour comprendre ces passages le lecteur doit connaître l'apparence de Charlotte Le Bon, la voix de Raymond Loyer, le film *La Prisonnière du Désert* et les photographies de Jonvelle. Ici l'utilisation de célébrités ne semble pas problématique puisque celle-ci porte, non pas sur une appréciation de la personne, mais sur une caractéristique objective : Charlotte Le Bon a un petit menton, l'intonation est audible dans un film que l'on peut voir, et les photos de Jonvelle sont connues pour être sensuelles.

Plus loin, le narrateur de Beigbeder intensifie l'instagrammisation à partir de personnes célèbres et vivantes :

Le bleu nuit est la couleur qui me permet de porter le deuil sans imiter Thierry Ardisson. [...] Pour le style d'animation, je me situe à mi-chemin entre Yann Moix et Monsieur Poulpe – intello mais déconneur (le communiqué de presse dit « pertinent et impertinent »). (2018, 66)

Contrairement aux exemples précédents, il est clair ici que le narrateur émet un jugement sur les personnalités qu'il cite. Il utilise les noms de « Yann Moix » et « Monsieur Poulpe » pour renforcer l'image qu'il utilise pour se décrire, « intello mais déconneur ». Il annonce qu'il ne veut pas être associé à Thierry Ardisson. D'ailleurs, quelques pages plus loin, il développe une critique rude destinée à expliciter son allusion :

Le cas le plus angoissant est celui de Thierry Ardisson [...]. Alors que Thierry rêvait d'être écrivain, rien de ce qu'il prononce n'est de lui : ses prompteurs, ses blagues et ses questions sont rédigés par des pigistes. Tout ce qu'a fait Thierry Ardisson, depuis trente ans, c'est lire des textes écrits par d'autres. Il n'est pas surprenant que son obsession consiste désormais à éditer des coffrets de compilations de ses vieilles émissions – ce romancier frustré souhaite à tout prix occuper une place sur votre étagère. (Beigbeder 2018, 74)

Le vocabulaire négatif – « frustré » ou « angoissant » – utilisé à l'encontre de Thierry Ardisson montre que le narrateur ne souhaite pas lui ressembler. Le ton est plutôt agressif, et le narrateur semble critiquer directement Thierry Ardisson lorsqu'il évoque la peur de ne pas rester connu après sa mort, ou son arrêt de la télévision. Il cite d'autres présentateurs télévisuels (« Drucker, Pivot, Arthur, Cauet, Courbet », 2018, 73) mais semble s'acharner plus particulièrement sur le cas de Thierry Ardisson. Ici l'instagrammisation semble lui permettre de prouver son point de vue (lui et les autres ont très peur de l'oubli) en utilisant plus qu'un exemple concret, et réel : une incarnation. Le lecteur doit connaître Thierry Ardisson pour comprendre la force de l'exemple, mais il doit aussi comprendre qu'il s'agit du point de vue du narrateur – donc fictif – sur ce dernier. Comme le disait Guillaume Sauvage, le problème éthique jaillit lorsque la limite entre la fiction et la réalité se floute trop. D'ailleurs Thierry Ardisson avait répondu à Beigbeder, à la sortie du roman, expliquant que cette attention lui avait déplu. À son tour, l'auteur d'*Une vie sans fin* se défendait :

C'est un passage qui fait quelques lignes et on m'en a beaucoup parlé. Le héros du livre est animateur de télévision. Il en a marre, démissionne et explique que c'est un métier très éphémère. Tous les animateurs sont des gens angoissés par l'idée de disparaître des écrans. (Interview sur *Europe 1*, 2018)

Ainsi l'instagrammisation peut apporter de nouveaux enjeux à la littérature, puisqu'elle floute et amenuise encore la limite entre fiction et réalité.

#### **4. Le problème de la traduction**

L'utilisation de l'instagrammisation est possible si le lecteur et l'auteur partagent les mêmes références culturelles, comme nous

l'avons souligné. Dans le cas d'une traduction d'un ouvrage instagrammé, la question du système culturel se pose, aussi, d'une nouvelle façon : faut-il traduire la langue en gardant le système culturel originel de l'auteur ou faut-il également traduire les références utilisées pour qu'elles s'insèrent mieux dans le système culturel du lectorat visé par la traduction ? Si la narration se sert de mots d'une autre langue, le traducteur doit-il conserver les mots dans la langue choisie par l'auteur lors de la traduction ou les traduire ?

L'apparition d'anglicismes dans la littérature française n'est pas récente mais depuis la mondialisation, leur création et diffusion se sont particulièrement accrues. De nombreux nouveaux anglicismes sont apparus : il ne s'agit pas seulement de noms ou d'adjectifs utilisés comme ils le seraient en anglais (Thriller, Marketing, Remake, Sponsor, Business, Casting, etc.), il s'agit des mots de différentes natures (verbes, noms, adjectifs, etc.) utilisés soit en corrélation avec la grammaire française soit dans un sens différent de leur sens originel. Des noms communs ou des verbes – « ghost », « challenge », « brainstorm », « binge watch », « chill » – deviennent des verbes du premier groupe : ghoster, challenger, brainstormer, binge watcher, chiller. Des mots changent de sens, par exemple « look » est utilisé dans le sens de « outfit » en anglais, ou d'autres sont recréés comme « boobies » signifiant « sein », venant de « boob » en anglais.

De nouveau, le problème de l'audience se pose ici : faut-il une connaissance de l'anglais pour lire certains passages littéraires, et savoir, par exemple, ce que « blogger », « cool », « has been », « middle-age », veulent dire, ou ces livres attestent-ils d'une fusion/fission des langues française et anglaise en progrès dans la société française ?

Marc Smeets, professeur à Radboud Université, explique ce recours à l'anglais à l'aide du concept de la catachrèse dans son article « Frédéric Beigbeder et l'identité de la langue française » (2009, 14) :

On appelle en rhétorique "catachrèse" l'utilisation d'un mot figuré là où il n'existe pas de mot propre. D'après Pierre Fontanier, la catachrèse existe à trois niveaux. Elle peut être *métaphore*, comme par exemple dans "les ailes d'un moulin" ; elle peut être *métonymie*, comme dans le mot "cour", pour "ensemble de courtisans" ; elle peut être *synecdoque* comme dans "un bronze" – pour un "vase de bronze". [...] Frédéric Beigbeder qui opte quant à lui pour l'anglomanie assumée et stratégique, parvient à enrichir son vocabulaire. De cette façon, il peut écrire "ils ont tous l'air de flipper comme des bêtes", "elle est middle class mais fun" ou "excuse-moi j'ai du mal avec



tes jingles, là". Ces exemples sont comiques, certes, mais indiquent en même temps une déficience véritable [...] et à laquelle il a fallu remédier.

L'utilisation de l'anglais permet à l'auteur d'éviter le recours à une longue description, mêlant comparaison et autres figures. En utilisant la catachrèse, il va droit au but et l'idée n'en ressort que plus fortement.

De la même manière, Michel Houellebecq utilise l'anglais quand celui-ci lui permet de renforcer une idée : « Tout le débat intellectuel du XX<sup>e</sup> siècle s'était résumé en une opposition entre le communisme – disons, la variante *hard* de l'humanisme – et la démocratie libérale – sa variante molle. » (2015, 267) L'auteur aurait pu utiliser ici un mot français, à la place de « hard », comme « dure » et « extrême ». Le mot anglais lui permet de réunir ces deux idées en un mot, et l'intonation qu'un accent français donne à ce mot renforce aussi ici l'idée d'extrême dureté de l'humanisme que représente le communisme.

Cet exemple nous permet d'illustrer notre prochain questionnement. Comment pourrait-on traduire cette citation en anglais ? Devrait-on conserver « hard » en anglais, puisque la catachrèse ne serait plus nécessaire ou le traduire dans une autre langue pour conserver l'idée originale de l'auteur de choisir un mot dans une langue étrangère ?

Étudions un exemple, issu de *99 Francs* de Frederic Beigbeder :

Octave tente de rester concentré. Il faut tenir sans coco, accepter la réalité non boostée, il faut faire partie de la société, respecter les êtres, il faut jouer le jeu. [...] Les filles, ça vous dirait de tirer un coup avec moi, vite fait mal fait ? [...]. Pauvre nase. Plutôt crever. (2015, 126)

Cette citation fut traduite pour la version anglaise, *6,99£*, ainsi :

Octave tries to concentrate his mind. He's got to hang on without his coke, to accept reality in its normal state, to become part of society, respect others, play the game. [...] So girls, how d'you fancy a quickie with me, then? Sad git. I'd rather die. (Beigbeder 2012, 110)

Mais il serait aussi possible de traduire ainsi le début :

Octave tries to concentrate his mind. He's got to hang on without his coco, to accept non-boosted reality, to become part of society, respect others, play the game.

Cette traduction ne peut être acceptée, puisque « non-boosted reality » ne veut rien dire en anglais. Il faut alors non pas traduire cette expression mais la retranscrire, même si alors dans la version anglaise on perd le rythme rapide et scandé de l'expression utilisée par le narrateur français.

Afin d'illustrer encore plus précisément le problème de la traduction d'un roman utilisant l'instagrammisation, nous avons décidé de prendre deux autres exemples, issus d'*Au secours pardon* de Frédéric Beigbeder :

- 1). Les Américains appellent les mules des « Fuck Me Shoes » ; moi je cultive la « Suck My Dick » attitude. (2007, 37)

Dans ce passage, il est évident qu'Oscar, le narrateur, joue avec l'expression utilisée en anglais. Et l'utilisation des guillemets met en avant cet emprunt. Il cite un Américain. Mais l'emprunt devient cliché lorsqu'il se moque de cette expression pour se l'approprier, et en créer une, en anglais, mais française. Oscar donne un nouvel usage à l'expression américaine. Ce qui est intéressant ici, c'est que dans les deux cas (lecture française ou anglaise) le lecteur peut comprendre que le narrateur est misogyne et qu'il a un très gros ego mal placé. Cependant, dans une narration française, l'utilisation de l'anglais et de l'expression américaine révèle autre chose sur le narrateur : il veut apparaître à la mode, cool et adepte de la mondialisation. De plus, cela renforce le caractère méprisant et arrogant du narrateur, qui se permet d'utiliser de telles expressions dans son récit. Cela donne plus de pouvoir à l'image et la rend plus acceptable pour un lecteur qui serait sûrement plus choqué de lire « suce ma bite ». L'anglais semble donc une manière d'être plus vulgaire sans conséquence. L'anglais donne aussi une nuance plus dramatique à la description : dans l'esprit d'un lecteur français, une punch-line anglaise fait souvent résonner le côté Hollywood/cinéma/ cliché d'une scène.

- 2). Les mecs ont des looks invraisemblables : blonds avec des boucles d'oreilles partout [...], cheveux longs avec foulards noués style "people from Ibiza", tronches de gangsters overpigmentés façon film d'Abel Ferrara. (2007, 43)

Cette seconde citation est plus compliquée parce qu'elle présente deux types d'anglicismes. Il y a les « anciens anglicismes » tels que

« gangster », « look » appartenant déjà au vocabulaire français. Mais le mot « look » en français ne signifie pas « regard » ou « regarder » mais se rapproche du sens de « outfit » en anglais. Oscar joue sur ces différents sens ; les tenues attirent le regard ; ce sont « des looks invraisemblables ». Il y aussi des exemples du nouvel usage de l'anglicisme : « style » qui témoigne du mépris et de la condescendance, signifiant « qui veut ressembler à », « qui est cliché de », « qui suit la mode de » ; « people from Ibiza » qui permet à Beigbeder de jouer sur le double sens du mot « people » mêlant français et anglais : people = personne, et people = célébrité. Une nouvelle fois l'usage de l'anglais met en avant une certaine image, une certaine vision du monde. Les gens à Ibiza sont des gens à la mode et célèbres. Puis « overpigmentés », qui est un franglicisme. Over + pigmenté. L'utilisation de l'anglais « over » donne plus de force à l'image à laquelle l'expression renvoie. « très pigmenté », pas assez fort, « trop pigmenté », pas assez fort. La force de l'image réside dans l'utilisation de l'anglais, et dans sa prononciation « oveer » comme dirait un parisien avec son accent français. Le mot n'est ni anglais ni français mais la métaphore est très parlante, à ceux qui connaissent l'anglais et le français. Notons aussi l'utilisation de la référence à Abel Ferrara, qui instagrammise encore plus la citation et peut mettre de côté certains lecteurs francophones non cinéphiles.

Comment ces deux citations pourraient-elles se traduire en anglais ? Il est possible que la comparaison par catachrèse et instagrammisation supporte mal la traduction. La force de l'utilisation de l'anglais et des références culturelles s'amointrit. Faut-il changer de référent langagier et culturel ? créer de nouvelles métaphores ?

La première citation pourrait rester la même grâce à l'emploi des guillemets, même si l'on perd la force du cliché :

- 1). Americans call high-heels mules “Fuck Me Shoes”; me, I cultivate my “Suck My Dick” attitude.

La seconde est plus compliquée :

- 2). Guys have crazy outfits: blond with earrings everywhere [...], long hair with tied headscarves like “people from Ibiza”, overpigmented gangster faces like in Abel Ferrara’s movies.

On peut utiliser l'expression « crazy outfits » pour garder l'argot et le ton du narrateur. L'expression « like “people from Ibiza” » fonctionne en anglais mais la traduction fait perdre l'ironie du double sens du nom « people » et le ton condescendant de « style ». La seconde expression qui pose un problème est « Overpigmented gangster faces » qui ne fonctionne pas du tout en anglais ; il serait certainement mieux ici de recourir à un autre adjectif, tel que « tanned gangsters faces ». Le mot « tanned » pourtant ne semble pas assez fort pour représenter ce que l'expression « overpigmenté » apporte au texte français. D'abord, pigmenté peut faire référence au bronzage, mais aussi au maquillage. Ensuite l'utilisation du préfixe « over » souligne l'exagération, mais aussi le ton méprisant. Enfin la référence à Abel Ferrara est compréhensible puisqu'il s'agit d'un réalisateur états-unien, de renommée internationale.

Ainsi on voit que le problème de l'instagrammisation est son attachement nécessaire à une culture et un point de vue. Utilisée en métaphore, elle perd de son pouvoir comparatif si elle est mal traduite. Or, comment bien la traduire ?

## 5. Réception et conclusion

Le roman de Frédéric Beigbeder, *99 Francs*, subit péniblement sa traduction anglaise, 6,99 £, comme le remarque Nicholas Lezard, journaliste au Guardian, dans son article « Ad execs quoting Gramsci ? Only in France... » :

The translator has moved the action from Paris to London, Octave's flat from St-Germain to Hoxton, [...] These geographical and cultural translations are by no means consistent or necessarily successful, by the way. [...] The idea of a London ad exec quoting Gramsci, let alone Cioran, is flatly unfeasible; and we do not, here, wear pink Ralph Lauren polo shirts with sweaters knotted over the shoulders<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>« Le traducteur a déplacé l'action de Paris à Londres, l'appartement d'Octave de Saint-Germain à Hoxton [...]. D'ailleurs, ces changements géographiques et culturels ne sont absolument pas cohérents ni nécessairement réussis. [...] L'idée d'un publicitaire citant Gramsci, ou Cioran, est grandement impossible : et nous ne portons pas, ici [à Londres] des polos Ralph Lauren rose avec un pull sur les épaules. » (Notre traduction).

Cela montre que la comparaison par instagrammisation ne fonctionne pas bien lors des traductions, et montre un aspect très (trop ?) subjectif et éphémère.

## **Bibliographie**

### **Textes de références**

- BEIGBEDER, Frédéric, *99 Francs*, Paris, Gallimard, 2004 [2000].  
BEIGBEDER, Frédéric, *L'Égoïste romantique*, Paris, Gallimard, 2006 [2005].  
BEIGBEDER, Frédéric, *Au secours pardon*, Paris, Le Livre de Poche, 2008 [2007].  
BEIGBEDER, Frédéric, *Une vie sans fin*, Paris, Grasset, 2018.  
DESPENTES, Virginie, *Baise moi*, Paris, Le Livre de Poche, 2016 [1999].  
DESPENTES, Virginie, *Bye Bye Blondie*, Paris, Le Livre de Poche, 2016 [2004].  
HOUELLEBECQ, Michel, *Extension du Domaine de la Lutte*, Paris, J'ai Lu, 1997 [1994].  
HOUELLEBECQ, Michel, *La carte et le territoire*, Paris, J'ai lu, 2012 [2010].  
HOUELLEBECQ, Michel, *Soumission*, Paris, J'ai lu, 2016 [2015].

### **Ouvrages critiques**

- DURAND Alain-Philippe, *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, Amsterdam, Rodopi, 2008.  
SMEETS, Marc, « Frédéric Beigbeder et l'identité de la langue française », in *Neophilologus*, n° 93, 2009, p. 11-17.  
WALKER Lalie, *Aux malheurs des dames*, Paris, Parigramme, 2009.  
ZOLA, Émile, *l'Assommoir*, Paris, Le livre de Poche, 1971 [1876].

### **Sitographie**

- DRYEF, Zineb, « Poursuivie pour avoir situé son polar au Marché Saint-Pierre », in *Les Inrockuptibles*, le 4 mars 2010. [En ligne] URL : <https://www.lesinrocks.com/2010/03/05/actualite/actualite/poursuivie-pour-avoir-situe-son-polar-au-marche-saint-pierre/> (consulté le 16 septembre 2019)  
LEZARD, Nicholas, « Ad execs quoting Gramsci? Only in France... », in *The Guardian*, le 11 juillet 2003. [En ligne] URL : <https://www.theguardian.com/books/2003/jul/12/featuresreviews.guardianreview24> (consulté le 16 septembre 2019)  
SOULLIER, Lucie, « Fred Perry, Ben Sherman, Lonsdale : marqués à l'extrême », in *Le Monde*, le 10 juin 2013. [En ligne] URL : [https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2013/06/10/fred-perry-ben-sherman-lonsdale-marques-a-l-extreme\\_3427325\\_4497319.html](https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2013/06/10/fred-perry-ben-sherman-lonsdale-marques-a-l-extreme_3427325_4497319.html) (consulté le 16 septembre 2019)  
Interview sur *Europe 1*, retranscrite : « Beigbeder : "Ardisson fait très bien son métier d'animateur mais d'une manière un peu douloureuse" », le 10 février 2018. [En ligne] URL : <https://www.europe1.fr/medias-tele/frederic-beigbeder-ne-voit-pas-le-probleme-quand-il-balance-sur-ardisson-3570698> (consulté le 16 septembre 2019)



## Félicité et Emerence – deux saintes du quotidien<sup>1</sup>

Gabriella KÖRÖMI

Université *Károlyi Eszterházy*, Eger, Hongrie

**Résumé.** Le roman *La Porte* de Magda Szabó est incontestablement le plus grand succès international du passé récent de la littérature hongroise. Dès la sortie du roman en France, les critiques ont découvert en Emerence la sœur de Félicité de Flaubert. Il semble que le personnage particulièrement compliqué et complexe de la femme de ménage hongroise a rappelé aux Français un horizon d'attente – terme utilisé dans le sens jaussien – connu de leur propre littérature. L'objectif de l'étude est de comparer les deux bonnes, séparées l'une de l'autre par une importante distance géographique, culturelle et temporelle. Une étude exhaustive peut révéler de nombreuses ressemblances entre Félicité d'*Un cœur simple* et Emerence de *La Porte*, étant toutes les deux de véritables saintes du quotidien. Pourtant, en dépit des similitudes et des parallélismes relevés, une telle étude peut également démontrer des différences significatives entre elles.

**Abstract.** The novel titled *The Door* (1987) by Magda Szabó is undeniably the greatest international success of the recent past of Hungarian literature. As soon as the novel was published in France, critics discovered in Emerence the sister of Flaubert's Félicité. It seems that the particularly complicated and complex character of the Hungarian housekeeper recalled to the French readers a horizon of expectation – in the sense used by Jauss – known from their own literature. The objective of the present paper is to compare the two housemaids separated from each other by an important geographical, cultural and temporal distance. This thorough study reveals many similarities between Félicité of *A Simple Heart* and Emerence of *The Door*, both being true saints of everyday life. Yet, despite the similarities and parallels, the paper also demonstrates significant differences between them.

**Mots-clés :** analogie, analyse comparative, *La Porte*, servantes, *Un cœur simple*.

**Keywords:** analogy, comparative analysis, *The Door*, servants, *A Simple Heart*.

Située « à la lisière de la langue et de la culture » – pour reprendre la formule de Jean-René Ladmiral (1998, 23) –, la traduction littéraire peut être considérée comme une communication interculturelle particulière. L'objectif de cet acte de communication, dont l'émetteur et les récepteurs appartiennent à des communautés langagières et culturelles différentes, est de transmettre une part de la culture de l'Autre à travers un texte

---

<sup>1</sup> La recherche a été soutenue par le projet « Développement complexe des capacités et des services de recherche à l'Université *Károlyi Eszterházy* EFOP-3.6.1-16-2016-00001 ».

littéraire. Si nous examinons la littérature hongroise sous cet angle, nous pouvons dire à juste titre que l'acte de communication le plus réussi de l'histoire récente de notre littérature est incontestablement *La Porte* de Magda Szabó. Traduit en plus de quarante langues, couronné de prix littéraires étrangers<sup>2</sup>, le roman a connu le plus grand succès en France. Dès la sortie du roman, les critiques français ont découvert en Emerence la sœur de Félicité de Flaubert. À que nous sachions, c'est Clavel qui a lancé cette analogie :

« Emerence, inoubliable Emerence ! Comme la Félicité d'*Un Cœur simple*, elle est une femme de l'ombre, dévouée jusqu'à l'abnégation, et plus tendre que du pain frais. Elle aussi, elle trime, au service des autres. Sans compter, sans économiser ni son temps ni ses forces. C'est son portrait, si attachant, si sensible, que brosse Magda Szabo dans *La Porte*. » – a-t-il écrit dans un article du 27 septembre 2003 (Clavel, 2003-a). Quelques jours plus tard, il est revenu de nouveau sur la similitude des deux livres : « Elle s'appelle Emerence. Sous son tablier amidonné et ses éternels foulards, elle cache une âme si généreuse, si noble, que Flaubert aurait pu s'en inspirer pour écrire *Un cœur simple*. Car c'est bien à ce bref chef-d'œuvre que l'on pense en lisant *La Porte* de Magda Szabo. » (Clavel, 2003-b).

L'analogie établie par Clavel entre les deux personnages et les deux œuvres, immédiatement reprise par d'autres journalistes et critiques, a été revalorisée par le discours prononcé à l'occasion de la remise du Prix Femina, dans lequel l'on a comparé l'écriture de Szabó à celle de Flaubert (et à celle de Proust)<sup>3</sup>.

En fait, c'est ce rapprochement qui a éveillé notre curiosité et qui a fait naître notre étude. Comment se fait-il qu'une femme de ménage d'un roman hongrois publié à l'époque communiste rappelle aux Français la servante d'un roman réaliste français du XIX<sup>e</sup> siècle ? Pourquoi cette comparaison, alors que, de prime abord, il n'existe qu'un seul point commun entre les deux personnages que tout oppose, notamment leur travail. A-t-on le droit de rapprocher deux personnages littéraires, séparés l'un de l'autre par une importante distance géographique (Normandie vs. Budapest), temporelle (116 ans) et culturelle (roman réaliste vs.

---

<sup>2</sup> Prix Femina 2003, élu Meilleur livre de l'année 2015 par le New York Times.

<sup>3</sup> C'est l'écrivaine qui en a parlé dans une interview (Cf. ÚJSZÁSZI, « Nekem az öregség megnyugvást hozott. Interjú Szabó Magdával. »)



roman postmoderne)? Ces questions sont d'autant plus intéressantes que le nom de Félicité ne dit rien aux lecteurs hongrois moyens, qui ne connaissent pas *Un cœur simple* de Flaubert. En Hongrie, Gustave Flaubert est l'auteur de *Madame Bovary* qu'on enseigne aux cours de littérature, dans les écoles secondaires, comme le roman emblématique du courant réaliste. C'est pour cette raison que la réception critique hongroise ne mentionne pas l'analogie établie entre les deux personnages. Nous pouvons affirmer que le rapprochement entre Félicité de Flaubert et d'Emerence de Szabó, jusqu'à présent, était interprété d'une façon unilatérale, du point de vue des lecteurs français.

L'objectif de la présente étude est de comparer les deux bonnes, de relever les similitudes et les parallélismes pouvant justifier cette analogie, mais aussi les différences significatives entre elles.

Avant d'entamer l'essentiel de la problématique, il ne serait pas inutile de présenter, quoique brièvement, les deux romans. *Un cœur simple* fait partie du tryptique *Trois contes* qui est la dernière œuvre achevée et publiée du vivant de Gustave Flaubert. Paru d'abord en feuilleton, le livre a été publié en volume en avril 1877. Les exégètes se réfèrent sans cesse à Gailly<sup>4</sup> pour souligner que c'est la mémoire du vécu – paysages, personnages, lieux, épisodes – qui a servi de point de départ pour le livre de Flaubert. Pourtant, en conséquence de la fameuse méthode flaubertienne qui exclut toute subjectivité et toute prise de position personnelle, le statut autobiographique de ces évocations ne peut pas être défini précisément. La nouvelle met en scène la vie pitoyable et monotone d'une servante, une vie qui s'écoule sans aucun événement marquant et qui n'est en fait qu'un demi-siècle de servitude. Flaubert a donné vie à un personnage insignifiant mais émouvant dont on entend à peine la voix. Privée de la parole, elle vit par son travail et par son attachement à tous ceux qu'elle aime. Le récit est raconté par un narrateur hétérodiégétique et omniscient qui ne se manifeste pas explicitement dans son récit.

*La Porte* a été publiée en 1987. Il a fallu attendre seize ans pour que la version française soit publiée, malgré que Magda Szabó ait fait sa première entrée sur le marché du livre français déjà en

---

<sup>4</sup> Cf. Gailly, Gérard, *Flaubert et les Fantômes de Trouville*, Paris, La Renaissance du livre, 1930.

1962<sup>5</sup>. Le roman a été traduit en français par Chantal Philippe<sup>6</sup>. La version française<sup>7</sup> a été publiée en août 2003, et trois mois plus tard le roman a été couronné, dans la catégorie du roman étranger, par le Prix *Femina*. Ni avant, ni après, aucun livre hongrois n'a eu un tel succès en France. Depuis, six romans de Szabó ont été publiés chez Viviane Hamy<sup>8</sup>, elle a été primée par Le Prix Cévennes<sup>9</sup>, et, à l'occasion des cent ans de sa naissance, *La Porte* a paru au Livre de Poche.

Contrairement à ce que Clavel prétend à plusieurs reprises<sup>10</sup>, le roman de Szabó n'est pas un récit autobiographique, il pourrait

---

<sup>5</sup> Son premier roman publié en France fut *Le faon*, 1962, Seuil, (traduit par Monique Fangerousse et Ladislav Gara), suivi de six autres romans : *Fresque*, Corvina-Seuil, 1963 (traduit par Georges Kassai); *Bleu-île*, Flammarion-Jeunesse, 1967 (traduit par Kelemen Imre), *La ballade de la vierge*, Seuil, 1967 (traduit par Tibor Tardos), *Les parents perdus*, Seuil, 1970 (traduit par Tibor Tardos et Remi Dreyfus); *Lala, prince du Pays des fées*, 1971, Corvina-Flammarion (traduit par Imre Kelemen), *Rue Katalin*, Seuil, 1974 (traduit par Elisabeth Kovács).

<sup>6</sup> Chantal Philippe est une linguiste germanophone qui a appris la langue hongroise par amour aux chœurs de Kodály qu'elle avait étudiés à Budapest. Pour la traduction de *La Porte*, elle a été couronnée du Prix Nicole Bagarry-Karátson en 2005, prix fondé par Endre Karátson au souvenir de sa femme. Créé dans le cadre de l'Association des Amis de l'Institut Hongrois et sous l'égide de l'Institut Hongrois de Paris, le prix a pour objectif de primer la meilleure traduction en français d'une œuvre littéraire écrite en hongrois.

<sup>7</sup> C'est au Salon du livre que le roman a été présenté par un éditeur hongrois à Viviane Hamy qui avait déjà publié plusieurs romans des écrivains hongrois de renommée, comme Dezső Kosztolányi, Frigyes Karinthy, János Hász. C'est à ce moment-là que l'histoire de la version française a pris un tournant digne d'un conte de fée : Viviane Hamy a montré le livre à Chantal Philippe, pour demander son opinion. À sa grande surprise, Philippe lui a donné la traduction du livre qu'elle avait faite peu après la publication du roman en Hongrie, par amour. Elle l'avait proposée à plusieurs maisons d'édition françaises qui s'en désintéressaient. Cette histoire a été racontée par Magda Szabó, dans une interview donnée en 2004. Cf. ÚJSZÁSZI « Nekem az öregség megnyugvást hozott. Interjú Szabó Magdával.

<sup>8</sup> *La ballade d'Iza*, 2008 (trad. Tibor Tardos); *Rue Katalin*, 2006 (trad. Chantal Philippe); *Le faon*, 2008 (trad. Chantal Philippe); *Le Vieux Puits*, 2009 (trad. Chantal Philippe); *L'Instant-La Créüside*, 2009, (trad. Chantal Philippe) et *Abigaël*, 2017 (trad. Chantal Philippe).

<sup>9</sup> En 2007, le Prix Cévennes du roman européen – lancé par la CCI d'Alès –, récompensant le meilleur roman européen écrit ou traduit en français dans l'année, a été décerné à Magda Szabó pour son roman *Rue Katalin* : l'écrivaine hongroise est ainsi devenue la première lauréate du prix.

<sup>10</sup> Comme par exemple dans *Le Temps* : « *La Porte* [...] est un témoignage où

plutôt être qualifié de roman autobiographique fictif. La plus importante différence entre les deux catégories c'est que les nombreux éléments réels présents dans le roman autobiographique fictif montrent au-delà de la réalité référentielle, ils deviennent signes qui, en reconstruisant la notion du réel, créent l'imaginaire dans le roman. Dans *La Porte*, il en existe beaucoup (personnes, lieux, événements), mais en recevant des noms et des cadres fictifs, ils finissent par renaître dans l'imaginaire : c'est ainsi que la narratrice perd son nom (le prénom Magdouchka n'apparaît que quelques rares fois dans le texte), Juliska de la réalité devient Emerence, les deux villages fictifs – Nádori et Csabadul – sont situés dans la région géographique réelle de Hajdúság. À l'aide de cette technique, la narratrice donne une apparence trompeuse, une identité fictive aux éléments du réel.

Le récit est raconté par une narratrice homodiégétique, d'un point de vue subjectif. La narratrice est une écrivaine dont la vie ressemble beaucoup à celle de Magda Szabó et dont le nom est le diminutif du prénom Magda. C'est elle qui passe par le long et difficile chemin de la construction et de la déconstruction de son identité, et cela grâce à Emerence. Selon Kusper (2018, 30), la narratrice du roman propose un jeu herméneutique aux lecteurs quand elle fait semblant de présenter le dénouement tout au début du récit : il semble que les lecteurs, qui apprennent la fin de l'histoire dans le premier chapitre, ne doivent que suivre pas à pas le chemin par lequel la narratrice est arrivée à cette conclusion anticipée. Loin s'en faut. Nous pouvons constater que le roman est le processus de la compréhension même, et que c'est l'écriture qui devient pour la narratrice la condition de l'interprétation de ce qu'elle a vécu auprès d'Emerence, une condition *sine qua non* de la reconstruction de sa propre identité. Comme elle le dit au début de son récit : « J'ai vécu avec courage, j'espère mourir de même, avec courage et sans mentir, mais pour cela il faut que je dise : c'est moi qui ai tué Emerence. Je voulais la sauver, non la détruire, mais cela n'y change rien. »<sup>11</sup>. C'est pour comprendre que la narratrice veut

---

Magda Szabo raconte sa relation avec l'inoubliable Emerence, qui fut sa femme de ménage pendant deux décennies à Budapest, entre le début des années 1960 et la fin des années 1970. » (Clavel, 2003-c).

<sup>11</sup> Szabó, Magda, *La Porte*, traduction du hongrois par Chantal Philippe, Viviane Hamy, 2003, p. 9. Dorénavant désigné à l'aide du sigle LP, suivi du numéro de la page.

connaître et reconstruire la vie pleine de secrets et d'énigmes de sa femme de ménage, dont la vie est symbolisée dans le roman par l'image de la porte. La porte désigne non seulement la ligne de démarcation concrète entre le monde extérieur et l'intimité d'Emerence, que personne n'est autorisé à franchir, mais elle reçoit une signification métaphorique également dans le roman. Nous pouvons constater que plus la porte est fermée, plus Emerence se sent forte et invulnérable. Mais peu à peu, certaines informations s'en échappent – soit par hasard, soit exprès –, et le personnage solide et inébranlable devient de plus en plus flou, mais en même temps de plus en plus vivant aussi. Dans la mesure où la figure d'Emerence se frotte à l'invraisemblable, le récit crée l'atmosphère des ballades avec des silences, des non-dits et des sous-entendu génériques.

Emerence est une *institution*, connue de tous les personnages du roman, mais chacun d'eux connaît une part minime, une part différente de la vie d'Emerence. C'est de ces multiples images que, pareillement à l'assemblage des pièces de puzzle, la narratrice tente de reconstruire le vrai visage d'Emerence après sa mort tragique. C'est la plus grande différence entre les deux servantes : tandis que la vie de Félicité est un livre ouvert aux regards de tous, celle d'Emerence est soigneusement cachée derrière une porte – concrète et allégorique –, personne ne la connaît dans sa totalité, la narratrice non plus, même si elle est la seule personne qui ait pu franchir le seuil de la porte de la « cité interdite » d'Emerence.

Selon notre hypothèse, l'analogie établie par Clavel entre les deux personnages est fondée avant tout sur leur statut social identique. Issues du peuple, toutes les deux doivent servir depuis leur prime jeunesse. Les deux femmes portent la même pièce de vêtement, signe extérieur de leur travail : le tablier. Le tablier à bavette de Félicité est celui des infirmières d'hôpital, celui d'Emerence est changé tous les jours. Étant donné que de nombreux métiers traditionnels portaient le tablier, celui-là est perçu comme le symbole du travail. Mais la symbolique du tablier est beaucoup plus complexe. Initialement constitué de peau d'agneau, animal symbolisant la blancheur immaculée, le tablier évoque l'innocence, la pureté, la lumière, mais aussi le linceul, associés aux deux femmes, et cela dès leur première apparition dans les romans.

Les deux servantes possèdent la même endurance exceptionnelle au travail, c'est justement leur trait caractéristique distinctif : elles travaillent tout le jour, sans interruption, avec une énergie surhumaine. Personne ne peut travailler autant qu'elles : en ce qui concerne Félicité « Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre, et resta fidèle à sa maîtresse, – qui cependant n'était pas une personne agréable. » (Flaubert, 44). Quand Emerence tombe malade, trois personnes n'arrivent pas à accomplir le travail qu'elle a fait toute seule. Les deux écrivains expriment avec la même image que les servantes travaillent d'arrache-pied : Félicité « [...] semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique. »<sup>12</sup> ; Emerence « [...] travaillait comme un robot » (LP, 16).

Leur travail est impeccable : le poli des casseroles de Félicité fait le désespoir des autres servantes, et quant à Emerence, elle est tout simplement parfaite dans tout ce qu'elle fait. Bien qu'elle porte le nom de Sainte Émérance, grand-mère de la Vierge Marie, la narratrice la compare à une autre sainte chrétienne : « [...] dès le début, il m'avait semblé évident qu'Emerence avait une parente dans les Saintes Écritures, Marthe, dont la vie n'avait été que labeur au service des autres [...]. » (LP, 31). La comparaison est bien assise, car Marthe, sœur de Lazare, est la patronne des servants et domestiques.

Il est significatif que les deux femmes s'épanouissent en travaillant. Si on examine leur motivation psychologique, on comprend qu'elles se jettent à corps perdu dans le travail afin de refouler leurs déceptions, chagrins, maternité jamais accomplie, traumatismes. Car, tous ceux qu'elles chérissent, soit les trahissent (Théodore et le fils de l'avocat – c'est-à-dire les hommes dont elles sont tombées amoureuses), soit meurent (les parents de Félicité, Virginie, son neveu, Mme Aubain, et Loulou, le perroquet ; les parents et les frères jumeaux d'Emerence, Viola - la génisse, Paulette).

En dépit de ces similitudes frappantes, il se dessine une différence essentielle entre elles dans le domaine du travail, notamment dans leur rapport avec leurs maîtres : contrairement à Félicité qui est incontestablement la dominée, soumise et

---

<sup>12</sup> Flaubert, Gustave, *Un cœur simple*, in *Trois contes*, Paris, Flammarion, 1986, p.45. Dorénavant désigné à l'aide du sigle UCS.

obéissante à sa maîtresse, Emerence renverse la hiérarchie traditionnelle de maître-serviteur : c'est elle, la femme de ménage qui exige des références de ses maîtres potentiels – « Je ne lave pas le linge sale de n'importe qui [...] » (LP, 13) –, c'est elle qui détermine et le temps du travail, et le moment de son apparition dans le ménage de la narratrice. Cette différence déterminante s'explique par le fait que Félicité, étant domestique, vit sous le toit de sa maîtresse, dans une petite chambre, en revanche, Emerence est femme de ménage de plusieurs familles à la fois, et elle habite dans son propre appartement.

Le deuxième point commun important entre les deux personnages est leur isolement : elles sont prisonnières de l'espace. Avec l'écoulement du temps, Félicité est de plus en plus enfermée dans les murs de la maison de Mme Aubain chez laquelle on sent le moisi et où la lumière est rare. C'est dans cette maison que Félicité passe les dernières années de sa vie solitaire, cloîtrée, derrière les persiennes fermées. L'espace clos, symbole de la tombe, anticipe la mort du personnage.

L'isolement d'Emerence est, du point de vue psychologique, plus complexe que celui de Félicité. Elle ne laisse personne entrer dans son appartement, ce qui s'explique par de nombreuses raisons : elle y cache ses nombreux chats – considérés comme sa famille à elle –, mais aussi son autonomie et son identité ainsi que ses secrets, incarnés par les meubles de salon du XVIII<sup>e</sup> siècle, sa récompense pour avoir sauvé Eva Grossmann. Paralysée, elle préférerait mourir que de dépendre de la pitié des autres. Pareillement aux personnages mythologiques, auxquels elle ressemble de plusieurs points de vue, elle croit déjouer le destin quand elle avertit la narratrice : « [...] en plus d'affection, il faut savoir donner la mort, retenez bien cela, cela ne vous fera pas de mal. » (LP, 109). Mais le destin est impénétrable, la narratrice ne comprend pas l'ordre sous-entendu.

Ce qui rapproche encore les deux personnages, c'est leur relation particulière avec les animaux. Tout ce que Félicité sait de l'amour, elle l'a appris des animaux : « Elle n'était pas innocente à la manière des demoiselles, – les animaux l'avait instruite [...]. » (UCS, 46). Son amour envers sa maîtresse, après la mort de la fille de celle-ci, a le caractère d'un « dévouement bestial » (UCS, 66). Lorsqu'elle aura perdu tous ceux qu'elle a aimés, elle donne tout son amour au perroquet, qui « [...] dans son isolement était

presque un fils, un amoureux. Il escaladait ses doigts, mordillait ses lèvres [...]. » (UCS, 70). Le narrateur fait allusion à la féminité échouée de Félicité qui n'a pu s'épanouir ni en tant que femme, ni en tant que mère. L'allusion n'est que renforcée par le nom de la femme : Sainte Félicité de Carthage, ayant vécu au III<sup>e</sup> siècle, a été condamnée à mort pour avoir refusé de renier sa foi. Étant donné que les Romains n'exécutaient pas les femmes enceintes, c'est trois jours après son accouchement qu'elle a été jetée devant une vache sauvage. Il est notoire que dans les brouillons du livre, Flaubert avait pensé attribuer à Félicité le don d'un pouvoir étrange sur les animaux, ce dont les traces sont encore repérables dans la scène où elle sauve les enfants de sa maîtresse d'un taureau. Ce pouvoir magique, Emerence le possédera aussi : les animaux de toutes espèces – chats, chiens, pigeons, vaches – s'attachent à elle d'une façon instinctive. Il existe un mystérieux rapport télépathique entre la femme et les animaux apprivoisés, elle est capable de les « programmer » sans paroles, sans ordres, ils semblent obéir même aux pensées de la femme. L'affection qu'Emerence porte au chien trouvé par ses maîtres paraît être une compensation symbolique inconsciente de la maternité non accomplie : la narratrice compare sa femme de ménage tenant le petit chien dans ses bras à « [...] une absurde Madone, caricature titubante de la maternité [...]. » (LP, 46). La véritable maîtresse du chien est Emerence, puisque le chien n'obéit qu'à elle ; il supporte les caprices de la femme qui, quelquefois, le bat avec une cruauté terrifiante. C'est le chien qui deviendra la « personne » la plus importante dans la vie d'Emerence : il symbolise à la fois la bête mythologique (elle lui fait dévorer symboliquement son passé) et le prince ensorcelé, il incarne l'enfant qu'elle n'a jamais eu. C'est lui qui relie l'enfance et l'âge adulte de la femme, ce qui est exprimé explicitement par son nom allégoriquement chargé : Emerence donne au chien mâle un nom de femme, Viola. C'était le nom de sa génisse d'antan qui s'était cassé les deux pattes à cause de la petite Emerence. Pour punir la petite fille, son grand-père l'a obligée à regarder comment on a abattu et découpé en morceaux son animal adoré. Toute petite, elle a retenu la leçon qu'elle apprend à l'écrivaine aussi : « [...] apprenez seulement ceci : n'aimez jamais éperdument, cela ne peut que vous mener à votre perte [...]. » (LP, 140). Le chien devient le troisième partenaire dans le couple de la maîtresse et de sa femme de ménage. L'écrivaine-narratrice ne

comprend que trop tard que la vieille femme est devenue son « chien » à elle, elle la sert avec le même attachement indéfectible, avec le même dévouement bestial que le chien sert Emerence : à l'hôpital, Emerence rend grâce à l'écrivaine avec le même geste instinctif, le même mordillement que le chien.

Pour terminer la présentation des points communs entre Félicité et Emerence, il faut remarquer que leurs vies répondent aux mêmes constantes que la vie des saints : épreuves, sacrifice, amour. Comme épreuves, elles doivent subir la mort des êtres aimés, les traumatismes d'enfance, la déception amoureuse et la solitude. Félicité accepte sans réserve les épreuves, se résigne et continue à vivre. Emerence continue, elle aussi, mais elle tire la conclusion que l'amour est dangereux, qu'on ne doit se fier à personne. Pourtant, en dépit des déceptions continues, elles sont prêtes à se dévouer jusqu'au sacrifice de soi-même.

Félicité affronte un taureau furieux pour sauver les enfants de sa maîtresse, elle offre à boire aux soldats, soigne les cholériques, protège les Polonais, soigne le père Colmiche, gravement malade, même si elle sait qu'il a commis des horreurs en 1793. Elle agit sans réfléchir, instinctivement, parce qu'elle ne peut pas faire autrement. Au rétrécissement de sa vie terrestre, symbolisé par son enfermement dans la maison de sa maîtresse morte, fait écho l'enrichissement de son âme, l'épanouissement de sa vie intérieure : « La bonté de son cœur se développa. » (UCS, 66), constate le narrateur.

Le dévouement d'Emerence est pareil : elle passe son temps à secourir les malades et les démunis. On la voit régulièrement dans la rue portant un plat de marraine, dans lequel elle apporte de la nourriture à tous ceux qui en ont besoin : malades, souffrants, mourants. Elle protège et abrite tous, que ce soient des animaux (c'est ainsi qu'elle a ramassé ses neuf chats) ou des hommes. C'est sur ce point-là que l'analogie d'Emerence et de Sainte-Marthe, établie par la narratrice, reçoit un sens nouveau : Marthe est une femme au service de l'hospitalité qui, opposée à sa sœur Marie, assise aux pieds de Jésus, était toujours absorbée par les soins de l'accueil et du ménage. Emerence donne refuge à n'importe qui, à un soldat nazi aussi bien qu'à un soldat russe ; à celui qui est accusé d'avoir été un espion au service des capitalistes aussi bien qu'à un membre de la police politique. Contrairement à Félicité, en portant secours aux autres, Emerence risque plusieurs fois sa



liberté, voire sa vie. Pour sauver la petite Eva Grossmann de la chambre à gaz, elle est capable même de mentir à sa famille, en disant que la fille est son enfant illégitime, et par ce geste plus que généreux, elle sacrifie son honneur, elle qui était le modèle de l'honnêteté dans son village natal. Le dévouement et le sacrifice sont naturels pour cette femme qui se déclare athée. Comme le dit la narratrice : « Emerence est bonne, généreuse, magnanime, elle honore Dieu par ses actes, même si elle en nie l'existence, Emerence est serviable, toutes les choses auxquelles je dois m'efforcer de penser sont naturelles pour elle, et peu importe qu'elle ignore, sa bonté est innée [...]. » (LP, 163). La femme de ménage, malgré sa haine affichée envers l'Église catholique et ses paroles blasphématoires, vit en vraie chrétienne tout au long de sa vie.

À partir des similitudes et des points de jonction relevés entre les deux personnages, nous pouvons comprendre pourquoi Clavel a comparé Emerence à Félicité. Sommes-nous, pour autant, fondés à affirmer que l'écrivaine hongroise s'est inspirée du roman français et que c'est Félicité de Flaubert qui a servi de modèle à son personnage ? L'analyse exhaustive du texte de *La Porte* n'a démontré aucun élément explicite ou implicite, qui nous autoriserait à donner une réponse affirmative à ces questions. Nous ne savons pas non plus, si Magda Szabó a lu le livre de Flaubert. Nous pouvons constater que, même si l'impression de parallélisme entre les deux personnages peut être justifiable, néanmoins elle reste trompeuse : leur proximité ne se révèle que thématiquement. Ce qui est commun à ces deux romans, c'est leur préoccupation de dessiner une servante dévouée et magnanime, dont la dynamique résulte du contraste de la simplicité et de la grandeur d'âme.

Selon Kulcsár-Szabó, ce n'est pas pour nous connaître qu'une culture étrangère quelconque se tourne vers la nôtre ; elle a besoin des réponses que nous donnons aux questions qu'elle s'est posées (Kulcsár Szabó, 944). Sous cet angle, il semble que le personnage de Magda Szabó rappelle aux Français un horizon d'attente – terme utilisé dans le sens jaussien –, connu de leur propre littérature. Les critiques, aussi bien que les lecteurs français, cherchent de manière évidente des repères dans leur propre littérature pour comprendre et interpréter une œuvre littéraire étrangère, la littérature de l'Autre.

Emerence, comme nous l'avons vu, a un caractère beaucoup plus complexe que sa sœur flaubertienne : ferme, intelligente, imprévisible et indomptable, elle n'est nullement déterminée par la société dans laquelle elle vit. En dépit des différences qui existent entre les deux servantes, leur rapprochement, en créant quelques points référentiels d'orientation, a facilité la compréhension et la réception du roman de Szabó. L'analogie établie entre les deux personnages, et finalement entre les deux romans, a certainement contribué au succès de *La Porte* auprès des lecteurs français.

En réponse aux questions posées au début de notre étude, nous pouvons affirmer que, même si l'analyse comparative n'a démontré aucune parenté évidente entre Félicité de Flaubert et Emerence de Szabó, les deux personnages se ressemblent beaucoup plus qu'on ne le pense à la première lecture. La vie des deux femmes est incompatible avec leur époque et leur entourage : simples, pures et fidèles, elles se désintéressent des mesquineries bourgeoises ou idéologiques de leur temps. En véritable saintes du quotidien, elles ont tout donné, sans se plaindre, sans rien demander. C'est la leçon de solidarité et d'humanité depuis longtemps oubliée, que les deux personnages littéraires nous transmettent. En paraphrasant les paroles de la narratrice de *La Porte*, nous pourrions dire à juste titre, que Félicité et Emerence sont le meilleur de nous-même, celles que nous aurions aimé être (LP, 215).

## **Bibliographie**

### **Textes de références**

FLAUBERT, Gustave, *Un cœur simple*, in *Trois contes*, Paris, Flammarion, 1986, pp.43-78.

SZABÓ, Magda, *La Porte*, traduction du hongrois par Chantal Philippe, Viviane Hamy, 2003.

### **Ouvrages critiques**

KULCSÁR Szabó, Ernő, « Hungarológia- hermeneutika és kulturális poétika között » [Études de hungarologie – entre poétique culturelle et herméneutique], in *Jelenkor*, Septembre 2002, p.938-948.

KUSPER, Judit, « Rongált arcok, zárt terek. Identitás és újrakonstruálás Szabó Magda *Az ajtó és a Régimódi történet* című regényeiben », [Visages abîmés, espaces fermés. Identité et reconstruction dans les romans *La Porte* et *Histoire à l'ancienne* de Magda Szabó] in KÖRÖMI, Gabriella ; KUSPER, Judit (dir.), *Kitáruló ajtók. Tanulmányok Szabó Magda műveiről* [Portes s'ouvrant. Études sur l'œuvre de Magda Szabó], Eger, Líceum Kiadó, 2018, 11-27.

LADMIRAL, Jean René, « Le prisme interculturel de la traduction » in « Palimpsestes, Traduire la culture », n° 11/1998, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, pp.15-30.

### Sitographie

CLAVEL, André, *Émerence, sœur de la Félicité de Flaubert*. 2003-a. [En ligne]. (Le 27 septembre 2003). URL : <https://www.letemps.ch/culture/emERENCE-soeur-felicite-flaubert> (Page consultée le 4 février 2019).

CLAVEL, André, *Ma bonne bonne*. 2003-b. [En ligne]. (Le 2 octobre 2003). URL : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-porte\\_819050.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-porte_819050.html) (Page consultée le 14 novembre 2018).

CLAVEL, André, *Magda Szabo, Femina étranger*. 2003-c. [En ligne]. (Le 28 octobre 2003). URL : <https://www.letemps.ch/culture/magda-szabo-femina-etrananger> (Page consultée le 10 octobre 2018).

ÚJSZÁSZI, Ilona, « „Az írás az olvasással kezdődik” – vallja Szabó Magda », [L'écriture commence avec la lecture – avoue Magda Szabó], le 5 novembre 2005. [En ligne].

[http://www.delmagyar.hu/belfold\\_hirek/az\\_iras\\_az\\_olasassal\\_kezdodik\\_8211\\_vallja\\_szabo\\_magda/110004/](http://www.delmagyar.hu/belfold_hirek/az_iras_az_olasassal_kezdodik_8211_vallja_szabo_magda/110004/) (Page consultée le 7 juillet 2017)



# Échos du mythe littéraire de Peter Pan dans l'œuvre de Sylvie Germain

Roxana MAXIMILEAN  
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

**Résumé.** Dans notre travail nous nous proposons de comparer quatre personnages germaniens secondaires – Loulou de *Chansons de mal-aimants* (2002), Léger de *Jours de colère* (1989), Roselyn Petiou de *Nuit d'ambre* (1987) et Herminie-Victoire de *Livre des Nuits* (1984) – que nous pouvons associer à la figure, devenue mythique, de Peter Pan. Nous commencerons par l'analyse des critères qui transforment un personnage donné en un personnage mythique en faisant référence aux travaux sur le mythe littéraire de Philippe Sellier, Denis de Rougemont et Pierre Brunel. S'ils ont vraiment le choix, pourquoi ces enfants de Sylvie Germain ne veulent-ils pas grandir ? Nous reviendrons au concept de « crypte » proposé par Alain Goulet, concept qui soutiendra notre démarche, puisque tous ces quatre enfants sont les victimes d'un traumatisme qui affecte leur développement. Après, nous observerons quelles sont les réalités sociales dénoncées par Sylvie Germain à travers ces enfants souffrants, l'écrivaine étant profondément touchée par la souffrance d'autrui.

**Abstract.** In this work, we intend to compare four secondary characters from Sylvie Germain's novels – Loulou from *The Song of False Lovers* (2002), Léger from *Days of Anger* (1989), Roselyn Petiou from *Night of* (1987) and Herminie-Victoire from *The Book of Nights* (1984) – that one can associate with the already mythical figure of Peter Pan. In the beginning, we will analyze the criteria that transform a given character into a mythical one by referring to the works on the literary myth of Philippe Sellier, Denis de Rougemont and Pierre Brunel. If these children of Sylvie Germain really have a choice, why they not want to grow up? We will return to the concept of "crypt" proposed by Alain Goulet, concept that will support our approach, since all four children are the victims of a trauma that affects their development. Then, we will analyze the social realities denounced by Sylvie Germain through these suffering children for the writer is deeply touched by the suffering of others.

**Mots-clés :** mythocritique, mythe littéraire, crypte, traumatisme.

**Keywords:** mythocriticism, literary myth, crypt, trauma.

## Introduction

L'œuvre de Sylvie Germain est depuis longtemps caractérisée comme mythologique étant donné que l'écrivaine porte en elle toute une culture qui déborde dans ses textes. Pour elle, le travail de l'écrivain comprend un certain effacement afin de « laisser parler ses voix »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entretien avec Sylvie Germain et Gabriela Adameşteanu. Présenté par Pascal Jourdana dans le cadre du Festival International de Littérature, FILIT 2018, Iaşi.

Ces voix représentent pour elle « le dépôt de toute une mémoire »<sup>2</sup>, l'histoire personnelle et collective, mais aussi les personnalités culturelles marquantes, les peintres, les musiciens, les philosophes, les écrivains qu'un être humain frôle dans sa vie. L'écrivaine s'intéresse à la mythologie grecque, romaine, égyptienne et surtout à celle biblique, soutenant que « la réalité est mêlée d'imaginaire et de mythes »<sup>3</sup>. La critique aussi observe que « dans l'œuvre de Sylvie Germain la réflexion sur l'image romanesque oblige à penser le mytheme » (Lanot 2006, 15). Dans le présent travail, nous nous intéresserons à un des mythes dits « modernes » (Viala et alli., 2002, 387), un mythe littéraire, le mythe de Peter Pan, plus précisément à une de ses caractéristiques principales – la décision du protagoniste de ne pas grandir. Pourquoi ? Tout simplement parce que nous avons observé dans l'œuvre de Sylvie Germain une série de personnages qui, à l'instar de Peter Pan, ne veulent pas grandir. L'enfance décrite dans l'œuvre germanienne est, dans la plupart des cas, une enfance souffrante, une enfance qui saigne à cause d'un drame familial. Enfants abandonnés, abusés, mutilés par le manque d'amour, ou l'ouragan de l'Histoire peuplent l'univers romanesque de Sylvie Germain. Ainsi, les enfants qui choisissent de lutter contre les marques du temps, les Peter Pan, sont, eux aussi, des enfants traumatisés qui mènent un « combat titanesque à prévalence somatique contre l'ordre biologique ». (Chareyron 2013, 528). Ils prennent l'enfance en tant que refuge contre un milieu social et familial hostile, en tant que « rempart de protection dans lequel [ils] se niche[nt], avec [leurs] moyens naïfs et dérisoires, face au danger et à la violence du réel qui menacent » (Chareyron 2013, 528).

Même si nous avons identifié plusieurs personnages germaniens à l'image de Peter Pan, nous avons choisi de mener notre analyse sur quatre d'entre eux : Herminie-Victoire du *Livre des Nuits*<sup>4</sup>, Roselyn Petiou de *Nuit d'ambre*<sup>5</sup>, Léger de *Jours de colère*<sup>6</sup> et Loulou de *Chanson des mal-aimants*<sup>7</sup>.

---

[En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Ltgxhnbh144>

<sup>2</sup>*Ibid.*

<sup>3</sup>*Ibid.*

<sup>4</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle LN, suivi du numéro de la page.

<sup>5</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle NA, suivi du numéro de la page.

<sup>6</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle JC, suivi du numéro de la page.

<sup>7</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle CM, suivi du numéro de la page.

## **I. Le mythe littéraire et le personnage de James Mathew Barrie**

Dans ses livres, Sylvie Germain tisse une relation harmonieuse entre mythe et littérature créant ainsi un univers singulier où le fantastique éclaire le réel. Le lien entre mythe et littérature est confirmé par les spécialistes aussi. Pierre Brunel soutient que le mythe peut être « un ferment pour une littérature qui défie le temps, un noyau vivant pour l'œuvre qui le fait apparaître en transparence » (Brunel 1992, 71). Mircea Eliade affirme que la littérature ne manque pas de lien avec la mythologie et que maintes fois elle prolonge sur un autre plan la narration mythologique (1978, 178). Mais, Peter Pan est un mythe dit « moderne », un mythe littéraire, longtemps considéré un « syntagme bâtard » (Sellier 1984, 112) par les mythologues. Il est intéressant qu'on ait choisi le même terme « mythe », pour « certaines productions des peuples sans écriture et pour les plus hautes réussites de la littérature » (Sellier 1984, 112). Dans la conception de Denis de Rougemont, un mythe est « une histoire simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues » (1956, 19). En plus, il ajoute que « ce qui fait qu'une histoire, un événement ou même un personnage deviennent des mythes c'est précisément cet empire qu'ils exercent sur nous comme malgré nous » (Rougemont 1956, 19). Voilà donc que Peter Pan, le personnage de James Mathew Barrie, est devenu mythique car il fait partie des « plus grandes réussites de la littérature ». Barrie reprend dans son roman un thème représentatif, la fuite du temps, réussissant de cette manière à remplir une des fonctions importantes de la littérature, à savoir la création des mythes (Salhi 2014, 15).

James Mathew Barrie écrit deux livres ayant comme protagoniste Peter Pan, *Peter Pan in Kensington Gardens*, paru en 1902, et *Peter and Wendy*, paru en 1911, la critique déclarant : « il a créé l'œuvre d'un génie »<sup>8</sup> (Ridley 2016, 5). Pourtant, au succès du personnage ont également contribué, d'abord l'adaptation cinématographique de l'histoire par les studios Walt Disney en 1953 puis, la réinterprétation de Steven Spielberg avec le film *Hook* paru en 1991. Le personnage créé par Barrie en quête de l'amour maternel –quête retrouvée aussi dans l'œuvre de Sylvie Germain –traduisent l'enfance malheureuse de l'écrivain : « Barrie a eu une

---

<sup>8</sup> « He created the work of a genius. » (Notre traduction)

enfance difficile et il est clair qu'une partie de sa motivation d'inventer ces histoires a été de remettre en discussion son enfance. »<sup>9</sup> (Ridley 2016, 7) Son frère aîné meurt à treize ans brisant le cœur de sa mère que Barrie essaie de consoler en portant les vêtements de son frère. Ainsi, dans son œuvre littéraire, il met en scène l'enfance éternelle afin d'immortaliser son frère qui n'a pas eu la chance de devenir adulte. Dès le début du livre *Peter et Wendy*, Barrie révèle la particularité du protagoniste : « Tous les enfants grandissent. Tous sauf un » (1912, 1), Peter Pan est « un garçon bizarre et souriant » (1910, 1) qui « a toujours le même âge » (1910, 2) puisqu'à sept ans il abandonne la condition d'homme et s'échappe par la fenêtre, le jour où il entend ses parents dire qu'il deviendrait un homme (1910, 3). Il choisit alors de vivre une enfance éternelle dans le pays de Neverland, sorte d'île imaginaire que le temps ne marque pas.

Nous appuyons notre présente analyse de l'enfance dans la perspective de Sylvie Germain sur les concepts de la mythocritique, science qui d'après Gilbert Durand est adaptable à la littérature en tant qu'objet d'étude bien que « la littérature ne soit considérée et abordée que pour elle-même, dans la simple perspective de la compréhension d'une œuvre ou d'un auteur ». (Monneyron 2014, 42). En outre, la méthode d'analyse mythocritique en trois étapes proposée par Pierre Brunel est totalement pertinente pour notre démarche. D'abord le mythologue mentionne l'émergence définie comme « l'examen d'occurrences mythiques » puis, la flexibilité qui vise les adaptations des mythes, vu que l'élément mythique est « susceptible de modifications, adaptable » et finalement, l'irradiation, la propagation des mythes dans la totalité d'une œuvre car « une image mythique présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte » (Brunel 1992, 84). Ces instruments exégétiques prouvent que « la mythocritique ouvre une fenêtre fascinante à travers laquelle on peut regarder la littérature autrement, comme si l'on observait par une vitre universelle formée de multiples strates, celles de ces histoires que l'homme se raconte depuis des millénaires – les mythes. » (Deslauriers 2012, 46)

---

<sup>9</sup>« Barrie had a difficult childhood and it is clear that part of Barries motivation for inventing the stories was to re-engage with his own childhood. » (Notre traduction)



## II. Les Peter Pan germaniens

Herminie-Victoire est le premier cas de personnage germanien qui refuse de grandir. Fille de Théodore-Faustin et de Noémie, elle grandit à côté de sa grand-mère Vitalie dans un univers fantastique que celle-ci crée à l'aide des contes : « Et leur aïeule elle-même leur semblait douée de pouvoirs étranges et terrifiants – vieille femme immortelle montée des bouches de l'Escaut. » (LN, 34) L'histoire du « jeune Kinkamor qui parcourut le monde et d'autres mondes encore afin de fuir la mort qui cependant le suivait pas à pas, usant dans cette course de milliers de souliers » (LN, 35) marque Herminie-Victoire profondément, l'effraie et la pousse à chercher une sortie devant la mort : « Elle décida qu'elle ne voulait pas grandir : [...] "Je resterai petite, je me ferais même de plus en plus petite. Si minuscule et si discrète que même la mort ne pourra jamais me trouver" [...]. Et elle s'enferma dans son enfance comme en une bogue d'éternité et d'invisible. » (NA, 35) Pourtant, elle doit quitter l'enfance au moment où son père est convoqué à la guerre, départ qui fait sombrer sa mère, Noémie, dans un état de désespoir incurable et une gestation d'environ deux ans, qui, plus tard, provoqueront sa mort : « Quant à Vitalie et à Herminie-Victoire, elles durent chacune à leur façon oublier leur âge. L'une força son corps à réinventer vigueur et endurance, l'autre ne put plus longtemps se rapetisser dans l'enfance. » (LN, 37) De cette manière, Noémie devient « la figure archétypale de la mère absente, abandonnique, de la mère qui, emportée par ses émotions, cesse d'être mère pour ses enfants » (Koopman-Thurlings 2006, 25), forçant ainsi leur entrée dans l'âge adulte. Ce bouleversement de la paix familiale est aussi la manière choisie par Sylvie Germain de dénoncer l'absurdité des guerres et d'aborder la question du Mal dans le monde.

Herminie-Victoire est aussi le premier cas de l'œuvre de Sylvie Germain d'enfant abusée puisqu'elle est violée par son père après la mort de Noémie. Cette image décrite dans le premier roman de l'auteur, *Le Livre des Nuits* (1984), se trouve à l'origine de la saga des Péniel et marque la totalité de l'œuvre germanienne puisqu'elle « introduit la thématique de l'enfance volée [étant] une scène de la chute, équivalente à celle où Adam et Ève sont expulsés de leur paradis » (Koopman-Thurlings 2007, 49). Toujours enfant, Herminie-Victoire a une réaction confuse au geste brutal de son

père et déclare : « Je suis devenue la femme de mon père » (LN, 50), affirmation qui épouvante Vitalie, sa grand-mère, symbole de l'ordre et de la foi. Sylvie Germain est imprégnée de morale chrétienne, raison pour laquelle, dans ses livres, le Mal doit finalement être puni. L'inceste est « caractéristique du Chaos » (Caillois 1963, 80) donc il est inacceptable dans une société ancestrale qui reconnaît encore la toute-puissance de la divinité. Herminie-Victoire ne respecte pas « les décrets de la légalité cosmique » (Caillois 1963, 15), mourant en couches. En plus, son fils, Victor-Flandrin dit Nuit d'Or-Gueule de Loup, portera les marques du péché : un signe, qu'il transmettra à tous ses enfants, une tache d'or à l'œil gauche, et une vie parsemée de malheurs :

Ce viol est bien là pour assurer la chaîne générationnelle et pour permettre à l'histoire familiale brisée de rebondir : d'une part naîtra Nuit d'Or, qui deviendra le père d'une grande tribu, patriarche destiné à vivre cent ans ; [...] de l'autre, ce traumatisme qui appelle à l'existence crée un traumatisme majeur qui ne pourra que s'encrypter d'une façon ou d'une autre chez tous ses descendants. (Goulet 2006, 46)

En plus, Alain Goulet lie l'épisode de l'inceste à celui de la statue de sel brisée par Théodore-Faustin<sup>10</sup>, puisque le sel est dans le Lévitique symbole de l'Alliance avec Dieu<sup>11</sup>. Ainsi, Théodore-Faustin brise non seulement son enfant pétrifié dans le ventre de sa mère, mais aussi la relation avec la divinité. Avant de mourir, Herminie-Victoire semble retrouver son enfance perdue : « Elle rentrouvrit cependant une fois les yeux, mais ne dirigea pas son regard vers l'enfant. Elle était l'enfant, l'unique enfant de cette terre. » (LN, 52)

Dans la même catégorie s'inscrit Léger, de *Jours de colère*. Fils de Catherine et de Vincent Corvol, frère de Claude, il va aussi se figer dans l'enfance à cause du manque d'amour parental. À l'avitaminose affective déterminée par la mort de sa mère et la dépression de son père s'ajoutent l'obsession de Maupertuis, le mariage échoué de sa sœur et l'isolement auquel celle-ci le contraint. Pendant tout le roman, il est surpris à côté de sa sœur, un bilboquet à la main.

---

<sup>10</sup> Il s'agit de l'enfant de sel que Noémie accouche après deux ans de gestation.

<sup>11</sup> « Tu mettras du sel sur toutes tes offrandes ; tu ne laisseras point ton offrande manquer de sel, signe de l'alliance de ton Dieu ; sur toutes tes offrandes tu mettras du sel » (Lévitique 2, 13).

Depuis la disparition de sa mère, Léger avait reporté sur sa sœur tout son amour blessé, trahi. Et du jour où sa mère avait fui la maison pour les abandonner il avait cessé de grandir. Le temps semblait s'être arrêté en lui, fossilisant son corps d'enfant. À douze ans il en paraissait sept. Comme s'il attendait le retour de cette mère prodigue et qu'il craignit qu'elle ne le reconnaisse pas lorsqu'enfin elle reviendrait. (JC, 73)

L'histoire commence à une période où Léger avait douze ans et se déroule pendant trente ans. Donc, à quarante-deux ans, Léger continue à attendre le retour de sa mère : « Mais Leger ne survivait que cloîtré dans cette illusion depuis plus de trente ans et il était trop tard pour rompre le charme gris d'un tel mensonge. » (JC, 192-193) D'abord, la critique voit « ce gamin malingre et apeuré » (JC, 73) symbolique pour le roman entier, « fruit de l'imaginaire d'une romancière qui prolonge avec lui les plaisirs de son enfance » (Goulet 2006, 114). Ensuite, Léger est vu comme « une figure de chute » (Ghiteanu 2010, 133) étant donné qu'il ne réussit pas à surmonter le trauma enfantin, se réduit à l'image d'une victime et continue sa vie à faire son deuil dans la maison familiale. Pourtant, Léger reste enveloppé dans une aura d'innocence et de simplicité spécifiques à l'enfance, ce trait se définissant surtout au moment où il offre un rêve à Camille. Si la majorité des rêves de Léger « se nourrissent de simples images que lui offraient son quotidien » (JC, 196), confirmant la théorie de Freud (1925, 21) sur les rêves enfantins<sup>12</sup>, le rêve qu'il offre à Camille est un rêve prémonitoire. Suivant les indications freudiennes sur le travail du rêve (Freud 1925, 42) qui consiste en la disposition des symboles pour faire un ensemble cohérent et, donc, rendre le rêve intelligible, le rêve de Léger prédit la future relation passionnelle entre Simon et Camille, mais aussi leur fin tragique : « Des draps séchaient dans le pré. [...] La terre avait une odeur de lessive. [...] Ils nageaient et dormaient dans les draps, en silence, ils avaient l'air heureux. » (JC, 196-197) Cette première partie du rêve annonce le chapitre suivant, « Jours de lessive » qui raconte la première nuit d'amour entre Camille et Simon dans les draps mis à sécher, image récurrente chez Sylvie Germain qui voit dans la blancheur des draps le symbole de la pureté. Après l'image du « verger fleuri » (JC, 198) tableau signifiant la beauté et l'intensité de l'amour qui lie le jeune couple, « les fleurs [deviennent] comme de l'écume, comme l'eau d'un

---

<sup>12</sup>« [Le rêve enfantin] est en relation directe avec la vie quotidienne » (Freud 1925, 21).

torrent. [...] Cette eau était glacée, tout à fait glacée. Et moi j'étais à fond de l'eau, comme un petit caillou » (JC, 198). Encore une prédiction, cette fois de la mort des deux amoureux, qui, frappés par un coup de pierre, tombent immobiles dans l'eau de la rivière qu'ils étaient en train de traverser.

Un autre Peter Pan germanien est Loulou, personnage de *Chanson des mal-aimants* que la protagoniste, Laudes, rencontre dans la maison de Léontine. Celle-ci « bien que déjà âgée s'occupait de plusieurs enfants que la guerre avait séparés de leurs parents » (CM, 25). Léontine rebaptise des enfants juifs afin de sauver leur vie pendant la Deuxième Guerre Mondiale : « Et il y avait un petit garçon de mon âge, Louis, surnommé Loulou, dont je tombai aussitôt amoureuse. C'était un poids de plume, Loulou ; avec ses grands yeux noisette à reflets mordorés, disproportionnés dans son mince visage triangulaire, il avait un air de bébé hibou. » (CM, 26) Tous les locataires de la maison de Léontine se demandaient pourquoi le petit Loulou refuse de manger : « Mais, Loulou m'a avoué son secret, à moi seule [...]. Cela faisait près de deux ans que ses parents et ses frères aînés étaient partis et lui, qui attendait de pied ferme leur retour craignait que les siens ne les reconnussent pas s'il poussait trop vite. Il s'ingéniait donc à ralentir sa croissance, il se plongeait en apnée temporelle. » (CM, 27) Plein d'espoir, le petit attendait le retour des siens, essayant de « fossilis[er] l'état de la chair à l'instant de la séparation » (Veche 2013, 139). L'amitié qui lie Laudes et Loulou rappelle celle d'entre Lucie et Louis-Félix de *L'Enfant Méduse* (Ghiteanu 2010, 195). L'attente du petit est récompensée car, à la fin de la guerre, son père revient le chercher : « Quelqu'un a fini par frapper à la porte de Léontine, une ombre d'homme. Son passage fut de courte durée, le soir même de son apparition il est reparti, emportant Loulou-Élie dans ses bras. » (CM, 31) Le père est probablement le seul vivant de la famille. Le départ de Loulou sera ressenti par Laudes comme une douleur profonde, comme « un deuil à répétition » (Ghiteanu 2010, 195), puisqu'elle sera la seule des enfants cachés dans la maison de Léontine que personne ne viendra chercher. Vers la cinquantaine, Laudes revient dans le village de Léontine pour chercher sa tombe. Elle y retrouvera trois petits cailloux parfaitement rangés et un billet contenant une écriture hébraïque, indices qui la poussent à croire que probablement Loulou-Élie est toujours vivant et qu'il est lui aussi revenu apporter un hommage à Léontine, celle qui jadis

lui a sauvé la vie : « J'ai aperçu trois petits cailloux devant le bouquet ;[...] j'ai constaté qu'ils étaient trop bien alignés pour que le hasard soit en cause.[...] Puis j'ai remarqué un morceau de papier à moitié glissé sous le bouquet [...] J'ai deviné qu'il devrait s'agir des caractères hébraïques et aussitôt un espoir m'a saisi – Loulou était venu ! » (CM, 246) Les suppositions de Laudes ne sont pas confirmées, car Léontine avait sauvé plusieurs enfants juifs.

À travers Loulou, ce Peter Pan qui refuse de grandir, et les autres enfants juifs cachés dans la maison de Léontine, Sylvie Germain reprend un thème qui la taraude, la Shoah, thème retrouvé aussi dans *Le Livre des Nuits*, *Magnus*, *Échos du silence* ou *Etty Hillesum*, ce dernier livre portant le nom d'une écrivaine juive morte dans un camp de concentration. Germain déclare dans *Les échos du silence* : « Nous sommes au temps de génocides. Qui ne dit rien et ne fait rien face aux massacres, consent, se constitue obliquement complice. » (2006, 18) L'écrivaine se veut la porte-parole de ces malheureux, de ces victimes de l'Histoire tombés dans l'oubli. Elle aborde aussi le thème du silence de Dieu tout en se demandant pourquoi reste-Il muet devant le Mal qui règne dans le monde : « Par-dessus, par-dessus les piquants de la rose des vents, par-dessus les pointes des barbelées de tous les camps, par-dessus les ronces du temps, par-dessus les couronnes d'épines lacérant le cœur des victimes – le psaume du silence. Le psaume du silence, composé d'une multitude des mots de pourpre : sang et sueur de sang, et larmes de sang des victimes innombrables, ces roses de Rien, de Personne qui sans fin jonchent notre mémoire, écorchent notre conscience. » (Germain 2006, 56-57) Ce psaume du silence, la Rose de Personne fait référence à Paul Celan, poète d'origine juive, très cher à Sylvie Germain, qu'elle cite dans plusieurs de ses livres. L'écrivaine associe Dieu à l'image évangélique du maître parti qui laisse tout son avoir aux soins de ses serviteurs, d'un Dieu qui est toujours ailleurs, mais qui ne cesse d'exister. À l'instar de Laudes qui voulait « filer tout droit chez le Très Haut afin de lui demander quelques explications » (CM, 45), Sylvie Germain interpelle Dieu grâce à l'écriture : « La question tragique demeure donc grande ouverte : pourquoi ce Dieu tout-puissant, infailible et infiniment clairvoyant a-t-il permis que tant des crimes se perpétuent et que périssent tant d'innocents dans la désolation la plus extrême ? » (2006, 24) Elle cite souvent Simone Weil, philosophe qui a connu l'enfer des camps de concentration :

« Dieu ne peut être présent dans la création que sous la forme de l'absence. » (Germain 2008, 126) Loulou est un exemple de ces victimes innocentes de l'ouragan historique, dont la souffrance reste sans explication, un exemple « heureux », car il est resté en vie tandis que d'autres individus ont péri sans trace au fond d'une fosse.

Roselyn Petiou, personnage de *Nuit d'Ambre*, est un autre Peter Pan germanien. Les traumatismes soufferts pendant son enfance se reflètent à la surface de son corps incapable d'atteindre la maturité physique, car « son corps à plus de dix-sept ans, demeurerait toujours celui d'un garçon impubère » (NA, 266), « un corps attardé » (NA, 266). Roselyn était boulanger, « un homme enfant » avec des « airs d'ange balourd et têtue, [une] petite voix de fausset pleine d'hésitation et [des] yeux de myope enfouis derrière d'épaisses lunettes » (NA, 264). Sa mère meurt, son père, désespéré, se retire dans une maison de repos et lui, il se voit obligé de quitter la maison familiale et de déménager dans la capitale. Outre son apparence physique, Roselyn garde aussi l'enfance dans une innocence pure, incapable de ressentir ou de reconnaître le mal : « son regard était surtout celui d'une infinie tendresse. » (NA, 265) Ainsi, il présente à *Nuit d'Ambre* « un double inverse de lui-même » (NA, 269), car, même s'il est aussi un orphelin dont la mère est morte et le père ne peut pas faire face au malheur, Roselyn ne transforme pas sa souffrance en haine : « Il y avait simplement que Roselyn lui taraudait la mémoire, menaçant toutes les défenses qu'il avait érigées et sa conscience depuis des années, comme si, dans son langage simplet et sincère, l'autre ne faisait au fond qu'avouer ses propres tourments à lui. » (NA, 269) Roselyn devient un miroir, qui, comme disait Jacques Lacan (2016, 2), a un rôle d'identification, puisque Victor-Flandrin se reconnaît dans la vie du garçon. C'est la manière de Sylvie Germain de « dresser le portrait de l'homme moderne, qui n'est plus enraciné dans une identité familiale, mais se découvre dans l'étranger miroir que nous tend l'inconnu croisé dans la foule » (Demanze 2005, 67). *Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu* ne peut plus contrôler sa mémoire saignante et s'imaginer que seulement en tuant il pourra apaiser sa haine : « Alors un jour, parvenu aux limites de cette mémoire de fou, à bout de nerfs, il s'était rappelé la promesse qu'il s'était faite plus d'un an auparavant : – que celui qui oserait rouvrir sa blessure de mémoire, il le tuerait. » (NA, 274) Cependant, il ne sera pas l'assassin, mais le traître, rappelant le sujet de sa dissertation qu'il n'a jamais soutenue, mais aussi le mythe biblique de Judas (Ghiteanu 2010, 93) :

« Son rôle dans cette mise à mort dont il fut l'instigateur, ne fut même pas celui de l'assassin ; – pire, peut-être, il eut le rôle de celui qui livre. Le délateur, la muse noire. Le rôle le plus bas, le plus abject. Celui du traître. » (NA, 275) Avec le meurtre de Roselyn, Nuit d'Ambre atteint « le paroxysme du mal » (Goulet 2006, 72) et ne réussira pas – comme il s'est imaginé – à guérir les blessures de son enfance. Pourtant, sa victime, Roselyn, garde la pureté de son âme jusqu'au dernier moment de sa vie, après avoir été humilié sans pitié :

Roselyn le regardait. [...] C'était le regard d'un éternel enfant dont l'innocence et la bonté n'étaient même pas altérées par la trahison que celui dont il avait fait son ami venait de commettre. [...] Dans ces yeux devenus miroirs il aperçut le reflet de son propre visage. [...] Nuit d'Ambre aperçut ce portrait minuscule de lui-même glisser et tourner dans la pupille comme s'il tombait au fond d'un puits. (NA, 292)

Le regard de Roselyn hérité par le futur enfant de Nuit d'Ambre, Cendres, est un des facteurs qui déterminera la rédemption spirituelle du protagoniste. Grâce à son manque de rancœur au moment de sa mort, Roselyn peut aussi être vu comme une figure christique (Lanot 2005, 35), assumant l'humiliation sans reproches : « Victimes d'une enfance malheureuse, en proie à un sentiment d'impuissance à transformer leur vie, conscients de leurs propres faiblesses, leurs réactions sont diamétralement opposées, puisque Roselyn se fait Grâce alors que Charles-Victor s'abandonne dans sa chute à la haine. » (Ghiteanu 2010, 93) Le goût de sel éprouvé par l'assassin rappelle la rupture de l'Alliance avec Dieu. Il ignore le commandement central de l'Évangile (commandement également central de l'œuvre de Sylvie Germain) : « Tu aimerais ton prochain comme toi-même » (Marc, 12, 31). Cendres, l'enfant de Nuit d'Ambre conçu le jour après le meurtre, porte un nom symbolique, « nom qui indique bien ce qui reste après l'holocauste vivant dressé par Nuit d'Ambre » (Goulet 2006, 73). La critique parle d'un « partage de la paternité » (Lanot 2005, 20) l'enfant rappelant toujours à Charles-Victor le regard sans tache de Roselyn. Roselyn Petiou est la figure de la victime, cette fois la victime d'un autre, d'un semblable qui ne réussit pas à dépasser les traumatismes soufferts dans son enfance, mais, les transforme en rancune voire folie.

## Conclusion

L'analyse des textes de Sylvie Germain à la lumière de la mythocritique aboutit à une nouvelle perspective de son œuvre. Cette méthode d'analyse contribue à l'observation des occurrences du mythe littéraire de Peter Pan dans l'ensemble du corpus germanien, même si ces références mythiques sont implicites. La pétrification de l'enfance, l'incapacité des enfants de suivre un procès biologique de croissance normal, les causes qui ont déterminé ce genre de comportement pathologique et surtout les conceptions germaniennes sous-jacentes sont évidentes à la fin de l'analyse. L'irradiation du mythe de Peter Pan dans l'ensemble de l'œuvre de Sylvie Germain, montre la place essentielle que l'écrivaine offre à l'enfance, notamment à l'enfance malheureuse, se transformant elle-même en porte-parole de ces *infans* destinés à l'oubli.

## Bibliographie

### Textes de références

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

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

GERMAIN, Sylvie, *Nuit d'Ambre*, Paris, Gallimard, 1987.

GERMAIN, Sylvie, *Le livre des nuits*, Paris, Gallimard, 1984.

### Ouvrages critiques

ARON, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

BARRIE, James Matthew, *Peter Pan in Kensington Gardens*, New York, Charles Scribner's sons, 1910 [1906].

BARRIE, James Matthew, *Peter and Wendy*, New York, Charles Scribner's sons, 1912.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1963.

DEMANZE, Laurent, « Le diptyque effeuillé », in *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, « Sylvie Germain. *Le Livre des Nuits*, *Nuit d'Ambre* et *Éclats de sel* », p. 63-72.

DESLAURIERS, Camille, « Vers une lecture mythocritique des textes littéraires », in *Québec français*, n° 164, 2012, p. 42-46.

ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Bucuresti, Univers, 1978.

FREUD, Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1925 [1899].

GERMAIN, Sylvie, *Les échos du silence*, Paris, Albin Michel, 2006.

GHÎȚEANU, Serenela, *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mythocritique et narratologique*, Iași, Institutul european, 2010.



- GOULET, Alain, *Sylvie Germain : œuvre romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, « Laquête de la mère » in *Cahiers Robinson*, n° 20, 2006, p. 23-32.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Sylvie Germain. La Hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir », in *Revue Française de Psychanalyse*, n°4, 1949, p. 449-455.
- LANOT, Bénédicte, « Images, mythes et merveilleux biblique dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Roman 20-50*, n° 39, juin 2005, « Sylvie Germain. *Le Livre des Nuits, Nuit d'Ambre et Éclats de sel* », p. 15-23.
- LANOT, Benedicte, « Le complexe d'Isaac », in *Cahiers Robinson*, n° 20, 2006, p. 33-44.
- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, n°55, 1984, « La farcissure. Intertextualités au XVI<sup>e</sup> siècle », p.112-126.
- RIDLEY, Rosalind, *Peter Pan and the mind of J.M. Barrie: An Exploration of Cognition and Consciousness*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1956.
- VECHE, Bogdan, *Sylvie Germain – l'écriture de l'attente*, Villeneuve d'Ascq, ANRT, 2013.
- VEIL, Simone, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 2008.

### Sitographie

- CHAREYRON, Hélène, *Échos d'enfance. Les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain*, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2013. [En ligne]. URL : <https://nuxeo.u-bourgogne.fr> (consulté le 19 janvier 2019)
- MONNEYRON, Frederic, « Gilbert Durand et l'étude des mythes », in *Sociétés*, n° 123, 2014, p. 41-49. [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-1-page-41.htm> (consulté le 2 mars 2019)
- SALHI, Sonia, *Mythes et légendes dans la didactique française*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse, 2014. [En ligne]. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01140855/document> (consulté le 2 mars 2019)
- Entretien avec Sylvie Germain et Gabriela Adameşteanu. Présenté par Pascal Jourdana dans le cadre du Festival International de Littérature, FILIT 2018, Iasi. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Ltgxhnbh144> (consulté le 20 janvier 2019)



## **Approcher ou éloigner par la comparaison ? Le cas de deux voyageurs au Maghreb colonial**

Dorottya MIHÁLYI  
Université de Szeged, Hongrie

**Résumé.** Avant la généralisation de la photographie, le voyageur, pour expliquer l'inconnu, se sert de la comparaison : manière commode, mais trompeuse car la même réalité ne peut jamais exister dans deux lieux différents. Notre article vise à étudier la comparaison à travers deux récits de voyage sur l'Afrique du Nord au tournant du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : celui d'un professeur hongrois, désireux de se représenter les pays du Maghreb comme pareils au sien et celui d'un médecin français qui doit assurer l'image favorable de la colonisation. Comme la comparaison est aussi une méthode d'analyse utile pour le chercheur, nous allons comparer les deux textes pour voir les différences dans les manières d'observer, de décrire et de traiter le texte.

**Abstract.** Before the generalization of photography, the traveler had to make use of the comparison to explain the unknown. This was a convenient but misleading way because the same reality cannot exist in two different places. Our article intends to study the comparison through two travelogues about North Africa at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries : the travelogue of a Hungarian teacher who wanted to imagine North Africa as no different from his own country and a French doctor who had to guarantee the favourable image of the colonisation. Considering the comparison as a valuable method of analysis, we compare the two texts with the aim of showing their differences in the ways of observing, describing and processing the text.

**Mots-clés :** voyage, Maghreb colonial, (re)présentation, comparaison, malentendus.  
**Keywords:** travel, colonized North Africa, (re)presentation, comparison, misunderstandings.

Le nombre des manières dont l'écrivain-voyageur dispose pour exprimer la réalité vue dans un pays étranger est très limité (Gannier 2001, 69 ; Guyot 2012, 30). Parmi eux, la comparaison semble être l'une des plus évidentes car elle relie l'inconnu à quelque chose de familier (Guyot 2012, 72). Les bases théoriques de l'utilisation de la comparaison et des analogies dans le récit de voyage sont étudiées dans des ouvrages critiques qui démontrent les caractéristiques positives et négatives de ces figures de style : elles facilitent la compréhension et l'appréhension, mais détournent l'attention et contribuent à la création d'une image

falsifiée<sup>1</sup>. Dans la présente étude, nous n'avons pas l'intention de donner une nouvelle interprétation à la question de la représentation. Nous allons étudier la comparaison à l'aide d'un procédé pratique qui comprend la présentation et le regroupement des comparaisons utilisées dans deux récits de voyage écrits sur la Tunisie et l'Algérie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Par cette démarche, nous voulons attirer l'attention sur les risques qu'apporte l'utilisation de la comparaison sur la construction de l'image d'un pays inconnu. Ensuite, comme la comparaison, outre son rôle poétique et stylistique, est un instrument d'analyse des sources permettant au chercheur de voir comment deux ou plusieurs personnes de même époque mais de pays différents regardent et interprètent le même territoire, nous nous en servons pour une analyse contrastive de notre corpus. Cette comparaison des deux textes nous permettra de connaître deux conceptions de l'Afrique du Nord tout à fait différentes et de relever comment le voyage peut servir l'intérêt politique dans certaines situations.

Le premier voyage a été effectué entre décembre 1888 et janvier 1889 par un médecin français, Armand Trumet de Fontarce, qui a parcouru les côtes de la Tunisie et de l'Algérie avec son fils. Il a fait dans l'ensemble trois voyages au Maghreb (en 1888-1889, en 1890-1891 et en 1895), mais seulement le premier était motivé par la simple curiosité – fait qu'il déclare sur la première page de son récit (De Fontarce 1896, 6). Les deux autres voyages ont été effectués sur commande de la Société d'Anthropologie dont il était membre. Pour cette raison, ils seront omis de notre analyse.

L'autre récit de voyage est celui d'un professeur hongrois, Rezső Tóth, qui était d'ailleurs homme de lettres et voyageur passionné (Gráberné Bősze 2015). Il a voyagé au Maghreb en été 1903 en compagnie de son professeur d'autrefois et collègue Zsolt Beöthy, à qui il a dédié son récit de voyage intitulé *Ports Nord-Africains*. (De

---

<sup>1</sup>Alain Guyot attire notre attention sur le fait qu'une comparaison mal choisie peut créer une image complètement trompeuse. Pour en souligner l'importance, il évoque les propos de François Hartog, d'après qui l'usage des figures est équivalant à une traduction ou à une visualisation. Guyot ajoute que l'essentiel de la comparaison réside à la suppression de la distance entre le monde connu et l'inconnu (2012, 33.) Pour cette raison il est important de bien choisir les comparaisons utilisées pour décrire la réalité. Odile Gannier observe que la comparaison est souvent fausse car le comparé et le comparant ne correspondent pas mais elle est capable d'attirer notre attention sur l'altérité qui est déjà un résultat (2001, 74).

*Tunis à Tanger*). Même s'il a visité la bande littorale de la Tunisie au Maroc en rentrant par l'Espagne, notre analyse concerne seulement la description de la Tunisie et de l'Algérie, territoire parcouru également par De Fontarce. De ce fait, les deux textes constituent une sorte d'équilibre (faux, peut-être).

Nous ne ferons pas de présentation minutieuse du contenu des textes ; il faut cependant éclaircir les conditions des voyages. D'une part, le récit de voyage français se produit dans le contexte de la colonisation : l'Algérie dépend depuis à peu près 50 ans de la France, la Tunisie est une colonie relativement neuve avec un statut différent de celui de l'Algérie. On peut donc comprendre que la Tunisie attire plus l'attention des Français (au moins, c'est la conclusion du récit de voyage de De Fontarce). La Hongrie fait partie de la Monarchie Austro-hongroise depuis le Compromis de 1867. La période peut être caractérisée par l'essor économique et la modernisation. Grâce au développement technique et à l'amélioration des conditions de vie, la petite bourgeoisie peut aussi se permettre de profiter des possibilités offertes par le tourisme (Gyömrei 1934, 130-131 ; Popova-Nowak 2006, 128). Ainsi, de plus en plus de personnes commencent à bouger. Cependant, il n'est pas typique de quitter le continent vers l'Afrique. Bien sûr, certains tentent un voyage-découverte vers le continent noir, mais la destination préférée des voyages faits par la petite bourgeoisie demeure dans la proximité de la Monarchie Austro-Hongroise. Ceux qui vont plus loin, visent avant tout un voyage vers l'Est qui comprend souvent la Russie, plus précisément la terre d'origine du peuple hongrois (Popova-Nowak 2006, 134). Ainsi, le voyage d'outre-mer de Rezső Tóth fait presque exception parmi les voyages hongrois. Il faut aussi noter que le service régulier des paquebots entre Fiume et Tunis qui permet les voyages moins aléatoires, de plus courte durée et plus confortables ne commence qu'au tournant du XX<sup>e</sup> siècle (Pelles 2016, 199-200). À partir de ces faits nous pouvons présupposer des perceptions différentes de la part des deux voyageurs. Comme l'Afrique du Nord est omniprésente dans la presse française, la lecture de la presse et les guides de voyage actualisés sans cesse<sup>2</sup> permet à De

---

<sup>2</sup>Tout juste quelques années après les premières opérations militaires en Algérie, des guides de voyage apparaissent. Ces guides rassemblent le savoir actuel sur le pays et les précautions qu'il faut prendre avant et pendant le voyage. Aujourd'hui les conseils donnés par les auteurs des guides paraissent plutôt ridicules ; néanmoins, ils sont marqués par l'empreinte de la conception de l'époque où ils étaient rédigés. Cependant il ne faut pas nier qu'à l'époque ils pouvaient aider le voyageur à se préparer au voyage. Pour plus de détails, voir : Mihályi Dorottya,

Fontarce de bien préparer son voyage. Au contraire, Rezső Tóth, faute de connaissances linguistiques, n'a que les récits de ses prédécesseurs hongrois pour se forger quelques préconceptions. Cette différence détermine aussi la manière du partage des informations : le public français demande un peu moins de précision, tandis que pour les lecteurs hongrois, l'Afrique du Nord est entièrement inconnue. Ainsi, Tóth doit accorder une attention particulière au transfert des connaissances. Pour cette raison, les outils qui lui permettent de décrire l'inconnu grâce aux ressemblances jouent un rôle particulier dans la construction du texte. Cependant, le récit de voyage de De Fontarce n'est pas moins riche en comparaisons.

À partir des comparaisons relevées dans les deux textes, nous pouvons préciser trois groupes. Dans le premier figurent les comparaisons avec des comparants tirés du pays d'origine du voyageur, dans le deuxième celles dont le comparant se rapporte à un autre pays visité autrefois et, enfin, le comparant du troisième groupe est le résultat d'une observation faite pendant le voyage qui est en train de se dérouler. Dans notre cas, le comparé est toujours la réalité vue dans le pays de destination, seul le comparant change. Il faut noter que les types de comparaisons ne sont pas forcément isolés. Ils peuvent varier et plusieurs types peuvent apparaître à l'intérieur d'une seule description. Nous allons trouver des exemples pour ce mélange des comparaisons dans ce qui suit.

Les voyageurs préfèrent les comparaisons du premier type car, dans ce cas, le public-lecteur connaissant bien le comparant peut plus facilement se représenter l'image décrite. Cependant, l'image ainsi créée sera fausse car une réalité ne peut exister qu'en un seul lieu. Tóth utilise souvent ce type de comparaison pour montrer les similitudes entre la Hongrie et l'Afrique du Nord, pour aider le lecteur à s'orienter, à comprendre un monde inconnu et très différent du sien. Le premier groupe de comparaisons peut souligner que le clivage entre les deux civilisations n'est pas aussi grand que l'on aurait pu croire. Dans le récit de voyage de Tóth, ce type de comparaison est réconfortant pour le lecteur hongrois car elle lui montre que les « acquis » de sa nation sont partout présents.

---

« Renseignements généraux pour touristes vers l'Algérie et la Tunisie dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », in Tímea Gyimesi et Enikő Szabolcs (dir.), *Dispositifs & Transferts. Littératures et cultures en large et en travers*, Szeged, JATEPress, 2019.

Tóth fait souvent appel aux similitudes frappantes pour le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle. Pour bien comprendre la description des rues de Tunis, nous devons insérer une courte explication. En Hongrie, les éléments obligatoires des foires et de tout événement organisé dans la rue sont les stands en plein air où l'on vend de la viande fraîchement rôtie. Cette sorte de buffet s'appelle « lacikonyha » en hongrois. En traduction littérale : « cuisine de Laci », qui fait référence au nom de Saint Ladislas et la fête liée à ce nom au mois de juin. « Laci » est un diminutif de « László », la version hongroise de Ladislas<sup>3</sup>. Le nom de la « cuisine de Laci » évoque les journées d'été caniculaires, la foule, le bruit et la bière fraîche (Bart 2001, 99). En ce qui concerne notre voyageur, il devait être grand amateur de ces cuisines en plein air car il les utilise souvent comme base de comparaison. Déjà dans les rues de Tunis, il en voit plusieurs : « Azután egy egész utca : Lacikonyha ; tele zabáló vagy pihenő koldushaddal ; sok közöttük a vak, sok a félkezű s egyéb nyomorult csonka-bonka. »<sup>4</sup> (Tóth 1904, 11-12)

Cet exemple montre bien comment la comparaison modifie la réalité vue et comment elle détourne l'attention, voire masque l'essentiel : le lecteur reste coincé au fait qu'il y a des « cuisines de Laci » en Tunisie et il échappe à la description du peuple tunisien vivant dans de mauvaises conditions.

Non seulement ces « cuisines de Laci », mais aussi d'autres éléments de la vie campagnarde apparaissent dans la description : Tóth découvre dans un café arabe une banquette blanche contre le mur sur les deux côtés d'une sorte de couloir qui lui ressemble à la banquette du four traditionnel hongrois (Toth 1904, 12). En lisant ce passage, le lecteur moins soucieux peut avoir l'impression qu'il existe des fours de type hongrois en Tunisie.

En présentant les transports en commun de Tunis, son pays d'origine n'échappe pas à ses critiques : « A palota előtt fut a városi villamos vasút ; ez, szakasztott mint nálunk, épen akkor nem jó, amikor várjuk ; jó tíz perc mulva végre feltűnik egy Isten tudja milyen lámpásu „körforgalmu” kocsí ; [...]. »<sup>5</sup> (Toth 1904, 13-14)

---

<sup>3</sup>Dans le *Dictionnaire étymologique hongrois*, nous trouvons que l'origine de ce nom peut être renvoyée aux fêtes qui commencent à partir du jour de (Szent) László qui tombe le 27 juin. Selon la tradition, après cette date, les cuisines des foires ont été installées à l'extérieur pour pouvoir préparer les repas « sous le ciel ».

<sup>4</sup>« Ensuite, toute une rue de "cuisine de Laci", pleine de mendiants qui bouffent, ou se reposent. Beaucoup parmi eux sont aveugles, manchots ou tronqués quelque part. » (Nous traduisons)

<sup>5</sup> « Le chemin de fer électrique circule devant le palais. Celui-là est exactement

Pour décrire l'état misérable du palais du bey, Toth évoque la pauvreté de la campagne hongroise :

Mikor kiértünk a múzeumból, körüljártuk az egész palotát, s elnéztük, mint pusztul, micsoda feltartóztathatatlan bizonyossággal. Mint valami leégett falusi csárda, teteje-vesztett ; fala itt-ott félig megrepedezve, félig romban [...] : akár egy elhagyott pajta ; por, piszok, rombolás minden felé<sup>6</sup>. (1904, 15)

La Grande Plaine hongroise apparaît d'ailleurs dans d'autres circonstances. Comme par exemple lorsqu'on quitte la Tunisie :

Este felé kocsiztunk vissza a városba. Szénagyűjtés ideje volt : két oldalt hatalmas szénakazlak, megrakott nagy boglyák ; egy-egy pillanatra akár Kecskemét vidékére képzelhettük volna magunkat, ha a hanyatló nap erős fénye, az útszéli pálmák, az apró csacsikon baktató arabusok nem mondanák, micsoda messze szakadtunk el onnan<sup>7</sup>. (Toth 1904, 16)

Arrivé à Alger, après une visite de la Place de gouvernement et de la Grande Mosquée (Djamâa El Kabir) Toth prend le tramway pour aller voir l'un des faubourgs (actuellement arrondissement) d'Alger, le Mustapha supérieur, qui se trouve sur une colline :

A térről vitt ki a villamos az algiri Svábhegyre<sup>8</sup>, a *Mustapha supérieure*-re. Az utcák, amiben végig csilingelt, akár ami most épült Terézvárosi<sup>9</sup> modern

---

comme chez nous : il ne vient pas justement quand on l'attend. Dans un bon dix minutes, une voiture circulaire dotée des feux quelconques apparaît. » (Nous traduisons)

<sup>6</sup> « En sortant du musée, nous avons fait un tour autour du palais. Nous avons constaté comment il se détruit par une inexorable sûreté. Comme une auberge située dans la plaine hongroise brûlée, sans toit, avec des murs ici et là moitié lézardés, moitié détruits [...] : comme une grange délaissée, poussière, saleté et destruction partout. » (Nous traduisons)

<sup>7</sup> « Nous sommes rentrés en ville en voiture vers le soir. Il était temps du ramassage des foin : sur les deux côtés des énormes bottes de foin, des tas chargés : nous aurions pu nous croire dans la région de Kecskemét [ville hongroise] si la forte lumière du soleil, les palmiers à côté de la rue, les Arabes à dos d'âne ne nous avaient rappelés à quelle distance nous nous sommes détachés de là. » (Nous traduisons)

<sup>8</sup> Quartier de Budapest (traduction littérale : *Mont des Souabes*) qui se situe au cœur des collines de Buda (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Sv%C3%A1bhegy>)

<sup>9</sup> Un arrondissement du centre-ville de Budapest (*Ville de Thérèse*) qui comprend, entre autres, plusieurs rues célèbres et l'Opéra National. Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/6e\\_arrondissement\\_de\\_Budapest](https://fr.wikipedia.org/wiki/6e_arrondissement_de_Budapest)



utcáink, hatalmas és unalmas épületek : bíróságok, iskolák, kaszárnyák<sup>10</sup>.  
(1904, 19)

À Oran, il constate que la ville, qui est bâtie sur une colline, ressemble avec son port à « [...] mint valami óriási gyermek megkezdett Dobostortája. »<sup>11</sup> (Toth 1904, 23)

Une grande quantité de comparaisons de cette sorte porte le danger de ne pas suffisamment montrer les différences des deux pays pour le public lecteur. Or, elle devrait justement attirer l'attention sur l'altérité (Guyot 2012, 33).

Le pays d'origine occupe une place encore plus importante dans le système de comparaison utilisé par de Fontarce que dans celui de Tóth. À Tunis, tout lui rappelle Menton (sa ville natale) : il y trouve un « escalier raide dans le genre de ceux du vieux Menton » (de Fontarce 1896, 32) et de « nombreux orangers chargés de fruits, ni plus, ni moins qu'à Menton » (de Fontarce 1896, 39-40). Il ajoute que « Dans la campagne assez cultivée, les oliviers sont nombreux, mais ils paraissent maigres, maladifs et sont loin d'avoir la luxuriance de ceux de Menton » (de Fontarce 1896, 40). La température, la végétation et l'aspect général de Carthage ressemblent aussi aux conditions de sa ville d'origine.

Lors d'un voyage en train, tout en contemplant le paysage, de Fontarce constate une similitude d'ordre morphologique :

Très peu après El Kantara, deux ou trois tunnels et nous arrivons tout à coup sur une forêt véritable de palmiers qui rappelle la verdure des oasis. Ce massif de palmier se trouve au pied même d'un haut rideau de montagnes qui concentrent sur lui les rayons du midi, comme il en est à Menton. C'est une situation analogue. (1896, 49)

Alger occupe une place privilégiée dans les deux récits de voyage. Cela est dû à son double statut, plein de contradictions. Il s'agit d'une ville francisée, quasiment considérée comme ville française qui porte en elle les traits de l'Orient classique. Trumet de Fontarce souligne avant tout son caractère français : « Alger est une ville européenne et française, percée en général de belles et

---

<sup>10</sup> « Le tramway nous a emmené de la place [du gouvernement] au Svábhegy algérois, la Mustapha supérieure. Les rues dans lesquelles il a circulé en sonnant, avaient l'air comme les rues modernes de Terézváros qui viennent d'être construites chez nous : bâtiments énormes et ennuyeux – tribunaux, écoles et casernes. » (Nous traduisons)

<sup>11</sup> « Un gâteau Dobos entamé d'un enfant gigantesque. » (Nous traduisons)

grandes rues dont beaucoup sont à arcades comme la rue de Rivoli. Les maisons y sont, dans le quartier français, hautes et bien bâties. » (1896, 67)

Suite à un séjour à Alger, de Fontarce continue son chemin vers Oran où, comme ailleurs, il retrouve des endroits « familiers » :

Nous sortons de la vieille ville par une route qui longe un ravin profond rappelant assez le val de Menton. [...] La route que nous suivons, par une assez grande courbe, nous ramène à la ville haute que nous avons déjà vue le matin. Oran, comme Alger, est inégal, montueux, on trouve à chaque instant des rampes d'escalier qui mettent en communication un point avec un autre. (1896, 74)

D'après ces exemples, nous pouvons voir que le pays d'origine et le lieu d'habitat sont le plus souvent l'objet de renvoi. Cependant, parmi les trois groupes de comparaisons, ce premier porte le plus grand risque de tromper le lecteur, et il contribue le plus à créer une image lointaine de la réalité qui mélange les éléments de deux cultures souvent très différentes. Cette constatation est surtout valable pour le récit de voyage hongrois, car dans ce cas, la différence culturelle est plus grande que dans le cas du voyage français où nous pouvons tout de même relever quelques similitudes, par exemple au sujet du climat de deux rives de la Méditerranée.

Le deuxième groupe de comparaisons est souvent inutile, car il réfère à une réalité que le lecteur ne connaît pas. C'est-à-dire que le voyageur explique l'inconnu par un autre inconnu. Il est évident que tout lecteur ne sera pas capable de se le représenter.

La première impression de Tóth était que Tunis ressemble à Malte : « [...] akár Málta felé tartanánk. Ugyanaz az ég, az a tenger, s közelebből a villogó fehér háztömeg. »<sup>12</sup> (1904, 7) Plus tard, il reprend la même figure : « Hatalmas, szép katedrális, belül egészen a máltai templomok képmása ; [...]. »<sup>13</sup> (Tóth 1904, 8)

Malte n'est pas seule à dominer les premières impressions. Lors de la description de la modernité de Tunis, l'auteur recourt aux images de Paris et de Budapest en soulignant à quel point Tunis ressemble aux pays européens : « Tágas, kényelmes, szabad, világos és új itt minden és mindenfelé. Hosszú sor árka a házak

---

<sup>12</sup> « [...] comme si on allait vers la Malte. Le même ciel, la même mer et, en approchant, la même masse blanche des maisons. » (Nous traduisons)

<sup>13</sup> « Cathédrales énormes et belles, à l'intérieur comme si elles étaient à l'image de celles de Malte. » (Nous traduisons)

alatt ; itt francia trafikok, párisi módra berendezett divatüzletek, borbélyok, modern, nagy, Pestéivel vetekvő kávéházak. [...] Európa és civilizáció mindenfelé. »<sup>14</sup> (Tóth 1904, 8)

À cause de son caractère européen, Tóth juge Alger négativement. Puis, il ajoute que la ville ressemble à Marseille et à Naples. Oran, qu'il qualifie de « [...] a másik nagy gyarmatváros [...] »<sup>15</sup> (Tóth 1904, 23) à côté d'Alger, ressemble à Tunis à cause des anciennes mosaïques romaines de son musée et à Paris à cause de ses boulevards droits comme un flèche et modernes et de ses restaurants, cafés et brasseries (Tóth 1904, 24).

De Fontarce ne mobilise pas ses souvenirs relatifs à d'autres pays. Peut-être parce qu'il n'en avait pas. Cependant, il recourt aux lieux historiques, pour illustrer une sorte de gloire. Par exemple, lors de sa visite à Carthage, il dit :

Le cardinal y a installé un musée où s'entassent chaque jour tous les objets que font découvrir les fouilles : marbres, inscriptions, statues, fragments divers, mosaïques, médailles. Tout cela présente évidemment beaucoup d'intérêt ; ce n'est pas Pompéï [sic], ce n'est même rien qui ressemble à Pompéï restant debout sous le soleil et presque intact, mais c'est quelque chose qui rappelle ce grand cataclysme avec une toute autre origine et de toutes autres conséquences. (de Fontarce 1896, 28)

Non seulement Carthage évoque le mélange des éléments européens et orientaux, mais aussi le palais du bey, qui est l'objet, cette fois-ci, d'une critique négative car il rassemble, selon de Fontarce, au « style de l'Europe vieillarde » (1896, 28).

Pendant le voyage jusqu'à Oran, les deux voyageurs accumulent suffisamment de connaissances et de souvenirs pour se trouver en situation de pouvoir mettre en parallèle les différents lieux de leurs parcours. En principe, le voyageur se sert de ce type de comparaison pour représenter les ressemblances territoriales ou, justement au contraire, pour attirer l'attention du lecteur aux différences des habitudes et des comportements qu'il rencontre lors de son voyage. Cette sorte de comparaison sert ainsi la représentation des nuances. Cependant, elle risque de provoquer

---

<sup>14</sup> « Ici, tout est étroit, confortable, libre, clair et neuf partout. Un long rang des arcades sous les maisons. Ici, des Tabacs français, des magasins de mode installées à la parisienne, coiffeurs et cafés grands et modernes rivalisant avec ceux de Pest. [...] Europe et civilisation partout. » (Nous traduisons)

<sup>15</sup> « l'autre grande ville coloniale française » (Nous traduisons)

l'incompréhension chez le lecteur, car le voyageur fait souvent référence aux informations qu'il n'avait pas précisées auparavant.

Les comparaisons « internes » sont nombreuses chez de Fontarce. Suite à un séjour à Alger, il continue son chemin vers Oran où, comme ailleurs, il retrouve des endroits « familiers ». Pour les présenter, il accumule plusieurs types de comparaison :

Nous sortons de la vieille ville par une route qui longe un ravin profond rappelant assez le val de Menton. [...] Oran, comme Alger, est inégal, montueux, on trouve à chaque instant des rampes d'escalier qui mettent en communication un point avec un autre ; [...]. (de Fontarce 1896, 74)

Sur la colline d'Oran, il se trouve une cathédrale qui est « exactement comme la *Notre dame d'Afrique* [sic] à Alger » (de Fontarce 1896, 74)

On apprend aussi que « La vie est presque à tous égards européens. Les arabes y sont sensiblement moins nombreux qu'à Tunis ou même à Alger » (de Fontarce 1896, 74).

Dans un village près de Biskra, de Fontarce visite les bazars avec sa compagnie : « Nous rentrons par le même village et visitons les bazars bien plus modestes et plus réduits que ceux de Tunis ; nous y faisons quelques menues acquisitions. » (1896, 62)

Avec le temps, la magie de l'Orient inconnu perd de sa valeur. Cela se voit dans la remarque suivante : « Après dîner, dernière visite au café des Ouled-Kaïl. La danse du ventre, comme on dit vulgairement, n'y est plus séduisante que le premier jour. » (de Fontarce 1896, 62)

Un sujet souvent évoqué par de Fontarce est la situation de la femme dans les colonies françaises. Sa première observation est que les femmes à Tunis sont aussi rares que les voitures à Venise (de Fontarce 1896, 12). En revenant plus tard sur le sujet, il fait une comparaison entre citadine et campagnarde. Il trouve que cette dernière est plus libre mais moins heureuse, car « elle est traitée comme une bête de somme » (de Fontarce 1896, 15). Puis, il compare la femme obligée de faire des travaux durs aux hommes fainéants et paresseux. Cela résulte une image de la femme opprimée, voire exploitée (de Fontarce 1896, 14-15).

Après avoir franchi la frontière entre la Tunisie et l'Algérie, Armand Trumet de Fontarce visite Constantine, qu'il compare à Tunis :

Constantine garde encore son caractère arabe très accusé. Les indigènes en très grand nombre circulent dans les rues avec leurs costumes, leurs ânes, leur type que nous connaissons bien déjà. Mais ils ont presque tous l'air misérable. Ils sont loin de montrer les beaux types et les beaux costumes de Tunis. (de Fontarce 1896, 46-47)

Certains traits caractéristiques se dessinent clairement si l'on examine plus profondément les exemples cités. Cependant, afin de faire des constatations plus précises, il faut connaître les deux textes dans leur intégralité. Ce qui se voit déjà à la base des citations, c'est avant tout le caractère nationaliste des deux récits de voyage. Ceci est présumé dans le cas du voyageur français dont le devoir est de faire l'éloge de sa nation, mais plus inattendu de la part du voyageur hongrois.

De Fontarce effectue son premier voyage par volonté de connaître les deux colonies nord-africaines de la France. Par conséquent, on attend qu'il regarde avec les yeux d'un colonisateur, celui qui veut faire l'éloge de la colonisation et surtout des actions faites par les Français pour développer, voire civiliser les peuples arriérés. Pour cette raison, il se concentre sur la société et la place des Français dans les deux pays d'outre-mer. Le seul aspect auquel il s'intéresse est de savoir si l'impact de sa nation se laisse voir. Il souligne sans cesse les effets bienfaisants de la colonisation, mais il le fait avec un certain respect pour la société arabe. Ainsi, même si la primauté des Français est indiscutable, l'Arabe plutôt inconnu est décrit sous une lumière favorable. Celle-ci est sans doute due à la différence culturelle. La culture arabe est admise comme importante par de Fontarce. Le caractère traditionnel souvent associé au désordre et à la saleté du monde arabe est opposé à la modernisation et à l'eupérisation proposées par les Français. Le pays colonisateur domine le récit ; tous les endroits visités sont décrits avec un accent sur les ressemblances : « comme si on était en France ». L'image de la culture et de la mode de vie arabes est donc contradictoire, et exprime à la fois l'admiration et le mépris. Même s'il parcourt les deux pays plus profondément que Tóth, de Fontarce ne se détache jamais de l'environnement français, ce qui renforce le caractère partial de son récit de voyage.

La description de Tóth est sans doute moins influencée par des intérêts nationaux et est aussi beaucoup plus superficielle. Il ne visite que les grandes villes du littoral et quelques monuments dans leurs alentours. Son récit de voyage est plein d'images simplifiées

et de comparaisons fausses qui portent une caractéristique souvent contradictoire. Il s'émerveille de la culture arabe et des différences causées par la distance géographique. Cependant, il parle de l'exotisme sur un ton plein de dénigrement. Il ne mentionne pas la présence française ; en revanche, il parle des villes européennes. Le fait qu'il effectue son voyage dans une colonie reste secondaire : il sera seulement souligné à son arrivée au Maroc qui est encore un pays libre à ce moment. Ce qui était strictement « français » pour Dde Fontarce, devient « européen » pour Tóth. C'est-à-dire que chez Tóth, l'apparition de la culture, des habitudes, de la technique et des établissements politiques différents de la tradition arabe est due surtout à une influence européenne et non pas exclusivement à la présence française. Dans l'ensemble, sa description, même si elle reflète une admiration de la culture arabe, détruit les croyances sur le caractère singulier, exotique des pays de l'Afrique du Nord.

Évidemment, pour une étude complexe, une comparaison plus approfondie des deux textes serait nécessaire. C'est-à-dire qu'on devrait connaître plus profondément le personnage et le statut social des deux voyageurs et on devrait étudier l'histoire de la réception des œuvres. Outre cela, on pourrait faire une analyse encore plus profonde sur l'itinéraire des voyageurs et sur le contenu des textes. Cependant, une analyse aussi minutieuse dépasserait les limites de cet article.

En guise de conclusion, nous pouvons constater que l'utilisation de la comparaison comme instrument de description est très fréquente chez les auteurs des récits de voyage. Un auteur peut s'en servir pour décrire, pour concrétiser et pour aider le lecteur à imaginer. L'analogie et la comparaison paraissent donc indispensables à l'écriture du récit de voyage. Si nous analysons de plus près les comparaisons utilisées, nous pouvons constater qu'elles peuvent être réparties dans plusieurs groupes en fonction de leur organisation, notamment selon le comparant qui peut être une réalité existante dans le pays du voyageur, dans un pays tiers (ni le pays d'origine, ni le pays de destination) ou dans le pays de destination. Comme le lecteur ne connaît en général que son propre pays, la comparaison est très dangereuse dans les récits car elle peut provoquer des malentendus, et contribue ainsi à la propagation d'une image irréaliste, falsifiée. Le public-lecteur se laisse prendre facilement en retenant quelques mots ou noms familiers, mais qui n'ont en réalité aucune relation avec les choses vues dans le pays visité.

Cependant, il serait impossible d'éliminer la comparaison dans les textes écrits, surtout avant l'invention de la photographie, car nous ne possédons pas de meilleur moyen pour expliquer l'inconnu.

## Bibliographie

### Textes de références

- FONTARCE, Armand Trumet de, *Souvenir d'Afrique. Algérie et Tunisie. Journal de voyage*, Bar-sur-Seine, Imprimerie V<sup>e</sup> C. Saillard, 1896. [En ligne]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5848376p.texteImage> (consulté le 5 février 2019)
- TÓTH, Rezső, *Északafrikai Kikötők. (Tunisztól Tangerig)* [Ports nord-africains. (De Tunis à Tanger)], Budapest, Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai), 1904. [En ligne]. URL : <https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/99987/MOKKAI0008900205.pdf?sequence=62&isAllowed=y> (consulté le 22 juillet 2019)

### Ouvrages critiques

- BART, István, *La Hongrie et les Hongrois. Les mots-clés de l'histoire et de la vie quotidienne*, Budapest, Corvina, 2001.
- GANNIER, Odile, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001.
- GRÁBERNÉ BŐSZE, Klára, « Tóth Rezső dr. (1875-1916). Az ifjúsági irodalomhoz és az ifjúsági könyvtárakhoz kapcsolódó munkássága » [Tóth Rezső dr. (1857-1916). Son œuvre liée à la littérature de jeunesse et aux bibliothèques de jeunesse], in *Könyv és Nevelés*, tome XVII, n°1, 2015, p.33-43.
- GUYOT, Alain, *Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- GYÖMREI, Sándor, *Az utazási kedv története* [L'histoire de l'envie de voyager], Budapest, Pesti Lloyd Társulat Nyomdája, 1934.
- MIHÁLYI, Dorottya, « Renseignements généraux pour touristes vers l'Algérie et la Tunisie dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », in Gyimesi Tímea et Enikő Szabolcs (dir.), *Dispositifs & Transferts. Littératures et cultures en large et en travers*. Szeged, JATEPress, 2019. p.83-93.
- PELLES, Márton, *Az Adriai Magyar Tengerhajózási Rt. szerepe Fiume hajó- és áruforgalmában (1874-0914)* [Le rôle de Société par action de la Navigation maritime Adriatique Hongroise dans la circulation des bateaux et des produits], in *Közgazdasági szemle*, tome LXIII, février 2016, p. 188-208.
- POPOVA-NOWAK, Irina V., « A nemzet felfedezésének Odüsszeiája. Magyarok Magyarországon és külföldön, 1750-1850 » [L'Odyssée de la découverte de la nation. Les Hongrois en Hongrie et à l'étranger, de 1750 à 1850], in *Korall*, tome 7, n° 26, novembre 2006, p. 128-152.

### Sitographie

- Dictionnaire Étymologique Hongrois* [En ligne]. URL : <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/>





# Comparaison des motifs autobiographiques dans l'œuvre de Anaïs Nin et de Sidonie-Gabrielle Colette

Natalia PARTYKOWSKA  
Université d'Opole, Pologne

**Résumé.** Le but de cette étude est de présenter deux femmes-écrivains, Sidonie-Gabrielle Colette et Anaïs Nin, et d'analyser l'apport de l'autobiographie dans leur pratique scripturale. Afin d'atteindre cet objectif, nous analyserons certains motifs, essentiels pour la vie et l'écriture des femmes de lettres, tels l'importance des personnages de la mère de Colette et du père de d'Anaïs Nin, et leur caractère insolite. Cela nous permettra de mettre en relief, entre autres, le thème de la liberté sexuelle des femmes, qui a brisé les tabous et suscité des controverses, en faisant des deux écrivaines des prédécesseurs de la littérature féministe. Suivant l'approche d'Anna Ledwina, véhiculée à travers son article « Les Je différents de Colette : étapes de la quête de soi », paru en *Synergies Pologne* n°4/2007, nous chercherons à démontrer que l'écriture autobiographique constitue l'élément capital dans la création et dans la vie de Colette. Dans l'œuvre d'Anaïs Nin, nous nous pencherons sur la notion d'*autofiction*, parfois appelée *la fille illégitime de l'autobiographie*, qui permet à l'artiste d'analyser ses propres expériences, les cachant grâce aux apparences créées par des romans ou des histoires racontées. Nos réflexions sur l'écriture autobiographique des deux artistes mentionnées ci-dessus sont basées aussi bien sur des recherches des théoriciens de la littérature qui s'occupent de l'autobiographie (Philippe Lejeune, Małgorzata Czermińska, Michał Głowiński) que sur celles de la critique féminine (Anna Turczyn, Brigitte Gautier). La conclusion de cette étude aboutira à prouver que ces auteures transgressives ont encore beaucoup à offrir aux lecteurs, en particulier à ceux qui sont intéressés par les questions de la fusion de l'œuvre et de la vie.

**Abstract.** Comparison of autobiographical motifs in the works of Anaïs Nin and Sidonie-Gabrielle Colette. The purpose of this article is to present two women writers, Sidonie-Gabrielle Colette and Anaïs Nin, and to analyze the role of autobiography in their writing practice. In order to achieve this objective, we will analyze certain motifs, essential to the life and writing of these women writers, such as the importance of the characters of Colette's mother and Anaïs Nin's father, and their unusual nature. This will allow us to highlight, among other things, the theme of women's sexual freedom, which has broken taboos and generated controversy, making the two women writers predecessors of feminist literature. Following Anna Ledwina's approach, conveyed through her article "Les Je différents de Colette: étapes de la quête de soi", *Synergies Pologne* n°4 /2007, we will seek to demonstrate that autobiographical writing constitutes the essential element in Colette's work and life. In Anaïs Nin's work, we will explore the notion of autofiction, sometimes called the illegitimate daughter of autobiography, which allows the artist to analyze her own experiences, hiding them through the appearances created by novels or stories told. Our reflections on the autobiographical writing of the two artists mentioned

above are based both on research by literary theorists involved in autobiography (Phillippe Lejeune, Małgorzata Czermińska, Michał Głowiński) and women's criticism (Anna Turczyn, Brigitte Gautier). The conclusion of this study will prove that these transgressive authors still have much to offer readers, especially those interested in the issues of the fusion of work and life.

**Mots-clés :** femmes auteurs, littérature, autobiographie, féminisme, érotisme.

**Keywords:** women authors, literature, autobiography, feminism, eroticism.

En 1841, l'écrivain américain Ralph Waldo Emerson, qui a inspiré Anaïs Nin, a exprimé l'opinion que « le roman fera place aux mémoires et aux autobiographies » (Fitch, 77). Cette pensée était aussi la devise du roman *Tropique du cancer* écrit par Henry Miller, l'amant de Nin depuis de nombreuses années. Inspirée par cette citation, nous avons décidé de nous pencher sur le genre de l'autobiographie. Nous avons été particulièrement intéressée par sa présence dans l'œuvre de deux artistes, des femmes fascinantes, qui étaient connues pour avoir osé briser les tabous de la vie et de la littérature. Notre tâche consisterait à comparer leurs expériences avec l'écriture autobiographique se manifestant dans le processus de composition des documents personnels. Mais nous nous essayerons avant tout de rappeler les personnalités fascinantes des deux écrivaines, à travers leur lutte pour leur propre identité, qui ont changé leur image d'elles-mêmes et du monde. Pourquoi avons-nous choisi ces deux femmes ? Elles ont beaucoup en commun. Anaïs Nin a lu Colette et les écrits de la Française lui ont fait une grande impression. Nin les compare aux chats –ils sont semblables par leur indépendance, leur audace, leur auto-thématisme et leur physionomie (menton pointu). L'auteur du *Delta de Vénus* veut rivaliser avec son grand prédécesseur (cf. Fitch, 108) et, par sa sincérité sans compromis, transgresser les limites sociales successives qui se dressaient sur le chemin des femmes écrivains.

Dans l'introduction de cet article nous présenterons la définition de l'autobiographie, ses variantes et les théories les plus connues à ce sujet. Notre point de référence constituera la conception du pacte autobiographique formulée par Philippe Lejeune. Étant donné que l'article traite de l'écriture féminine, nous décrirons le phénomène de l'autobiographie féminine ayant pour base l'opinion de Brigitte Gauthier. Après avoir résumé des biographies de Colette et d'Anaïs Nin, nous aborderons des thèmes choisis par leurs ouvrages autobiographiques. Nous examinerons le phénomène de

l'identification de Sidonie-Gabrielle Colette à l'héroïne de ses romans autobiographiques, Claudine. Puis, nous mettrons en relief le personnage qui a contribué le plus à façonner la personnalité de l'auteure, c'est-à-dire sa mère, Sido. En outre, nous analyserons les thèmes homo-érotiques dans l'œuvre de Colette, basés principalement sur le roman *Le pur et l'impur* et sur le cycle de Claudine. La question de l'autofiction et de l'autocréation apparaîtra également dans l'analyse des motifs autobiographiques présents dans l'œuvre d'Anaïs Nin. À partir de son journal intime, y compris celui qui sera plus tard transformé en romans et en récits, nous examinerons la relation de l'écrivaine avec son père, qui a marqué la vie et l'écriture de l'artiste. Le thème controversé de l'inceste sera considéré comme un acte de purification et une expérience inspirée du surréalisme. Dans la dernière partie de l'article, nous entreprendrons une analyse des fragments qui décrivent la relation entre Nin et l'épouse d'Henry Miller – June.

Dans cet article, nous allons essayer de montrer comment la vie a influencé la fiction littéraire et comment l'autocréation a marqué la vie des deux écrivaines. Les chercheurs se demandent depuis longtemps s'il est possible de séparer les expériences privées de la création littéraire. L'écriture féminine est souvent accusée d'auto-thématisme et d'auto-analyse, ce qui suggère que cela équivaut à une baisse du 'niveau littéraire' du texte. La voix féminine n'est toujours pas assez entendue, mais grâce aux exemples de Colette et d'Anaïs Nin, cet état de réalité littéraire et non-littéraire peut être progressivement modifié.

### **Le concept d'*autobiographie* : vérité et fiction**

Le mot *autobiographie* est enregistré à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, tiré de la langue des Grecs anciens (*autós+bios+gráphō* = j'écris la vie moi-même), mais les textes qui ont commencé à être lus à travers cette idée ont été écrits depuis longtemps. Il suffit de mentionner la *Lettre VII* de Platon, les *Confessions* de Saint Augustin ou les *Essais* de Michel de Montaigne. Plus tard, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, un nouveau genre littéraire intéressant s'est développé – le roman autobiographique (bien que sa définition ait été assez difficile pour les chercheurs). Les frontières entre la réalité et la fiction ont commencé à s'estomper. L'autobiographie, en tant que genre inévitablement subjectif, rencontre l'aspect créatif de la mémoire, qui inspire

l'esthétisation des contenus, et donc la reconnaissance multiple de la supériorité de la forme sur la précision et l'engagement pour la vérité. L'histoire de l'autobiographie est donc étroitement liée au développement de l'autofiction et du roman autobiographique, qui suggèrent souvent que le lecteur ne doit pas traiter la réalité décrite trop littéralement<sup>1</sup>.

Décrire sa propre vie peut prendre diverses formes – lettres, confessions, essais, ainsi que des journaux intimes et même des poèmes –, c'est pourquoi il est si difficile de définir une autobiographie et de la traiter directement comme un autre genre littéraire. L'un des principaux problèmes de recherche reste la distinction entre autobiographie et fiction. Selon l'un des théoriciens les plus célèbres de l'autobiographie, Philippe Lejeune, l'œuvre, pour être considérée autobiographique, elle doit remplir plusieurs conditions (discutées par l'auteur dans son livre *Le pacte autobiographique*). Les plus importantes seraient sans doute l'identification de l'auteur avec le narrateur et l'identification simultanée du narrateur avec le protagoniste du texte. En général, on suppose que l'autobiographie, en tant qu'histoire de vie, suggère l'identification du nom inscrit sur la couverture avec le narrateur et le protagoniste. Lorsqu'il est différent (par exemple dans la série des romans de Colette sur Claudine, où les noms de l'auteur et de l'héroïne sont différents), le lecteur peut néanmoins supposer que le texte est autobiographique, à partir d'autres textes et informations. C'est légèrement différent dans le cas du roman autobiographique. Le pacte romanesque reste en vigueur, l'auteur contient lorsqu'il veut éliminer la suspicion de similitude des événements avec sa propre vie (qui échoue souvent si l'identité du texte ou de ses éléments avec la biographie est réelle). Ensuite, l'auteur donne au protagoniste un nom différent du sien, ou confirme le caractère fictif de l'œuvre en ajoutant un sous-titre « roman ». En ce qui concerne le roman autobiographique et les genres similaires, Anna Turczyn utilise le terme d'*autofiction*, fréquemment employé par les chercheurs d'aujourd'hui. Turczyn explique l'autofiction en tenant compte de la psychanalyse, qui nie la possibilité de s'analyser soi-même. Cependant, en tant qu'auteur, on peut « stworzyć fikcyjne przeniesienie, czyli taką sytuację w tekście, w której przy zachowaniu autentyczności miejsc, osób i wydarzeń z życia bohatera, w opowieści narratora usłyszy się swoje pragnienie »<sup>2</sup> (Turczyn, 209). Selon cette

---

<sup>1</sup> Voir Damien Zanone, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996, pp. 27-30.

<sup>2</sup> « Créer un transfert fictif, c'est-à-dire une situation dans un texte dans laquelle,

théorie, le but de l'écriture autobiographique serait de faire une analyse de soi, de découvrir des incohérences et des peurs qui étaient autrefois dépassées.

Un autre genre intéressant d'écriture autobiographique est le journal intime. Le théoricien polonais, Michał Głowiński, estime qu'une distinction générale peut être faite entre le journal intime et les autres formes d'écriture autobiographique, notamment l'autobiographie elle-même (Głowiński, 76-105). Un journal intime se caractérise par une plus grande liberté et, surtout, par le manque de distance de l'auteur par rapport aux événements. Les noter ne contribue pas à créer une idée de l'ensemble préalablement préparée, le contenu n'est pas modélisé dans un but précis, et tout cela parce qu'un tel journal n'est pas une œuvre en soi. Le début et la fin du journal sont généralement accidentels, la division en dates ne conduit pas à organiser le contenu. Il y a plusieurs fils en même temps, il n'y a pas de hiérarchie des sujets, le contenu est organisé en une sorte de mosaïque. L'auteur peut manifester une absence totale, abandonner des motifs, garder le silence sur les événements, dénaturer et interpréter librement les faits. Mais surtout, le journal intime joue un rôle dans la vie quotidienne de l'auteur, comme lieu de confessions, lieu d'organisation de la pensée, de perpétuation de la mémoire. En principe, l'auteur d'un journal intime écrit exclusivement pour lui-même et pour le moment il a pleine connaissance de la situation décrite. Les romans, qui prennent la forme d'un journal intime, peuvent être, en quelque sorte, trompeurs. Il ne faut cependant pas oublier qu'il s'agit d'un concept préétabli, car la chronologie donne du sens à l'œuvre - le début, la fin et tous les documents forment un tout bien pensé.

## **Les autobiographies féminines**

Les autobiographies féminines se caractérisent généralement par une grande orientation vers la vie intérieure. Un voyage intérieur signifie souvent une confrontation douloureuse avec soi-même et la réalité, la découverte d'une dichotomie entre une femme, telle qu'elle est pour le monde, à l'extérieur, et la cachée, la vraie, qui ne peut pas être révélée. Ce dualisme est extrêmement visible dans

---

dans le cas de préserver l'authenticité des lieux, des personnes et des événements de la vie du protagoniste, dans l'histoire du narrateur on entendra son désir. » (Notre traduction)

nombreux textes écrits par des femmes. Toutes les parties du *Journal* d'Anaïs Nin contiennent des descriptions de la façon dont elle est déchirée entre le besoin d'être une bonne épouse et une humble catholique et le besoin d'utiliser son énorme potentiel créatif et sa sensualité, même contre les conventions. Les autobiographies féminines sont souvent caractérisées par des incohérences et des tensions, comme si elles étaient écrites en secret, comme si l'auteur avait peur de ses propres pensées, qui ne seraient certainement pas acceptées par la société.

Quelle est la différence entre l'autobiographie féminine et celle écrite par un homme ? Il ne fait aucun doute qu'ils ont beaucoup en commun. Cependant, comme l'observe Gautier, l'autobiographie des femmes porte la marque du combat : « autorka walczy o uznanie jej jako człowieka i jako pisarki. Opis jej życia jest opisem zaangażowania. Autorka ma silne poczucie, że ocalała, ponieważ wymknęła się wrogiemu jej determinizmowi społecznemu. »<sup>3</sup> (Gautier, 157). Le sexe de l'auteur influence la forme du texte.

Les femmes qui ont écrit sur elles-mêmes ont voulu découvrir et décrire leurs relations avec leur corps, leur sexualité, leur langage quotidien, leur espace et la contradiction de ces relations avec les attentes de la société. Elles ouvraient la voie à des élections libres, elles apprenaient à accepter leurs besoins, qui s'opposaient souvent à ce qui était socialement accepté. L'autobiographie est souvent devenue une forme d'auto-thérapie. Au fil du temps, il est à observer de lents changements qui ont eu lieu dans la société et sur les pages des notes privées, rédigées par des femmes. Les femmes ont commencé à marquer de plus en plus clairement leur présence, exprimant leur volonté d'échapper aux modèles et aux rôles attribués pendant des siècles, soulignant leur altérité et luttant pour leur indépendance.

### **Colette ou Claudine ?**

Il y a des femmes célèbres qui, par leur personnalité et leur comportement, ont rompu avec le cadre imposé, menant une vie colorée et influençant clairement l'atmosphère parisienne du XX<sup>e</sup>

---

<sup>3</sup> « L'auteur se bat pour sa reconnaissance en tant qu'humaine et en tant qu'écrivain. La description de sa vie est une description d'engagement. L'auteure a un fort sentiment d'avoir survécu parce qu'elle a échappé au déterminisme social hostile. » (Notre traduction)

siècle. L'une d'elles a été sans aucun doute Colette. Née le 28 janvier 1873 à Saint-Sauveur-en-Puisaye, elle était la fille du capitaine Jules Colette et d'Adèle-Sidonie Landoy. Elle a reçu son deuxième prénom en l'honneur de sa mère, avec laquelle elle entretenait des liens profonds. Elle considérait son père comme un héros et enrichissait avec enthousiasme les récits de ses actions sur le champ de bataille. Jules Colette aspirait à être homme politique et écrivain, mais aucun de ces plans n'a jamais été réalisé, peut-être à cause de son manque total de pragmatisme et de l'afflux de pensées et des idées non spécifiées. La tâche de gérer la maison appartenait à son épouse, qui remplissait ce rôle avec passion et sans compromis. Sido était un personnage plein de contrastes - d'une part, elle était caractérisée par le pragmatisme et l'intérêt pour les activités simples de la vie quotidienne, et d'autre part, elle avait une éducation et de nombreux souvenirs de la vie dans la grande ville. Lorsque Colette avait seize ans, la famille a été forcée de quitter leur maison familiale et de vivre à Châtillon. C'est là qu'elle rencontre son futur mari, le journaliste parisien Henri Gauthier-Villars, quatorze ans de plus qu'elle. Il préférerait qu'on l'appelle Willy parce que ce nom reflétait mieux sa nature. Il est critique littéraire, musical et théâtral, et fait partie de la scène sociale des artistes parisiens. Mais ce n'est pas un secret qu'il doit ses publications au travail de nombreuses personnes - conseillers et jeunes journalistes qui, dans le cadre de son stage, ont rédigé les textes auxquels il a souscrit. Colette a commencé à écrire à la demande de son mari qui a voulu éditer ses souvenirs d'école, y ajoutant un peu de piquant et les publier avec profit. Cela a abouti à la célèbre série sur les aventures de Claudine, à laquelle Colette était souvent identifiée, on croyait qu'elle avait écrit une autobiographie en forme pure. Bien que Claudine soit en quelque sorte l'équivalent littéraire de son créateur, Colette établit des frontières claires entre elle et son héroïne. Dans *La vie parisienne*, jouant avec les conventions et décrivant une rencontre fictive avec la protagoniste de ses romans, elle marque immédiatement, avec humour : « Nie jestem pani Sobowtórem. Czyż nie ma pani dość tego nieporozumienia, które nas złączyło, które sprawia, że jesteśmy lustrzanymi odbiciami, które naznacza każdą z nas tą drugą. Pani jest Klaudyną, a ja jestem Colette. Nasze bliźniacze twarze dosyć długo już grają w chowanego. »<sup>4</sup> (Lottman, 12)

---

<sup>4</sup> « Je ne suis pas ton double, Claudine. Tu n'en as pas assez ? Le malentendu qui

## Sido

Mais ce n'est pas Willy qui a réveillé en Colette l'appel de l'écrivain : « Jeśli już od kogoś [dostała pióro do ręki], to od matki, a jeśli od czegoś, to od dzieciństwa spędzonego na wsi. »<sup>5</sup> (Dolatowska, 8). Pour comprendre vraiment le personnage de Colette, il faut connaître celui de sa mère, Sido. Elle a eu une influence énorme, sinon cruciale, sur la personnalité de l'écrivaine, sur ses croyances et sur ses choix de vie. Sa féminité sans entrave a inspiré la petite Colette et l'a rendue célèbre pour son ouverture d'esprit et pour son courage affirmer le rôle des femmes dans la famille et la société. « Model kobiety odrzucającej stereotypy (...) uświadomił jej pewne ograniczenia dziedziczone kulturowo oraz utrwalił postawę pozytywną, postawę wolnej kobiety, (...) jaka charakteryzować ją będzie w dorosłym życiu. »<sup>6</sup> (Ledwina, *Sidonie Gabrielle Colette...*, 31). La vérité que l'on peut observer dans les lettres est que Colette a parfois négligé le contact avec sa mère, même lorsque celle-ci était mourante. La fille, occupée par une nouvelle pièce, n'est même pas venue assister aux funérailles. Plus tard, cependant, dans les travaux de Colette, sa mère est prise pour une déesse et elle est clairement idéalisée : « Elle vécut balayée d'ombre et de lumière, courbée sous des tourmentes, résignée, changeante et généreuse, parée d'enfants, de fleurs et d'animaux comme un domaine nourricier » (*La maison de Claudine*, 23). Sido, décrite par sa fille, était une sorte d'archétype antique d'une mère de rites païens – un symbole de sagesse, d'abondance et de pouvoir féminin. Sans compromis, elle aimait la vie, essayait de vivre sa plénitude et d'implanter cet amour chez ses enfants. Mais les tentations du grand monde ne lui étaient pas étrangères : Sido se rendait à Paris tous les deux ans pour visiter des expositions, voir des pièces de théâtre et découvrir la dernière mode : « Elle revenait chez nous lourde de chocolat en barres, de denrées exotiques et

---

nous unit, qui fait de nous les images miroirs qui nous marquent les uns les autres. Tu es Claudine, et je suis Colette. Nos visages jumeaux jouent à cache-cache depuis longtemps. » (Notre traduction)

<sup>5</sup> « Si de quelqu'un [elle a un stylo à la main], alors de sa mère, et si de quelque chose, alors de son enfance passée à la campagne. » (Notre traduction)

<sup>6</sup> « Le modèle d'une femme qui rejette les stéréotypes [...] lui a fait prendre conscience de certaines limites culturellement héritées et a consolidé l'attitude positive, l'attitude d'une femme libre [...], qui la caractérisera dans la vie adulte. » (Notre traduction)



d'étoffe en coupons, mais surtout de programmes de spectacles et d'essence à la violette, et elle commençait de nous peindre Paris dont tous les attraits étaient à sa mesure, puisqu'elle ne dédaignait rien. » (*Sido*, 156). Sido était fascinée par la vie, mais beaucoup plus par ce qui se passait dans sa maison et son jardin que par les scandales et les nouveautés du grand monde. Elle savait quoi montrer et raconter à Colette pour éveiller sa fascination pour la vie et l'art. Elle avait un grand sens de l'humour. Elle aimait rire malgré les nombreux soucis qu'elle avait en tant que mère de quatre enfants, qui n'avait pas toujours assez d'argent pour tout (*La maison de Claudine*, 100). La petite Sidonie-Gabrielle était son petit trésor. Elle a fait de sorte que la jeune fille se sente aimée et qu'elle grandisse au milieu de la nature et de la chaleur de sa maison. Elle a aussi développé chez l'enfant la nécessaire estime de soi : « Ma mère me laissait partir, après m'avoir nommée « Beauté, Joyau-tout-en-or » ; elle regardait courir et décroître sur la pente son œuvre, – "chef-d'œuvre", disait-elle » (*Sido*, 152). Bien que Sido s'occupe des enfants avec affection, avec la chaleur d'un amour maternel infini, elle ne se faisait pas d'illusions sur l'amour d'un homme ou d'une femme. Elle a épousé le père de Colette par amour, mais elle était rationnelle et voulait que sa fille, qui lisait des romans romantiques, fasse preuve de bon sens dans ces affaires :

– C'est beaucoup d'embarras, tant d'amour, dans ces livres, disait-elle. Mon pauvre Minet-Chéri, les gens ont d'autres chats à fouetter, dans la vie. Tous ces amoureux que tu vois dans les livres, ils n'ont donc jamais ni enfants à élever, ni jardin à soigner ? Minet-Chéri, je te fais juge : est-ce que vous m'avez jamais, toi et tes frères, entendue rabâcher autour de l'amour comme ces gens font dans les livres ? Et pourtant je pourrais réclamer voix au chapitre, je pense ; j'ai eu deux maris et quatre enfants ! (*La maison de Claudine*, p. 32)

Dans les textes de Colette, l'amour n'est jamais simple ou complètement agréable, il « [...] ukazuje się nieodparcie jako swoisty problem, dram atycznie narastający, ograniczający wolność»<sup>7</sup> (Ledwina, *Sidonie Gabrielle Colette...*, 108). Toutes ses relations avec les hommes, en particulier durant sa jeunesse, ont été marquées par des conflits que Sido, en tant que mère vigilante, a immédiatement senti et persuadé sa fille d'y faire attention en ce

---

<sup>7</sup>« [...] apparaît irrésistiblement comme un problème spécifique, augmentant considérablement, limitant la liberté. » (Notre traduction)

qui concerne ses choix. La souffrance des enfants était la plus grande angoisse pour Sido. Elle a essayé de raisonner Colette quand elle travaillait trop et rencontrait les mauvais hommes. Cependant, sa fille a ignoré son conseil. Refusant de plus en plus de venir lui rendre visite, elle a probablement calmé les remords en publiant dans des magazines des extraits de souvenirs de la maison familiale. Identification de la mère avec un personnage littéraire de *Sido*, *Maison de Claudine* et *Naissance du jour* est une sorte de compensation pour le refroidissement précoce de la relation mère-fille. Dix-neuf ans après la mort de sa mère, Colette tente de pénétrer profondément la personnalité de Sido et y retrouve les éléments qui lui ressemblent. Au fil du temps, elle retourne dans le monde qu'elle a quitté quand elle s'est mariée, le monde dans lequel la déesse régnait : Sido. D'après Ledwina :

[...] analiza roli matki w twórczości Colette pokazuje, że kształtowanie się osobowości autorki, jej wrażliwości było procesem, który przebiegał dwutorowo: odbywał się on w sposób progresywny (w miarę upływu czasu pisarka odkrywała w sobie spuściznę po matce) i regresywny (poszukiwanie inspiracji przez autorkę było poszukiwaniem niewinności, czystości, poprzez odwołanie się do przeszłości, dzieciństwa i postaci matki).<sup>8</sup>. (Ledwina, *Sidonie Gabrielle Colette...*, 33)

Sido a été l'inspiration éternelle de Colette autant dans la vie et qu'au travail. L'amour total de sa mère lui a permis de découvrir ses capacités et ses talents. C'est grâce à Sido que Colette s'est battue si fort pour maintenir l'indépendance des femmes.

### **Le motif de l'amour pseudo-homo-érotique chez Colette**

Même si l'écrivaine a eu un modèle fort de féminité comme Sido, Colette s'est également inspirée d'autres figures féminines exceptionnelles de son entourage. Parmi ses amis les plus proches se trouvaient la courtisane Liane de Pougy, l'écrivaine Natalie Clifford Barney et l'aristocrate Missy de Morny, toutes connues pour leurs inclinaisons homosexuelles. C'est pour cela que les œuvres de Colette

---

<sup>8</sup>« [...] l'analyse du rôle de la mère dans l'œuvre de Colette montre que le développement de la personnalité de l'auteur, de sa sensibilité, a été un processus qui s'est déroulé de deux manières : progressivement (au fil du temps, l'écrivain a découvert l'héritage de sa mère) et régressivement (la recherche de l'inspiration par l'auteur était une recherche d'innocence, de pureté par référence au passé, de l'enfance, du caractère maternel). » (Notre traduction)

entrent souvent dans la catégorie des écrits homo-érotiques. Les textes les plus honnêtes traitant de ce sujet sont ceux de la collection *Le pur, l'impur*, que Colette considérait comme son meilleur livre. Elle y utilise le style du récit, des souvenirs et des anecdotes pour donner une image des relations amoureuses au sein de son cercle social et pour présenter ses propres expériences et réflexions. Colette sépare clairement l'amour physique et l'amour spirituel, brise les stéréotypes et critique le manque d'authenticité dans la déclaration visant l'orientation sexuelle. À belle époque, l'homosexualité était souvent traitée comme un plaisir nouveau et exotique, à la mode dans la bohème artistique, mais aussi dans les milieux de la classe bourgeoise. Les femmes âgées s'occupaient des femmes plus jeunes, les soutenaient financièrement et étaient leurs guides dans le *monde de Lesbos*. Colette décrit le premier comme :

Baronnes d'empire, chanoinesses, cousines de tsars, filles naturelles de grands-ducs, fines bourgeoises de Paris ; – vieilles écuyères nées dans l'aristocratie autrichienne, l'œil et la main d'acier... Certaines couvaient, dans une ombre protectrice et jalouse, des femmes plus jeunes qu'elles, des ingénues savantes, l'avant-dernière demi-mondaine authentique de l'époque, quelque étoile de music-hall... (*Le pur, l'impur*, 29).

Dans les écrits de Colette, cependant, on peut découvrir une ambivalence à l'égard de l'homosexualité. Par exemple, elle était défavorable aux lesbiennes qui essayaient d'être aussi masculines que possible : « Tu comprends, une femme qui reste une femme, c'est un être complet. Il ne lui manque rien, même auprès de son "amie". Mais si elle se met en tête de vouloir être un homme, elle est grotesque. Qu'est-ce qu'il y a de plus ridicule, et de plus triste, qu'un homme... simulé ? » (*Le pur, l'impur*, 41). On peut aussi avoir des doutes sur l'orientation sexuelle de Colette. Il semblerait qu'elle aimait simplement la communauté féminine, à laquelle aucun phénomène masculin n'avait accès - moralisation, prétentions, agressivité (Benstock, 87). « Pour Colette (...) un homme a identifié l'aliénation, l'isolement, la jalousie, la souffrance, la servitude et l'aliénation émotionnelle suivantes : la femme signifie relation, contact, fidélité, indépendance et ordre émotionnel. »<sup>9</sup>

Les romans sur Claudine prouvent aussi que Colette n'était pas si profondément dévouée à l'amour saphique. Les motifs homo-érotiques ont été placés ici plutôt pour provoquer un

---

<sup>9</sup> M. Sarde, *Colette*, cité après Benstock, p.85.

scandale et attirer, par conséquence, l'attention d'un public plus large (il faut se rappeler que Colette écrivait alors sous la dictée de son mari, qui voulait que le livre évoque l'excitation et se vende bien). *Claudines* devaient présenter la féminité émancipée, à la mode dans l'entre-deux-guerres. Mais la sublime société française de l'époque ne pouvait l'accepter que sous la forme d'un fantasme sexuel, une tendance inoffensive qui ne menaçait pas la domination masculine. Dans ses œuvres, Colette remet en question la division traditionnelle entre les sexes. Elle a attiré l'attention sur les traits masculins chez les femmes et les traits féminins chez les hommes. Cependant, elle ne s'est jamais déclarée homosexuelle ou transsexuelle, malgré ses relations d'amitié avec les femmes et malgré le port de vêtements d'homme. « Pisarka dostrzega u siebie pewien hermafrodytyzm umysłowy »<sup>10</sup> (Ledwina, *Sidonie Gabrielle Colette...*, 68), ce qui lui a permis de faire des observations qui dépassaient les limites de son propre sexe. Colette voulait briser les conventions traditionnelles liées au genre plutôt que de définir sa propre sexualité, ce qui a contribué à la perception de son travail comme scandaleux. Colette a écrit honnêtement en se basant sur ses propres expériences et sur celles de personnes qu'elle connaissait. Pour elle, le plus important était la manifestation de sa propre indépendance en tant que femme et artiste.

### **L'autofiction chez Anaïs Nin**

Anaïs Nin a commencé à écrire son journal en secret, étant la seule destinataire du contenu, dans le but de créer une réalité alternative, idéalisée, centrée sur des expériences internes, mais fortement autocensurée. Le premier journal était en fait une lettre au père de Nin, qui a abandonné la famille. Un père dont l'absence a causé l'anxiété de la petite fille qui voulait le faire revenir en lui écrivant le journal. Dans les années 1930, sous l'influence d'Henry Miller, Anaïs commence à réfléchir à la publication de ses textes et à en modifier de plus en plus le contenu. Elle a changé non seulement la description de ses sentiments, mais aussi les détails des événements. Jeune femme mariée qui voulait remplir le mieux possible son rôle d'épouse fidèle, pleine de réserve et de peur de sa propre sexualité, Anaïs a écrit ses idées les plus secrètes sous forme

---

<sup>10</sup> L'écrivaine voit en elle-même un certain hermaphrodisme mental. » (Notre traduction)

d'une fiction. Plus tard, elle transforme les événements et les conversations de son journal pour que sa vie semble meilleure. Nin est une grande admiratrice de la beauté, elle veut que tout dans sa vie soit parfait. Elle se présente comme une épouse parfaite, une merveilleuse interlocutrice, et son mari comme un Français, le vice-président de la National City Bank (en fait, Hugo était Américain et n'était qu'un des embauchés de la banque) ; plus tard vie elle a prétendu gagner sa vie comme danseuse et artisan (Fitch, 89). Lorsqu'elle était en relation avec Henry Miller, elle a été inspirée par l'égoïsme de son écriture. Tous les deux étaient des « mythomanes qui se considèrent comme des personnages de drame épique [...] ; chacun d'entre eux écrit une "lettre au monde" » (Fitch, 137). Nin a essayé de définir sa personnalité multidimensionnelle, de l'analyser à l'aide des écritures de journal qui ont toujours été la partie la plus importante de son écriture.

### **La fascination pour June Miller**

L'un des thèmes les plus importants de l'écriture de Nin, tant dans ses journaux intimes que dans ses romans et dans d'autres œuvres, est la personne de June Miller. Anaïs Nin rencontre June Miller pour la première fois en 1932. Les meuniers viennent chez Anaïs et Hugo prendre le dîner. June a un fort maquillage sur son visage pâle, elle porte une robe rouge velouté et un manteau épais. Elle fume une cigarette après l'autre et fait des gestes théâtraux. Ce soir-là, une profonde fascination pour la femme d'Henry naît dans l'âme d'Anaïs. June incarne une femme, ce qu'Anaïs a toujours voulu être. Désormais, Anaïs aura deux personnalités : la féminine délicate et subtile, qu'Hugo adore, et une personnalité artistique dominante de femme fatale. Elle considère que June est « le moi le plus fort, le plus dur » (Fitch, 141). June succombe également au charme d'Anaïs et reçoit beaucoup de cadeaux de sa part : des vêtements et des parfums. Henry est jaloux de la fascination de sa femme. Les deux femmes semblent s'allier contre lui lorsqu'elles critiquent les images de June en prose d'Henry. Depuis le début, cependant, des ombres ont été jetées sur la figure de June. Anaïs observe son extrême égoïsme et sa manipulation. June lui demande de promettre de lui donner de l'argent tous les mois, et sans gêne, elle séduit le caissier pour obtenir un prix plus bas pour le vol à New York. Après le départ de June, Henry arrive immédiatement chez Anaïs et les deux parlent de sa

femme. Désormais, ils seront unis par une obsession pour cette femme extraordinaire, une obsession extrêmement destructrice, mais qui fut aussi une grande force créatrice. Nin écrit : « June : a mandrake, an Eurasian flower (*Mandragora*) with purple flowers and a branched root resembling the human body, from which a narcotic was prepared. »<sup>11</sup> (*Incest*, 30). Anaïs commence à écrire un roman intitulé *Alraune* (mandragore en allemand), transformé plus tard en un récit *Djuna de Winter of Artifice*, publié en 1939 à Paris et interdit aux États-Unis. *Djuna* raconte l'histoire d'une écrivaine qui a eu une liaison avec Hans et Johanna, un couple d'un mariage raté. Fascinée d'abord par Hans, elle trouve en lui une âme intellectuellement liée et se réjouit du manuscrit d'un roman qu'il tente de terminer. Le roman de Hans décrit un personnage appelé Johanna, révèle son caractère difficile et son égoïsme extrême. Lorsque Djuna rencontre le prototype du personnage dans le roman, la vraie Johanna, la femme de Hans, succombe à son charme et les femmes franchissent progressivement les frontières de la proximité, jusqu'à ce qu'un acte sexuel ait lieu.

Il est difficile de croire à la théorie selon laquelle Nin décrit ici des personnages complètement fictifs, et non elle-même et les Miller. On peut comparer l'entrée de son journal :

We went to the sandal shop. In the shop the ugly woman who waited on us hated us and our visible happiness. I held June's hand firmly. I commandeered the shop. I was the man. I was firm, hard, willful with the shopkeepers. When they mentioned the broadness of June's feet, I scolded them. June could not understand their French, but she could see they were nasty. I said to her, « When people are nasty to you I feel like getting down on my knees before you ». <sup>12</sup> (*Henry and June*, 24-25)

avec des extraits du récit :

---

<sup>11</sup> « June : une mandragore, une plante eurasiennne aux fleurs violettes et à racine ramifiée, ressemblant au corps humain, à partir de laquelle un narcotique a été préparé. » (Notre traduction)

<sup>12</sup> « On est allés au magasin de sandales. Dans la boutique, la laide femme qui nous attendait détestait nous et notre bonheur visible. J'ai tenu la main de June fermement. J'ai réquisitionné la boutique. J'étais maître de la situation. J'étais catégorique, dure, obstinée avec les commerçants. Quand elles ont parlé de la largeur des pieds de June, je les ai grondés. June ne comprenait pas leur français, mais elle pouvait noter qu'elles étaient méchantes. Je lui ai dit : "Quand les gens sont méchants avec toi, j'ai envie de me mettre à genoux devant toi". » (Notre traduction)

We went to the shoe shop. There the ugly woman who waited on us hated us and our visible joy. I held Johanna's hand firmly and commanded. I was firm, wilful with the shopkeeper. Give me this, the best — don't you see, it's for Johanna? The best then, the very best you have. When the woman said she did not have broad enough sandals for Johanna's foot, I scolded her. And then to Johanna: "When people are nasty to you I feel like getting down on my knees before you. I love you, Johanna"<sup>13</sup>. (*Winter of Artifice*, 72)

Comme on peut observer, Nin a réécrit un extrait de son journal intime qui décrit un événement réel, ajoutant des phrases soulignant les sentiments envers June/Johanna et supprimant les phrases redondantes. Malgré sa fascination, Nin est tourmentée par des sentiments contradictoires envers June. Le 5 janvier 1933, elle écrit : « Last night I missed June. June is the only woman I will ever love in the manner I loved June, fantastically, erotically, literarily, imaginatively — the only woman who has deeply stirred me as an artist, who makes all others pale and lifeless. I miss her. I miss her. »<sup>14</sup> (*Incest*, 88)

L'adverbe « littéralement » peut être un élément clé pour comprendre la fascination d'Anaïs. L'amour pour June est en partie une création, un mélange de fascination et de jalousie. Relation avec la femme d'Henry est le dernier pas vers la libération artistique. June est nécessaire pour créer une nouvelle réalité, pour sceller le destin de l'artiste, que Nin désire tant être à chaque instant de sa vie : « Henry et June ont détruit tous deux la logique et l'unité de ma vie. C'est bien, car un modèle n'est pas vivant. Maintenant, je vis. Je ne fais pas de modèles. » (*Henry and June*, 88). Mais quand June apprend qu'Henry et Anaïs sont amants et réagissent émotionnellement et même théâtralement, Nin écrit : « [June is] not only neurotic,

---

<sup>13</sup> « Nous sommes allés au magasin de chaussures. Là, une laide femme qui nous attendait, nous détestait et notre joie visible. J'ai tenu la main de Johanna fermement et j'ai commandé. J'étais fermée, obstinée avec le commerçant. "Donnez-moi ça, les meilleurs, vous ne voyez pas que c'est pour Johanna ? Les meilleurs alors, les meilleurs que vous avez". Quand la femme m'a dit qu'elle n'avait pas des sandales assez larges pour le pied de Johanna, je l'ai grondée. Et puis à Johanna : "Quand les gens sont méchants avec toi, j'ai envie de me mettre à genoux devant toi. Je t'aime, Johanna" ». (Notre traduction)

<sup>14</sup> « La nuit dernière, June me manquait. June est la seule femme que j'aimerais jamais de la manière dont j'ai aimé June, fantastiquement, érotiquement, littéralement, imaginativement — la seule femme qui m'a profondément émue comme artiste, qui rend toutes les autres pâles et sans vie. Elle me manque. Elle me manque. » (Notre traduction)

abnormal, crazy, but vulgar and low-minded, stupid and destructive (...) June's show the face of a mean, suspicious, money-touched Jewess. »<sup>15</sup> (*Incest*, 61-62)

Le dévouement d'Anaïs Nin envers June Miller est néanmoins énorme. L'écrivaine voit sa bien-aimée comme une artiste et comme l'autre femme, ce qui (selon elle) lui permet de comprendre la vraie nature de l'Américaine. Anaïs a également transféré ce portrait dans le monde de la fiction, utilisant la personnalité de June pour créer Sabine, personnage du roman *House of Incest*, publié au 1936 (*La maison de l'inceste*, 1979). Sabine représente le mélange des deux femmes, Anaïs et June, parce qu'Anaïs voulait vraiment fusionner avec sa bien-aimée, pour devenir elle, plus que pour l'avoir. La narratrice de *House of Incest* croit profondément que sa tâche est de décrire Sabine, de saisir sa personnalité compliquée et insaisissable avec des mots, de la préserver pour l'éternité. Nin, qui voulait trouver des phrases parfaites décrivant l'insaisissable June Miller, était du même avis. Mais finalement, elle admet que June doit : « [...] remain a character, a curiosity, a freak, an illusory form of personality. »<sup>16</sup> (*Incest*, 24)

## **Le motif du père et de l'inceste**

La figure de son père, Joaquin Maria Nin-Culmell, a été la clé de la vie et de l'œuvre d'Anaïs Nin. C'est pour lui qu'elle a commencé à écrire son journal, qu'elle n'a jamais abandonné. Tout ce qu'elle faisait et vivait semblait être fait pour son père ou à cause de son père. Les instincts et les aspirations plus ou moins conscients de l'écrivaine ont toujours se sont concentrés sur la figure du « grand absent ». L'une des premières descriptions fictives des sentiments d'Anaïs envers son père est un court mais très émouvant fragment du journal :

My father did not want a girl. My father was over-critical. He was never satisfied, never pleased. I never remember a compliment or a caress from him. At home, only scenes, quarrels, beatings. And his hard blue eyes on us, looking for the flaws.<sup>17</sup> (*The Diary of Anaïs Nin Volume 1: 1931-1934*, 76)

---

<sup>15</sup> « [June] est non seulement névrosée, anormale, folle, mais vulgaire et bornée, stupide et destructrice [...] [elle] montre le visage d'une Juive méchante, suspicieuse, avide d'argent. » (Notre traduction)

<sup>16</sup> « [...] rester un personnage, une curiosité, un phénomène, la forme illusoire de la personnalité. » (Notre traduction)

<sup>17</sup> « Mon père ne voulait pas de fille. Mon père était trop critique. Il n'a jamais été satisfait, jamais content. Je ne me souviens jamais d'un compliment ou d'une



L'écrivaine consacre une grande partie de sa vie à analyser les personnalités des deux parents et à s'orienter dans des relations complexes avec eux – une fois elle essaie d'être fidèle à sa mère et déteste Nin, puis elle voit en elle les traits de son père et croit profondément en son innocence. Elle s'identifie aux choix de son père, cherche des similitudes sur le plan prosaïque et spirituel, preuve de leur lien inhabituel et indissociable. Elle enregistre :

We are punctual [...] We need order around us, in the house, in the life, although we live by irresistible impulses, as if the order in the closets, in our papers, in our books, in our photographs, in our souvenirs, in our clothes could preserve us from the chaos in our feelings, loves, in our work<sup>18</sup>.

Elle note qu'ils ont tous les deux un fort besoin de faire semblant, qu'ils craignent tous les deux la pauvreté, qu'ils ont la force, l'équilibre, la perfidie en commun et qu'ils travaillent dans le jardin avec des gants.

Aux yeux de Nin, la relation avec son père était à la fois magique et limitative. Elle a essayé de s'en libérer à différentes étapes de sa vie, ce qui, selon elle, ne s'est produit qu'après avoir commis l'inceste. C'est ce qui s'est passé la dernière semaine du mois de juin 1933 à Valescure (Midi de la France). Anaïs passe neuf jours avec son père, puis elle le quitte comme il l'a quittée. Elle fait une sorte de purification, de fermeture, bien qu'elle ne comprenne probablement pas complètement ses propres intentions. Elle l'a décrit dans son journal en ces mots :

I had a man I loved with my mind: I had him in my arms, in my body. I had the essence of his blood in my body. The man I sought throughout the world, who branded my childhood and haunted me. I had loved fragments of him in other men (...) the whole was there<sup>19</sup>. (*Incest*, 210)

---

caresse de sa part. À la maison, seulement des scènes, des querelles, des coups. Et ses yeux durs et bleus nous regardent, à la recherche de défauts. (Notre traduction)

<sup>18</sup> Nous sommes ponctuels [...] nous avons besoin d'ordre autour de nous, dans la maison, dans la vie, bien que nous vivions par des impulsions irrésistibles, comme si l'ordre dans nos armoires, nos papiers, nos livres, nos photographies, nos souvenirs, nos vêtements pouvait nous préserver du chaos dans nos sentiments, nos amours, dans notre travail. » (Notre traduction), A. Nin, *Diary I*, cité par Paul Grimley Kuntz, « Art as Public Dream: The Practice and Theory of Anaïs Nin » in *A casebook on Anaïs Nin*, pp.83-84.

<sup>19</sup> « J'avais un homme que j'aimais dans ma tête ; je l'avais dans mes bras, dans mon corps. J'avais l'essence de son sang dans mon corps. L'homme que j'ai cherché dans le monde entier, qui a marqué mon enfance, qui m'a hantée. J'avais aimé des fragments de lui chez d'autres hommes [...] et tout était là. » (Notre traduction)

Elle croit que leur destin a été écrit dans les étoiles, et que l'union était inévitable. Peu de temps après, cependant, elle termine cet épisode avec la distance d'un analyste, comme s'il s'agissait d'une expérience artistique planifiée de longue date. Elle était convaincue qu'elle s'est vengée de son père, ce qui lui a permis de se libérer enfin de son influence : « I have found my father, the God, only to discover I do not need him. »<sup>20</sup> (*Incest*, 152)

Anaïs a traité l'épisode incestueux comme une sorte d'acte surréaliste. Elle place également ce thème sous la forme d'une fiction littéraire, dans le cadre de son héritage artistique. Dans le récit *Lilith* du volume *Winter of Artifice*, Anaïs Nin crée un personnage - une jeune femme -, qui, après de nombreuses années, rencontre son père, après avoir lutté toute sa vie avec le problème d'être abandonnée par celui-ci. Lilith mène une vie solitaire, incapable de ressentir de la joie et de la satisfaction, ne se battant jamais pour son bonheur. Elle rejette toutes les passions qu'elle partageait avec son père et veut le déprécier. Elle succombe à des hommes faibles, pauvres, laids et dangereux. Après la rencontre avec son père, elle comprendra les raisons qui l'ont poussée à agir. Une fois l'unification spirituelle accomplie, la fille pardonne à son père, mais maintenant il se sent abandonné par elle quand il se rend compte qu'elle ne dépend plus de lui. Lilith apprend cette vérité et découvre que son amour pour son père disparaît. L'amour d'Anaïs pour Joaquín Nin a également disparu. Au printemps 1934, enchevêtrée dans un réseau de mensonges, entourée d'une douzaine d'amants qu'elle doit tromper, l'écrivaine se sent fatiguée et frustrée. Elle remarque l'artificialité de la vie de son père, ses critiques et ses mauvaises manières. La séparation définitive de la fille a lieu peu après. Cependant, Anaïs reviendra pendant des années sur son histoire de l'inceste et la décrira, la modifiera et l'analysera à plusieurs reprises tant que les frontières entre vérité et fiction sont floues.

## Conclusion

Dans notre article, nous avons essayé de trouver des exemples autant dans les écrits de Colette et que d'Anaïs Nin et de retracer le processus de mise en forme d'un texte basé sur l'expérience de vie des auteures. À partir des points de vue des théoriciens de la

---

<sup>20</sup>« J'ai trouvé mon père, mon dieu, pour découvrir que je n'ai plus besoin de lui. » (Notre traduction)

littérature spécialisés dans l'écriture autobiographique, nous avons essayé de présenter divers exemples et motifs de l'interpénétration de la réalité et de la fiction.

Colette a lutté toute sa vie pour ne pas être identifiée avec Claudine, car elle n'a jamais vraiment été elle-même. Tentant à plusieurs reprises de marquer sa propre individualité, elle redéfinit indirectement la notion d'*autobiographie* et de *roman autobiographique*. Elle a également scandalisé son temps, car elle n'avait pas peur de remettre en question les concepts traditionnels du genre et, par sa propre vie et son art, d'esquiver les conventions basées sur le patriarcat. Dès le début, elle a eu un grand exemple en sa mère, dont la figure impressionne par sa multi-dimensionnalité. Personne-clé dans la vie de l'écrivaine, Sido a eu une influence sur sa vie et sa personnalité. Les plus proches de la vérité de la vie sont ses livres consacrés à l'enfance et à la mère, bien que nous ne sachions pas dans quelle mesure ils contiennent un élément d'idéalisation de la jeunesse idyllique au milieu de la nature. On sait qu'avec ses textes, Colette a tenté de rétablir le lien entre elle et sa mère bien après la mort de Sido. L'aspect pratique ne doit pas non plus être négligé – avec le temps, les souvenirs s'estompent ou l'esprit crée ses propres versions, qui sont difficiles à vérifier.

Anaïs Nin a réécrit son journal intime à plusieurs reprises, changeant des détails, des mots, et même des situations entières. Le contenu des journaux intimes peut également être trouvé dans des fragments de récits et de romans. Toute l'œuvre de Nin peut être comparée à un collage à plusieurs couches, où les fragments sont répétés et mélangés ; ils sont leurs propres reflets ou leurs contraires. L'auteure a également utilisé des nombreux *alter egos* pour cacher la nature autobiographique de sa fiction. Ses motifs étaient variés : peur que son mari ne découvre pas les amants, autocensure de la publication, mais surtout traitement de sa propre vie comme un art, où chaque acte doit être une fête esthétique. Nin veut être honnête, mais d'un autre côté, dans ses journaux intimes et ses romans elle crée des réalités alternatives, qui imitent sa vie personnelle, mais qui sont déformées.

Cependant, nous ne pouvons certainement pas décrire la création autobiographique comme un miroir. Il est risqué de déclarer qu'il est possible de créer dans la littérature une représentation exacte de la vie, voire de sa propre vie. La question de la mémoire et de la perception subjective est indissociable à

l'autobiographie. Dans quelle mesure son travail décrit-il des événements et des personnages authentiques, et dans quelle mesure la réalité se mélange-t-elle à la fiction ou à la fantaisie ? Ces questions n'ont pas encore trouvé de réponse.

## Bibliographie

### Textes de références

- COLETTE, Sidonie-Gabrielle, *Sido*, Paris, Le Livre de Poche, 1973 [1930].  
COLETTE, Sidonie-Gabrielle, *Le pur et l'impur*, Paris, Fayard, 2004 [1932].  
COLETTE, Sidonie-Gabrielle, *La maison de Claudine*, Paris, LGF, 2013 [1922].  
Nin, Anaïs, *The Diary of Anaïs Nin* Volume 1: 1931-1934, [Le Journal d'Anaïs Nin Volume 1 : 1931-1934], New York, HMH, 1978 [1966].  
NIN, Anaïs, *Henry and June: from the unexpurgated diary of Anaïs Nin*, [Henry et June: Les cahiers secrets], San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.  
NIN, Anaïs, *Incest: From "A Journal of Love": The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1932-1934*, [Inceste - Journal inédit et non expurgé des années 1932-1934], New York, HMH, 1993 [1978].  
NIN, Anaïs, *The Winter of Artifice : a facsimile of the original 1939 Paris edition*, [Un Hiver d'artifice : fac-similé de l'édition originale de Paris de 1939], San Antonio, Sky Blue Press, 2007 [1939].

### Ouvrages critiques

- BENSTOCK, Shari, *Femmes de la Rive Gauche : Paris 1900-1940*, Paris, Editions des Femmes, 1987 [1976].  
CZERMIŃSKA, Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, [Triangle autobiographique : témoignage, confession et défi], Kraków, Universitas, 2004.  
CZERMIŃSKA, Małgorzata, « Postawa autobiograficzna » in *Autobiografia i powieść*, [« L'attitude autobiographique » in *Autobiographie et roman*], Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1983.  
DOLATOWSKA, Krystyna, « Słowo wstępne » in Colette, *Niebieska latarnia*, [« Avant-propos » in Colette, *Le fanal bleu*], trad. de français par Krystyna Dolatowska, Warszawa, PIW, p.5-10, 1984 [1949].  
FITCH, Noël Riley, *Erotique Anaïs Nin : une biographie intimiste*, Levallois-Perret, Filippacchi, 1994 [1993].  
GAUTIER, Brigitte, « Zaklęcia czarodziejki Vivian, czyli o autobiografii kobiecej » in Grażyna Borkowska (dir.), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, [« Les charmes de la sorcière Vivian, sur l'autobiographie des femmes » in *La critique féministe. La sœur de la théorie et de l'histoire de la littérature*], Warszawa, IBL, 2000, p.152-157.  
GŁOWIŃSKI, Michał, « Powieść a dziennik intymny » in *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, [« Le roman ou le journal intime » in *Des jeux romanesques. Esquisses de la théorie et de l'histoire des formes narratives*], Warszawa, PIW, 1973, p.76-105.  
KUNTZ, Paul Grimley, « Art as Public Dream: The Practice and Theory of Anaïs Nin » in *A casebook on Anaïs Nin, edited with an introduction of Robert*

- Zeller, [« L'art comme rêve du public : La pratique et la théorie d'Anaïs Nin » in *Un recueil sur Anaïs Nin, édité avec une introduction de Robert Zeller*], New York, New American Library, 1974, p.77-99.
- LEDWINA, Anna, « Autofikcja w twórczości Sidonie-Gabrielle Colette – wizja świata w aspekcie écriture féminine » in Beata Gontarz (dir.), *Świat przez pryzmat ja, (T.) 1, Teorie i autobiograficzne rekonesanse*, [« Autofiction dans l'œuvre de Sidonie-Gabrielle Colette - une vision du monde sous l'aspect de l'écriture féminine » in *Le monde à travers du moi, (T.) 1, Théories et explorations autobiographiques*], Katowice, Para, 2006, p.216-227.
- LEDWINA, Anna, *Sidonie-Gabrielle Colette - kobieta i pisarka wyprzedzająca swoją epokę*, [Sidonie-Gabrielle Colette - femme et écrivain en avance sur son époque], Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2006.
- LEJEUNE, Phillipe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, [*Le Pacte autobiographique*], traduit de français par Stanisław Jaworski, Aleksander Labuda, Regina Lubas Bartoszyńska, Kraków, Universitas, 2007 [1975].
- LOTTMAN, Herbert, *Colette. Największy skandal Belle Époque*, [*Colette. La plus grande scandale de Belle Époque*], traduit de l'anglais par Joanna Addeo-Bratkiewicz, Warszawa, Alfa, 1999 [1990].
- TURCZYN, Anna, « Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna » in *Teksty Drugie vol.1-2*, [« Autofiction, ou autobiographie psychopolyphonique » in *Textes deuxièmes vol. 1-2*], Warszawa, IBL, Pan, 2007, p. 204-211.
- ZANONE, Damien, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996.



## Deux Cythères, deux époques : l'univers de Jean-Antoine Watteau aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles

Luca RAUSCH-MOLNÁR  
Université de Szeged, Hongrie

**Résumé.** Le motif du voyage sur le tableau que Jean-Antoine Watteau a présenté pour sa réception à l'Académie au début du XVIII<sup>e</sup> siècle – connu sous le titre *Pèlerinage à l'île de Cythère* – devient également essentiel un siècle plus tard, dans les ouvrages de Charles Baudelaire et de Gérard de Nerval. Mais l'amour, l'espoir et le bonheur des pèlerins du tableau de Watteau se transforment en désillusion et mélancolie sous la plume des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Une raison possible pour cette différence d'interprétation se cache dans celle entre l'œuvre peinte et la gravure faite d'après le tableau. Les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle voyaient notamment sur la gravure un embarquement pour l'île, tandis que ceux du XIX<sup>e</sup> interprétaient le tableau en tant que débarquement. Pour ces derniers l'île parfaite représentée ne peut donc être jamais retrouvée, et c'est ce sentiment nostalgique et mélancolique qui domine dans leurs ouvrages.

**Abstract.** The travel motif on the painting *Pilgrimage to Cythera*, which the early 18<sup>th</sup> century French painter Jean-Antoine Watteau presented at the reception into the Academy, becomes, a century later, an essential element in the works of Charles Baudelaire and Gérard de Nerval. However, Watteau's pilgrims love, hope and happiness turn into disillusion and melancholy in the 19<sup>th</sup> century. A possible reason for this difference of interpretation between the two centuries may stem from the difference between the painting and the engraving made after it. The 18<sup>th</sup> century authors view the engraving as the representation of the process of boarding the ship for the island, while those of the 19<sup>th</sup> century appear to interpret the painting as the depiction of the moment of landing. Therefore, for them, the perfect island, visible in the painting, can never be found, and this feeling of nostalgia and melancholy dominates their writings.

**Mots-clés:** voyage, désillusion, mélancolie, Watteau, Baudelaire.

**Keywords:** travel, disillusion, melancholy, Watteau, Baudelaire.

### Introduction

L'ambivalence accompagne non seulement la vie du peintre rococo français, Jean-Antoine Watteau (né à Valenciennes en 1684 et mort à Nogent-sur-Marne en 1721), mais aussi son art et sa réception littéraire. Les contradictions, ainsi que les parallélismes concernant son art et sa vie se dévoilent tout particulièrement lorsqu'on étudie

le motif du voyage dans le processus que l'historien de l'art Christian Michel appelle « le phénomène Watteau » (Michel 2008, 150).

Bien que le voyage ne soit pas un sujet caractéristique de la peinture de Watteau (dont la plupart des tableaux appartiennent au genre des fêtes galantes), l'œuvre qu'il a présentée à sa réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1717 a tout de même pour sujet le voyage, même s'il s'agit là d'un voyage métaphorique. Cette toile se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre, mais il en existe également une autre version probablement peinte plus tard, en 1718-1719, celle qui est exposée actuellement au Schloss Charlottenburg, à Berlin. Il est bien visible qu'il n'y a que de menues différences entre elles, et que toutes les deux représentent des jeunes hommes et femmes amoureux qui sont en train de faire un pèlerinage à l'île de Cythère, tenue pour l'île de l'amour et de la beauté.

La question qui se pose lorsqu'on étudie ces tableaux est la suivante : à quel moment du voyage voit-on les pèlerins ? Est-ce qu'ils embarquent pour ou viennent de débarquer sur l'île ? En ce qui concerne les titres des tableaux, nous y reviendrons plus tard, et ferons référence pour le moment à tous les deux par le titre court (qui désigne aussi leur sujet), le *Pèlerinage*.

Les deux tableaux seront alors au centre de notre enquête, cependant, ce ne sont pas les deux images que nous allons comparer lors cette étude, mais nous nous concentrerons sur les interprétations des peintures – et ainsi du motif du voyage à Cythère – qui sont différentes, voire contradictoires aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. La voix légère et joyeuse dont les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle se servent quand ils traitent de l'art de Watteau se transforme en une voix mélancolique et nostalgique au XIX<sup>e</sup> siècle. Le but de ce travail est donc de comparer les textes littéraires sur – et en rapport avec – cet artiste rococo du XVIII<sup>e</sup> siècle à ceux du XIX<sup>e</sup> siècle et d'essayer également de dévoiler les raisons du changement de ton des textes.

Selon notre hypothèse, le changement de perception au XIX<sup>e</sup> siècle est le résultat d'un changement d'interprétation de la toile : si l'on la conçoit comme un embarquement, c'est la joie, mais si l'on l'interprète en tant qu'un débarquement, c'est un sentiment de nostalgie qu'elle suggère au spectateur. Notre recherche vagabonde donc aux frontières de deux tableaux, deux siècles et deux branches artistiques : la peinture et la littérature.



## Le « Pèlerinage » au XVIII<sup>e</sup> siècle

Watteau est considéré comme l'un des peintres les mieux documentés, car déjà de son vivant, avant sa mort prématurée en 1721 et aussi depuis, on a écrit sur lui et sur son art (le premier texte connu qui traite de l'artiste a été publié en 1720). Curieusement, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à part quelques rares poèmes de l'abbé Fraguier et de l'abbé de la Marre, ces « documents » sont plutôt des Vies d'artiste avec des remarques sur l'art du peintre. C'est pour cette raison qu'on n'y trouve aucune référence évidente ou directe à un tableau quelconque, mais plutôt des commentaires généraux. C'est ainsi qu'Antoine de la Roque se souvient de l'art de Watteau en 1721 :

La variété des draperies, des ornements de tête et des habillements, font surtout grand plaisir dans ses compositions. [...] Surtout le précieux talent de la grâce dans les airs de têtes, principalement dans les femmes et les enfants qui se fait sentir partout. [...] Sa couleur est pure et vraie, ses figures ont toute la délicatesse et toute la précision qu'on pourrait souhaiter. Les ciels de ses Tableaux sont tendres, légers et variés, les arbres sont feuillés, disposés et placés avec art, les sites de ses paysages sont admirables, et ses terrasses d'une vérité naïve, aussi bien que les animaux et les fleurs. (6-7)

Dubois de Saint Gelais écrit en 1727 : « Ce peintre s'est fait un nom par sa gracieuse et exacte imitation du naturel dans les sujets galants et agréables. Il a parfaitement bien représenté les concerts, les danses et les autres amusements de la vie civile. » (21) Dans une lettre d'Étienne Jeaurat écrite en 1729, on trouve les propos suivants : « C'est un peintre tout à fait extraordinaire, il imite la nature à merveille. » (23) Finalement, comme l'exprime le comte de Caylus en 1748, « [l]es ouvrages de *Watteau* plaisoient généralement à tout le monde, étant à la mode, cela n'est pas étonnant » (86-87).

Mais qu'est-ce que le motif du voyage sur le *Pèlerinage* pouvait-il signifier pour les auteurs de cette époque-là ? Selon les témoignages de ces textes, les valeurs essentielles de l'art de Watteau au XVIII<sup>e</sup> siècle sont la légèreté, la grâce, la finesse et la joie qui émanent des toiles du peintre. Comment est-il possible de savoir de quelle manière les écrivains d'art ou les biographes du peintre ont interprété le sujet de la toile en question : s'agit-il à leurs yeux d'embarquement ou plutôt de débarquement ?

Si l'on conçoit le *Pèlerinage* comme un débarquement, la nature qui encadre les pèlerins est celle de Cythère, c'est alors l'île de l'amour qui y est représentée. Cela nous permet de supposer que les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle identifiaient la grâce, la finesse et les autres valeurs à l'île parfaite et admiraient l'exécution excellente du sujet. Par contre, si l'on interprète le *Pèlerinage* en tant que représentation d'un embarquement, c'est la promesse de l'île merveilleuse et l'espérance de la trouver qui donnent ce sentiment de joie aux pèlerins et – également – aux spectateurs.

L'analyse de ces quelques ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle ne nous donne pas alors de réponse univoque à nos questions concernant l'embarquement et le débarquement. C'est la comparaison de ces textes à ceux du XIX<sup>e</sup> siècle qui pourra nous fournir une réponse aux questions que nous venons de poser.

### **Où « arrive » le voyage au XIX<sup>e</sup> siècle ?**

Curieusement, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le bonheur et le plaisir, qui s'attachaient presque inséparablement au nom de Watteau au XVIII<sup>e</sup> siècle, se transforment considérablement. À côté des biographies et des poèmes, l'univers de Watteau apparaît aussi dans des romans, mais ce n'est plus sur un mode joyeux, et le monde dont il est question n'est plus parfait ou idyllique. Quelle est l'origine de cette nouvelle tendance ? Pourquoi ce mode de réception neuf est-il unanimement partagé par les écrivains ?

Autour de l'année 1830, dans un des appartements de l'impasse du Doyenné à Paris, de jeunes écrivains, tels Gérard de Nerval ou Théophile Gautier, se mettent à réhabiliter le peintre. Ils transforment leur appartement, leur environnement, leur mode de vie pour imiter ce que l'on voit sur les tableaux du peintre. Avec les mots de l'historien de la littérature, Michel Brix :

[...] on croirait volontiers que ce sont les personnages mêmes du [*Pèlerinage*] qui avaient emménagé au Doyenné : ces artistes, qui partageaient l'avantage radieux de la jeunesse, occupaient leurs journées et leurs soirées à parler d'art, à peindre, à écrire, à danser, à faire du théâtre et de la musique, ainsi qu'à organiser des fêtes et des bals. (2009, 254)

Cette compagnie joyeuse a amené encore d'autres auteurs de l'époque à tisser soit le personnage de Watteau, soit son art dans leurs ouvrages. Mais de quelle façon parlent-ils de cet artiste redécouvert ?

Par la suite, nous analyserons brièvement quelques ouvrages qui sont liés au peintre rococo et qui traitent le sujet du voyage en les comparant, tout en cherchant où et comment la joie a disparu : un poème intitulé *Un voyage à Cythère* écrit par Charles Baudelaire et un passage du *Voyage en Orient*, roman de Gérard de Nerval.

### ***Un voyage à Cythère et Voyage en Orient***

Paru dans la première édition des *Fleurs du Mal* en 1857, le poème intitulé *Un voyage à Cythère* fait partie de la section « Fleurs du Mal » qui a donné le titre au recueil. Tout le cycle de poèmes peut être en effet interprété comme un itinéraire, un voyage dont les poèmes sont les stations ou, métaphoriquement les points d'arrêt ou de repos. Même si le nom du peintre ne figure pas dans le poème, c'est non seulement son titre qui établit un lien entre le poème et le tableau de Watteau, mais aussi le motif du voyage. La relation, implicite, entre ce poème allégorique de Baudelaire et l'art de Watteau nous semble évidente. Nous devons préciser que ce poème avait été dédié à Nerval, auteur du *Voyage en Orient*, où les protagonistes font un voyage pareil au voyage du narrateur de ce poème – un voyage désillusionné et nostalgique – à l'île de Vénus.

Au lieu de trouver une île ornée de « myrtes verts » et pleine d'amour, le narrateur-pèlerin qui arrive en bateau ne reconnaît pas Cythère, il pose même la question : « Quelle est cette île triste et noire ? » et reçoit la réponse : « — C'est Cythère, / Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons / Eldorado banal de tous les vieux garçons. / Regardez, après tout, c'est une pauvre terre. » (Baudelaire 1857, 165) L'île de Cythère idyllique est déjà disparue dans cette œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle, et au lieu des fleurs, « des doux secrets, des fêtes du cœur » (Baudelaire 1857, 165), le narrateur n'y trouve qu'un cadavre pendu. Voici deux strophes qui nous montrent ces deux univers radicalement opposés :

Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses,  
Vénérée à jamais par toute nation,  
Où les soupirs des cœurs en adoration  
Roulent comme l'encens sur un jardin de roses  
Ou le roucoulement éternel d'un ramier !  
— Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,  
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.  
J'entrevois pourtant un objet singulier ! (Baudelaire 1857, 165)

Dans la douzième strophe du poème, le *je* lyrique s'identifie avec le cadavre (« Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes ! »). Il se regarde donc avec mépris, dégoût et douleur, mais évoque avec une certaine nostalgie le fait que lui aussi venait de Cythère, il était autrefois « [h]abitant de Cythère, enfant d'un ciel si beau. » (Baudelaire 1857, 166)

C'est le même désenchantement que l'on retrouve dans l'œuvre de Nerval. Les protagonistes du *Voyage en Orient* se mettent à rechercher l'île de Cythère. Déjà, ce motif fait une référence tout à fait directe au tableau de Watteau mais, à la différence du poème de Baudelaire, le nom du peintre est également mentionné. Les héros de Nerval ne trouvent pourtant point ce qu'ils attendent : ils voient une Cythère abandonnée, transformée, morte :

[...] mais la terre est morte, morte sous la main de l'homme, et les dieux se sont envolés ! [...] Je cherchais les bergers et les bergères de Watteau, leurs navires ornés de guirlandes abordant des rives fleuries ; je rêvais ces folles bandes de pèlerins d'amour aux manteaux de satin changeant... (Nerval 1851, 119)

Dans les deux textes, nous trouvons donc deux Cythères : une Cythère idyllique, heureuse, amoureuse et une Cythère abandonnée, vide et morose ; une Cythère à laquelle on rêve et une Cythère que l'on trouve ; une Cythère imaginaire et une Cythère réelle ; une Cythère disparue et une Cythère désillusionnante. Le *je* lyrique du poème de Baudelaire et le narrateur du récit de Nerval donnent l'impression qu'ils ont encore vu Cythère dans son état parfait – mais de quelle manière ont-ils eu connaissance de l'état idyllique de cette île ? Nous supposons que c'est le tableau en question (le *Pèlerinage*) qui a montré la Cythère parfaite à ces auteurs. Autrement dit, ce qui est représenté sur la peinture est le moment de débarquement, et c'est ainsi que le spectateur peut voir la beauté et la joie de Cythère – que les protagonistes de ces ouvrages cherchent sans cesse. Comme le remarque Michel Brix : « [l]e voyageur est donc contraint de repartir, pour tenter de trouver ailleurs, [...] cet univers de retraites verdoyantes et propices à l'amour correspondant à l'Arcadie des Anciens. Quête vaine, dont le *Voyage en Orient*, en 1851, fait la relation. » (Brix 2008, 286) Mais pourquoi veulent-ils désespérément trouver Cythère ?

## La désillusion au XIX<sup>e</sup> siècle

Avec la disparition de l'ère où Watteau a créé son œuvre, la Cythère parfaite qu'il a peint est également disparu. Pour les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, ce que le tableau de Watteau représente est un mensonge, une fausse promesse. Les frères Goncourt le soulignent également à propos de Watteau : « Ce tailleur divin était un merveilleux utopiste, un embellisseur de toutes choses, le plus aimable et le plus déterminé menteur. » (Goncourt 1880, 3)

D'où vient ce sentiment de déception au XIX<sup>e</sup> siècle ? Le changement dans la perception de l'art à l'époque de Baudelaire attire notre attention sur une transformation notable dans la société française, survenue vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est l'ère de l'industrialisation pendant laquelle l'« invasion » des machines change de nombreux aspects non seulement de la vie artistique – pensons par exemple à la photographie – mais aussi de la vie quotidienne. Il nous semble un peu contradictoire que ce soit pendant les premières décennies de l'industrialisation – autrement dit du progrès matériel – que le romantisme fleurit. Le chercheur bordelais Pierre Laforgue explique ainsi cette ambiguïté : « ... la machine, le machinisme et l'industrialisme ont profondément affecté l'imaginaire du romantisme et ont suscité une nouvelle représentation du monde. » (2003, 64) Selon Laforgue, l'effet du « machinisme » et de l'« industrialisme » sur le romantisme est la mélancolie, idée qu'il précise ainsi : « [r]omantisme et modernité se conjuguent et s'éprouvent dans la mélancolie. » (Laforgue 2003, 92) Selon notre interprétation, c'est la mélancolie – en tant que résultat d'un redéploiement industrialiste – qui va de pair avec d'autres sentiments qui inondent l'individu, tels que la nostalgie et le désir d'un monde dépassé et perdu.

Dans les ouvrages que nous analysons, c'est le rêve du passé, notamment de l'ère avant l'industrialisation qui se transforme en mélancolie dans l'œuvre de Baudelaire et de Nerval. Les ouvrages cités sont de beaux exemples de ce sentiment de perte. Le monde idyllique, créé par Watteau, devient un désir pour le narrateur, surtout lorsqu'il se rend compte de ce qu'il ne peut plus jamais l'atteindre. Cythère, et plus particulièrement la mort de Cythère, est alors un motif essentiel de la mélancolie romantique, car l'île est le symbole d'un monde idéal perdu. C'est le motif du voyage

désillusionné qui représente le désir et le regret d'un monde mort, de la nostalgie – et qui sert ainsi d'un élément quasi-saisissable de la mélancolie par les textes.

## **L'œuvre peinte**

Jusqu'à ce point, nous avons essayé de soutenir notre hypothèse à l'aide des sources littéraires des époques étudiées. Pourtant, dans la perspective de l'histoire de l'art, encore d'autres questions se posent : quels sont les facteurs qui ont déterminé comment les auteurs interprétaient l'œuvre ? Est-ce que c'est l'époque où ils ont vécu, ou est-ce plutôt la version du tableau qu'ils connaissaient ?

Il faut chercher la réponse dans la problématique de la diffusion des œuvres d'art aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le seul moyen de faire plusieurs répliques des tableaux à l'époque était la gravure, mais même l'accès aux gravures était un privilège, réservé à une partie restreinte des collectionneurs. Jean de Jullienne, qui était non seulement l'ami de Watteau mais aussi le marchand de ses tableaux, a lancé un projet après la mort du peintre, il a fait notamment graver plusieurs centaines de ses tableaux et dessins, et a publié ces estampes en deux volumes intitulés : *Figures de différents caractères* (en 1726) et *Œuvre d'estampes d'après les tableaux et dessins originaux de feu Antoine Watteau* (en 1735). Ce sont donc surtout les planches parues dans ces recueils que les biographes de Watteau du XVIII<sup>e</sup> siècle pouvaient connaître.

La gravure du *Pèlerinage* a été faite d'après la version de Berlin par Nicolas-Henri Tardieu en 1733. Comme sur toutes les gravures, sur celle-là aussi, l'image est dans le sens inverse. Mais ce fait peut changer aussi l'interprétation de l'œuvre. Comme le remarque Christian Michel : « il est usuel en Occident de lire les images de gauche à droite, et de supposer que c'est le mouvement normal des figures dans le tableau » (2008, 245), c'est-à-dire que sur la gravure, les pèlerins se dirigent vers le bateau. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'était effectivement un embarquement que les spectateurs y voyaient. Le titre qui figure en bas de la gravure en témoigne aussi : il est *L'Embarquement pour Cythère*.

Par contre, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, bien qu'on n'expose les collections des tableaux de fêtes galantes au Musée du Louvre qu'après 1870, quelques pièces provenant des collections privées

circulent dans les expositions. Comme le souligne l'historienne de l'art hongroise, Erzsébet Király : « Telle était la collection de Louis La Caze, dont la pièce légendaire, "Gilles" [ou Pierrot] est souvent exposée après 1846. » <sup>1</sup> (Király 1991, 139) Mais la toile de Watteau probablement la plus connue à cette époque-là, car elle est exposée bien avant l'ouverture de la salle La Caze, est celle qui représente les pèlerins. Grâce à ce tableau, le motif de l'île de Cythère, ainsi que l'amour, la nature et d'autres éléments typiques des fêtes galantes réapparaissent dans les ouvrages littéraires créés pendant l'époque romantique. Les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle avaient donc l'occasion de « lire » la peinture dans le sens original. De ce point de vue, on y voit un débarquement. C'est pour cette raison qu'une partie des chercheurs intitulent ce tableau *Pèlerinage à l'île de Cythère* à partir des années 1960.

## Conclusion

Au terme de notre recherche – qui consistait à comparer plusieurs versions de la même image et plusieurs textes portant sur Watteau, écrits pendant deux époques différentes – nous nous sommes rendue compte que pour comprendre comment l'univers de Watteau peut impliquer la joie à un siècle et la mélancolie à un autre, il faut comparer surtout l'œuvre peinte et la gravure faite d'après elle.

Revenons à notre hypothèse originale : le sentiment de mélancolie rattaché au tableau, que les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle admirent dans l'œuvre de Watteau, démontre qu'ils y voient un débarquement. Autrement dit, l'île parfaite que représente effectivement le tableau ne peut jamais être retrouvée – ni dans le monde réel, ni dans l'univers de la littérature. Nous avons trouvé que la raison pour laquelle ces écrivains cherchent inutilement cette île est que, de leur perspective, le tableau montre le moment où les pèlerins y arrivent.

Mais le sens inverse de l'image peut effectivement conduire le spectateur à une interprétation inverse. Ceux qui connaissent la peinture – soit la version du Louvre, soit celle de Berlin – y voient alors un débarquement sur l'île de l'amour, tandis que ceux qui connaissent la gravure y voit plutôt un embarquement pour l'île. Cela nous permet de supposer que les écrivains d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle

---

<sup>1</sup> « Ilyen volt Louis La Caze kollekciója, amelynek legendás darabját, a „Gilles”-t 1846-tól gyakran kiállították. » (Notre traduction)

connaissaient cette dernière, et c'était l'espoir des pèlerins et la promesse d'une île, inconnue mais parfaite, qui évoquaient la joie dans leur âme.

Pourtant, la problématique de la diffusion des œuvres d'art pendant les deux siècles étudiés nous pose encore davantage de questions : qui avait l'occasion de voir les tableaux originaux ? La gravure était-elle connue également au XIX<sup>e</sup> siècle ? A-t-on créé des copies des tableaux ? Ces questions nécessiteraient encore de la recherche, pourtant, le but de ce travail était plus modeste : nous avons proposé une explication possible de la différence de perception de l'art de Watteau des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle en comparant quelques textes, deux tableaux et une gravure.

## **Bibliographie**

### **Textes de références**

- BAUDELAIRE, Charles, « Un voyage à Cythère » in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion, 1991 [1857].  
NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980 [1851].

### **Ouvrages critiques**

- BRIX, Michel, « Nerval et la réhabilitation de Watteau au XIX<sup>e</sup> siècle : De la bohème du Doyenné à Sylvie » in Carine Barbafieri et Chris Rauseo (dir.), *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2009, p. 251-262.  
BRIX, Michel, « Nerval, Watteau et le Pèlerinage à l'île de Cythère » in *Verbum Analecta Neolatina*, vol. X, n° 2, 2008, p. 227-289.  
CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de, « La vie d'Antoine Watteau, peintre de figures et de paysages » in Pierre Rosenberg (dir.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984 [1748], p. 53-91.  
GONCOURT, Edmond et Jules de, *L'art du dix-huitième siècle. Premier volume*, Paris, A. Quantin, 1880.  
JEAURAT, Étienne, « Quant aux estampes d'après... » in Pierre Rosenberg (dir.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984 [1729], p. 23.  
KIRÁLY, Erzsébet, « „Gáláns ünnepség” Rokokó reminiscenciák a magyar festészetben 1870 és 1920 között » [« Fête galante » [Réminiscences rococo dans la peinture hongroise entre 1870 et 1920] in *Művészettörténeti Értesítő*, n° 3-4, 1991, p. 135-155.  
LA ROQUE, Antoine de, « Les Beaux Arts ont fait... » in Pierre Rosenberg (dir.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984 [1721], p. 5-7.  
LAFORGUE, Pierre, « Machinisme et industrialisme, ou romantisme, modernité et mélancolie. Quelques jalons (1840-1870) » in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 1, 2003, p. 63-92.  
MICHEL, Christian, *Le « célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008.  
SAINT-GELAIS, Dubois de, « Antoine Watteau » in Pierre Rosenberg (dir.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984 [1727], p. 21-22.



## **Le vers régulier français : avant et après la « crise de vers »**

Ildikó SZILÁGYI  
Université de Debrecen, Hongrie

**Résumé.** Cet article propose de comparer le vers régulier français avant et après la « crise de vers ». Il s'interroge également sur les raisons esthétiques et symboliques qui poussent des poètes très différents à pratiquer le vers régulier au milieu ou à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Le vers libre de Paul Éluard et de Jacques Prévert s'inscrit d'une manière constitutive dans la tradition métrique. Jules Supervielle, Robert Desnos, Louis Aragon, Jacques Réda, William Cliff écrivent en vers réguliers à un moment donné de leur parcours poétique. Leur vers régulier peut suivre de près les règles de la versification classique, mais beaucoup plus souvent il s'en écarte sur certains points. Leur pratique du vers régulier peut résulter d'un engagement politique, elle correspond parfois à une intention ludique, voire à une provocation. Les poètes évoqués voient également dans ce choix formel un défi et un lieu de réflexion théorique.

**Abstract.** This paper compares the regular verse in French poetry before and after the “verse crisis” (Mallarmé). Moreover, it analyses the return of several twentieth-century French poets to traditional versification (Jules Supervielle, Robert Desnos, Louis Aragon, Jacques Réda, William Cliff), or the presence of metrical tradition in their free verse (Paul Éluard, Jacques Prévert). A particular attention is called to the historical and symbolic reasons of these metrical choices. The practice of regular verse can be the result of a political engagement, an ironic intention, a provocation, a technical challenge, and a theoretical reflexion.

**Mots-clés :** poésie française, XX<sup>e</sup> siècle, vers régulier, vers libre, tradition métrique.

**Keywords:** French poetry, 20th century, regular verse, free verse, metrical tradition.

### **Introduction**

La dominance de la versification française classique prend fin au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. À un système strictement codifié se substitue alors un autre, libre par principe de toute contrainte. Cette « crise de vers », « exquise » et « fondamentale » (Mallarmé 2003, 247), signifie non seulement une crise formelle (métrique), mais aussi une crise de la poésie. « On assiste, comme finale d'un siècle [...] à des bouleversements », déclare Mallarmé (2003, 248) en évoquant « la lassitude par abus de la cadence nationale » (2003, 251), c'est-à-dire la dissolution de l'alexandrin, tout comme l'invention du vers libre « polymorphe » (2003, 251). Le vers libre,

présenté dès son apparition comme une libération, « une haute liberté d'acquies » (Mallarmé 2003, 252), dominera l'écriture poétique pendant toute la période surréaliste et restera tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, sans devenir exclusive, la forme privilégiée de la poésie française.

Dans ce contexte, il est intéressant de constater que de nombreux poètes contemporains retournent au vers régulier. Le fait d'écrire des vers mesurés et rimés au milieu ou à la fin du XX<sup>e</sup> siècle (voire au début du XXI<sup>e</sup>) est fortement significatif : cela marque une prise de position, ayant des enjeux esthétiques et symboliques. La comparaison du vers régulier français avant et après la « crise de vers » permet de relever, outre quelques modifications formelles, des différences fondamentales dans les intentions poétiques.

## 1. Problématique

Il est indéniable que la pratique du vers régulier ne disparaît pas complètement après « la crise de vers ». On cite le plus souvent l'exemple de Paul Valéry, écrivant en « vers classiques jusqu'à ses derniers jours » (Leuwers 1990, 151). Il est aussi vrai que le vers régulier n'a jamais cessé de dominer les poèmes pour enfants et les paroles de chansons, tout comme les poèmes des versificateurs amateurs identifiant la poésie avec le compte des syllabes et les rimes.

Pourtant, la pratique du vers régulier au XX<sup>e</sup> siècle, même dans une position marginale, ne manque pas de poser de sérieux problèmes. Il est très révélateur que l'adjectif du vers traditionnel : « régulier » (*vers réguliers* / *vers irréguliers*) signifie non seulement « qui se répète à intervalles de temps égaux », il désigne aussi bien « qui se conforme à une règle », à une norme, donc qui est exempt de fautes (Backès 1974, 21). C'est sous cette forme normative que la métrique a été transmise à travers la période de la versification classique (XVI-XIX<sup>e</sup> siècles).

Ayant perdu tout caractère obligatoire, l'identification des éléments traditionnels n'est plus possible dans un contexte libre que par comparaison, par référence culturelle au modèle classique. Pendant des siècles, la versification avec toutes ses conventions, était « spontanément et immédiatement sensible sans ambiguïté au lecteur contemporain visé » (Cornulier 2001, 493). Cette « univocité

et évidence métrique » (Cornulier 2001, 494) se perd définitivement vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme le fait remarquer le métricien Benoît de Cornulier (2001, 495) : « [...] un grand nombre des lecteurs aujourd'hui considérés comme cultivés ne partagent ou ne connaissent même pas ce système, et traitent dans leur tête bien des vers des *Fleurs du mal* [...] autrement qu'ils furent traités par leur auteur et ceux de ses contemporains auxquels il s'adressait ».

La connaissance des conventions classiques n'est plus un savoir partagé pour la grande majorité des lecteurs contemporains. Guillaume Peureux va encore plus loin en écrivant que « la négligence, l'oubli, volontaire ou non, conscient ou non, de ces conventions, peut caractériser même les poètes modernes pratiquant un vers mesuré » (Peureux 2009, 572). L'usage qu'ils font du vers régulier n'est que rarement une simple continuation de la versification traditionnelle, il s'agit beaucoup plus souvent d'un retour conscient, d'un choix esthétique délibéré.

Nous proposons de passer en revue quelques réponses caractéristiques, données à la question suivante : « comment écrire en vers (garder le vers) tout en manifestant une volonté de position moderne ? » (Purnelle 2003, 14). Jules Supervielle, Robert Desnos, Louis Aragon, Jacques Réda, William Cliff écrivent en vers réguliers à un moment donné de leur parcours poétique, obéissant à des motivations différentes qu'il s'agira d'élucider. Quant à Paul Éluard et Jacques Prévert, leur vers libre s'inscrit d'une manière constitutive dans la tradition métrique. Ces sept poètes, présentés en suivant un ordre chronologique et historique, illustrent chacun un type d'usage du vers régulier après la « crise de vers ».

## **2. Le « classicisme » de Supervielle**

Jules Supervielle (1884-1960), considéré comme le « poète de la simplicité et de la transparence » (Cook 1997, 36), commence sa carrière poétique par une poésie formellement libre. Il n'empêche qu'en 1923, lors d'une « enquête sur les maîtres de la jeune littérature », il affirme déjà sa croyance « au renouvellement des genres traditionnels » (Supervielle 1996, 709). Les vers libres et les versets surréalistes des *Débarcadères* (1922) et *Gravitations* (1925) ne cèdent pourtant la place aux vers réguliers, les laissent aux strophes, les assonances aux rimes qu'à partir des années 1930. Cela ne signifie pas que le vers régulier devienne exclusif dans les

recueils qui suivent (*Le forçat innocent, Les amis inconnus, La fable du monde, 1939-1945, À la nuit, Oublieuse mémoire*). La technique poétique de Supervielle reste tout au long de sa carrière une « technique mouvante », comme il dit dans *En songeant à un art poétique* (1996, 565) : « Je laisse mon poème lui-même faire son choix. Ce n'est pas là mépris mais assouplissement de la technique. Ou, si l'on préfère, technique mouvante qui ne se fixe qu'à chaque poème dont elle épouse le chant ».

Le « classicisme » de Supervielle n'exclut nullement l'expérimentation formelle et intellectuelle. Fier d'appartenir à « une famille de petits horlogers », il s'impose un travail méticuleux, il veille à ce que « les moindres ressorts » de son poème soient à leur place, que les mots et les images soient exacts et précis (Supervielle 1996, 559). Ce type de création artistique – travail méticuleux et « tâtonnement » (dont témoignent les manuscrits fort retravaillés) – est revendiqué par Supervielle tout au long de sa carrière poétique. Il y revient à maintes reprises : « Personnellement, je suis un peu humilié quand une personne sensible ne comprend pas un de mes poèmes. Je me dis que ce doit être ma faute et je tourne et retourne mon poème dans tous les sens pour voir d'où cela provient. » (Supervielle 1946, 33)

C'est donc par souci de clarté et de « lisibilité » qu'il exploite les effets de récurrence de la versification traditionnelle. Les mots sont simples, sans éclat, la syntaxe et la ponctuation plus ou moins normale. Ce n'est pas à la surface que loge l'obscurité. La forme classique de ses poèmes (forme familière au lecteur qui la reconnaît) a pour fonction de faciliter la compréhension et le décodage du système de symboles et d'images. Les distiques d'alexandrins bien rimés, suivis par un quatrain d'hexasyllabe du poème « Saisir », sont censés rendre plus accessible une réflexion philosophique profondément moderne.

Saisir, saisir le soir la pomme et la statue,  
Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue.

Saisir le pied, le cou de la femme couchée  
Et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lâchés

Combien d'oiseaux perdus qui deviennent la rue,  
L'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue.

Mains, vous vous userez

A ce grave jeu-là.  
Il faudra vous couper  
Un jour, vous couper ras.  
(Supervielle 1996, 244)

### 3. Desnos : la dimension ludique du vers régulier

Contrairement à Supervielle qui n'a jamais fait partie du groupe surréaliste, Robert Desnos (1900-1945) en était dans les années 1920 un membre très actif<sup>1</sup>. Poète de la liberté, il ne supporte pas longtemps les doctrines du mouvement, notamment celle de l'engagement politique. Son refus d'adhérer au parti communiste met fin à sa participation au groupe surréaliste. C'est après sa rupture avec le surréalisme que Desnos revient aux mètres traditionnels, avant tout à l'alexandrin. Son recueil *Chantefables et Chantefleurs* (1944), d'une poésie mesurée et rimée, est pleine de fantaisie spontanée. Tous les écoliers français apprennent l'orthographe en récitant les « Hiboux » :

Les Hiboux  
Ce sont les mères des hiboux  
Qui désiraient chercher les poux  
De leurs enfants, leurs petits choux,  
En les tenant sur leurs genoux.

Leurs yeux d'or valent des bijoux,  
Leur bec est dur comme cailloux,  
Ils sont doux comme des joujoux,  
Mais aux hiboux point de genoux !

Aux innovations audacieuses de sa période surréaliste succède donc une poésie plus proche du langage enfantin. Il est néanmoins possible de lire les poèmes pour enfants de Desnos, écrits sous la Résistance, comme des messages cryptés, tant il aimait les jeux de mots, l'homophonie et l'argot (« hibou » désignant alors un policier qui patrouille la nuit). Dans le poème intitulé « Littérature », tiré de son recueil posthume *Destinée arbitraire* (1975), il explique ainsi son retour aux « beaux vers » :

Je voudrais aujourd'hui écrire de beaux vers  
Ainsi que j'en lisais quand j'étais à l'école [...]

---

<sup>1</sup> Il s'y distingue comme le meilleur « médium » des activités hypnotiques.

Mais compter tous ces mots accoupler ces syllabes  
Me paraît un travail fastidieux de fourmi

Ses poèmes ayant recours aux octosyllabes ou aux alexandrins bien césurés se servent d'un langage familier, relâché : « J'écrirai donc comme je parle » (« Littérature », *Destinée arbitraire*). La forme traditionnelle évoque les souvenirs d'enfance et facilite la mémorisation des poèmes.

#### **4. Aragon : le vers régulier comme stratégie idéologique et politique**

Louis Aragon (1897-1982) suit un autre chemin que Robert Desnos : il adhère en 1927 au Parti Communiste Français avec André Breton, Benjamin Péret et Paul Éluard. Contrairement aux autres, il se soumet totalement au parti ce qui lui vaut en 1932 son exclusion du mouvement surréaliste. Aragon amorce un retour à la versification traditionnelle dès les années trente. La lutte des républicains d'Espagne contre le fascisme exerce une influence importante sur sa décision, formulée et affichée ouvertement dans son article « La rime en 1940 ». Sous la Résistance, le retour au vers régulier correspond à une stratégie de « repolitisation de l'écriture poétique », il s'agit d'une sorte de « tribu payé non à la Tradition même, mais à l'esprit de la France en lutte » (Durand 2006, 172). Selon Olivier Barbarant ce choix formel chez Aragon est aussi « un accomplissement personnel : le poète accepte enfin son chant, pour opposer à la dislocation d'une époque la mise en ordre des vers comptés et des rimes » (Barbarant 2001, 26-27).

« La Rime en 1940 » (article devenu postface du recueil *Crève-Cœur*), condamne le vers libre, fait l'éloge de la rime qui doit être renouvelée et rajeunie. Il en donne l'exemple par les 22 poèmes du *Crève-Cœur*<sup>2</sup>. D'après les statistiques de Claude-Marie Beaujeu qui y étudie l'alexandrin, les poèmes du recueil sont « composés exclusivement de vers pairs rimés : alexandrins, octosyllabes, hexasyllabes » (Beaujeu 1993, 17). La dominance de l'alexandrin est nette (61 %). Les poèmes du recueil ne sont pas ponctués, mais ils sont divisés en strophes (surtout en quatrains). Aragon attache une importance particulière à la richesse de ses

---

<sup>2</sup> La première édition de ce recueil date de 1941. Celle de 1946 contient quelques corrections d'Aragon, elle peut donc être considérée comme l'édition définitive.

rimes. Les quelques irrégularités (« faux alexandrins », assonances, rimes enjambées) ne se trouvent que dans les premiers poèmes du recueil, écrits avant l'armistice.

Ne parlez pas d'amour J'écoute mon cœur battre  
Il couvre les refrains sans fil qui l'ont grisé  
Ne parlez plus d'amour Que fait-elle là-bas  
Trop proche et trop lointaine ô temps martyrisé  
(« Petite suite sans fil »)

Aragon explique le tournant que le recueil *Crève-cœur* représente dans son œuvre poétique par le souhait d'être « entendu du plus grand nombre de gens possible » (cité par Beaujeu, 1993, 17), permettant de transmettre un message à portée politique. Il doit faire face aux accusations des surréalistes qui le condamnent pour « vieilleries poétiques » et qualifient la poésie de résistance de « réactionnaire ». Dans « Arma virumque cano » (la préface du recueil des *Yeux d'Elsa*), il se défend ainsi contre les « reproches » « injustes » : « je veux aussi marquer combien je suis loin de partager les vues de ceux qui [...] me reprocheront facilement je ne sais quel retour en arrière, quel retour à une poésie antérieure » (Aragon 1942, 27). Dans ses recueils publiés après la guerre, les vers comptés et non comptés sont également présents.

## 5. Éluard et la tradition métrique

L'évolution poétique d'Aragon est abondamment commentée par le poète lui-même dans des entretiens et divers écrits théoriques. Le retour au vers régulier, déterminé et justifié par des intentions idéologiques, représente dans son œuvre une rupture évidente. Or, on ne trouve rien de tel chez Paul Éluard (1895-1952), le poète surréaliste le plus important. Malgré les apparences, des premiers aux derniers poèmes, la « tradition métrique » (Mazaleyrat 1967, 25-42) est toujours restée présente dans sa poésie « dont une métrique en somme facile rend l'approche aisée » (Mazaleyrat 1967, 33). Jean Mazaleyrat définit la tradition métrique par « le maintien, dans une poétique du vers libre, des structures rythmiques et des groupements syllabiques fondés sur une prosodie ancienne et régulière, soit plus récente et assouplie » (1967, 25). À la différence des autres poètes surréalistes (André Breton, par exemple), le vers éluardien ne se fonde pas sur le vers libre, mais sur le vers pair (6,

8, 10 ou 12 syllabes), vers « blanc » ou rarement rimé. Dans son étude sur « Le vers facile d'Éluard », Michel Murat reprend et élargit les analyses de Mazaleytrat, tout en montrant que « le vers est chez lui un niveau mémoriel intermédiaire » (2012, 166), « l'élément structurellement déterminant » étant « le groupe rythmique de 4 ou 6 syllabes » (2012, 168). Cette « structure modulaire » (Murat 2012, 175) – modules quadrisyllabiques et hexasyllabiques – accompagnée par une diction « naturelle », concernant le traitement du « e » muet, situent le vers d'Éluard entre le vers libre et le vers régulier.

## 6. Prévert : la mémoire métrique et l'oralité

Le lien avec la tradition métrique est présent dans la poésie libre de Jacques Prévert (1900-1977) aussi. Prévert débute en tant que dialoguiste de films, il est également connu comme auteur de plusieurs chansons populaires. L'immense succès de son premier recueil *Paroles* (1945) auprès d'un large public s'explique en partie par la forme originale adoptée. Comme il écrit dans « Pour faire le portrait d'un oiseau » (Prévert 1949, 155), il voulait créer

quelque chose de joli  
quelque chose de simple  
quelque chose de beau  
quelque chose d'utile

La poésie prévertienne semble à tel point spontanée que le lecteur pense souvent être capable d'en faire lui-même. Et pourtant, ses poèmes extrêmement simples résultent d'un travail soigneux : « tout ce qu'écrit notre auteur est réfléchi, pesé. » (Bergens 1969, 92)

Son vers libre, s'écartant du vers libre surréaliste dominant à l'époque, rappelle plutôt les vers mêlés du XVII<sup>e</sup> siècle, ceux de La Fontaine ou de Molière. Dans le poème intitulé « Pour toi mon amour » (Prévert 1949, 41), la disposition centrée des vers de longueur inégale correspond à l'usage classique (tout changement de nombre syllabique doit être signalé par un retrait par rapport à la marge de gauche). L'utilisation partielle de rimes irrégulières et celle de différentes structures répétitives contribuent également à l'apparence traditionnelle de son vers libre.



Je suis allé au marché à la ferraille  
Et j'ai acheté des chaînes  
De lourdes chaînes  
Pour toi  
mon amour  
Et puis je suis allé au marché aux esclaves  
Et je t'ai cherchée  
Mais je ne t'ai pas trouvée  
mon amour

Étudiant « Le vers dans *Paroles* », Michel Collot arrive à la conclusion suivante :

Prévert a réussi à maintenir la référence à une mémoire métrique commune, qui permet à tout lecteur de reconnaître, dans leurs lignes inégales, des vers à part entière, tout en exploitant les licences conquises depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, pour leur donner un visage neuf, déjouant les automatismes et réveiller constamment l'intérêt et l'attention. (Collot 2004, 65)

Collot insiste sur « l'intérêt historique et l'importance stratégique d'une telle pratique du vers » (2004, 70). Il en voit l'une des tendances de la modernité poétique qui s'attache à introduire les nouveautés de l'avant-garde dans un cadre traditionnel. En effet, Prévert a été suivi sous cet aspect par Yves Bonnefoy, Guy Goffette, Philippe Jaccottet ou Jacques Réda, entre autres. Ces poètes ont éprouvé « le besoin de revenir à une écriture plus traditionnelle afin de rétablir la communication avec un public nourri de cette tradition et désarmé face à la perte de tout repère formel et sémantique » (Collot 2004, 71).

Citons à ce propos une réflexion faite par Philippe Jaccottet dans son discours de remerciement pour le Prix Montaigne (*À la source, une incertitude*) : « La mesure de l'art nous est révélée en même temps que l'essentiel de toute vie nous apparaît sans mesure : et quelque chose nous suggère, plus ou moins confusément, plus ou moins fortement, que la mesure de l'art répond, correspond d'une certaine manière au sans-mesure de la vie. » (Jaccottet 1987, 306)

## **7. Jacques Réda : le système métrique et le rythme poétique**

L'œuvre de Jacques Réda (né en 1929) est particulièrement représentative de ce point de vue. Il s'agit d'une œuvre abondante

et complexe : elle se compose de vers libres, de vers réguliers, de versets, de poèmes en prose, de romans et de nouvelles, d'essais littéraires et musicaux. Ses premiers recueils datent des années 1960, mais ce n'est qu'à partir des années 1980 qu'il se tourne vers le système métrique traditionnel. C'est dans son recueil *Hors les murs* (1982) que l'usage du vers régulier (compté et rimé) s'impose pour la première fois. Suivant la présentation du poète lui-même : « L'ensemble s'ouvre et se clôt toutefois sur des pages de prose et quelques poèmes du début sont composés en vers blancs de quatorze syllabes dits « mâchés » (parce que leur diction effective ou mentale suppose l'élimination naturelle des *e* muets). » (Réda 2001, 111) Dans le terme de « vers mâché », inventé par Réda, « l'adjectif suggère moins l'image du ruminant que de l'amateur de tabac » (Rougé 2002, 64).

Dans son recueil poético-théorique de 1985, intitulé *Celle qui vient à pas légers*, le « *e* » muet est déjà qualifié de « pure merveille » (Réda 1985, 69). Il doit être compté comme une syllabe, lorsqu'il est placé entre deux consonnes, et en fin de mot, lorsque le mot suivant commence par une consonne ou par un « *h* » aspiré. Selon Réda, « Le vrai vers de poème oblige à prononcer ce que le parler bouffe ou parfois exagère, c'est-à-dire l'*E* muet. Inexistant ou faible, ou facultatif et nomade dans le parlé, cet *E* muet me semble être en définitive le ressort du rythme poétique [...] » (Réda 1985, 69).

Les critiques ont souvent vu dans le retour de Réda au vers régulier

[...] un-oubli-de-la-modernité, et donc une régression par rapport à ses premiers recueils. Pourtant le vers mesuré reste pour Jacques Réda une contrainte éthique, un rempart contre la mélancolie et la nostalgie d'une enfance nourrie de cahiers calligraphiés. C'est enfin pour le musicien une affaire de tempo, de rythme intérieur, de démarche au sens physique et poétique. (Le Dimna 2003, 164)

Le recueil *Hors les murs* se compose de 52 poèmes, organisés en quatre parties (*Le parallèle de Vaugirard*, *L'année à la périphérie*, *Ligne 323*, *Eaux et forêts*). Il présente les divers quartiers et les banlieues de Paris pour arriver à la nature (les parcs, les rivières, les bois, etc.). C'est une déambulation dans l'espace, mais aussi dans le temps. La marche et l'écriture sont indissociables. Réda mêle aux indications géographiques quelques termes métriques :

Dont le poème d'eau sans hiatus se ponctue  
Entre les boucles d'algue et leur delecteur.  
Loin en aval, l'ondée, ambulance statue,  
Enjambe tous les ponts rimant, vers le futur.

Dans le recueil *Lettre sur l'univers ...* (1991) Réda « versifie une authentique critique de la société contemporaine » (Favre 1994, 93) en dénonçant l'extension démesurée des villes aux dépens de la nature. Ce message est mis en vers avec une rigueur formelle, respectant les règles traditionnelles concernant le décompte syllabique et les rimes, avec néanmoins quelques écarts subtils au modèle classique.

Le recueil intitulé *L'adoption du système métrique. Poèmes 1999-2003* (publié en 2004) se termine par une sorte de postface où le poète explique « qu'au vrai c'est [le système métrique] qui nous adopte, quand on a perçu le rythme en acte dans la représentation verbale qu'il en fournit » (Réda 2004, 117).

Mais au fond du désordre même il y a nombre, mètre,  
[...]  
Ce rythme nous arpente, il tient nos souffles et nos pas.  
(« Adhésion au système métrique », 88)

Le recours au vers régulier est souvent commenté par le poète dans le poème lui-même. Il est vu comme un usage vieilli, inadapté. Les fréquentes allusions « métapoétiques » présentent la désuétude de la forme traditionnelle comme « signifiante d'un deuil ou du moins d'une perte ». C'est dans ce sens que Stéphane Bacquey (2008) analyse les poèmes de Jacques Roubaud, Jude Stéfan et Bernard Noël, en parlant d'une « ironie tragique ». Les poètes de la post-modernité – de l'extrême contemporain – ont souvent « le sentiment d'avoir atteint quelque chose comme les limites du langage » (Maulpoix 1999), les conduisant « au jeu, souvent citationnel, avec le moule des formes vieilles » (Maulpoix 1999).

## **8. William Cliff : le vers régulier et la provocation**

Une attitude parodique, mais sans cette idée de deuil peut également soutenir la reprise des conventions traditionnelles. Le poète belge francophone William Cliff, de son vrai nom André Imberecht (né en 1940), se sert également du vers régulier et se réapproprie des formes poétiques anciennes dont essentiellement les sonnets et (en moindre

mesure) les ballades. Ironique et provocant, ses vers mesurés et rimés relèvent ostensiblement du registre du trivial, voire de l'obscène.

L'alexandrin je le pratique comme on gratte  
dans son nez pour s'occuper ;  
le temps est bien froid  
cet hiver, ma barbe est longue, mes cheveux gras ;  
où irai-je ce soir balancer mes savates  
pour écraser l'angoisse qui s'obstine en moi ? (Cliff 2002, 121)

Lorsqu'il raconte ses souvenirs d'enfance dans son *Autobiographie* en 1993, il le fait en sonnets : « je décidai d'aller en suivant pas à pas / la danse propre à cette forme assez ancienne » (Cliff 1997, 99). Ce recueil poétique se compose exactement de cent sonnets, numérotés de 1 à 100. Les mètres et les rimes y sont traités avec une grande insouciance (avec une dominance du vers de 14 syllabes), les enjambements abondent : « je m'excuse beaucoup d'écrire ces sonnets / sans rimes richissimes » (Cliff 1997, 99). Mais ne nous y trompons pas, les irrégularités sont voulues. Comme le fait remarquer à juste titre Laurent Fourcaut : « Il y a là une sorte de maladresse jouée, de balourdise roublarde, qui vise à saper l'élégance convenue de la forme. » (Fourcaut 2008, 171)

## Conclusion

Le vers régulier après « la crise de vers » peut suivre de près les règles de la versification classique, mais il peut également s'en écarter sur certains points. Les rimes sont le plus souvent approximatives, voire absentes. Les vers de plus de huit syllabes sans césure ou avec des césures ambiguës peuvent se mêler aux vers longs régulièrement césurés. Les enjambements fréquents contredisent souvent la présentation typographique traditionnelle. Les différentes pratiques traduisent de différentes approches des questions poétiques.

La pratique du vers régulier au XX<sup>e</sup> siècle peut être liée au respect de la tradition, à la nostalgie du prestige de ce que le vers régulier symbolise culturellement. Elle peut résulter d'un engagement politique (sous la Résistance et dans les années 1950). Elle correspond parfois à une intention ludique, voire à une volonté de déconstruction parodique, à une provocation. Écrivant en vers réguliers provisoirement ou d'une manière permanente, les poètes

évoqués voient également dans ce choix formel le défi des contraintes, la tentation de la perfection, un lieu de réflexion théorique et un objet d'expérimentation formelle.

## **Bibliographie**

### **Textes de références**

- ARAGON, Louis, *Le Crève-Cœur*, Paris, Gallimard, 1946.  
ARAGON, Louis, *Les yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 1975 [1942].  
CLIFF, William, *Autobiographie*, Paris, Éditions de La Différence, 1997 [1993].  
CLIFF, William, *Écrasez-le*, précédé de *Homo sum*, Paris, Gallimard, 2002.  
DESNOS, Robert, *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, 1975.  
DESNOS, Robert, *Chantefables et Chantefleurs*, Paris, Éditions Gründ, 2000 [1944].  
PRÉVERT, Jacques, *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949 [1946].  
RÉDA, Jacques, *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*, Paris, Gallimard, 1991.  
RÉDA, Jacques, *Celle qui vient à pas légers*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.  
RÉDA, Jacques, *Hors les murs*, Paris, Gallimard, 2001 [1982].  
RÉDA, Jacques, *L'adoption du système métrique*, poèmes 1999-2003, Paris, Gallimard, 2004.  
SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1996.

### **Ouvrages critiques**

- BACKES, Jean-Louis, « La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature », in *Littérature*, n° 14, 1974, p.19-35.  
BACQUEY, Stéphane, « Versificateurs, tout de même. Usages et mentions du vers après le tournant des années 80 », in *Fabula / Les colloques*, Hégémonie de l'ironie ?, le 19 juin 2008. [En ligne]. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document995.php>. Article publié.  
BARBARANT, Olivier, « Louis Aragon », in Michel Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p.23-29.  
BEAUJEU, Claude-Marie, *L'alexandrin dans Le Crève-Cœur d'Aragon. Étude de rythme*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.  
BERGENS, Andrée, *Jacques Prévert*, Classiques du XX<sup>e</sup> siècle, Paris, Éditions Universitaires, 1969.  
COLLOT, Michel, « Le vers dans *Paroles* », in Carole Aurouet, Daniel Compère, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster (dir.), *Jacques Prévert, « Frontières effacées »*, Paris, Éditions L'Age d'Homme, 2004, p.63-71.  
COOK, Margaret Michèle, « Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence », in *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1997, p.35-46.  
CORNULIER, Benoît, « Métrique et formes versifiées », in Michel Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p.493-502.  
DURAND, Pascal, « Le sonnet « renversé » chez les poètes de la modernité », in Bertrand Degott et Pierre Garrigues (dir.), *Le sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.169-183.

- FAVRE, Yves-Alain (dir.), *Approches de Jacques Réda*. Textes réunis par Christine Van Rogger Andreucci, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1994.
- FOURCAUT, Laurent, « Autobiographie de William Cliff : le sonnet comme (in)discipline », in *Formules. Revue des créations formelles*, n° 12, « Le sonnet contemporain. Retours au sonnet », 2008, p.167-178.
- JACCOTTET, Philippe, *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Paris, Gallimard, 1987.
- LE DIMNA, Christian, *Chant d'expérience. L'expérience en poésie et mystique contemporaines*, Paris Éditions Publibook, 2003.
- LEUWERS, Daniel, *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p.247-260.
- MAZALEYRAT, Jean, « La tradition métrique dans la poésie d'Éluard », in Monique Parent (dir.), *Le vers français au 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1967, p.25-42.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « La poésie française depuis 1950 », 1999. [En ligne]. URL : <https://www.maulpoix.net/Diversite.html>
- MURAT, Michel, « Le vers facile d'Éluard », in *La Langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p.165-199.
- PEUREUX, Guillaume, *La fabrique du vers*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- PURNELLE, Gérald, « Le vers contemporain : recherches et innovations en France dans les années 80 et 90 », in *Formes poétiques contemporaines*, n° 1, 2003, p.13-24.
- ROUGÉ, Pascale, *Aux frontières. Sur Jacques Réda*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- SUPERVIELLE, Jules, « Éléments d'une poétique », in *Valeurs*, n° 5, 1946, p. 27-35.

# L'esthétique littéraire de Maupassant et Rachilde au XIX<sup>e</sup> siècle

Mădălina-Ioana TÓK  
Université *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca, Roumanie

**Résumé.** Maupassant et Rachilde, deux écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se sont fait remarquer par la similarité des personnages et des thèmes. Cependant, leur style et leur technique diffèrent. Par rapport au personnage de la prostituée, Maupassant révèle une femme obéissante dans toute sa complexité, chez Rachilde, elle est rebelle et audacieuse. La modalité de la construction du personnage est influencée par la vie personnelle des écrivains. L'éducation se reflète dans leurs œuvres appartenant d'ailleurs aux courants différents : réalisme chez Maupassant, décadentisme chez Rachilde. L'hystérie, la bourgeoisie, la prostitution sont des thèmes récurrents, présentés différemment, leur style attribuant une touche originale à chaque œuvre. L'analogie entre les écrivains a le but de révéler le fait que deux auteurs appartenant au même siècle peuvent avoir des thèmes similaires, mais l'influence, le style, les courants sont ceux qui construisent l'esthétique, le discours littéraire et la particularité de chaque auteur.

**Abstract.** Maupassant and Rachilde, two writers of the late nineteenth century were remarkable by the similarity of characters and themes. However, their style and technique differ. Regarding the character of the prostitute, Maupassant reveals an obedient woman in all its complexity, while Rachilde reveals a rebellious and audacious woman. The construction of the character is influenced by the personal life of the writers. Education is reflected in their works belonging to different currents: realism to Maupassant, decadentism to Rachilde. Hysteria, the bourgeoisie, prostitution are recurring themes, presented differently, their style giving an original mark to each work. The analogy between writers aims to reveal the fact that two authors belonging to the same century may have similar themes, but the influence, the style, the currents are those that construct aesthetics, literary discourse and peculiarity of each author.

**Mots-clés :** prostitution, style, comparaison, courants, influence.

**Keywords:** prostitution, style, comparison, literary movements, impact.

## Introduction

Pour le thème de la comparaison, notre propos est d'étudier deux écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, Guy de Maupassant et Marguerite de Eymery (Rachilde), qui seront l'objet de notre analyse du point de vue stylistique, esthétique, thématique et biographique, chaque aspect reflétant les ressemblances et les différences entre les deux.

Ces deux écrivains de la dernière partie du XIX<sup>e</sup> siècle se sont fait remarquer par la similarité des personnages et des thèmes choisis, inspirés de la vie sociale. Cependant, la différenciation entre eux est évidente par l'intermédiaire du style opposé, le résultat de leur enfance, des influences et des expériences personnelles vécues. Maupassant est un écrivain célèbre, étudié, canonisé, mais Rachilde n'est pas très connue, car au fil du temps son œuvre n'a pas été trop étudiée, étant presque introuvable à présent. Bien que son ouvrage ait impressionné le public et la critique en fin de siècle grâce à son style audacieux et particulier, son œuvre n'a pas bénéficié d'un examen critique approfondi.

Ainsi, la comparaison de ces deux écrivains faisant partie de la même époque, représente un enjeu qui nous permettra d'observer quelles sont les innovations et les particularités que chacun apporte à la littérature et comment ceux-ci sont reçus par la critique et par le public contemporains. Pour cette démarche, nous tacherons de suivre leur parcours personnel et littéraire afin d'avoir une perspective sur leur esthétique littéraire.

## **Biographie**

L'un des aspects importants dans notre analyse est le contexte familial. Avant de nous pencher sur l'œuvre littéraire, nous nous arrêtons quelques instants sur l'origine, l'éducation et l'influence de la famille, aspects qui jouent un rôle important dans leur parcours. Maupassant naît le 5 août 1850 au château de Miromesnil, à Tourville-sur-Arques, près de Dieppe (Schmidt, 6). Son père, Gustave de Maupassant est un agent de change alors que sa mère, Laure de Maupassant, est issue d'une famille bourgeoise. (Lemoine, 15-17). Son père est une personne artistique qui aime le dessin et la peinture, mais aussi la vie libertine (Schmidt, 7). Par contre, sa mère, femme cultivée, représente une influence positive dans la vie de Maupassant car c'est elle qui transmet à son fils le goût pour la littérature (Lemoine, 19). Dès son enfance, Guy assiste aux disputes entre son père et sa mère à cause des infidélités de son père, d'où le pessimisme et la panique, motifs qu'il évoque plus tard dans ses œuvres. Lorsqu'il a douze ans, bien que ses parents se séparent, il donne des conseils à son père, il veille sa mère et son frère Hervé et devient un mentor à l'égard de sa famille (Schmidt, 7-9). Il ressent une grande affection pour sa



mère, sujet qu'il adopte dans ses œuvres, comme c'était le cas du roman *Une vie* (Lemoine, 19). « Souvent, quand la mère le tenait en ses bras, le caressait avec ces frénésies de tendresse, qu'ont les femmes pour leurs enfants, [...] » (Maupassant, 174) Pourtant, sa mère souffre des troubles nerveux qui l'accablent, mais cela ne l'empêche pas de s'occuper de l'éducation de son fils, une éducation classique et humaniste. (Schmidt, 13-14). Guy suit les études du lycée d'Yvetot où il connaît l'ennui (Cogné, 7), la tristesse, la psychose carcérale et mène une existence vagabonde en se réfugiant dans la lecture des livres défendus (Schmidt, 14-15). Il finit ses études au lycée de Rouen et correspond avec le poète Louis Bouilhet et l'écrivain Gustave Flaubert, ami de sa mère. Il entreprend ses études de droit à Paris. Il commence à écrire, sous la direction de Flaubert, mène une existence libertine et devient aventurier. En 1877 il apprend qu'il est atteint de syphilis. Il écrit moins, il voyage en Côte d'Azur et en Afrique du Nord. Dépressif, il essaye de se suicider dans la clinique du docteur Blanche, à Passy, Paris, où il meurt peu avant l'âge de 43 ans, le 6 juillet 1893.

Rachilde (Marguerite Eymery) naît dix ans plus tard que Maupassant, le 11 février 1860 dans le domaine de Cros, à Périgueux (Hawthorne, 134). Elle mène une vie stricte et sévère avec un père militaire et une mère atteinte par la schizophrénie (Gauthier, 12). Son père voulait avoir un garçon, c'est la raison pour laquelle la fille a reçu une éducation masculine. Le domaine, humide et sombre, dans lequel elle a vécu était plus loin du reste de la ferme (David, 12-14). Le contexte énigmatique et gothique est bien présent dans son œuvre, comme par exemple dans son roman *Monsieur Venus* :

Les rideaux prenaient des contours fluides et les glaces de la chambre, se multipliant, lui renvoyaient mille fois la silhouette d'une femme noire, immense, planant comme un génie carbonisé qu'on précipite de toute la hauteur des cieux. [...] Il avait, sans explication possible, la sensation orgueilleuse de Satan qui, tombé du Paradis, domine pourtant la terre... (Rachilde 1902, 91)

Le mystère caractérise Rachilde dès le début de sa naissance à cause d'une légende racontée par sa grand-mère maternelle. Il s'agit d'une malédiction familiale causée par son arrière-grand-père qui a abandonné sa soutane afin de se marier. Cette malédiction prévoit que sur cinq générations, les descendants seront des loups-garous, Rachilde et sa fille étant les dernières

(Gauthier, 12). Les paysans, superstitieux, croyaient que la fille était une sorcière et que ses yeux ressemblaient à ceux d'un loup-garou, donc ils l'évitaient. Cependant, la fille avait des inclinations artistiques, elle aimait la musique (tout comme sa mère) et se réfugiait dans la bibliothèque de son grand-père. Ses parents ne lui donnaient pas la permission d'écrire, mais à douze ans, elle publiait une légende : *La Création de l'oiseau mouche* (David, 12-14). Elle décidait à écrire à Victor Hugo (Hawthorne, 346-347). À quinze ans elle avait reçu sa réponse : *Remerciements et applaudissements. Courage, mademoiselle. Victor Hugo* (David, 16). À vingt et un ans elle déménageait à Paris et changeait son nom en Rachilde. Selon elle, ce nom était celui d'un gentilhomme suédois qu'elle avait découvert dans ses lectures et qu'elle avait adopté comme pseudonyme littéraire. À Paris elle change des vêtements, se fait couper les cheveux et s'habille comme un homme. Elle se prenait pour un homme et le monde aussi croyait qu'elle était un homme. Par conséquent, elle fut surnommé *Rachilde, homme des lettres*. Elle avait une vie sociale et littéraire active, mais après la mort de son époux, Alfred de Valette, elle restera seule et pauvre. Bien que sa fille Gabrielle lui rende visite régulièrement, elle reste dans l'oubli et meurt le 4 avril 1953 dans son appartement à l'âge de 93 ans (Hawthorne, 347-350).

L'origine, l'enfance et l'éducation de Maupassant et Rachilde ont influencé la formation de leurs caractères en tant que personnes, mais aussi en tant qu'écrivains. Dans les deux cas, un des parents était plus sévère que l'autre et l'enfant a dû remplacer l'autorité d'un parent. Dans le cas de Maupassant le père, dans le cas de Rachilde la mère. L'influence de chaque parent a eu des conséquences sur l'évolution des enfants, fait qui se manifestait dans leurs actions et dans leurs œuvres. Par exemple, les problèmes familiaux, l'éducation stricte peuvent être retrouvés dans l'esthétique de Maupassant dans le sens où l'écrivain cherche la vérité et le quotidien dont il s'inspire en transposant des éléments dans son œuvre. Maupassant est un observateur extérieur par rapport aux disputes entre ses parents et, en tant qu'écrivain, il l'est aussi à l'égard de la société. Il porte un regard objectif et ne cherche pas des ornements discursifs, surtout dans les contes et les nouvelles (*Boule de Suif, La Maison Tellier, Mademoiselle Fifi*, etc.). Ainsi, nous pouvons dire que Maupassant s'inscrit dans la lignée qui tend à offrir une image réaliste de son temps. Par contre, dans le cas de Rachilde, la rigidité de son père

exprimée par l'interdiction de la lecture, le désir d'avoir un garçon, l'espace de son enfance, a eu un fort impact sur l'attitude, sur la formation d'une femme indépendante et audacieuse qui a écrit une œuvre bouleversante et choquante. D'autre part, en ce qui concerne Maupassant, l'autorité de sa mère n'a pas été évidente dans sa vie personnelle, vu son plaisir pour l'amusement et pour les femmes ; sous cet angle, c'est son père qui l'a influencé d'une manière indirecte.

Ce que nous pouvons remarquer aussi c'est que les deux mères ont eu des problèmes de santé, la figure féminine étant donc présente dans les deux situations comme un facteur problématique. Dans le cas de Maupassant, cet aspect est révélé sous la forme de la tristesse, de la mélancolie, du pessimisme. Le fantastique, le thème de la peur et de la folie, se reflètent dans des récits comme *La Chevelure* ou *Le Horla*. Dans le cas de Rachilde, nous pouvons supposer un lien entre la maladie des nerfs de sa mère et le style de l'écriture de la fille : audacieux, bouleversant. En plus, tout comme dans la vie privée, la figure maternelle n'est pas un aspect signifiant comme c'est le cas du roman *La Marquise de Sade* où la mère est tuée et la fille est élevée par son père officier : « Depuis un an la mère était morte, laissant le petit frère comme une ombre de son corps malade dont on ne se souvenait peut-être plus. » (Rachilde 1888, 104)

En ce qui concerne l'aspect biographique, les deux écrivains ont eu des malentendus familiaux, des manques par rapport à l'implication active d'un parent. Bien que chacun d'eux se réfugie dans l'écriture, Maupassant a été encouragé à approfondir sa vie culturelle alors que pour Rachilde l'éducation représentait un refuge. Dans le cas de Maupassant, la voie pour l'écriture naît dans sa famille, car c'est sa mère qui l'éduque d'une telle manière, alors que dans le cas de Rachilde, l'écriture surgit suite à son refuge dans la lecture, une forme de rébellion contre son père. Ces quelques données biographiques sont susceptibles de nous conduire à l'analyse d'un autre aspect, à savoir celui des courants littéraires dont les deux auteurs en question faisaient partie.

## **Les courants et les Écoles littéraires**

Le contexte social en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est représenté par le Second Empire, par le développement de la révolution industrielle, de la communication et de la culture. On parle de l'essor du capitalisme et de la ville moderne sous le préfet

Georges Eugène Haussmann (Piette, 9). Si le mouvement réaliste et naturaliste se concentrent sur la morale, la bourgeoisie, la représentation du quotidien et de la vie sociale dans la littérature, faisant appel au concret, sans critiquer et sans juger d'une manière évidente, le décadentisme garde le même contexte social, mais utilise l'imagination et le sublime comme outil pour exprimer les sentiments intérieurs. Bien que le réalisme et le décadentisme aient comme point commun le pessimisme, la différence majeure entre les deux courants c'est que le décadentisme rejette le monde réel et se concentre sur le spirituel, sur le pessimisme en tant que névrose qui va jusqu'au monstrueux et à la perversité.

En ce qui concerne son attitude à l'égard des deux Écoles Littéraires, Maupassant a toujours rejeté la vision poétique du romantisme en adhérant à une vision réaliste du monde. Sa perspective personnelle de voir le monde la reproduit par le choix du réel en rejetant la psychologie et l'analyse de ses récits.

Maupassant [...] franchit les servitudes du romanesque, à la faveur du réel sur l'écriture. Pour lui, seul le primat des évidences pèse ; il évite le morcellement de la réalité, il ne cherche aucun équivalent aux niveaux des métaphores de l'imaginatif. [...] En dehors du vrai pour Maupassant il n'y a rien. (Zalis, books.openedition.org)

Cependant, l'écrivain refuse l'appartenance à une seule École littéraire. « Dans la préface *Pierre et Jean*, il jette d'ailleurs un regard critique sur les prétentions réalistes et naturalistes à représenter fidèlement le réel, considérant que l'écrivain ne peut transmettre qu'une vision personnelle – et donc subjective – des choses. » (Piette, 6)

Par contre, l'œuvre de Rachilde s'intègre plutôt dans le décadentisme. À partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la fin, le décadentisme suit le réalisme et le naturalisme dans le contexte où le modernisme commence à devenir plus évident dans tous les domaines de la vie et de la culture. Ainsi, avec la naissance du modernisme, le réalisme et le naturalisme n'arrivent plus à exprimer les caractéristiques de la vie moderne : la fragmentation, l'ennui, la destruction, la douleur, etc. (Wilson, 1). Le décadentisme met l'accent sur l'intérieur et sur le rêve, plutôt que sur la représentation du réel, (Gauthier, 9-10) la névrose et l'érotisme (Pedreira, 14). Adopté par Charles Baudelaire ou Théophile Gautier, cet esprit précède le surréalisme et se manifeste comme un courant

unique, moderne qui rejette le réalisme en se créant ses propres idées à travers le pessimisme absolu, la sexualité, la bestialité, l'androgynie, l'homosexualité – tout le contraire de la société fin XIX<sup>e</sup> qui promouvait la morale, la perfection et l'esprit positive.

## **L'œuvre chez les deux écrivains**

Tout comme nous l'avons précisé dans l'introduction, les œuvres de ces deux écrivains sont remarquables pour la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Maupassant a collaboré à de nombreux journaux de son temps où paraissaient ses romans et récits de voyages en feuilleton : *Une Vie*, *Bel-Ami*, le chef d'œuvre *Boule de suif* paru dans le recueil *Les soirées de Medan*. Ses contes et nouvelles ont paru également en Pléiade en 1974, 1979, 2008 et le volume *Romans* en 1987. Maupassant reste un écrivain canonisé, réédité par les maisons d'éditions Ollendorf, Gallimard, Flammarion. Par contre, Rachilde occupe une place marginale, ses œuvres sont à peine rééditées et plutôt en édition brochée. L'œuvre de Maupassant est varié en genre et en nombre, « en prose ou en vers, elle se compose d'articles, de pièces de théâtre, de récits courts, de romans, de récits de voyage sans compter la correspondance privée ». ([www.maupassantiana.fr](http://www.maupassantiana.fr))

Maupassant s'est fait remarquer surtout grâce aux contes et aux nouvelles, la prose courte réaliste, synthétisant bien le monde social du siècle et révélant la morale de chaque histoire. En 1880, il contribue au recueil *Les Soirées de Medan*, avec Zola et Huysmans en ayant comme thème commun la guerre de 1870. Il y publie la nouvelle *Boule de Suif*, qui a été tout de suite un succès. Il publie aussi plus de trois cents contes qu'il réunit en une quinzaine de recueils : *la Maison Tellier*, 1881 ; *les Contes de la bécasse*, 1883 ; *Miss Harriet*, 1884 ; *la Petite Roque*, 1886 ; des romans : *Une vie*, 1883 ; *Bel-Ami*, 1886 ; *Mont-Oriol*, 1887 ; *Pierre et Jean*, 1888 ; *Fort comme la mort*, 1889 ; *Notre cœur*, 1890 : deux cents chroniques, qui font de lui un des plus importants journalistes littéraires de son temps ; des nouvelles : *le Horla*, 1887 – sans compter les journaux de voyage : *Au soleil*, 1884 ; *Sur l'eau*, 1888 ; *la Vie errante*, 1890 ; des pièces de théâtre : *Histoire du vieux temps*, 1879 ; *Musotte*, 1891 ; *la Paix du ménage*, 1893. ([www.maupassantiana.fr](http://www.maupassantiana.fr))

D'autre part, l'œuvre de Rachilde est composée des articles de journal, de critique et des romans. (Hawthorne, 261-262). Les plus importants sont : *Monsieur Venus* (1884), *La jongleuse* (1900), et l'article *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928). (Banerjee, sans page). D'autres romans importants à citer sont : *La Marquise de Sade* (1887), *L'Animale* (1893), *Les Hors-Natures* (1897), *L'Heure sexuelle* (1898), *La Tour d'Amour* (1899). L'œuvre de Maupassant est beaucoup plus connue par la prose courte, par les contes et les nouvelles, alors que celle de Rachilde par ses romans.

En 1880, Maupassant obtient une véritable victoire grâce à la nouvelle *Boule de Suif* : « La publication des *Soirées de Medan* fut un succès pour le Groupe et le Naturalisme tout entier. Elle fut un triomphe pour Maupassant. » (Lemoine, 72). L'écrivain est félicité par Flaubert pour lequel la nouvelle est originale par rapport au style et à l'écriture (Schmidt, 76-77). De l'autre côté, Rachilde devient connue par l'intermédiaire de son roman *Monsieur Venus* en 1884 à l'âge de 24 ans, une œuvre liée à l'androgynie et aux débauches sexuelles. En scandalisant le siècle avec son audace, elle présente un livre où les rôles des amoureux changent, où le pouvoir féminin occupe une place significative. (Estebe, [www.franceculture.fr](http://www.franceculture.fr)). Le sujet du roman frappe et choque par son extravagance : une femme noble tombe amoureuse d'un fleuriste. Si le fait qu'une femme supérieure sur l'échelle sociale se marie avec un homme inférieur n'était pas suffisant, la femme prend le devant de la scène et domine l'homme ; les rôles changent ; la femme devient homme et l'homme devient femme par l'attitude, les comportements et les actions qu'ils démontrent tout au long de l'histoire. Maupassant impressionne, Rachilde choque. L'histoire se concentre sur l'inversion des rôles, sur la domination de la femme sur l'homme, comme une réaction à une période patriarcale où la femme était soumise, obéissante et sans aucun pouvoir dans la société et dans les relations des sexes. Maupassant invente un style, une écriture, Rachilde transforme et crée un sujet original. (Banerjee, sans page)

## Thèmes et personnages

En ce qui concerne les thèmes et les motifs utilisés dans l'œuvre de ces deux écrivains, nous observons que tant Maupassant que Rachilde utilise le social et le quotidien comme source d'inspiration

pour la création de leurs œuvres. Le thème de la marginalité, de la femme, de la prostitution, de la sexualité sont des thèmes récurrents dans les deux cas (par exemple *Boule de Suif*, *La Maison Tellier*, *Mademoiselle Fifi*, *Bel-Ami* chez Maupassant), (*Monsieur Venus*, *L'heure sexuelle*, *La marquise de Sade* chez Rachilde). En plus, le motif de la folie, de l'inquiétude, du pessimisme et de la mort qui s'y manifestent également. Chez Maupassant nous retrouvons le scepticisme de Schopenhauer et le sentiment de la solitude dans *Le Horla* ([www.larousse.fr](http://www.larousse.fr)). Bien que pessimiste, ce qui le différencie par rapport à Rachilde c'est l'ironie, la capacité de faire rire le public par des situations comiques et inattendus, mais aussi par la compassion à l'égard de ses personnages (par exemple, dans la nouvelle *Boule de Suif*, dans le cadre de la guerre franco-prussienne, dix compagnons des différentes classes sociales se retrouvent dans la même diligence et Maupassant montre l'hypocrisie bourgeoise en parallèle avec l'attitude humble et généreuse d'une fille publique). Les personnages, bourgeois, prostituées, dandys et courtisanes sont présents chez les deux écrivains, les thèmes et les sources d'inspiration ressemblent, mais ce qui est différent, c'est l'attitude, le style, la manière de présenter le sujet : bref, l'esthétique littéraire des deux auteurs. Un des points communs à la fin du siècle est la rencontre d'une multitude de genres et de formes, ayant comme sujet commun le personnage troublé. Le développement des sciences humaines, parmi lesquelles la psychologie et la psychanalyse mettent l'accent sur les sentiments et le fantastique intérieur (Gauthier, 11).

### **Conceptions et mentalités**

Disciple de Flaubert, Maupassant s'est fait remarquer par ses sujets empruntés à la vie quotidienne. En même temps, le style de son écriture est simple, pessimiste mais parfois direct. Vu sa manière objective de traiter les sujets, son style ne traduit que la vie concrète et réelle de son temps. (Bedier, 376-377). « Etranger à la hantise flaubertienne de la perfection, il produit plus en artisan qu'en artiste. » (Lemoine, 106), il est un ouvrier qui écrit naturellement et sans chercher des ornements dans le discours. (Lemoine, 107) : « [...] le naturel du ton, la simplicité de la phrase, la limpidité, la mesure, l'absence de la recherche et de vains

ornements.» (Lemoine, 107). En lisant l'œuvre de Maupassant, il n'est pas difficile d'observer qu'il a la capacité de choisir et de jouer avec des thèmes communs et qu'il transpose subtilement dans son écriture la vie réelle, sociale, politique. En écrivant, il cherche des sujets dans le monde et il les transfère dans ces œuvres, mais il n'a pas la tendance à les expliquer ou à s'expliquer. Bien que l'écrivain aime l'amusement, il défend l'intégrité et n'accepte pas l'hypocrisie comme il le montre, par exemple, dans *Boule de Suif*: « Non, mon cher, il y a des moments où ces choses-là ne se font pas ; et puis, ici, ce serait une honte. » (Maupassant, 36). Il décrit objectivement ces personnages et les présente tels qu'ils sont, sans inventer, sans essayer de les faire évoluer. En plus il n'a pas le besoin ou la possibilité de changer le destin de ses personnages vu qu'ils sont des êtres ordinaires (Forestier, 7-24). Ainsi, nous avons l'image des personnages qui ne sont autre chose que des prisonniers dans leur propre monde.

Par contre, « Les Décadents ne voient pas comme tout le monde et ils sont assez hardis pour traduire fidèlement leurs impressions. » (Heistein, 9). À ce sujet, l'œuvre de Rachilde scandalise et bouleverse le siècle par son écriture interprétée comme audacieuse. Rachilde construit son œuvre autour de la question d'inversion, de dominance, de la violence, du meurtre et de l'amertume surtout à cause de ses expériences d'enfance. Dans une époque marquée par l'écriture masculine, conforme aux normes sociales et au doxa, l'écriture féminine de Rachilde attire l'attention surtout par sa vision différente, libertine, excessive qui transcende les limites et les conventions imposées. Pourtant, son esthétique marquée par l'excès et la déviance ne représente pas un détournement de la réalité, mais le désir de trouver des rapports entre la réalité qui est fiction et la fiction qui est la réalité (Steven, 2). Ceci dit, le but de l'écrivaine est de révéler la réalité du siècle par l'intermédiaire de son écriture, à savoir par la révélation des choses cachées, interdites ou tabous que Rachilde présente par son style et par son écriture au-delà des normes. Rachilde est l'une des écrivaines qui ont fait voir la réalité du siècle par l'intermédiaire de son écriture. Elle ne montre pas uniquement la réalité telle quelle, mais fait appel aussi à la fantaisie, à la psychologie, à l'érotisme, aux sensations intuitives - par exemple dans le roman *Monsieur Vénus* : « - Je ne suis pas un homme ! je ne suis pas du monde ! riposta Jacques, frémissant d'une rage impuissante : je suis l'animal



battu qui revient lécher tes mains ! Je suis l'esclave qui aime pendant qu'il amuse ! Tu m'as appris à parler pour que je te dise ici que je t'appartiens... » (Rachilde 1902, 212-213).

En guise de conclusion, après la comparaison de Maupassant et Rachilde, il y a plusieurs points à constater. Les deux écrivains reflètent des aspects similaires et différents. La vie personnelle et la vie sociale construisent non pas seulement la personnalité d'un écrivain, mais aussi son style littéraire, influencé par le passé et le présent. Comme nous l'avons déjà exposé, la vie familiale est l'éducation de chaque écrivain comporte des aspects similaires qui influencent leur parcours personnel et littéraire. Par contre, Maupassant a été encouragé à approfondir ses études alors que pour Rachilde l'éducation représentait un refuge. D'autre part, du point de vue social, le fait de vivre dans la même période implique l'utilisation des thèmes et des personnages similaires. Cependant, chaque écrivain a sa contribution originale à la littérature et construit sa propre esthétique littéraire en se rapportant à son propre monde extérieur et intérieur. Le monde extérieur représenté par le contexte social apparaît dans leurs œuvres, mais d'une manière différente (ironique et comique chez Maupassant, audacieuse et choquante chez Rachilde). Le monde intérieur est ressenti par chaque écrivain d'une façon singulière et unique. Le réalisme et le décadentisme influencent aussi leur style, le pessimisme se trouvant à la base des deux courants. Mais, le concret, la vérité, le manque du jugement caractérisent l'œuvre de Maupassant, alors que le sublime et l'imagination sont spécifiques pour Rachilde. D'autre part, des motifs comme la folie, la mélancolie et la mort sont utilisés par les deux écrivains. L'œuvre de Maupassant impressionne par un style simple, par sa capacité de ne pas juger ce qu'il transmet, par la complexité des aspects négatifs (plutôt) de l'époque : l'hypocrisie, la prostitution, le mensonge. Par contre, l'œuvre de Rachilde représente un détournement de la réalité par l'utilisation d'un style complexe, scandalisant et tabou, au-delà des normes. L'originalité de leur esthétique littéraire se dévoile par l'intermédiaire du contexte familial et social et par la perspective sociale et personnelle d'envisager le littéraire qui construit la particularité de leur esthétique littéraire.

## Bibliographie

### Textes de références

- FORESTIER, Louis, « Préface », dans Guy de Maupassant, *Boule de suif. La Maison Tellier*, Paris, éd. Gallimard, 1973.
- MAUPASSANT, Guy de, *Boule de suif*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1902.
- MAUPASSANT, Guy de, *Une vie*, Paris, Calman-Lévy, Éditeurs, 3 Rue Auber 3, 1921.
- RACHILDE, *Monsieur Venus*, Préface de Maurice Barrès, Paris, Librairie Française, I. Genonceaux & Cie, Editeurs, 4, Place Saint-Michel 4, 1902.
- RACHILDE, *La Marquise de Sade*, Paris, Librairie Française, Alphonse Piaget Editeur, 16 Rue des Vosges 16, 1888.

### Ouvrages critiques

- BANERJEE, Ria, *Rachilde, Marguerite Eymery Vallette (1860-1953)*, CUNY Academic Work, 2012.
- BEDIER, Joseph, Hazard, Paul, *Littérature française*, tome second, Paris, Librairie Larousse, 1949.
- COGNY, Pierre, « Chronologie » dans Guy de Maupassant, *La maison Tellier. Une partie de campagne et autres contes*, Paris, Flammarion, 1980.
- DAVID, André, *Rachilde. Homme de lettres. Son œuvre*, Paris, La nouvelle critique française, 1924.
- GAUTHIER, Vicky, *Le roman monstre ou la poétique du fantastique du Montreux moral chez Rachilde*, thèse présentée à l'université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de philosophiae doctor (PH.D.) en lettres, Québec, 2018.
- HAWTHORNE, Melanie, « Rachilde », dans Eva Martin Sartori, Dorothy Wynne Zimmerman, *French Women writers*, University of Nebraska Press, 1994.
- HEISTEIN, Jozef, *Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes. Recueil d'études*, Paris, Acta Universitatis Wratislaviensis, Librairie-Editions A. G. Nizet, 1987.
- LEMOINE, Fernard, *Guy de Maupassant*, Paris, Éditions Universitaires, 1957.
- PEDREIRA, Marta, *Hybridations fin-de-siècle : les Contes et nouvelles de Rachilde entre décadentisme et symbolisme*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de M.A. en littératures de langue française, Montréal, 2012.
- PIETTE, Marie, « Guy de Maupassant, le maître de la nouvelle : Du réalisme subjectif au fantastique », dans *Écrivains*, numéro 16, Éditions 50 minutes.
- SCHMIDT, Albert-Marie, *Maupassant*, Paris, Seuil, s.a.
- STEVEN, Wilson, *The Quest for Fictionality: Prostitution and Metatextuality in Rachilde's Monsieur Venus*, dans « Modern Languages Open », Liverpool University Press, 2015.

### Sitographie

- ESTÈBE, Françoise ; ROBERT, Christine, « Rachilde » dans *France Culture*, publié le 17.05.2014, disponible sur : <http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-marguerite-eymery-dite-rachilde-homme-de-lettres-1860-1953-rediffusion>

ZALIS, Henry, *La tentation réaliste de Flaubert à Maupassant : véritable école du récit*, disponible sur : <https://books.openedition.org/purh/8584>  
[https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Guy\\_de\\_Maupassant/132339](https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Guy_de_Maupassant/132339)  
[http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/Son\\_Oeuvre.html](http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/Son_Oeuvre.html)



## **Deux étoiles de la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle : fragments français comparés des créations de Iulia Hasdeu et de Ondine Valmore**

Estelle VARIOT  
Aix Marseille Université, CAER, France

**Résumé.** Dans cette contribution, l'auteur se propose d'étudier, dans un premier temps, certains fragments français de la création poétique de Iulia Hasdeu, en mettant en avant, en particulier, les différentes techniques de comparaison qui apparaîtront dans ceux-ci et qui résultent aussi d'un contexte littéraire spécifique. Ces fragments seront l'occasion de revenir sur des aspects de la personnalité de Iulia Hasdeu qui sera mise en lien avec Bogdan Petriceicu Hasdeu, son père (qui a largement contribué à l'essor de la littérature et de la culture roumaines) et à sa visibilité au niveau européen. Dans un second temps, l'auteur présentera Ondine Valmore, une autre poétesse, française, qui a écloso au même siècle, afin d'établir de possibles concordances aux niveaux du style employé et des thématiques abordées. À nouveau, l'analyse des fragments de création nécessitera la mise en avant des traits marquants de la vie de l'auteur, en faisant référence à ceux qui l'ont entourée. L'objectif sera de contribuer à témoigner de l'importance de ces deux poétesses dans le paysage socio-culturel de l'époque ainsi que de leur actualité.

**Abstract.** In this paper, the author aims to study, first of all, some French fragments of Iulia Hasdeu's poetic works, by means of underlining, in particular, the different comparison techniques that will appear in them and that result as well from a specific literary context. Those fragments will be an opportunity to come back to some aspects of Iulia Hasdeu's personality that will be linked to Bogdan Petriceicu Hasdeu, her father (who has widely contributed to the spread of Romanian literature and culture) and to her visibility at European level. Then, the author will present Ondine Valmore, another poetess, French, who was born in the same century, in order to point out some possible similarities in their style and the themes they use. Once again, the analysis of some fragments of her work will require the highlighting of some outstanding aspects of the authors' life, by referring to the people close to her. The objective will be to testify to the importance of both of those poetesses on the socio-cultural scene of that time as well as to their topicality.

**Mots-clés :** techniques de comparaison, romantisme, francophonie, niveaux de langue, langue maternelle et langue seconde.

**Keywords:** comparison techniques, romanticism, French-speaking community, language register, mother tongue and second language.

Le rayonnement culturel d'une poétesse telle que Iulia Hasdeu, partie à la fleur de l'âge, nous incite à en savoir un peu plus sur certains des mécanismes qui ont pu favoriser sa création et sa

personnalité. Ainsi, cette Lettrée est influencée par les personnes qui lui ont donné naissance et lui ont permis d'évoluer, par les lignées maternelle et paternelle, de manière plus ou moins équilibrée. Pour autant, la création et la maturité de Iulia Hasdeu – qui ne correspond pas toujours à l'âge réel – sont aussi fonction de l'expérience propre qu'elle se forge et qui varie suivant sa sensibilité et la perception qu'elle a d'une réalité donnée. Par ailleurs, étant donné que Iulia Hasdeu a vécu un certain temps à Paris, il nous a semblé intéressant d'établir un parallèle avec une autre personnalité française, Ondine de Valmore qui, elle aussi, est décédée assez tôt, afin de mettre en évidence, par le biais d'exemples, une communauté de thématiques, de techniques stylistiques, dans le contexte généré par le XIX<sup>e</sup> siècle franco-roumain.

Iulia Hasdeu est bien souvent présente dans le monde littéraire roumain, du fait de sa jeunesse et de la fugacité de sa période créatrice. Cependant, si nous nous attachons à en savoir davantage sur cette poétesse, nous découvrons bien vite qu'elle est souvent associée au nom de son père – Bogdan Petriceicu Hasdeu – qui était lui-même un lettré, philologue et linguiste roumain (1838-1902), directeur des Archives nationales, devenu membre de l'Académie Roumaine en 1877. Originaire de Bessarabie, intégrée à la Russie à partir de 1812, fils d'Alexandru et de Tadeu Hasdeu/Hâjdeu, érudits polyglottes d'origine polonaise, Bogdan Petriceicu Hasdeu a œuvré pour l'autonomie de la Moldavie et, accusé de sédition, a dû s'enfuir vers le Sud. Il fonda une revue « România », dans le contexte de l'affirmation du rôle des classes moyennes dans la diffusion de l'information aux différentes couches de la population, de plus en plus préoccupée par la lutte en faveur de l'union des Principautés et par l'émancipation du peuple roumain vis-à-vis des dominations extérieures. L'une des spécificités de Bogdan Petriceicu Hasdeu est que, provenant d'une famille de lettrés polyglotte, il fut professeur à l'Université de Bucarest et qu'il a mis en avant dans ses études comparées sur les langues romanes l'élément latin, y compris au Nord du Danube ainsi que l'apport slave ou celui du substrat. On peut également noter son opposition à certaines des idées des Junimistes (et de la revue « Convorbiri Literare ») et qu'en 1866 il s'est prononcé en faveur de l'éloignement d'Alexandru Ioan Cuza, au profit d'un prince étranger, Carol de Hohenzollern Sigmaringen, d'origine germanique et également française, par la lignée maternelle.

On sait moins de choses sur la mère de la poétesse, Iulia Hasdeu, si ce n'est qu'elle portait le même prénom, Iulia (Faluca) et qu'elle était originaire de Transylvanie (Ardeal) et, plus particulièrement de sa région montagneuse (Pays des Moți). Un autre aspect important est qu'elle a suivi sa fille, tout au long de son cursus scolaire et universitaire en France, alors que la Roumanie était devenue un royaume (1881), d'abord au collège de Sévigné, puis à la Sorbonne qu'elle intégrera à l'âge de seize ans. On sait que Bogdan Petriceicu Hasdeu est également venu en France pour l'installation de sa fille mais qu'il est ensuite reparti. Iulia Faluca insistera également auprès de son mari pour que le château Iulia Hasdeu – construit en hommage à leur unique fille décédée, avec laquelle il communiquera, dans son désespoir, *via* le spiritisme – qui hébergeait une exposition permanente consacrée à la famille Hasdeu, soit légué à l'État, afin qu'il permette de venir en aide aux plus démunis et à leurs familles.

Ces points mentionnés *supra* nous permettent de mettre en avant l'importance de la diversité culturelle, par les influences slave et française ainsi que la connaissance des lettres classiques (grec et latin) qui donneront à la poétesse Iulia Hasdeu (14/11/1869-29/09/1888) la possibilité d'avoir accès à bon nombre d'auteurs d'expression étrangère et de s'imprégner de thématiques diverses, en lien avec les préoccupations littéraires et linguistiques de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Iulia Hasdeu (fille) a créé très jeune des poésies, souvent directement en français ainsi que des récits chevaleresques. Ce choix de la langue française s'explique, par le fait qu'elle a vécu en France durant une partie non négligeable de sa courte vie. Il trouve également sa genèse dans le rayonnement de ce pays au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, la création de Iulia Hasdeu a été publiée, par les soins de son père, de manière posthume ainsi que sa correspondance, en ultime hommage à sa fille décédée de la tuberculose, pas encore totalement reconnue de son vivant.

L'ouvrage *Opera poetică / Œuvre poétique* (Hasdeu, 2005) – paru ces dernières années – qui a servi de base à notre étude regroupe deux volumes de poésies *Bourgeons d'avril* ainsi que *Fantaisies et rêves* qui témoignent de certaines impressions vis-à-vis de la nature, de la patrie primitive (la Roumanie) et d'adoption et des états d'âme d'une jeune poétesse qui découvre la vie et sera bientôt confrontée à la mort qu'elle voit arriver. La poétesse

caractérise également, par le biais de cet ouvrage, la femme, avec des faiblesses qui lui sont attribuées dans la société et elle s'essaie également à la description du sentiment amoureux – confronté parfois à l'absence de réciprocité – et de l'univers oriental, dans un siècle où l'exotisme et le mystère lui accordent un large intérêt. Nous observons la présence de références ou de dédicaces à des auteurs français ou européens qui illustrent les sujets choisis (description de la femme ; poésie consacrée à Victor Hugo, etc.) ainsi que l'exaltation de sentiments ressentis par le poète inspiré, ce qui nous ramène bien évidemment aux thématiques romantiques. Certaines poésies (*Chanson dace...*) mettent en avant, dans le volume *Cavalerie / Chevalerie*, les sentiments nobles et la nostalgie de certaines valeurs passées, cultivant ainsi les regrets vis-à-vis d'un temps révolu qu'on ne peut rattraper – tout comme l'amour – et que l'on doit dépasser pour affronter le temps présent et vivre. Les autres volumes contenus dans l'ouvrage regroupent des *Confidences*, des *Textes lyriques*, suivis de *Poésies* rédigées en roumain. L'ouvrage se termine par une analyse de l'édition des *Œuvres posthumes* ainsi que par un *Appendice* comprenant de la correspondance et une présentation de certains des aïeux de Iulia.

Dans cette intervention consacrée à la « comparaison », sous ses divers aspects, nous avons sélectionné quelques poésies rédigées en français et extraites de cet ouvrage (Hasdeu, 2005) qui nous semblent représentatives, par les mots ainsi que par les métaphores choisies. Nous précisons que, faute de place, nous n'aborderons pas pour cette analyse la partie roumaine traduite par Augustin Cipeianu. Dans la poésie intitulée « *L'éventail* », nous observons que la comparaison s'effectue par l'association d'idées, en utilisant un certain nombre de champs sémantiques (couleurs, sentiments, matières, parties du corps, temps présent ou révolu) et en jouant, par le biais des rimes et des reprises, sur les familles de mots. Nous pouvons citer en exemples : v. 1 *éventail – jouet du siècle des marquises* (association entre un accessoire de mode et un jouet, avec une référence au temps révolu empreint de grâces légères [v. 5] et de délicatesse) ; v. 4 *éventail – palpité* (personnification de l'éventail qui, en étant rapproché du cœur, est associé à cet organe vital) ; v. 22 *éventail indiscret* – v. 24 *confident secret* (témoin de secrets par sa position qu'il ne dévoile pas pour autant car en fin de compte l'éventail n'est pas doté de la parole : v. 21) ; v. 29 (*éventail*) *bijou de poupée* (reprise de l'idée exprimée au vers 1) ; v. 61



*L'éventail, dans son frêle étui de carton rose... v. 63 dort comme eux (seins)* [association avec une partie du corps féminin]. Les personnages de la vie ou représentatifs de l'époque également représentés et rapprochés, confondus ou associés : v. 1 *éventail - marquises* ; v. 5 *Boucher – légères* ; v. 13 *bergères* (entouré de *l'Amour*, à la fois doux comme un *enfant* et cruel par ses *flèches* au vers 9) – *toilettes du dimanche* ; v. 16 *élégants plissés* ; v. 20 *souliers de satin* ; v. 23 *de marquis et de comtes* ; v. 31 et v. 45 *la belle* ; v. 36 *Le galant* ; v. 39 *Marquises et marquis*. Nous observons également, au vers 31, l'association entre *l'éventail* et le *papillon* (délicat et éphémère) introduite par le groupe adjectival *pareil à*. La poétesse introduit également la comparaison au niveau temporel, par le biais des temps grammaticaux : présent (descriptif) et passé composé (action qui se prolonge jusqu'au moment où on parle) dans les première et seconde strophes ; présent dans la troisième et la quatrième ; imparfait (temps révolu) et conditionnel (hypothétique) dans la cinquième ; imparfait de la sixième à la quatorzième strophe ; et présent aux deux dernières strophes (retour à la description, avec la fin de l'histoire). Une autre technique de comparaison induite très intéressante est la reprise de termes, de même famille mais de catégories grammaticales différentes, à différentes strophes de la poésie qui introduisent de manière indirecte une comparaison. Nous indiquons : la famille du mot *rire* [v. 10 *il rit* (l'enfant qui est aussi associé à *l'Amour* v. 6 ; v. 18 *Et la rose sourit* (personnification de la fleur) ; v. 33 *elle pouvait sourire* (la belle)] ; du mot *oubli* [v. 26 (strophe 7) *S'oubliant* ; v. 41 *oublié* ; v. 43 *oublieuse*] ; de la *causerie* (v. 41 *causeuse* ; v. 49 *causerie*) etc. À ce stade, on remarque également un choix soigné du vocabulaire, avec un niveau élevé (érudit ou raffiné) v. 1 *mignon* ; v. 5 *mignard* ; v. 7 *badine* ; v. 7 *folâtre* ; des matières recherchées v. 2 *d'or et d'agate* ; des suffixes recherchés v. 43 *oublieuse* ; ou une alternance entre plusieurs formes v. 17 *encor* ; v. 55 *encore* ; des descriptions v. 14 *Les grands paniers bouffants* ; des constructions spécifiques : *L'amour était alors passe-temps agréable*. Nous observons également que la comparaison des couleurs, des accessoires et des parties du corps humain, la faune et la flore contribuent à cette atmosphère du temps qui, au fur et à mesure, devient le passé : les couleurs : v. 6 *l'azur diaphane* ; les matières, les objets et les accessoires : v. 2 *Son brin d'ivoire est d'or et d'agate* ; v. 4 *albâtre* ; v. 14 *les grands paniers bouffants*

(référence au tissu qui est bouffant) ; v. 15 *L'étroit fichu ; les jupons de moire* ; v. 17 *Le corset* ; v. 19 *La houlette à pompons* ; v. 20 *Les souliers de satin* ; v. 23 *boudoir* ; v. 29 *bijou de poupée* ; les parties du corps : v. 4 et 28 *sein* ; v. 11 *cheveux* ; v. 20 *pieds cambrés* ; v. 34 *œil* ; faune et flore : v. 18 *rose* ; v. 30 *papillon* ; v. 30 *fleur*. Cette poésie, particulièrement riche dans ses descriptions des tableaux de la nature, à l'aide d'un accessoire de mode quotidien et féminin, nous conduit à la rêverie et à l'atmosphère calme et agréable d'une époque révolue pour laquelle Iulia Hasdeu semble éprouver de la nostalgie, à ce moment de sa vie.

La poésie intitulée « Papillon » témoigne également de techniques de comparaison empreintes de douceur et de délicatesse qui renvoient à la période romantique, avec cet émerveillement pour la nature environnante, le caractère éphémère des choses et l'invitation à l'amour et à la tendresse. Nous verrons, en seconde partie de l'intervention, que le thème du papillon est également utilisé par Ondine Valmore. Iulia Hasdeu fait appel aux impressions ressenties ainsi qu'aux couleurs harmonieuses de la nature à laquelle elle associe le papillon, dans son aspect, tout en partageant sa célérité dans la lumière environnante. Nous pouvons noter quelques exemples : v. 3 *papillon d'or* (association avec la couleur et le scintillement) ; à certains endroits, Iulia Hasdeu utilise la mise en apposition ainsi que l'adjectif *pareilles à* et des formules imagées *fendent l'air* qui accentuent l'impression de légèreté v. 7-9 *Ses ailes vermeilles, / Aux rayons pareilles, / Vives, fendent l'air*. Puis, elle ne retient que la forme du *papillon* qu'elle associe à nouveau, par l'adverbe *comme*, à la vitesse et à la clarté v. 10-12 *forme radieuse / Qui passe, joyeuse, / Comme un brin d'éclair*. Un peu plus loin, aux vers 13-15, la comparaison porte sur la *chimère* et sur son existence *éphémère*. Iulia Hasdeu utilise des métaphores : v. 19 *Boire la lumière* ; v. 22 *Boire la rosée*. La métaphore de notre *esprit volage*, au vers 25, fait référence au *papillon*, par l'emploi de *folâtre* (v. 2) ou de *fol* (v. 6) [deux mots de même racine]. La comparaison de la vie intense du *papillon* le jour v. 31 *Plus il brille au monde* peut aussi correspondre à la volonté de paraître qui consume au fur et à mesure. Le jour contraste avec la nuit où *il retombe* v. 28 qui est symboliquement et métaphoriquement associé à la *vanité* (humaine ?) et à la mort. La poétesse finit par une note d'espoir en l'amour qui mène au ciel et au paradis, au vers 48 : *Car c'est quand on aime / Qu'on gagne le ciel !*

Dans la poésie « Au lac de Genève » qui fait référence, aussi, au lieu vivifiant où Iulia Hasdeu a fait des cures pour traiter sa tuberculose, la comparaison est introduite par des qualificatifs ou par une analogie des formes ou des couleurs. Nous précisons que le lac Léman était également un lieu de prédilection pour une autre poétesse roumaine francophone, Anna de Noailles qui côtoiera la haute société parisienne, en particulier. Nous pouvons citer à titre d'exemples : v. 1 *nappes argentées* : l'onde s'apparente à des nappes et la couleur de l'eau apparaît argentée, ce qui induit la ressemblance avec l'opale (par le complément de nom) qui est explicitée dans les vers 2 et 3 ... *et les changeants reflets / Et les molles couleurs...* ; v. 7 *le couchant s'enflamme* : le rouge est associé au soleil du soir et au feu ; v. 10 *Les rochers sont pareils aux fantômes des nuits* : la poétesse utilise la locution adjectivale *pareils à* ; un peu plus loin, les rochers sont associés à une autre métaphore : v. 23 , *comme des sentinelles*, avec une mise en apposition, à nouveau de l'élément de comparaison. D'autres comparaisons sont induites ou déduites du ressenti de l'auteur, en fonction de la vision d'un paysage ou d'un attrait pour l'exotisme. Ainsi, nous avons : v. 6 *les eaux dormantes* : l'absence de flux et de reflux donne l'impression qu'elles dorment ; v. 17 ... *O bleu Léman, lac où le ciel se mire* : le reflet du ciel se confond avec la couleur changeante du Léman ; v. 18 – *Un ciel d'azur, gai comme l'Orient* : ici, nous notons l'association de la couleur bleue à la luminosité qui renvoie à l'éclat, l'espoir que renferme aussi l'attrait pour le mystérieux Orient. La poétesse fait également explicitement allusion au changement de couleur du lac et de ses vagues : v. 13 *tes superbes vagues* qui prennent différentes couleurs dont une est introduite par l'élément *comme* v. 15 *Comme un brasier ardent* ; puis, une autre image apparaît, celle de gerbes (résultant des vagues) confrontées au couchant : v 16 ... *aux feux mourants du jour*. Un autre procédé de comparaison négatif est mis en œuvre aux vers 21-22 : *La mer n'a pas de vagues aussi belles / Ni sur ses bords tes monts audacieux* qui témoigne de la splendeur des vagues et des monts qui se présente aux yeux de la jeune poétesse. La poésie se termine par une double comparaison, introduite par *comme* aux vers 26-27 où la vague est cette fois-ci associée à la nostalgie d'une vision bientôt perdue : ... *comme un tendre soupir, / Comme un regret de ta vague plaintive* qui emporte l'amour : *Puisque tu prends mes premières amours* (v. 32).

La poésie « Vieille chanson sur un nouvel air » présente également des comparaisons très intéressantes et différentes et des similitudes avec « L'éventail » puisqu'elle traite du passé – qui attire car il représente le calme et la sérénité – et de la femme imparfaite mais à qui on voue un amour éternel, malgré l'inconstance et la fragilité des sentiments. Nous indiquons par exemple : v. 2-3 *son regard est pur comme l'onde, / Comme l'onde inconstant et bleu*. Nous observons, à ce niveau, la reprise de l'élément qui l'introduit – *comme* – avec une inversion et une insistance sur la profondeur, sous-entendue par l'utilisation de l'adjectif *pur*, d'une part et son caractère changeant avancé par deux qualificatifs – *inconstant et bleu*, d'autre part. Une autre comparaison apparaît dès le vers 3 : *Son sourire est la candeur même*, qui permet de relever l'innocence de la personne aimée. Cependant, rapidement, des qualificatifs deviennent négatifs qui soulignent et reprennent l'inconstance dévoilée dans le vers 2 (pour le regard) : v. 11 *Mais elle est comme l'hirondelle*. Une très fine comparaison est présente au vers 19 quand la poétesse compare la femme à une feuille : *Oui je sais que la femme est feuille*. Pour autant, malgré ses faiblesses, la femme reste aimée : v. 23-24 *À moins qu'elle cesse de plaire, / Je l'aimerais tout comme avant*.

Une dernière poésie que nous aborderons ici est intitulée « Victor Hugo » qui témoigne du rayonnement de cet auteur, durant cette période et au niveau européen. La première métaphore associe, au vers 3, le nom *couche* – qui deviendra le lit de Mort – et l'adjectif *sacré*, ce qui induit, de fait, une comparaison et une mise au même niveau de ces deux mots. Cette image se prolonge aux vers 9-10 : *Alors, devant ton front sublime qui rayonne / Comme l'astre du jour rayonne à son couchant*. La reprise du même verbe contribue à rehausser la comparaison entre la lumière du front et le soleil qui tombe et à avancer l'âge de la personne qui va bientôt quitter ce monde. Un autre point à soulever est, au vers 11, l'apposition – *O grand' père !* – qui assure la comparaison de Victor Hugo avec une personne de la famille, un être cher – y compris à la France – que la Mort elle-même hésite à emporter.

Après avoir exemplifié l'originalité de Iulia Hasdeu ainsi que son imprégnation dans le paysage littéraire européen, même si nous n'avons pas pu, faute de place, présenter, dans cette intervention, des poésies ayant trait à la Roumanie ou rédigées en roumain, nous allons maintenant nous pencher sur une autre

poétesse, française, cette fois-ci, Ondine Valmore. Ondine Valmore (de son vrai nom Hyacinthe Marceline Junie Valmore) est née le 2 novembre 1821. Elle était la fille de Marceline Desbordes Valmore, également poétesse et de Prosper Lanchantin dit Valmore, acteur. La fratrie de quatre enfants dont Ondine fait partie sera lourdement affectée par la tuberculose puisque ses deux sœurs y succomberont très jeunes. Ondine combattrait la maladie pendant une dizaine d'années mais, malgré divers séjours en Angleterre, elle en mourra également (tout comme Iulia Hasdeu), le 12/02/1853. Ses connaissances en langues, en particulier en latin et en anglais, transparaissent dans ses écrits et nous pouvons observer qu'elle a mené une carrière d'inspectrice des pensionnats. Elle s'est mariée le 16/01/1851 avec Jacques Langlais, un avocat dont elle aura un fils, un an avant de décéder. Les thématiques de la vie et de la mort ainsi que les descriptions de la nature sont très présentes dans sa création poétique, réunie dans *Les cahiers d'Ondine Valmore*, un ouvrage de 250 pages consultable à la Bibliothèque Nationale de France.

La première poésie choisie intitulée « La vie d'une fleur » témoigne du parallèle qui peut être établi entre la lumière et la vie de la flore et la femme, avec sa fragilité, sa sensibilité ainsi que son caractère éphémère qui la mène à la mort. Comme nous l'avons vu *supra*, cette thématique de l'émerveillement devant les beautés de la nature apparaît aussi chez Iulia Hasdeu. Nous pouvons citer dans la poésie « La vie d'une fleur » : v. 1 l'association du mot *aube* à son déterminant *sa jeune flamme*, par la couleur et la fragilité qu'elle dégage. Cette image est renforcée par la portion de vers *s'éveillent mes jours* (vers 2) qui contribue à établir un parallèle avec la poétesse et une personnification. Aux vers 5-6 *la naissante aurore rougissait le vallon* fait référence à l'harmonie des couleurs avec le soleil qui apparaît. Le vers 8 *Le soleil se levait qu'elle brillait encore...* témoigne d'un stade marquant dans la poésie où les rayons du soleil côtoient l'éclat de la fleur dont la vie est déjà bien entamée. Les vers 9-11 dépeignent le *ruisseau* qui *murmurait*, en référence à l'eau qui coule à son débit et aussi au temps qui passe et qu'on ne peut rattraper. Nous soulignons aux vers 13-16 la comparaison – assimilation, induite par le coordonnant *et*, entre les *femmes* et les *roses*, en mettant en parallèle et en alternance la douceur, l'éclat de la vie et le plaisir éphémère, d'une part et l'ombre, la tristesse et la mort, d'autre part. Ceci est accentué par l'utilisation des temps dans la poésie : présent et futur, synonymes

d'espoir à la première strophe ; imparfait à la seconde qui renvoie à une description d'un état passé ; présent et conditionnel, à la troisième, induisant une forme de résistance au cours de la vie ; présent et infinitif, à la quatrième, renvoyant à l'aspect et à l'acceptation du sort et de la destinée... dans la pudeur de l'ombre.

La poésie « La mort du papillon » est également d'une grande délicatesse et d'une réflexion philosophique sur la vie qui subit des aléas. Un parallèle peut être effectué avec la poésie « Papillon » de Iulia Hasdeu. Nous soulignons, ci-après, différentes techniques de comparaisons – assimilations qui permettent d'illustrer cette osmose avec la nature. Ainsi, nous observons, au vers 1 de la poésie « La mort du papillon », l'image du *papillon* décrit comme une *fleur du ciel*, par le parallèle établi entre la délicatesse des ailes de celui-ci et celle des pétales de fleurs. Au vers 2, une comparaison apparaît, introduite par l'élément *comme* : *comme un songe flottant* qui permet à la poétesse d'établir un parallèle avec les battements d'ailes du papillon, sources d'équilibre en l'air et de liberté. Au vers suivant, *la vie ouvrait son livre*, la comparaison est induite et renvoie à la douceur des débuts. Au vers 4, *Et l'orage a tourné le feuillet palpitant*, il est fait allusion aux aléas de la vie, par le biais des intempéries, d'une part et aux chavirements du cœur, d'autre part. Au vers 8, la poétesse introduit une nouvelle comparaison, par la portion de vers ... *comme un chant* qui souligne le caractère éphémère et minuté de la vie. Cette image est mise en parallèle au vers 14 avec *l'oiseau qui jette au ciel sa voix*, annonçant le parallèle entre la voix qui tombe en fin de phrase ou du chant et la fin de la vie dont on prend conscience par le mot *départ* (v. 18). Au vers 23, *comme une prière*, renvoie à la spiritualité quand on se trouve aux dernières extrémités de la vie qui apaise comme la *brise* (v. 24). Aux vers 24 et 32, il est fait référence au *tombeau* du papillon qui est caché par les *fleurs* de la terre, ce qui ramène à l'idée que tout revient à la terre.

Nous continuons par la poésie « Vivre, aimer » qui constitue une forme d'ode et d'espoir d'une jeune femme aux portes de la mort. La métaphore *Berçer le présent par l'espoir* (v. 2) renvoie à l'optimisme et à la douceur nécessaires pour continuer à vivre l'instant et pour avancer, tandis que *Toujours marcher dans le mystère / Toujours se regarder sans voir* (v. 3-4) souligne le fait que l'on ne connaît jamais totalement le reste du monde et que c'est en allant de l'avant qu'on peut espérer connaître les choses. Au vers suivant, nous relevons *Étouffer dans sa chrysalide* qui constitue

l'étape initiale avant l'éclosion du papillon (comme on l'a vu un peu plus haut, l'image du papillon est aussi utilisée par Iulia Hasdeu). Puis, au vers 9, *Sentir en soi comme une flamme / Vous consumer lente et sans bruit* renvoie à une maladie (la tuberculose) qui emporte insidieusement la jeunesse. Les métaphores suivantes *germe dans votre âme / la fleur qui va tomber sans fruit* (v. 11-12) établissent un parallèle entre l'amorce de la vie représentée par la fleur et la fin inopinée de celle-ci avant d'avoir terminé le processus de fructification. La note finale est assez sombre de prime abord puisque la vie et l'amour sont associés au fait de *Feuilleter en vain un beau livre ; Sans l'avoir compris, le fermer*, (v. 13-14). Pour autant, la poétesse utilise la formulation impersonnelle *on* dans les deux derniers vers, ce qui induit une distance et sous-entendrait que la vie et l'amour sont bien autre chose et qu'il faut s'attacher à en connaître les divers aspects, pour peu que l'on dispose de suffisamment de temps pour le faire.

La poésie « Quand du printemps » constitue un éloge à la nature qui reprend vie ou qui se renouvelle à cette période de l'année. La première image apparaît aux vers 1-2 ... *la feuille verte / S'essaie à parer les rameaux* et dénote à nouveau, par l'usage du mot *parer*, une tendance à la personnification de la flore ainsi qu'un registre de langue élaboré ou littéraire. La personnification (féminine) est renforcée au vers 3 par la métaphore *Quand du sein de la terre ouverte*. La description de la nature et de ses splendeurs, tout au long de la poésie – qui est un motif récurrent à la période romantique –, insiste sur le jeu des ombres et des lumières, l'impression de douceur qui génère le bien-être et le sourire (v. 5). Un peu plus loin, aux vers 6-7, il est fait référence au soleil, ni trop chaud, ni trop froid, qui éclaire délicatement cette nature renaissante et la vivifie : *Quand l'astre tiède et triomphant / Semble mesurer sa lumière*. Les vers 8-10 renvoient à l'œil, souvent perspicace et espiègle, d'un enfant, de nature innocente et, plus particulièrement, à celui d'une *petite fille* qui est assimilée, par apposition, à une *fraîche fleur*, jeune, non dénaturée insouciant et pleine de vie. La poétesse admire ce paysage divin, synonyme des débuts de la vie et de son renouveau (perpétuel). Cette thématique de l'enfance et de la pureté associée à la vie est également présente dans des poésies de Iulia Hasdeu, présentées *supra*.

La dernière poésie que nous aborderons est intitulée « À Victor Hugo », une référence qui apparaît à la fois chez Iulia

Hasdeu et chez Ondine Valmore, ce qui témoigne du rayonnement de cet auteur, né en 1802 et décédé en 1885, sur plusieurs générations. Auteur notamment de *Notre-Dame de Paris* et des *Misérables* ainsi que de recueils de poésies dont *Les chants du crépuscule*, Victor Hugo a été représentatif du courant romantique et excellait dans la description des sentiments et de la nature, inspirant beaucoup de ses successeurs. L'hommage rendu à ce grand homme, à la fois chez Iulia Hasdeu et chez Ondine Valmore nous semble, de ce fait, important à souligner. Le vers 2 de la poésie « À Victor Hugo » *Car nous avons appris vos chants* révèle cet héritage et l'assimilation des chants – possiblement *Le chant des crépuscules* – à l'œuvre entière de Victor Hugo. Le vers 4 fait référence à *trois enfants* qui souhaitent se placer sous sa protection de père. On ne peut s'empêcher ici de faire un rapprochement avec la fratrie d'Ondine Valmore qui sera quasiment décimée par la tuberculose, afin de protéger ceux qui restent ou sont atteints par cette terrible maladie (le décès de la sœur aînée de Ondine en bas âge induit qu'en 1840, date où la poésie est écrite, il ne reste que trois enfants). L'invocation au père (v. 5) assimilé à l'aigle, rapace connu pour sa férocité et son courage dans la défense de sa progéniture (v. 7-8) traduit aussi le désarroi de la poétesse Ondine Valmore. Si Iulia Hasdeu appelle Victor Hugo grand-père, Ondine Valmore, un peu plus âgée, le représente comme un père (v. 9). Les vers 9-12 renvoient à la puissance créatrice et protectrice de Victor Hugo, par les termes *gloire* et *rayon* (v. 9-10) et son engagement, en tant que poète, animé par des sentiments et le *cœur* (v. 12), à faire avancer la société. Cet engagement du poète Victor Hugo suscite l'admiration et la volonté de suivre cet exemple : *On dit qu'à votre seuil ne s'assied pas la crainte* (v. 15). Une autre image intéressante apparaît au v. 16 : *Qu'être poète, c'est aimer*, par l'association de l'exaltation poétique au sentiment amoureux. La poésie se termine par la présence de *notre mère* (v. 17) qui a donné naissance et qui porte la *couronne amère*, en référence sans doute à la souffrance de voir partir ses enfants de maladie ou qu'ils en soient atteints (v. 19) et l'invocation à Dieu, dans ce rappel, pour apporter le salut spirituel et la protection au poète (v. 20).

L'examen des formulations comparatives, directes ou indirectes, présentes dans quelques fragments poétiques, rédigés en français par Iulia Hasdeu, d'une part et Ondine Valmore, d'autre part, nous ont permis de dégager des thématiques romantiques



récurrentes chez ces deux poétesses du XIX<sup>e</sup> siècle européen, en particulier, la description des paysages et des sentiments ainsi que les états d'âme. Les techniques utilisées, dans les poésies choisies, témoignent d'un style littéraire et d'un niveau de langue spécifiques qui mettent en relief l'importance de la rime mais aussi l'harmonie des couleurs et les splendeurs de la nature en plein renouveau, avec des métaphores qui font voyager le lecteur dans l'enfance, dans la mythologie et la spiritualité mais aussi dans les sentiments bouleversés par les fragilités humaines. L'acceptation du destin et la quête de l'apaisement pour les êtres chers transparait aussi par endroits. Il est certain que Iulia Hasdeu et Ondine Valmore ont quitté ce monde, de la même maladie, avant de pouvoir développer pleinement leur talent artistique et d'être totalement reconnues. Néanmoins, elles témoignent toutes deux de leur profond ancrage dans leur siècle et leur attachement à reconnaître la grandeur de l'esprit poétique, en particulier. Pour autant, par endroits, certains vers ou strophes annoncent un désespoir ou des sentiments plus forts, positifs ou négatifs ou bien en lien avec la terre natale, chez ces deux poétesses jeunes qui voient la mort avancer vers elle, ce qui permet d'établir une passerelle vers d'autres mouvements qui seront davantage développés dans d'autres poésies que nous n'avons pas pu aborder pour la présente analyse, faute d'espace.

L'analyse d'une partie de la création de Iulia Hasdeu (en français) et d'Ondine Valmore effectuée, à ce stade, est donc à mettre en perspective, notamment, avec une prochaine intervention qui traitera l'ensemble des deux volumes de création dont sont extraites les poésies choisies. Nous espérons, dans tous les cas, que ces quelques fragments auront suscité l'intérêt du lecteur pour ces deux poétesses qui conservent toute leur actualité, d'autant plus que leurs œuvres sont disponibles sur des supports récents, sous format papier ou utilisant les nouvelles technologies.

## **Bibliographie**

### **Textes de références**

- HASDEU, Bogdan Petriceicu, *Scrieri alese [Écrits choisis]*, București, Éditions Tineretului, 1964.
- HASDEU, Iulia, *Opera poetică /Œuvre poétique*, București, Éditions Saeculum I. O., 2005.
- KOGĂLNICEANU, Mihail (red.), *Dacia literară [La Dacie littéraire]*, București, Éditions Minerva, 1972.
- NEGRUZZI, Iacob, *Convorbiri literare [Conversations littéraires]*, Iași, Éditions Junimea, 1978 (II) et 1980 (I).

### Ouvrages critiques

- CORNEA, Paul, *Originile romantismului românesc [Les origines du romantisme roumain]*, Bucarest, Éditions Minerva, 1972.
- CRESSOT, Marcel et JAMES Laurence, *Le style et ses techniques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- DUFLOT, Roland, *Iulia Hasdeu : légendes et réalités* (Thèse de doctorat ; dir. V. Rusu) [disponible au prêt], Aix-en-Provence, 1999.
- FABRE, Jean, *Lumières et romantisme*, Paris, Klincksieck, 1963.
- MOUNIN, Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1974.
- TIEGHEM (Van), Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, A. Michel, 1969.
- YAGUELLO, Marina, *Le grand livre de la langue française*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- ZACIU, Mircea (coord.), *Scriitori români*, Bucarest, Éditions scientifique et encyclopédique, 1978.

### Sitographie

- BOGDAN Petriceicu Hasdeu. [En ligne]. URL : [http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Bogdan\\_Petriceicu\\_Hasdeu](http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Bogdan_Petriceicu_Hasdeu) (page consultée le 23/04/2019).
- « Comparaison ». [En ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/comparaison> (page consultée le 12/04/2019).
- « Éternels éclairs, Poètes, poèmes et poésie du XIX<sup>e</sup> siècle ». [En ligne]. URL : (page consultée le 10/01/2019) : <https://www.eternels-eclairs.fr/poetes-poemes-poesie-19-eme-siecle.php#La+voix>.
- HASDEU, Iulia, *Poezii de Iulia Hasdeu - cele mai frumoase poezii*. [En ligne]. URL : <http://www.versuri-si-creatii.ro/poezii/h/iulia-hasdeu-6zudntu/> (page consultée le 10/01/2019).
- HUGO, Victor. [En ligne]. URL : <http://www.victor-hugo.info/> (page consultée le 02/05/2019).
- NOAILLES (de), Anna. [En ligne]. URL : <https://www.annadenoailles.org/biographie/> (page consultée le 02/05/2019).
- « Poeții noștri, Iulia Hasdeu ». [En ligne]. URL : <http://poetii-nostri.ro/iulia-hasdeu-autor-92/> (page consultée le 10/01/2019).
- VALMORE, Ondine, *Les cahiers de Ondine Valmore*. [En ligne]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5789671t/f47.image> (page consultée le 10/01/2019).

## **Employeurs – employés : inégalité et violence (Hilda de Marie NDiaye et Chanson douce de Leïla Slimani)**

Andreea-Mădălina VOICU

Lycée Constantin Brâncoveanu, Horezu, Roumanie ;  
Membre associée du CELIS de Clermont-Ferrand,  
France

**Résumé.** Dans *Hilda*<sup>1</sup> (1999), Madame Lemarchand, riche femme au foyer, cherche une bonne pour s'occuper du ménage et de ses trois enfants. Elle « veu[t] absolument » (H, 10) Hilda. Dans *Chanson douce*<sup>2</sup> (2016), les Massé cherchent quelqu'un pour leurs enfants. Ils trouvent Louise, la nounou parfaite. Deux formes littéraires différentes, deux écrivaines primées, deux endroits différents de la France – le même problème : la violence qui s'insinue dans l'intimité du foyer. Car la relation employeur-employé se transforme graduellement dans un jeu cruel de domination. Madame Lemarchand réifie Hilda, en la métamorphosant en une « poupée de chiffon » (H, 88). Quant à Louise, elle cherche à imposer son empire dans la vie des Massé ; la méfiance croissante de ses patrons la fera virer au crime. Il s'agira d'abord d'interroger les mécanismes de la détérioration des rapports employeurs-employés, avant de déceler les implications sociales et littéraires qui en résultent.

**Abstract.** In Marie Ndiaye's *Hilda* (1999), Mrs. Lemarchand, a rich housewife, is looking for a maid to look after the household and her three children. She "really [wants]" this (H, 10) Hilda. In Leïla Slimani's *The Perfect Nanny* (2016), the Massés seek someone for their children and they find the perfect nanny in Louise. Two different literary forms, two award-winning writers, two different places in France - the same problem: the violence that creeps into the intimacy of the home. That happens because the employer-employee relationship is gradually transformed into a cruel game of domination. Madame Lemarchand reifies Hilda, transforming her into a "rag doll" (H, 88). As for Louise, she seeks to impose her empire in the life of the Massés; the growing mistrust of her bosses will make her turn to crime. It will involve, first of all, questioning the mechanisms of the deterioration of employer-employee relations, before identifying the social and literary implications that result.

**Mots-clés :** comparaison, employeur, employé, foyer, littérature française contemporaine.

**Keywords:** comparison, employer, employee, home, contemporary French literature.

---

<sup>1</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle (H), suivi du numéro de la page.

<sup>2</sup> Dorénavant désigné à l'aide du sigle (CD), suivi du numéro de la page.

De nos jours, le monde du travail est marqué par de profondes transformations : le travail à distance ou le cyber-travail, l'essor des entrepreneurs, les automatisations et les robots remplaçant les humains, le chef redéfini en leader, une égalité des sexes plus réclamée et plus visible sur le plan du travail, des droits et des obligations plus spécifiques et mieux adaptées aux droits de l'homme.

Les œuvres qui composent notre corpus, *Hilda* (1999) de Marie NDiaye et *Chanson douce* (2016) de Leïla Slimani, situent leur histoire dans cette contemporanéité branchée et innovante, au sein de la démocratie française qui s'évertue de bien protéger le monde de l'emploi. Or, les écrivaines ne choisissent pas d'interroger les aspects positifs et modernes de cet univers. Ce qui les intéresse porte sur les différences de classe – encore bien présentes – et sur l'illustration d'un métier classique. La servante et la nourrice – parfois incarnées par une seule personne – font partie d'une catégorie d'employés de longue date. En littérature, leurs représentations remontent aux écrits de l'Antiquité grecque<sup>3</sup>. Ce type de personnage reste problématique : bien calé dans l'intimité de ses patrons, il n'appartient jamais vraiment à leur famille et à leur style de vie.

*Hilda* de Marie NDiaye et *Chanson douce* de Leïla Slimani jouent sur cette relation ambiguë « selon un schéma de domination » (Rabaté 2008, 43) avec des conséquences néfastes. La pièce de théâtre de NDiaye retrace la réification progressive de l'héroïne éponyme. *Hilda* est toujours absente de la scène, permettant à son mari et à sa patronne au nom suggestif – Madame Lemarchand – de négocier sa vie et son corps de manière cruelle. Le roman de Slimani, quant à lui, livre l'histoire d'une nounou meurtrière, racontée de manière clinique. Les rapports de pouvoir ont beau être inversés, le problème reste le même : le désir d'autorité et la violence qui contaminent l'intimité du foyer. N'oublions pas que le cadrage spatio-temporel des deux œuvres littéraires est la société française contemporaine, où la démocratie, l'égalité et le respect devraient régner. Or, placer quelqu'un dans la maison d'une famille plus riche causera toujours des tensions plus

---

<sup>3</sup> Cf. Sylvie Vilatte, « La nourrice grecque : une question d'histoire sociale et religieuse ». In: *L'antiquité classique*, Tome 60, 1991. p. 5-28. [En ligne] [www.persee.fr/doc/antiq\\_0770-2817\\_1991\\_num\\_60\\_1\\_2303](http://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1991_num_60_1_2303) (Consulté le 21 février 2019)

ou moins sérieuses, plus ou moins graves. Il s'agira dans un premier temps de retracer la lente détérioration des rapports entre employeurs et employés, avant de présenter les implications littéraires, mais également les rapports avec la réalité socio-économique que ces deux œuvres font ressortir.

## 1. Le drame au foyer

Marie NDiaye et Leïla Slimani sont, pour reprendre la formule de la première, deux « femmes puissantes » et deux écrivaines douées et primées<sup>4</sup>. Dans sa longue carrière littéraire, NDiaye a expérimenté avec de nombreuses formes littéraires (roman, nouvelle, théâtre, poème en prose...) et des cadres spatiaux divers comprenant la France provinciale, Berlin, la Guadeloupe, le Sénégal ou bien encore la Chine. Ses œuvres traitent les relations interpersonnelles défectueuses, le racisme, la violence et l'étrangeté du quotidien, dans une langue musicale, luxuriante et bien maîtrisée. Leïla Slimani partage avec Marie NDiaye la filiation mixte et l'intérêt pour les relations problématiques. Plus ouvertement engagée que Marie NDiaye, grâce à son parcours de journaliste, Slimani n'hésite pas à employer des événements contemporains saisissants comme point de départ pour ses écrits<sup>5</sup>. Son style est incisif, épuré et facile à lire. Pour ses œuvres littéraires, c'est surtout Paris qui offre l'emplacement.

Ces deux écrivaines s'attardent dans *Hilda* et *Chanson douce* sur « [l]es rapports entre une bonne et sa patronne » (Sales, § 7). Ce qui est d'abord remarquable dans l'étude de cette situation est qu'elle dissèque les inégalités et le désir de domination dans un univers réduit. Il y a dans chaque œuvre une manipulatrice et une manipulée, bien que les rôles soient inversés. Dans *Hilda*, c'est Madame Lemarchand qui domine la scène et tous ceux autour. Louise, la nounou de *Chanson douce*, s'empare peu à peu de l'appartement des Massé et commence à contrôler leur vie. La rancune monte des deux côtés, jusqu'à arriver au drame.

L'assurance et la condescendance de Madame Lemarchand suggère dès le début l'empire qu'elle est habituée d'avoir sur ses

---

<sup>4</sup> Les deux ont obtenu le prestigieux Prix Goncourt, NDiaye en 2009, pour *Trois femmes puissantes* et Slimani en 2016, pour *Chanson douce*.

<sup>5</sup> Le texte « Intégristes je vous hais », paru dans le recueil *Le diable dans les détails* (*Le 1 en livre*), est un cri de révolte contre les attentats du 13 novembre 2015.

femmes de service : « Aucune femme n'a jamais refusé de travailler pour nous. Cela ne se produira pas. [...] Aussi je veux Hilda. » (H, 8). L'héroïne n'aura jamais un mot à dire concernant son embauche. Bien avant que le premier tableau finisse, Franck, le mari d'Hilda, confie à Madame Lemarchand : « Hilda sera chez vous demain » (H, 21). Le salaire et les conditions de paiement (pour la moitié des heures travaillées, c'est Franck qui recevra l'argent directement) suffisent pour que l'homme promette à la patronne bourgeoise les services de sa femme, sans l'en prévenir<sup>6</sup>. Les nombreuses indiscretions hilares et inquiétantes de Madame Lemarchand qui veut savoir si Hilda est belle, si elle prend des antidépresseurs, si elle est gaie avec ses enfants, ne semblent pas éveiller la suspicion de Franck. La parole de la patronne envahit la scène (ou les oreilles des auditeurs<sup>7</sup>) de manière totalitaire. Madame Lemarchand veut « Hilda absolument » et Hilda lui « sera acquise absolument [...] à ce tarif-là » (H, 22).

*Chanson douce* commence par le dénouement glaçant : « Le bébé est mort. Il a suffi de quelques secondes. [...] La petite, elle, était encore vivante quand les secours sont arrivés. » (CD, 13) C'est la bonne qui a tué les deux enfants qu'elle devait garder. Inspiré par l'histoire de Yoselin Ortega, une nounou qui a tué deux des trois enfants de ses employeurs en 2012, à New York, le roman de Slimani transpose ce fait divers dans la société française. Après le choc des premières lignes, la romancière reprend l'histoire, exposant avec habileté les fissures et les détails subtils qui mènent vers le meurtre. Paul et Myriam forment un couple aisé et ont deux enfants, Mila et Adam. Commenant à se sentir captive dans le rôle de femme au foyer, Myriam veut reprendre son travail dans un cabinet d'avocats. Son mari est réticent, mais il finit par accepter, tout en précisant clairement les conditions d'embauche : « Pas de sans-papiers, on est d'accord ? [...] Je ne veux pas de quelqu'un qui aurait peur d'appeler la police ou d'aller à l'hôpital en cas de problème. Pour le reste, pas trop vieille, pas voilée et pas fumeuse. L'important c'est qu'elle soit vive et disponible. Qu'elle bosse pour qu'on puisse bosser. » (CD, 16). Le défilé des candidates, pour la plupart étrangères, est caricatural et quelque peu raciste. Il est

---

<sup>6</sup>Il y a, donc, un double abus, car ni le mari ne semble plus soucieux des désirs de sa femme. En effet, la pièce dénonce également les inégalités homme-femme dans le foyer conjugal.

<sup>7</sup>Hilda a été au début une pièce radiophonique.

pourtant nécessaire pour contraster avec la première rencontre avec Louise, qui « fut une évidence. Comme un coup de foudre amoureux » (CD, 29). Louise semble parfaite : Française, propre, calme, polie, sans autres engagements et avec de très bonnes références. Rien n'annonçait le drame que les premières lignes présentent.

Les jeux sont faits, Hilda et Louise sont employées. Dès lors, chaque œuvre articule différemment le déroulement de l'histoire. Marie NDiaye travaille sa pièce dans le registre économique : économie de personnages, économie des affects et, comme bien le souligne Dominique Rabaté, « économies des relations (in)humaines » (2008, 42). Seule, la parole de Madame Lemarchand déborde et s'empare de la scène. Un mois après l'acquisition d'Hilda, elle vient remettre à Franck l'argent qu'elle lui avait promis. En réclamant jusqu'à la fin de la scène un café, elle avoue et détaille sa déception, non pas par le travail de la jeune femme<sup>8</sup>, mais par le fait que celle-ci refuse toute forme d'amitié ou de confiance avec sa patronne. Hilda n'« aime [pas les] enfants [de son employée] comme les siens » (H, 32), refuse les bises et les amabilités, est « raide, sévère et froid[e] » (H, 28), bien qu'elle soit payée « grassement » (H, 35). Les bizarreries et les contradictions esquissées dans le premier tableau s'élargissent et choquent encore plus ; le réel semble se diluer. La fascination de Madame Lemarchand pour Hilda (pour son prénom, son corps, ses gestes, etc.) transgresse le normal.

Pourtant, [comme le remarque Marion Geiger] cette mise en question des normes de l'acceptable et du vraisemblable est opérée avec une telle discrétion qu'à aucun moment la pièce ne semble s'arracher entièrement au réel. C'est dans ces moments-limites que NDiaye trouve un moteur pour son récit, c'est dans ces espaces incertains dont la cartographie n'appartient ni au social, ni à la psychologie, mais à la fabulation, dans cette limite de l'acceptable et du connu, que se déploie la narration de NDiaye. (Geiger 2010, 117)

Et la fabulation devient de plus en plus déraisonnée dans les autres tableaux. « Outragée » (H, 47), car Franck refuse de l'embrasser et Hilda ne veut pas être son amie, Madame Lemarchand lance : « Je vous materai, Franck, petit malin. »

---

<sup>8</sup>« Une femme de corvée comme Hilda, toute autre que moi l'appellerait une perle » (H, 30).

(H, 47). Elle menace, tout en gardant le visage de l'humanité, elle se victimise pour justifier ses actions (« Sans Hilda, j'aurais peut-être déjà causé le plus grand tort à mes enfants, Franck », H, 67), elle offre des sommes d'argent en avance pour garder après Hilda à la force (« Pourquoi vous redonnerais-je Hilda avant qu'elle n'ait effectué le travail correspondant à la somme que je vous ai avancée et que vous avez déjà dilapidée ? », H, 61). En bref, Madame Lemarchand utilise toute une panoplie de ruses pour atteindre son but, sans atteindre pour autant le vrai bonheur. À la fin de la pièce, tout l'être d'Hilda s'est plié à la volonté de sa patronne, jusqu'à devenir une « bête folle et inutile » (H, 90). Comble du cynisme : Hilda n'est plus payée et Madame Lemarchand veut offrir ses services à la famille recomposée de Franck. Comme le remarque Dominique Rabaté, « [l']économie triomphe, allant jusqu'au bout du processus capitaliste de dématérialisation des biens » (2008, 49).

Si dans *Hilda* il est possible d'apercevoir dès le début les décalages comportementaux de la patronne, les pulsions criminelles de Louise, la nounou de *Chanson douce*, restent plutôt occultées au début du roman. Comme le remarque Tahar Ben Jelloun dans sa critique du livre, « c'est là que la force du roman surgit comme une évidence. Ce sont les gens apparemment normaux qui commettent des crimes atroces. Ce ne sont pas des personnes ayant le visage à l'envers avec un troisième œil ou des monstres qui ressemblent à des bêtes dangereuses » (2016, § 4). En outre, l'analyse est plus détaillée : il ne s'agit pas d'une seule voix qui domine, la perspective est multiple, l'écrivaine prenant le temps de présenter le point de vue de chaque personnage et de multiplier les anachronies. Le résultat est un thriller captivant et troublant sur l'aliénation. Au début, « Louise suscite et comble les fantasmes de famille idéale que Myriam a honte de nourrir. » (CD, 38). L'employée s'arroge vite d'autres responsabilités, comme le ménage ou la cuisine : « [Louise] adorait observer le visage ravi des parents qui, en rentrant, constataient qu'ils avaient eu droit à une femme de ménage gratuite en plus de la baby-sitter. » (CD, 60). Ce faisant, elle se montre aussi résolue que Madame Lemarchand. Ce n'est pas elle qui se plie aux règles de ses patrons, c'est elle qui impose « ses manières désuètes, son goût pour la perfection » (CD, 38). Peu à peu, « Louise excelle à devenir à la fois invisible et indispensable. Myriam ne l'appelle plus pour prévenir de ses retards et Mila ne demande plus quand rentrera maman. Louise est



là, tenant à bout de bras cet édifice fragile. [...] [Elle] s'agite en coulisses, discrète et puissante. » (CD, 65). La même ambition gouverne et Louise et Madame Lemarchand, le même désir de s'infiltrer dans la vie des autres, d'exercer et d'imposer leur volonté. Pourtant, la nounou opère dans le silence ou devant les enfants. Les « contes cruels où les gentils meurent à la fin, non sans avoir sauvé le monde » (CD, 42) et le cache-cache dangereux et sans règles, sont parmi les premiers signes du dérèglement mental de Louise. Les Massé n'observent pas ces petites fissures et sont extrêmement contents des services de Louise. Les horaires se prolongent, les tâches de la nounou s'élargissent, la dépendance réciproque s'aiguise : « [Louise] a l'intime conviction à présent, la conviction brûlante et douloureuse que son bonheur leur appartient. Qu'elle est à eux et qu'ils sont à elle » (CD, 88). Louise oublie toutefois qu'elle n'est qu'une employée et les Massé semblent oublier qu'elle reste une étrangère dont ils ignorent l'histoire et les problèmes. Peu à peu, la rancune monte des deux côtés :

[Paul] sait combien Louise leur est nécessaire mais il ne la supporte plus. (CD, 133)

Une haine monte en [Louise]. Une haine qui vient contrarier ses élans serviles et son optimisme enfantin. Une haine qui brouille tout. [...] Hantée par l'impression d'avoir trop vu, trop entendu de l'intimité des autres, d'une intimité à laquelle elle n'a jamais eu droit. Elle n'a jamais eu de chambre à elle. (CD, 171)

[Myriam] commence par agonir Louise. Elle se dit qu'elle est folle. Dangereuse peut-être. Qu'elle nourrit contre ses patrons une haine sordide, un appétit de vengeance. Myriam se reproche de n'avoir pas mesuré la violence dont Louise est capable. (CD, 185)

Enfermée dans un appartement qu'elle voudrait faire le sien, gardant des enfants qu'elle commence à négliger, Louise semble être devenue un reflet d'Hilda, bien que celle-ci soit la prisonnière de sa patronne. La seule différence serait le fait que la nounou de *Chanson douce* se défait de son apathie par la haine<sup>9</sup>. Et la haine la mène aux idées meurtrières : « "Il faut que quelqu'un meure. Il faut que quelqu'un meure pour que nous soyons heureux." » (CD, 230)

---

<sup>9</sup>Les spectateurs apprennent de Corinne, la sœur d'Hilda, que cette héroïne invisible et muette « rêve de voir crever [Madame Lemarchand et ses enfants]. » (H, 79)

L'aliénation et l'artificialité des relations avec leurs employeurs rendent Hilda passive et Louise active et assassine. Des vies brisées, des liens toxiques, des jeux de pouvoir : voilà à quoi peut se résumer le drame au foyer. Et pourtant, les implications sont beaucoup plus larges.

## **2. Le monde réel et la fiction**

Les deux œuvres ébauchent, à l'arrière-plan de la narration, les contours d'un univers qui résonne avec la réalité. Les types de personnages sont facilement reconnaissables : la bonne, la bourgeoise provinciale qui s'ennuie, le couple bobo parisien, la sœur débrouillarde, les voisins polis et réservés, les bandes de nounous ou bien encore les parents désireux de perfection. Et puis, les faits divers des journaux sont remplis de cas d'employeurs abusifs ou d'employés meurtriers. Le problème des migrants, sous-jacent dans chaque texte, est également d'actualité, tout comme l'émancipation des mères, l'inégalité dans le couple ou la lutte des classes. Par ailleurs, Leïla Slimani avoue :

[L]a question de la lutte des classes est très présente dans le livre. Ce couple, un peu bobo, va pour la première fois confronter ses valeurs de tolérance, d'ouverture, etc. avec la réalité. Ce sont des gens qui ne vivent pas la mixité sociale et qui n'ont pas l'habitude de la hiérarchie. Pour la première fois de leur vie, ils deviennent patrons et la misère rentre chez eux. C'est évidemment à l'origine des frictions terribles. (HuffPost Maroc 2016, § 12)

Les auteures semblent dresser une critique dure du monde contemporain, de cette France située à l'avant-garde du progrès en Europe, mais qui piétine toujours dans des questions telles que le racisme, l'égalité des genres, l'équité sociale. Le miroir tendu au lecteur offre un reflet troublant, puisque ni même les relations les plus proches ne sont plus sécurisantes. La famille est loin d'offrir un cadre propice au bien-être, la société est loin de soupçonner les failles présentes dans les foyers, les abus qu'un emploi de bonne peut engendrer. Quand même, assimiler la littérature au réel, au journalisme ou aux études sociologiques ne signifierait-il pas généraliser son contenu, stéréotyper ses sujets, limiter sa richesse ?

Comparant *Les Bonnes* de Genet et *Hilda* de Marie NDiaye, Marion Geiger remarque :

On trouve des conceptions voisines [de celles de Genet] dans les déclarations de Ndiaye [sic] : "le théâtre [ne] ressemble en rien à la vraie vie. C'est facile et moche la vraie vie au théâtre vous ne trouvez pas ?" (Perrier). L'espace de la représentation esthétique est clairement distingué de l'espace ontologique de la réalité. Qu'en est-il du réalisme sociologique et psychologique dans les œuvres de Ndiaye ? Pas plus que chez Genet, son écriture ne se veut le simple reflet de la société. (Geiger 2010, 116-117)

Dans la même veine, Leïla Slimani souligne : « Je suis opposée à une lecture trop sociologique des romans. J'ai voulu dresser un portrait de la famille qui peut apparaître comme un bloc fermé, clos. C'est souvent cruel même. Ce roman est une fiction, une pure fiction. » (Borderie 2016, §13) Essayer d'intégrer ces œuvres à la réalité quotidienne serait donc un rétrécissement de la substance littéraire. Au contraire, multiplier les lectures et les points de vue permettrait de puiser dans la profusion thématique et symbolique ; car, à travers ces écrits la relation bonne-patronne acquière des visages, des voix, des nuances. L'abus s'incarne, le noyau réel se mue en fable. La presse ou les études sociologiques risquent de dépersonnaliser ces problèmes. En revanche, l'intimité des autres pénètre mieux dans l'intimité des lecteurs, grâce aux personnages littéraires et à la manière dont l'histoire est construite, dont les mots sont choisis, dont les portraits sont dessinés. Dans un entretien pour son roman *Trois femmes puissantes*, Marie NDiaye résume bien cet aspect : « Si la matière littéraire est assez intéressante ou prenante, ces trajectoires restent mieux en mémoire que ce qu'on peut lire dans les articles ou voir en images. » (Kapriélian 2009, § 24)

*Hilda* et *Chanson douce* complètent ainsi la riche tradition des œuvres traitant les relations parfois déshumanisantes entre employeurs et employés<sup>10</sup> et assurent un point de vue contemporain auquel le lecteur peut adhérer. Si l'histoire de cette inégalité n'est pas nouvelle dans la littérature, si la presse abonde des faits-divers sur ce sujet, les ouvrages étudiés ne manquent pas pour autant d'intérêt ; et c'est justement le soin investi dans le portrait des personnages et la fine analyse des rapports entre eux qui rehaussent la valeur littéraire de ces écrits.

---

<sup>10</sup>Dans son article « Parole et pouvoir : la part totalitaire dans *Hilda* de Marie Ndiaye », Marion Geiger compare la pièce de Marie NDiaye à trois écrits ayant un sujet pareil : *Les Bonnes* de Genet, *La Leçon* de Ionesco et *Les Muets* de Camus.

Deux œuvres, une comparaison portant sur les relations entre une bonne et sa patronne et leur impact littéraire et sociale : ceci serait le résumé de cet article. Et toutefois, la comparaison pourrait puiser encore plus dans la substance de ces deux histoires, faire ressortir les thèmes moins évidents, comme le regard posé sur l'Altérité et la précarité des liens familiaux. La figure de l'enfant serait également un bon point de départ pour une étude, tout comme le silence, la temporalité ou les palimpsestes. La liste des développements possibles est longue et ceci ne fait que témoigner de l'inépuisable richesse des ouvrages.

## **Bibliographie :**

### **Textes de références**

NDIAYE, Marie, *Hilda*, Paris, 1999.

SLIMANI, Leïla, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, 2016.

### **Ouvrages critiques**

BEN JELLOUN, Tahar, « Rentrée littéraire : *Chanson douce*, une nounou d'enfer » in *Le Point*, publié le 18 août 2016. [En ligne]. URL : [https://www.lepoint.fr/invites-du-point/tahar-ben-jelloun/ben-jelloun-rentree-litteraire-chanson-douce-une-nounou-d-enfer-18-08-2016-2062161\\_1921.php](https://www.lepoint.fr/invites-du-point/tahar-ben-jelloun/ben-jelloun-rentree-litteraire-chanson-douce-une-nounou-d-enfer-18-08-2016-2062161_1921.php) (Consulté le 24 février 2019)

BORDERIE, Laurent, « Leïla Slimani, prix Goncourt 2016 : "La littérature doit s'affranchir de tout jugement social ou politique." » in *L'Orient littéraire*, 2016. [En ligne]. URL : [http://www.lorientlitteraire.com/article\\_details.php?cid=31&nid=6719](http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=31&nid=6719) (Consulté le 25 février 2019)

GEIGER, Marion, « Parole et pouvoir : la part totalitaire dans *Hilda* de Marie Ndiaye », in *The French Review*, vol. 84, n° 1, 2010, p. 114–126. [En ligne]. URL : [www.jstor.org/stable/25758338](http://www.jstor.org/stable/25758338) (Consulté le 21 février 2019)

RABATÉ, Dominique, *Marie Ndiaye*, Paris, Culturesfrance/Textuel, 2008.

KAPRIËLIAN, Nelly, « L'écrivain Marie Ndiaye aux prises avec le monde », in *Les Inrockuptibles*, 2009. [En ligne]. URL : <https://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/> (Consulté le 23 février 2019)

SALES, Pauline, « *Hilda* – Entretien », in *Théâtre-contemporain.net*. [En ligne]. URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Hilda/ensavoirplus/idcontent/6484> (Consulté le 21 février 2019)

VILATTE, Sylvie, « La nourrice grecque : une question d'histoire sociale et religieuse », in *L'antiquité classique*, Tome 60, 1991. p. 5-28. [En ligne]. URL : [www.persee.fr/doc/antiq\\_0770-2817\\_1991\\_num\\_60\\_1\\_2303](http://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1991_num_60_1_2303) (Consulté le 21 février 2019)

La rédaction du HuffPost Maroc, « Leïla Slimani : "La question de la lutte des classes est très présente dans mon livre" », entretien avec Leïla Slimani,

in *HuffPost*, 2016. [En ligne]. URL :  
[https://www.huffingtonpost.fr/2016/11/03/leila-slimani-chanson-douce-prix-goncourt-interview\\_a\\_21597917/](https://www.huffingtonpost.fr/2016/11/03/leila-slimani-chanson-douce-prix-goncourt-interview_a_21597917/) (Consulté le 21 février 2019)



**LINGUISTIQUE**





# Une description syntaxique et sémantique du système de la comparaison en français

Jean-Jacques BRIU  
Université Paris Nanterre, France

**Résumé.** En linguistique, « comparaison » désigne un système syntaxique et sémantique qui est différent de l'apposition et de la métaphore et qui ne se réduit pas aux formes du degré, telles le « comparatif » et le superlatif. Traditionnellement s'imposent un système de la qualification, traité comme fonction « circonstancielle » et un système de la quantification, affectant adjectifs et adverbes, exposé dans le cadre de ces catégories.

En structure de surface, la comparaison semble binaire et symétrique – avec un « comparé » et un « comparant » –, alors qu'on a en fait une *relation* entre deux composants et un marqueur. En structure profonde, avec 2 éléments et une liaison, la comparaison directe et implicite a valeur d'une détermination qualitative ; avec 3 éléments (dont un *tertium*) et 3 liaisons, la comparaison est indirecte et explicite, sa fonction est une qualification évaluative. Cette description décrit la comparaison comme un système syntactico-sémantique unitaire à deux structures profondes.

**Abstract.** In linguistics, “comparison” refers to a syntactic and semantic system that is different from apposition and metaphor and that is not reduced to the forms of degree, such as “comparative” and superlative. Tradition dictates a qualification system, treated as a “circumstantial” function and a quantification system, affecting adjectives and adverbs, exposed within these categories.

In surface structure, the comparison seems binary and symmetrical – with a “compared” and a “comparing” – whereas we actually have a relationship between two components and a marker. In deep structure, with two elements and a connection, the direct and implicit comparison has the value of a qualitative determination; with three elements (including a *tertium*) and three connections, the comparison is indirect and explicit, its function is an evaluative qualification. This description presents the comparison as a unitary syntactico-semantic system with two deep structures.

**Mots-clés :** linguistique, comparé, comparant, *tertium*, structure profonde.

**Keywords :** linguistics, compared, comparing, *tertium*, deep structure.

Sur le sujet de la « comparaison » on trouve dans les grammaires différentes approches : ordinaire, grammaticale, logique ou rhétorique. Certes, « comparaison n'est pas raison » et ne légitime pas non plus toute analyse. Cette réflexion devenue adage signifie que la comparaison ne fournit pas à elle seule un argument rationnel décisif à qui l'utilise et qu'un simple rapprochement n'est pas une argumentation. Qu'exprimait Talleyrand en disant :

« Quand je me regarde, je m'inquiète. Quand je me compare, je me rassure » ? Vraisemblablement qu'un jugement porté sur un seul objet n'a pas de limites et génère alors de l'inquiétude, tandis qu'un jugement prononcé sur un ensemble de plusieurs objets trouve la limite rassurante de cet ensemble – même si le comparé reste ici implicite.

Les grammaires françaises (mais aussi allemandes, anglaises ou italiennes) accordent peu de place au phénomène de la comparaison. Il n'y a pas pour autant d'unité dans sa description. Le principal intérêt porte, en effet, sur la morphologie du « comparatif » des Adjectifs / Adverbes ou sur les « subordonnées comparatives » ; Napoléon Landais (1833) intègre la comparaison à la définition du jugement et de la métaphore avant d'analyser la comparaison des « degrés de signification » dans les Adjectifs ; ce sont en tout et pour tout 2 pages sur 610. Grévisse classe les subordonnées comparatives parmi les circonstancielles, auxquelles il accorde 34 pages contre 12 au comparatif ; Quirk dans ses 1100 pages traite des comparatifs en 10 pages dispersées. Cependant, il y a une quasi unanimité dans les grammaires sur l'existence de trois relations entre deux grandeurs et de trois structures pour les représenter ; c'est un bel exemple du parallélisme logico-grammatical de Serrus (1933). Rivara (1990) signale qu'on oublie les « quantificateurs » nominaux comme : *beaucoup de bruit*, *peu de gens*, ou adverbiaux, par ex. : *Il travaille beaucoup / peu* ; de là on aurait deux relations de supériorité et d'égalité : *plus – autant* et : *moins – aussi peu* (18), conduisant à une sémantique scalaire. En logique, on définit la comparaison comme une opération intellectuelle qui consiste à mettre en parallèle plusieurs éléments de deux réalités, afin d'en saisir les ressemblances, les différences, les correspondances, les affinités. Cette définition large correspond tout aussi bien à des critères généraux d'analyse comparative. Du côté de la rhétorique, enfin, on donne ces deux définitions sémantiques : a) la comparaison est une mise en relation directe et explicite, marquée par un terme « comparatif », de deux réalités de sens différents, mais partageant une ou des similitudes ; b) la comparaison est le rapprochement d'au moins deux objets dissemblables, mais qui présentent une certaine analogie. Dans ces deux définitions, on n'attribue aucune autre fonction à la comparaison, par ex. elle ne vise pas à rapprocher l'objet A de l'objet C pour pouvoir définir A.

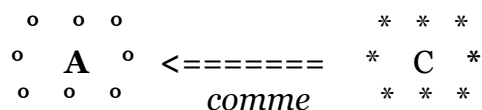
Notons au passage que les termes français en rapport avec la com-par-aison sont dérivés du sens de parité, de dualité : *apparier*, *faire la paire* ; alors que les termes allemands sont formés, eux, sur l'idée de semblable, d'identique (*gleich*) : **Gleichnis**, **Vergleich**, **Vergleichung**.

## 1. Le point de vue syntaxique – qui n'exclut pas la sémantique

La relation comparative est le plus souvent marquée par le terme « comme ». On se demandera si dans l'opération ordinaire de comparaison il s'agit bien, comme on le dit souvent, de « comparer deux ensembles **A** et **C** », c'est-à-dire de mettre l'un et l'autre en rapport. La réponse est qu'en fait on compare toujours un ensemble **A** « à » un ensemble **C**. La relation « **A** comme **C** » est donc orientée et non-symétrique : « **A** comme **C** » ≠ « **C** comme **A** » ; dans cette relation, **A** est un terme premier, une base non suppressible ; **C** est une expansion de **A**, **C** détermine **A**. *Comme* est un marqueur de la relation **AC**. Schéma 1 :



On peut risquer une représentation différente de cette structure comparative en empruntant quelques outils à la chimie. On aurait ainsi au minimum une molécule constituée de 3 éléments de force et de nature différentes, à savoir un déterminé un déterminant, un marqueur ; c.-à-d. quelque chose comme un noyau, un atome et une liaison ; ou bien une molécule à deux éléments et une liaison. Schéma 2 :



déterminé    marqueur    déterminant

**A** et **C** peuvent représenter un GN, Pr, GAdj, GAdv, GPart, GV ou une Phrase, c'est-à-dire toutes les catégories grammaticales,

sauf les conjonctions). Ainsi le rapport de comparaison est syntaxiquement homogène si **A** et **C** sont de même nature syntaxique, ou hétérogène dans le cas contraire. Ex. :

1. *Le cinéma, c'est comme une drogue. C'est comme changer de monde.*
2. *Je suis comme je suis.*
3. *Naturellement, c'est comme avec moi. (comparaison entre **c[ela]** et **moi**)*
4. *Cela se voit comme le nez au milieu de la figure.*

Il semble bien que tout ensemble syntaxique ou sémantique puisse entrer dans une relation de comparaison. Peu importe que le sens établi soit réussi, tiré par les cheveux, incongru, ridicule ou contradictoire. Ainsi la phrase souvent citée :

5. *La Terre est bleue comme une orange »*

n'est paradoxale qu'en raison d'une comparaison complexe : la similitude, en effet, n'est pas la couleur, mais la forme ronde et entièrement visible ; la terre vue de loin est bleue et c'est à ce moment-là une sphère petite comme une orange.

Le rapport de comparaison est positif ou négatif ou dubitatif ; le terme négatif qui précède le marqueur porte sur le prédicat, comme nous le verrons :

- 3'. *Naturellement, c'est **pas** comme avec moi = Naturellement, cela **Nég** (être comme moi)*
6. *La piscine, c'est **peut-être** comme la baignoire mais **pas** comme la plage. =*
- 6'. *La piscine **Nég** (être comme la plage)*

On peut bien « faire **comme** si », mais dans ce cas le comparant est en ellipse, non-dit ; « **comme** si » n'est pas un marqueur de comparaison ni une conjonction ; *si* fait partie du comparant :

7. *Nous sommes fatigués **comme** (si nous n'avions pas dormi.)*

Marqueur de loin le plus fréquent, « comme » a toutefois quelques équivalents. Ils forment un ensemble d'une quinzaine de termes : « **A** pareil à **C** » ; « **A** analogue à **C** » ; « de même **A**, de même **C** » ; « **A** à l'égal de **C** » ; « **A** comparé à **C** » ; « **A**

*comparable à C » ; « A comparativement à C » ; « A semblable à C » ; « A semblablement à C » ; « A à l'instar de C » ; « A à l'image de C » ; « A tel que C » ; ex. *Un gourmet tel que lui.* (D'ailleurs, existe-t-il une forme de *féminin* de cette assertion : *Une gourquette telle qu'elle ??*)*

*Tel* redoublé sous la forme « *tel A tel C* » (ex. : « **Tel** père, **tel** fils. » [all. **Wie** der Vater, **so** der Sohn. ] ), exprime une corrélation absolue, une comparaison parfaite, qui en dépit de l'apparence n'est pas symétrique : *Tel fils, tel père* a une autre signification.

Le signifié commun à tous ces marqueurs est une idée de ressemblance, une analogie, une correspondance, une affinité, une similitude d'une première réalité **A** avec une seconde réalité **C**, non évidente, non nécessaire, non prévisible. Le sens de l'une va vers l'autre, le sens de la seconde va vers la première ; il est déterminatif.

En revanche les verbes : *paraître, sembler, considérer, on dirait que...* n'entrent pas dans le même système de comparaison.

« Comme » conserve-t-il toujours le sens d'un marqueur de comparaison, même dans un énoncé tel que :

10. **Comme** je me préparais à sortir, on a sonné à la porte.

où les grammaires en font une « conjonction de subordination » ? Il nous paraît qu'ici aussi il y a comparaison ; on compare en effet deux moments coïncidents, la sortie et le coup de sonnette ; *comme* exprime une « similitude chronologique » entre l'arrivée et le départ. (all. *als, wie* ; angl. *as*).

En revanche, dans des énoncés exclamatifs tels que :

11. **Comme** il est grand ! / Qu'il est grand !

*comme* marque un fort degré d'intensité de l'Adjectif, mais qu'on ne sait pas préciser, c'est-à-dire qu'en fait on ne sait pas dire quelle est l'entité à laquelle on pourrait comparer « il » ; cette entité existe nécessairement, mais n'est pas explicitée.

## **2. Le point de vue sémantique – tenant compte de la morpho-syntaxe**

Cette fonction définitoire que marque « comme » constitue d'abord une manière commode de définir un objet ou une notion. C'est un

moyen pédagogique indispensable. La comparaison est la tentative que fait un locuteur pour expliquer une entité mal connue par l'allocuté en la rapprochant d'une autre entité qu'il suppose mieux connue. La visée est un progrès sémantique. La comparaison suppose qu'une réalité donnée en évoque une autre ayant nécessairement en partage une similitude restreinte, qui n'est pas exactement du même domaine, mais qui a l'avantage supposé d'être mieux connue. Cette opération est toujours marquée, par ex. par : *comme, plus ... que, aussi ... que*, appelés « marqueurs comparatifs ». Ex. :

12. *La terre, c'est comme une énorme boule, Je ne lis pas plus vite que toi.*

13. *Une femme vaut autant qu'un homme.*

En somme, dans le rapport de comparaison, un élément **C** dit d'un élément **A** qu'il a quelque chose de commun ou d'analogue avec lui, mais sans être exactement lui. Si la ressemblance était entière, il y aurait identité, inclusion et tautologie.

On propose donc de voir une entité par rapport à une autre qui est partiellement semblable et globalement différente. Il suffit qu'un seul aspect puisse apparaître commun à deux réalités pour qu'elles soient *comparables*. La comparaison est dès lors uniquement positive : elle affirme que le comparant et le comparé se ressemblent au moins partiellement.

La comparaison a une forte fréquence dans le discours oral et écrit (on a comptabilisé 2000 comparaisons avec « comme » dans *A la recherche...* de Marcel Proust).

Notons l'existence d'expressions comparatives *figées*, de clichés ; il y en aurait une centaine en français, telles que :

14. *vif comme l'éclair ; vieux comme Job ; bête comme chou ; mou comme du beurre ; sale comme un peigne ; connu comme le loup blanc ; clair comme de l'eau de roche ; parler français comme une vache espagnole ; aimable comme une porte de prison ; léger comme l'air ; bavard comme une pie...*

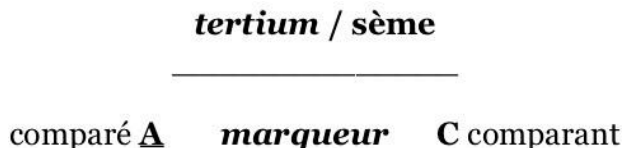
Naturellement, il faut ajouter à cela quelques *collocations* telles que : *connu comme..., considéré comme..., vu comme..., regardé comme..., élu comme...*

La comparaison a une fonction *illustrative*, et non plus définitoire, quand le déterminant fournit une image sensible, connue, pour éclairer, renforcer une idée ou un propos :

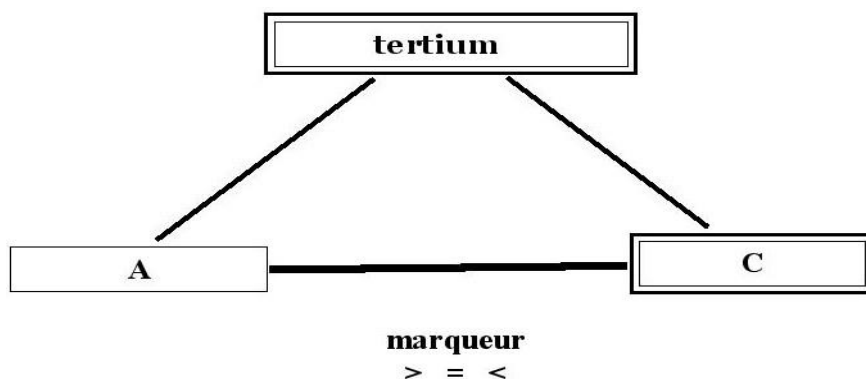
15. *blanc comme neige ; long comme un jour sans pain ; sourd comme un pot ; beau comme un astre ; fin comme du gros sel ; léger comme une plume ; plat comme la main...*

Enfin, il existe un argument opposé à la *comparatio* ; c'est le *distinguo*, qui constitue une interdiction de comparaison. Son but est de refuser tout rapprochement ; le signifié du *distinguo* est quelque chose comme : *rien à voir avec...*, *sans commune mesure avec...*, *tout à fait différent de ...*, *tout autre chose...*

La comparaison sans « comme » est appelée *gradation*, ou *quantification*. Quand on compare deux syntagmes **A** et **C** – où **A** est le comparé, le terme principal, et **C** le comparant – ils ont au moins un sème en commun – qui n'est pas nommé, mais qui est implicite. Ce sème est un aspect / un caractère / un trait sémantique commun ; il peut être explicitement donné ; il est ce qu'on appelle un « *tertium comparationis* ». En fait, c'est le 4ème terme du schéma syntactico-sémantique de la relation de comparaison. La comparaison opère un rapprochement imprévu entre deux entités, **A** et **C** par rapport à un *tertium* sémantique. Schéma 3 :



Pour être plus complet, le schéma doit rendre compte des relations et des composants. Par ex., schéma 4 :



Soit une molécule à trois éléments (A, C, *tertium*) et trois liaisons :

(A – C ; A – *tertium* ; C – *tertium*) ; les marqueurs plus > ; aussi, autant = ; pas aussi, pas autant ≠ ; moins < dénomment, qualifient la relation A – C. Exemples :

16. A est (bien, beaucoup, à peine...) plus *grand* que C ;
17. A n'est pas (tellement) plus *grand* que C
18. A est aussi *grand* que C ;
19. A n'est pas aussi *grand* que C
20. A est (bien, beaucoup, à peine...) moins *grand* que C ;
21. A n'est pas moins *grand* que C
22. A est plus *grand* que **je ne le pensais**.
23. A mange plus qu'**il n'est permis**.
24. **Elle** court (bien, beaucoup, à peine...) plus vite que **lui** [ne court].

Un seul aspect commun à deux réalités A et C les rend comparables : le *tertium comparationis*.

Dans les exemples 16 à 22, l'élément A est le sujet / le thème / le topique de la phrase. Le *tertium* ne saurait (comme souvent, hélas, dans les grammaires didactiques) se réduire à un lexème, ici : *grand*. C est bien le prédicat / le rhème :

18. A est aussi *grand* que C

a pour marqueur « aussi ... que » et pour prédicat « être aussi *grand* que » ; la phrase peut se gloser ainsi : A et C répondent à la question de savoir qui a la même taille.

23. A mange plus qu'**il n'est permis**.

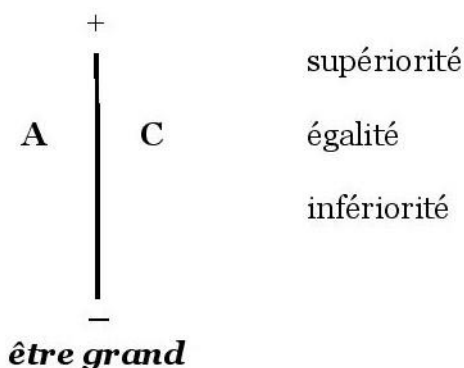
a pour marqueur « plus ... que » et pour prédicat « manger », ce qui peut se gloser : quant à « manger plus », A dépasse ce-qui-est-permis.

(Faut-il le préciser encore : dans les exemples ci-dessus « *que* » n'est en rien un « pronom relatif » ainsi qu'on peut encore le lire (*horrible visu*) dans quelques grammaires). L'Adjectif / l'Adverbe présent dans le prédicat peut être *modulé* avec des termes tels que : *plus, autant, aussi, moins* qui peuvent à leur tour être gradués : bien *plus ... que* ; à peine *plus ... que* ; tout juste *plus ... que* ; beaucoup *plus ... que* ; pas beaucoup *plus ... que*. Dans



24. *Elle court beaucoup plus vite que lui.*

le marqueur est « beaucoup plus ... que » ; il est possible de gloser : quant à « courir beaucoup plus vite », elle l'emporte sur lui. Le prédicat représente donc un système orienté de gradation, une *échelle*, sur laquelle la comparaison inscrit le niveau relatif de **A** et de **C**. Ce qui est comparé, c'est le *degré relatif* (la gradation) de la qualité commune – égale ou inégale, peu importe – à deux ensembles. Le schéma scalaire serait :



On aurait trois degrés relatifs : égalité, infériorité, supériorité, et chacun peut être modulé, notamment par la négation ou par des Adverbes.

Le « superlatif » est le degré maximal absolu ou bien relatif, positif ou bien négatif d'une entité ; le comparant est souvent implicite et représente alors quelque chose comme « toutes les autres entités comparables » en contexte :

25. *Zoé est la plus intelligente.* : on a un superlatif absolu à un seul terme ;

26. *Zoé est la plus intelligente [de tou(te)s] ... [des membres de la famille] ... [des participants au colloque] ... [qu'on ait rencontrée]*

On a ici un superlatif relatif à deux termes. En français, le « superlatif » est toujours membre d'un GNominal défini :

27. *La plus intelligente, le moins informé.*

On retiendra de cet examen que la comparaison est un système syntactico-sémantique fait d'une relation asymétrique et

d'un marqueur de relation qui est très majoritairement *comme*. Avec 2 éléments et une liaison, la comparaison est directe, implicite et a la valeur d'une détermination qualitative. Avec 3 éléments (dont un *tertium*) et 3 liaisons, la comparaison est indirecte et explicite ; sa fonction est une qualification évaluative.

### **Bibliographie**

- GREVISSE, Maurice, *Le Bon usage, cours de grammaire française et de langage français*. Gembloux : Duculot, 5e éd., 1953.
- LANDAIS, Napoléon, *Grammaire Générale des Grammaires Françaises présentant la solution analytique, raisonnée et logique de toutes les questions grammaticales anciennes et modernes*, Paris : A. Éverat, imprimeur, 1835.
- QUIRK, Randolph, A *Comprehensive Grammar of the English Language*, Essex : Longman, 1985.
- RIVARA, René, *Le système de la comparaison : sur la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris : Éditions de Minuit, 1990.
- SERRUS, Charles, *Le parallélisme logico-grammatical*, Paris : Alcan, 1933.

# Quelle(s) valeur(s) le pronom *on* peut-il avoir dans les subordonnées comparatives ?

Manar EL KAK

Sorbonne Université, France

Sens, Texte, Informatique, Histoire (STIH)

**Résumé.** La présente étude permet d'attribuer deux valeurs distinctes au pronom *on* lorsqu'il est dans une subordonnée comparative introduite par *comme*. La première correspond à une valeur indéterminée, *quelqu'un*, lorsque la subordonnée comparative a l'une des configurations : (a) *P comme Q*, où *P* = *SV1* et *Q* = *comme on V1* ; (b) *P* = *SV1* et *Q* = *comme on V2* ; la seconde est une valeur indéfinie, *n'importe qui*, *tout le monde* dans les configurations : (c) *Q* = *comme on Vcroire, penser, voir* et (d) *Q* = *on Vde dire*. Lors de sa traduction vers l'arabe, *on* est rendu soit par un terme qualifié de générique en arabe, *al-mar'-u* (*l'Homme*), soit par un verbe avec un pronom affixe sujet qui renvoie à la personne 4 (*nous*), ce qui confirme les deux valeurs relevées en français, résultats de sa polysémie.

**Abstract.** This study establishes that, in the context of a comparative clause beginning with *comme*, *on* has two distinctive values. The first corresponds to an indeterminate value, *quelqu'un*, when the comparative clause has one of the following configurations: (a) *P comme Q*, où *P* = *SV1* et *Q* = *comme on V1* ; (b) *P* = *SV1* et *Q* = *comme on V2* ; the second corresponds to an indefinite value, *n'importe qui*, *tout le monde* when the comparative clause has one of the following configurations: (c) *Q* = *comme on Vcroire, penser, voir* et (d) *Q* = *on Vde dire*. The study also shows that, when translated into Arabic, *on* is rendered to either the generic term, *al-mar'-u* (*l'Homme*), or to a verb with a subject affixed pronoun that refers to the fourth person (*nous*). This confirms that *on* has two values in French, which result from its polysemy.

**Mots-clés :** polysémie, subordonnée comparative, valeur, *comme*, *on*, traduction arabe.

**Keywords:** polysemy, comparative clause, value, *comme*, *on*, Arabic translation.

## Introduction

L'objectif de cette étude consiste à démontrer comment le pronom *on* change de valeur lorsqu'il est dans une subordonnée comparative, notamment celles introduites par *comme*. Ces constructions ont révélé dans ce cas, malgré l'hétérogénéité de choix dans la traduction de *on* – due à la fois à sa polysémie en français et à l'absence d'un pronom lui correspondant dans le système pronominal arabe –, une unanimité parmi les traducteurs

autour de deux choix : un terme qualifié de générique en arabe *al-mar'-u'* (*l'Homme*) et un verbe avec un pronom affixe<sup>2</sup> sujet de personne 4 (*nous*).

Dans ces constructions, la sélection du marqueur de comparaison *comme* réduit le champ à quatre configurations : (a) *P comme Q*, où *P* = *SV1* et *Q* = *comme on V1* ; (b) *P* = *SV1* et *Q* = *comme on V2* ; (c) *Q* = *comme on Vcroire, penser, voir* ; et (d) *Q* = *on Vde dire*. Ainsi, pour chacune d'elles, le transfert de *on* vers l'arabe a révélé un choix particulier ; à titre d'illustration, sur un total de 24 occurrences pour les deux premières constructions, nous avons identifié sept occurrences pour chacun des deux choix cités ci-dessus (*al-mar'-u* et un verbe avec un pronom affixe sujet de personne 4). Or, ces deux traductions, choisies généralement dans des proverbes ou dans des énoncés à valeur de vérité générale, révèlent non seulement que la polysémie de *on* est en cause, mais aussi un sens commun à ces énoncés et qu'il faudrait cerner, car, à regarder de près, une corrélation apparaît entre traduction de *on* et type de configuration. C'est cette corrélation qui fera l'objet de notre étude, et qui nous permettra de dégager la ou les valeurs de *on* dans chacune d'elles.

En effet, ces configurations retiennent l'attention pour deux raisons : d'une part, le marqueur *comme* qui constitue le prototype d'une comparaison de similitude fondée sur une ressemblance par similarité, est, lui aussi, polysémique. D'autre part, la ressemblance par similarité, par sa nature qualitative qui « n'opère pas de gradation quantitative sur un paramètre, mais rapproche les comparandes sur la base d'une similarité ou d'une analogie » (Fuchs, 2014, 13), se caractérise par une ressemblance qui s'opère entre des comparandes pouvant être des entités, des situations, ou encore des énonciations, et donne lieu à un certain nombre d'effets de sens. Par conséquent, la multiplicité des traductions de *on* jointe à celle des effets de sens ainsi qu'à la polysémie de *comme* permet de s'interroger à la fois sur la valeur de *on* et sur celle de la subordonnée.

D'où un certain nombre de questions : la comparative est-elle responsable de l'irrégularité / homogénéité dans la traduction ? Dote-t-elle le pronom *on* d'une valeur particulière ? Quelle est cette (ou ces) valeur(s) ? Quel sera l'effet de sens produit par la comparative ? Quelle est donc sa valeur ?

---

<sup>1</sup>Ce terme est qualifié de générique en arabe, car il réfère à l'Homme et s'emploie surtout dans les proverbes ou dans les énoncés à valeur de vérité générale.

<sup>2</sup>En arabe, c'est le verbe qui porte le pronom sujet.

Ces questions et tant d'autres feront l'objet de notre étude qui prend en considération au moins trois paramètres : le marqueur *comme*, le morphème *on* et son verbe, pour aborder la subordonnée comparative dans sa totalité. L'objectif est de démontrer comment le pronom *on* possède une valeur indéterminée<sup>3</sup>, celle de *quelqu'un*, lorsqu'il se trouve dans les configurations de type (a) ou (b), alors qu'il possède une valeur indéfinie<sup>4</sup>, soit celle de *n'importe qui*, soit de *tout le monde*, lorsqu'il se trouve dans les configurations de type (c) ou (d).

Cette corrélation provient essentiellement de la polysémie de *on* et de la distinction effectuée entre les différentes valeurs discursives qu'il peut assurer. Ces valeurs apparaissent tantôt distinctes, tantôt confondues, comme le révèle la traduction arabe de *on* dans le corpus bilingue objet d'étude. Ce corpus, constitué principalement des œuvres littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> traduites en arabe standard moderne, comprend : *Le Dernier Jour d'un Condamné* (LDJDC) et *Les Travailleurs de la mer* (LTDLM) de Victor Hugo, *Le Rêve* (LR) d'Émile Zola, *La Petite Fadette* (LPF) de George Sand, ainsi que des extraits de *Madame Bovary* (MB) de Gustave Flaubert et quelques nouvelles de Guy de Maupassant<sup>6</sup> et de Prosper Mérimée<sup>7</sup>.

Ainsi, après avoir délimité les quatre configurations objet d'étude, nous procédons à l'identification de la valeur de *on* dans chacune d'elles. Par ailleurs, une autre distinction vient s'ajouter aux comparatives selon qu'elles dénotent une ressemblance

---

<sup>3</sup>Une valeur indéterminée montre que l'identité de la personne en cause est non-identifiée.

<sup>4</sup>Une valeur indéfinie suggère une possibilité d'inclure la personne du locuteur. Les valeurs, indéterminée et indéfinie, font écho à la terminologie adoptée par Martin (1966, 11), pour les mots « indéfini » signifiant « qui n'est pas connu dans son essence » et « indéterminé », celui qui « n'est pas connu dans son identité ». Nous adoptons cette terminologie dans El Kak (2018).

<sup>5</sup>Le choix de ce corpus est dû à l'évolution de statut de *on* qui a été, depuis son apparition en français, classé parmi les pronoms indéfinis. Ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que son usage commence à ressembler à celui que nous connaissons aujourd'hui en raison d'un autre statut qui lui a été accordé, celui des pronoms personnels. D'autres grammairiens iront jusqu'à lui attribuer celui de « pronom personnel indéfini ». Pour plus de détails sur cette évolution, voir El Kak (2018).

<sup>6</sup>Nous avons choisi les nouvelles suivantes : *Aux Champs*, *Ma Femme*, *Ce Cochon de Morin*, *La Folle*, *Le Horla*, *Le Parapluie*, *Un fils* et *Sur L'eau*. Ces nouvelles sont regroupées dans deux ouvrages qui portent les titres suivants : *Ma Femme et autres nouvelles* et *La Folle et autres nouvelles*.

<sup>7</sup>La nouvelle choisie Arsène Guillot fait partie de l'ouvrage intitulé *La Porte étroite*.

respectivement entre situations, ou entre énonciations, ce qui nous amène à traiter les configurations (a) et (b) comme faisant partie de la première catégorie et (c) et (d) de la seconde. Dans les deux cas, nous procédons à l'identification de la valeur de *comme* ainsi qu'à celle de *on*, tout en prenant en considération un ensemble de critères syntaxiques et sémantiques qui nous permettent de jeter un coup d'œil sur la polysémie de *on* ainsi qu'à celle de *comme* pour dégager la valeur de la subordonnée dans sa totalité.

### Précision et délimitation

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous donnons quelques précisions se rattachant à la construction syntaxique de la subordonnée. Pour ce faire, nous adoptons la répartition élaborée par Soutet (2018, 93) qui distingue deux types de propositions : subordonnées non conjonctionnelles et subordonnées conjonctionnelles. Nous nous intéressons particulièrement à ces dernières, étant donné que la présence d'un démarcatif subordonnant conjonctionnel, en l'occurrence, de comparaison, est essentielle. Deux types de démarcatif apparaissent : relatif et conjonctif ; le premier donne naissance à des propositions relatives et le second à des conjonctives. Les propositions conjonctives se scindent, à leur tour, en deux grandes classes selon qu'elles sont introduites par le conjonctif en *si* ou par celui en *que*. Cette classe donne naissance à des conjonctives pures ou relationnelles, appelées circonstancielles, qui se définissent par le fait que l'outil d'enchâssement inclut une composante lexicale.

Or, pour identifier les conjonctives relationnelles ou circonstancielles, le critère morphologique paraît de rigueur. Soutet (2018) relève ainsi trois degrés de soudure des constituants : (a) soudure nulle lorsque le constituant à charge lexicale appartient à la régissante : *aussi, autant si, tant, tellement*, etc., qui représente plutôt la subordonnée conjonctive (comparative ou consécutive) ; (b) soudure sans perte de l'autonomie graphique des constituants : *avant que, bien que*, etc. ; et (c) soudure avec perte de l'autonomie graphique des constituants : *puisque, quoique*, etc. C'est dans ce sous-ensemble que seront rangées les conjonctions *comme* et *quand* issues respectivement des formes latines *quomodo* et *quando* et qui intègrent en elles l'élément *kw-*, à la base du morphème *k-*, lequel se réalise sous une forme presque pure dans le conjonctif *que*.

### **Configuration (a) : *P* comme *Q*, où *P* = *SV1* et *Q* = *comme on V1***

Nous avons restreint notre choix aux propositions qui comprennent le morphème *comme* et, cela posé, une autre précision doit être ajoutée aux comparatives en *comme*, selon la répartition effectuée par Fuchs (2014) concernant la comparaison. Car, après avoir distingué entre comparaison quantitative et comparaison qualitative, Fuchs relève trois types de comparaison qualitative : valutive, comparaison de similarité et comparaison d'identité et d'altérité. Or, la présence obligatoire de *comme* nous oriente plutôt vers la comparaison de similarité. Ce type se fonde sur une ressemblance pour rapprocher deux identités à partir de leur manière commune de faire ou d'être. S'agissant ainsi des propositions comparatives, il n'est plus question de comparer deux entités ou deux prédicats, mais plutôt deux états de fait ou deux attitudes propositionnelles, par conséquent, le *modus* s'éloigne de la manière ou de la façon pour glisser vers le mode d'être ou de dire. La configuration prototypique est :

(1) Je me tourne vers lui, *comme l'hélianthe* (se tourne) vers le soleil. (Fuchs et Le Goffic 2005, 269).

Dans cette configuration, Fuchs et Le Goffic précisent que *comme* est un adverbe de phrase et la comparaison présente une « analogie de situation ». Ce marqueur possède alors une portée extrapredicative, car il ne porte plus sur le prédicat mais sur la relation prédicative dans son entier considérée en bloc et de l'extérieur. En revanche, la présence de *on* change la donne, car, dans une même configuration, une double occurrence de *on* n'aura pas forcément la même valeur et l'interprétation nécessitera la mise en place d'un autre système de critères. Considérons l'exemple (2) :

(2) On n'écrit pas l'histoire en 2012 *comme on l'écrivait en 1950*. (Fuchs 2014, 139).

Il est légitime de s'interroger sur la valeur de *on* dans la subordonnée : a-t-il la même valeur que dans la matrice ? Or, même si l'ancrage temporel permet d'identifier la ou les valeur(s) de *on* dans l'exemple (2), cette valeur reste indéterminée dans une comparative avec un nom déterminé, comme dans (3) :

(3) Il aimait Célestin *comme on aime un vieil ami de quarante ans*.  
(Fuchs *et al.* 2008, 50).

Cela revient à dire que la précision de la situation à comparer se trouve limitée par le pronom *on* qui ne peut pas renvoyer à un être précis et déterminé. La comparaison se trouve donc à mi-chemin entre situation précise et déterminée et situation à portée générale vu que le comparant reste non-identifié. De plus, la non-identification de *on* face à une situation à portée générale mais déterminée le prive de sa valeur générique et le dote plutôt d'une valeur spécifique, en raison de la répétition du même prédicat verbal à temps distinct dans les deux propositions. Ce qui nous permet de jeter un coup d'œil sur la polysémie de *on* ainsi que sur l'étroite relation qu'il entretient avec son verbe.

### **Coup d'œil sur la polysémie de *on***

La polyfonctionnalité sémantique de *on* a fait l'objet de plusieurs études (Atlani, 1986 ; Lagane, 1963 ; Le Bel, 1991), dont la plus récente (El Kak, 2018) se situe dans le cadre de la psychomécanique du langage. La spécificité de ce cadre théorique réside dans un mouvement binaire entre langue et discours<sup>8</sup>, l'objectif étant de justifier comment un pronom de 3<sup>e</sup> personne du singulier pourrait assurer les rôles de personne 4 (*nous*), de 1<sup>re</sup> personne ou de 3<sup>e</sup> personne du pluriel ; d'autant plus que la 3<sup>e</sup> personne du singulier à valeur indéterminée reste quelquefois difficile à délimiter. Mais ce n'est que face à la pluralité ou à la collectivité de *ils* que la singularité ou l'individuation apparaît.

Sans entrer dans les détails de cette démonstration, nous nous référons à de nombreuses études portant sur ce sujet (Goudet, 1983 ; Johnsen, 2016 ; Kleiber, 1994 ; Lebas, 1997 ; Marque-Pucheu, 2014), qui ont mis en évidence différentes interprétations afin de saisir la manière selon laquelle la conceptualisation des groupes de personnes qui forment l'ensemble peut se réaliser. Par conséquent, en plus de la singularité inhérente à *on*, nous avons identifié quatre types de pluralité pour lesquels ce pronom peut servir de substitut.

---

<sup>8</sup>Cette dichotomie, faisant écho à la dichotomie saussurienne langue-parole, considère le discours comme constituant l'ensemble des réalisations d'un signe linguistique qui se trouve en puissance dans la langue. (Cf. El Kak 2018).



Ainsi, partant de l'exemple canonique de Kleiber (1994) : *Ils ont encore augmenté les impôts* ; nous distinguons entre *ils* et *les gens* selon la nature du groupe qui compose les deux collectivités<sup>9</sup> : pour le premier, il est question d'une collectivité dans laquelle la possibilité d'extraire une seule personne paraît minime (4), alors que pour le second, la nature de la collectivité est plurielle, étant donné que l'hétérogénéité apparaît derrière la singularité (5) :

(4) Vous avez écrit au ministère. Qu'est-ce qu'*on* vous a répondu ? (Cressot, 1943, 260).

(5) En Bavière, *on* boit beaucoup de bière. (Riegel *et al.*, 1994, 197). / A Paris, *ils* roulent comme des fous. (Kleiber, 1994, 167).

Pour revenir à la valeur de *on* dans (2), avec la négation, il est plausible de dire qu'il a la valeur de « personne », dénotant l'absence dont l'opposé est « quelqu'un » ayant une identité inconnue, même si l'identification ou la détermination de cette 3<sup>e</sup> personne reste sujette au contexte. De plus, ce dernier peut révéler d'autres effets de sens qui se situent sur un continuum allant d'une indétermination absolue en (6) et (7) à une fausse indétermination en (8), étant donné que la présence de « me » suggère que l'identité de la personne en cause est gardée dans l'anonymat pour diverses raisons :

(6) *On* frappe. *On* pose un triangle ABC. (TLF, 1986, 497).

(7) Quand *on* vit seul, *on* ne sait même plus ce que c'est que raconter : le vraisemblable disparaît en même temps que les amis (TLF, 1986, 496).

(8) Trois heures sonnaient, *on* est venu **m'**avertir qu'il était temps. (LDJDC, 37).

Cette valeur apparaît aussi dans (9) que nous commentons ses différentes traductions révélées dans trois versions :

(9) Comment une idée sinistre aurait-elle pu poindre parmi tant de gracieuses sensations ? Inondé d'air et de soleil, il me fut impossible de penser à autre chose qu'à la liberté ; l'espérance vint rayonner en moi comme le jour autour de moi ; *et, confiant, j'attendis ma sentence comme on attend la délivrance et la vie.* (LDJDC, 37).

---

<sup>9</sup>Pour identifier entre pluralité et collectivité, nous renvoyons à la distinction entre *tōtus* et *omnis* effectuée par Brøndal (1943, 29).

Ainsi, malgré l'adoption d'une même traduction dans les deux premières versions, l'homogénéité d'interprétation est loin d'être atteinte puisqu'elles proposent « *al-mar'-u* », alors que la troisième fait usage du *maş dar*<sup>10</sup> du verbe « attendre » « *intiz ār* » (attente) qui remplace le groupe *on* + verbe, auquel est venu s'attacher un pronom affixe objet pour marquer le possessif renvoyant à la 1<sup>re</sup> personne « *intiz ār-ī* » (mon attente) ; ce qui peut suggérer que *on* ne peut avoir ni le même sens ni la même valeur que ceux qu'il possède d'habitude.

En effet, *on* ne renvoie pas à un être particulier, ni dans le contexte linguistique, ni dans le contexte extralinguistique, mais plutôt à une personne indéterminée dont l'identité ne peut pas être connue et, par conséquent, il représente un type humain, car il est inconcevable de dire : *\*j'attendis ma sentence comme j'attends la délivrance et la vie*, mais plutôt : *comme un homme qui, comme quelqu'un qui* (...). D'autant plus que, dans cet exemple, il est question d'un prisonnier ou d'une personne, voire de *quelqu'un quel qu'il soit* se trouvant dans une situation précise et censé agir d'une certaine manière. L'indétermination possède alors un sens de non-identification représentée par *quelqu'un*.

C'est ainsi que le pronom *on* ne peut ni avoir une valeur générique, ni renvoyer à toute la classe des êtres humains, car, associé à *comme*, il porte le signe de l'unité indéterminée. Par conséquent, *on* n'a pas de portée générale, contrairement à ce que veut la littérature sur ce pronom, puisqu'il s'agit d'une situation particulière. Il possède alors la valeur de *quelqu'un* non-identifié qui se trouve dans une situation précise, ce qui réduit à l'unicité le champ de l'interprétation universelle ou générique. Ainsi, avec cette valeur, l'identification de ce *quelqu'un* importe peu, car la situation dans sa totalité constitue le *modus* d'une analogie entre situations. En effet, dans ce type de ressemblance, la comparaison opère entre deux états de choses : celui décrit par la matrice (*j'attendis ma sentence*) est identifié qualitativement à celui décrit par la subordonnée ; par conséquent, *comme* ne qualifie pas la 'manière d'attendre' mais le 'fait d'attendre'.

Par ailleurs, la structure prototypique dans (10) pourrait confirmer cette valeur représentée par *quelqu'un*, explicitée ici par

---

<sup>10</sup>En arabe, le *maş dar* se traduit par un verbe à l'infinitif, c'est un nom d'action auquel peut s'ajouter un pronom suffixe pouvant renvoyer à la 1<sup>re</sup>, la 2<sup>e</sup> ou à la 3<sup>e</sup> personne pour marquer le possessif.

« un homme tombé en léthargie », où « l'homme » *en tant que tel* et *quel qu'il soit* reste indéterminé, contrairement à la situation qui devient elle-même déterminée.

(10) Je me sentais emporté avec stupeur, *comme un homme tombé en léthargie* qui ne peut ni remuer ni crier et qui entend qu'on l'enterre. (LDJDC, 135).

D'ailleurs, cette proposition accepte facilement la commutation avec *quelqu'un* (10a) ou avec *on* (10b), notamment en présence d'un verbe au présent mais avec l'omission de la relative dont le rôle était de qualifier le substantif indéfini « un homme ».

(10a) Je me sentais emporté avec stupeur, *comme quelqu'un* [qui est] *tombé en léthargie* qui ne peut ni remuer ni crier et qui entend qu'on l'enterre.

(10b) Je me sentais emporté avec stupeur, *comme on tombe en léthargie* [qui ne peut ni remuer ni crier et qui entend qu'on l'enterre].

Par ailleurs, la structure *comme Q* constituée d'un *on* sujet d'un verbe au présent sert à référer à une situation précise, non seulement syntaxiquement avec l'emploi d'une virgule, mais aussi temporellement avec l'emploi du présent, même si nous ne pouvons exclure une situation générale ayant un aspect d'atemporalité. Cela a orienté sans doute les traducteurs vers des traductions à valeur générique, sans que la totalité de la structure soit promue au statut proverbial. Or, pour nous, la traduction par « *al-mar'-u* » paraît mieux convenir puisque la nature définie de l'article (ajout de l'article *al* en arabe) ne contredit pas l'indéfinition sémantique.

### **Configuration (b) : *SV1 comme on V2* ; où *V2 = fait***

Dans la configuration (b) ayant la structure *SV1 comme on V2*, où *V2* comprend le verbe « faire » au présent, *on* retrouve la même valeur que celle de la configuration précédente, car la situation est déterminée alors que la personne est non-identifiée. Cela est dû, entre autres, à la polysémie du verbe vicair *faire* qui garde l'action ancrée dans une situation précise en raison de l'analogie qui peut être établie avec le verbe de la matrice, d'où la valeur de *quelqu'un* accordée à *on* en (11) :

(11) Il ne pouvait se retenir de toucher continuellement à son peigne, à ses bagues, à son fichu ; quelquefois, il lui donnait sur les joues de gros baisers à pleine bouche, ou c'étaient de petits baisers à la file tout le long de son bras nu, depuis le bout des doigts jusqu'à l'épaule ; et elle le repoussait à demi souriante et ennuyée, *comme on fait à un enfant qui se pend auprès vous*. (MB, 71).

Dans cet exemple, le traducteur a proposé un nom syntaxiquement défini par l'usage d'un article (*al*) mais sémantiquement indéfini « *al-umm-u* » (la mère). Peut-être a-t-il pu récupérer cette équivalence après avoir établi un rapport d'analogie entre les deux propositions, puisque le pronom *on* ne contient pas ce sens parmi ces valeurs, et ce, malgré l'importance accordée au contexte dans la traduction. En revanche, la polysémie du verbe *faire* a ouvert la voie à une interprétation possible par un nom, par le biais du verbe de la matrice « repoussait ».

Ainsi, avec ce choix, il est indispensable de trouver la valeur de *on* dans ces configurations, car elle permet de révéler d'autres effets de sens, notamment lors du transfert vers d'autres langues, où il aurait suffi de choisir une valeur indéterminée, celle de *quelqu'un* et de traduire par « *aḥ ad-un* » pour garder l'ambiguïté dans le texte traduit. Car le choix d'un substantif à la place d'une traduction s'appuyant sur la valeur de *on* prive le lecteur arabophone de son pouvoir interprétatif, le sens devenant trop explicite pour lui.

Comme premier bilan de cette partie, nous pouvons dire que ces deux configurations montrent, en plus du rapport de similitude, un rapport d'analogie qui met essentiellement en valeur la comparaison à un *type*, où la présence de *comme* en tant qu'adverbe de phrase renforce la valeur indéterminée représentée par *quelqu'un*, l'une des multiples valeurs de *on*. Cette valeur donne par ailleurs à la subordonnée la possibilité d'opérer une comparaison dont l'effet de sens serait l'exemplification, car elle insiste plutôt sur l'individuation incarnée par ce pronom.

### **Configuration (c) : *Comme on (PR) V<sub>voir, croire, penser</sub>***

La configuration suivante correspond à une comparative à valeur d'analogie énonciative. Pour Fuchs et Le Goffic (2005), l'analogie énonciative se caractérise par le fait que *Comme Q* est détaché par rapport à *P*, et deux ordres sont possibles : *Comme Q, P* et *P, comme*

Q (avec virgule après P). Ainsi, dans ce type de construction, *comme* possède le sens de « ainsi que » et agit en tant qu’adverbe d’énonciation où le V de Q est, soit un verbe d’attitude propositionnelle (12), soit un verbe de parole (13) :

(12) *Comme on pouvait le craindre*, le conflit s’est généralisé. (Fuchs et Le Goffic 2005, 173)

(13) Ce matin, (...) les Pruneaux, *comme on dit*, n’en menaient pas large. (Fuchs 2014, 159).

Or, ces deux énoncés ne se trouvent pas au même niveau énonciatif, puisque l’analogie apparaît entre les circonstances d’énonciation, ou entre les conditions de vérité et les deux contenus propositionnels. Cela étant, le point de vue de Pierrard (2008) sur les “tours co-énonciatifs” paraît mieux correspondre à cette situation, car la concomitance se situe au niveau de l’énoncé-même amenant à une co-énonciation.

Ainsi, Pierrard postule que le “tour co-énonciatif” possède trois caractéristiques : d’abord, P1 (P) dans sa totalité est argument objet de P2 (Q), ensuite, il ne tolère jamais l’ellipse du verbe et enfin, il se caractérise par une forte mobilité de P2 (Q) dans l’énoncé. Compte tenu de ces caractéristiques, nous nous trouvons face à deux propositions complètes avec un verbe conjugué dans chacune d’elle.

Il faudrait, à ce stade, observer la fonction de la subordonnée qui contient le groupe *on* + verbe conjugué. Ce qui nous renvoie au second paramètre, à savoir le marqueur *comme*. Mais en raison de sa polysémie, ce marqueur a pu révéler, en plus de la manière, l’identité dans certaines constructions. La comparative indique alors un rapport d’identité ou de conformité dans une relation d’équivalence partielle, ce qui explique l’apparition de *comme* dans des subordonnées autres que des comparatives pour marquer une co-énonciation. Cette co-énonciation concerne principalement la matrice et la subordonnée, car *comme* marque subtilement une identité temporelle sans inférer toutefois la temporalité comme en (14) :

(14) *Juste comme j’allais partir*, le téléphone a sonné. (Fuchs et Le Goffic 2005, 271).

Mais sans aborder tous les types de conjonction que *comme* peut assurer (temps, causalité, comparaison<sup>11</sup>), nous soulevons

---

<sup>11</sup>Voir à ce sujet les études de Fuchs et Le Goffic (2005), Moline et Flaux (2008).

deux remarques : d'abord, le marqueur *comme* indique, même lorsque *Q* constitue un commentaire co-énonciatif de *P*, qu'il y a une identité temporelle dans le processus d'énonciation. Cette identité apparaît en raison de la présence d'un pronom anaphorique qui, dans la majorité des cas, et malgré un léger décalage temporel entre la matrice et la subordonnée, constitue un commentaire instantané de l'énoncé sans être pris en charge dans *P* ; d'où la deuxième remarque qui se rattache plutôt à la personne qui prend en charge l'énoncé *Q* contenant *on*, ce qui nous oriente à nouveau vers la valeur de ce pronom.

### **Valeur de *on* : pronom « intra-verbal »**

Par sa contrainte syntaxique de sujet, *on* entre dans une relation étroite avec son verbe et devient un pronom « intra-verbal<sup>12</sup> ». Ce rapport étroit oriente alors vers le sémantisme du verbe qui peut indiquer, parmi les multiples valeurs de 3<sup>e</sup> personne assurées par *on*, celle qui sera la plus pertinente. En principe, un pronom de 3<sup>e</sup> personne est soit singulier soit pluriel, contrairement à *on*, qui, lui, peut dénoter une pluralité (indéfinie ou indéterminée ; externe ou interne) ainsi qu'une collectivité en fonction du verbe, tout en gardant l'accord syntaxique au singulier imposé à ce dernier.

Or, pour distinguer entre singulier et pluriel, plusieurs critères interviennent : (1) la présence des verbes tels *dire*, *nommer*, *appeler*, *croire*, etc. peut indiquer une pluralité interne (*tout le monde*) ; (2) la présence d'un pronom complément d'objet renvoyant à la 1<sup>re</sup> ou à la 2<sup>e</sup> personne peut suggérer que *on* renvoie à une 3<sup>e</sup> personne (selon la règle de « saturation morphosyntaxique » de Blanche-Benveniste, 1987), mais reste à déterminer s'il est question d'une individuation (*quelqu'un*) ou d'une totalité collective (*ils*) ; enfin (3) la présence d'un locatif spatial ou temporel indique plutôt une pluralité indéterminée (*les gens*).

Sans entrer dans le débat autour du statut de *on* (pronom personnel ? pronom indéfini ?) qui a longtemps divisé les linguistes (Atlani, 1984 ; Lagane, 1963 ; Muller, 1979 ; Schapira, 2006 ; Pinchon, 1963), dont la réponse n'a pas encore été tranchée, les arguments en faveur de l'un ou de l'autre statut ne manquent pas.

---

<sup>12</sup>Un pronom « intra-verbal » est un pronom incapable de sortir de la fonction syntaxique de sujet, comme les pronoms personnels « *je*, *tu*, *il*, *ils* », selon la terminologie de Gustave Guillaume, reprise dans El Kak (2018, 149-150).

En revanche, selon son appartenance à l'une ou à l'autre catégorie, *on* se caractérise par un contenu notionnel auquel doit satisfaire un ensemble de critères sémantiques et syntaxiques, ce qui réduit le champ de son interprétation à deux rangs personnels essentiels représentés soit par la personne 4 (*nous*), notamment avec le possessif de ce dernier (15) (cf. Blanche-Benveniste, 1987), soit par la 3<sup>e</sup> personne du pluriel. Car, même s'il est syntaxiquement singulier en raison de l'accord imposé au verbe (à un temps simple), *on* peut désigner sémantiquement une 3<sup>e</sup> personne du pluriel en imposant l'accord en genre (16) ou en nombre (17) au participe ou à l'adjectif qui l'accompagne.

(15) *On* n'aime guère les gens qui *nous* font du mal. (Blanche-Benveniste 1987, 24).

(16) *On* s'est bien couvertes pour sortir ? (Lagane, 1963, 40).

(17) *On* est tous égaux devant la mort. (*Le Grand Robert*, 1985).

De l'autre côté, la 3<sup>e</sup> personne assurée par *on* peut désigner sémantiquement un pluriel et renvoyer soit à une totalité collective dérivée de *tōtus* (*ils*), soit à une pluralité indéterminée dérivée de *omnis* (*les gens*). Par ailleurs, devant certains verbes (*appeler*, *nommer*, *dire*, etc.) dont le sémantisme dénote une pluralité interne, voire indéfinie, car conçue dans un sens inclusif, *on* prend la valeur de *tout le monde* impliquant une pluralité indéfinie puisqu'elle peut inclure le locuteur tout en favorisant une équivalence avec *nous* indéterminé ou inclusif global<sup>13</sup> :

(18) Ce que je peux dire seulement, c'est que, ni dans l'un, ni dans l'autre, il n'y a eu rien de ce qu'*on appelle* à l'ordinaire un événement. (TLF, 1986, 498).

Ainsi, une fois établie, cette 3<sup>e</sup> personne représentée par *on* peut désigner un ensemble de valeurs hétérogènes allant du singulier au pluriel tout en renfermant d'autres valeurs qui dénotent l'indéfinition de *n'importe qui* (19) ou la distributivité de *chacun* (20) :

(19) *On* est prié de ne pas fumer. (TLF, 1986, 497).

(20) *On* a toujours besoin d'un plus petit que soi. (TLF, 1986, 496).

---

<sup>13</sup>Pottier (1985) identifie deux *nous* : le premier est exclusif, soit qualitatif comme dans *nous-mêmes*, *nous-seuls*, soit qualitatif comme *nous-autres*, *nous quatre* ; le second est *inclusif global* comme *nous-tous* (190).

Par ailleurs, avec la notion de voix passive (selon laquelle *on* représente l'agent humain) associée à la présence d'un verbe de perception, *on* possède une valeur indéfinie qui le rapproche du sens et de la valeur de *n'importe qui* conçu dans un sens inclusif, car dépendant du contexte linguistique. Cela concerne surtout des descriptions en présence des verbes tels *voir* et *entendre*, à l'imparfait ou au présent (21) :

(21) Dans cet étage, *on voit* le tombeau de son père. (TLF, 1986, 497).

Par ailleurs, avec le verbe *voir* précédé de *comme* à valeur de concomitance énonciative ou d'identité, *on* peut avoir une valeur indéfinie qui apparaît dans des propositions pouvant marquer un parallélisme temporel entre subordonnée et matrice, notamment dans : *comme on croit*, *comme on voit*, qu'il ne faut pas analyser en tant qu'intrusion du narrateur lorsque la question de la traduction se pose.

En effet, pour cette configuration, trois grandes séries apparaissent selon le temps du verbe dans la subordonnée : présent, passé ou futur. Dans la première série, le pronom neutre peut ou non apparaître, alors qu'un pronom objet peut renvoyer soit à une situation passée soit à une situation à venir dans les deux dernières séries. Le marqueur indiquant la concomitance énonciative se prête alors à une lecture par *ainsi que*.

Dans ces structures, *on* possède la valeur de *toute personne* ou de *quiconque*, voire de *n'importe qui*. C'est la raison pour laquelle nous avons opté pour la valeur de 3<sup>e</sup> personne inclusive indéfinie lorsque le pronom *on* est sujet d'un verbe de perception et précédé de *comme*. La glose se fait au moyen d'un verbe modal : *comme n'importe qui* ou *quiconque 'qui peut voir'*. L'indéfinition est comprise dans un sens où l'existence d'une personne quelle qu'elle soit reste potentiellement inclusive de la personne du locuteur, même si elle demeure non identifiée, car il est question d'un ensemble de personnes dont fait partie ce locuteur, cet ensemble étant généralement très large. Cela apparaît dans (22) où la combinaison de plusieurs critères hétérogènes, notamment celle d'un pronom objet (direct) ainsi qu'un verbe au présent dans un énoncé au passé, aide à trancher en faveur de cette valeur inclusive.



(22) Et la petite Fadette, qui mettait, *comme on le voit*, plus de religion que de diablerie dans ses charmes, eût craint de lui déplaire en lui demandant une chose qu'il n'avait point coutume d'accorder sans miracle aux autres chrétiens. (LPF, 499).

Par ailleurs, la traduction de ces incises pose beaucoup de problèmes aux traducteurs. Dans la majorité des cas, le choix tombe sur un verbe avec un pronom affixe sujet de personne 4 (*nous*), tandis que d'autres traducteurs affichent plus de liberté en choisissant un verbe au passif, une phrase nominale, un nom collectif, d'autres encore peuvent même aller jusqu'à l'omission de l'incise dans sa totalité.

Mais une fois que cette valeur de 3<sup>e</sup> personne indéfinie est identifiée, l'incise se traduit soit : a) par une construction passive qui aide à conserver l'animé humain en raison du sémantisme du verbe (verbe de perception) ; b) par un *nous* à valeur inclusive globale qui confirme la concomitance entre *P* et *Q* et, par conséquent, une co-énonciation implicite apparaît. Cette dernière renforce la valeur de conformité, puisqu'il ne faut pas interpréter l'incise comme une intrusion du narrateur, ce qui pourrait poser d'autres problèmes d'ordre narratologique.

### **Configuration (d) : *Q* = *on V<sub>de dire, nommer</sub>***

La dernière configuration est une comparative à modalité autonymique (MA). Authier-Revuz (1995) identifie deux types de construction pour les comparatives en *comme* : comparative co-énonciative et comparative de modalité autonymique. Dans les exemples où *comme* se trouve avec le verbe « dire », la comparative peut apparaître dans des endroits variés comme le révèlent les exemples (23) à (25), même si Authier-Revuz constate que ces comparatives ne dénotent pas la même similarité que celle trouvée dans des comparatives standard, notamment lorsque la subordonnée en *dire* est remplacée par une subordonnée ordinaire (23') à (25') :

(23) Jean a relooké sa cuisine, *comme dit Marie*.

(23') Jean a relooké sa cuisine *comme il l'avait fait pour sa salle de bains*.

(24) Une fille, désespérée *comme ils disent*, avait plongé du pont [...]

(24') [...] une désespérée, *comme on l'est parfois à cet âge*, avait plongé [...]

(25)[...] la ligne politique qu'[André Lajoinie] exprime avec constance : une défense plutôt rugueuse, *comme on dit au rugby*, des principes communistes.

(25')[...] une défense rugueuse, *comme il l'a toujours pratiquée*, des principes [...]. (Authier-Revuz, 1995, 184).

En effet, une rupture apparaît entre les deux constructions s'agissant ainsi dans la première série d'une « greffe » méta-énonciative en un point de l'énoncé. Authier-Revuz indique par ailleurs que

[...] l'échantil (terme comparant) introduit par *comme* ne porte plus, sur le mode d'une continuation du cours de l'énoncé, sur *ce dont il est question*, mais sur le mode d'une suspension du cours de l'énoncé, sur cet autre – et nouvel – objet, très particulier qu'est l'ACTE DE DIRE, en train de se faire, de tel élément X de la chaîne, mis en rapport, de façon congruente, avec UN AUTRE DIRE du même élément X.

Par conséquent, les énoncés (23) à (25) relèvent d'une modalité autonymique qui se définit comme une « "irrégularité" énonciative d'un énoncé suspendant son cours normal, dans lequel les mots sont utilisés pour parler des choses, pour, temporairement, parler de tel de ces mots, comme chose » (Authier-Revuz 1994, 185).

De son côté, Desmets (2008) précise que les phrases en *comme* possèdent une distribution qui les rapproche des incidentes d'énonciation (incises de discours), car elles peuvent être adjointes à n'importe quel constituant qu'elles mettent en mention ou en citation dans des constructions appelées « reportive » (26) et (27), elles peuvent être ainsi considérées comme « adverbess de phrase » ou « adverbess d'énoncé » :

(26)Le meurtrier a pris la poudre d'escampette, *comme disait mon grand-père*.

(27)D'autre part, vous négligez la dimension historique, la « dignité du temps » *comme disait Mme de Staël*, qui seule dessine l'évidence du progrès et minimise la portée des accidents de parcours. (Desmets 2008, 37)

Or, la présence du sujet du verbe *dire* dans ces comparatives facilite la prise en charge de l'énoncé, ce qui n'est pas le cas avec *on*. Car, dans les cas où le sujet du verbe « dire » est un nom ou un pronom, la distinction entre comparative ordinaire et comparative de MA porte uniquement sur la prise en charge. Mais dans les cas où *on* est le sujet, d'autres paramètres interviennent pour orienter

vers l'identification de la valeur de *on* afin de préciser si, dans l'analogie énonciative, il est question d'une comparaison co-énonciative ou de MA, le rôle de cette dernière étant d'accorder à la subordonnée une valeur de généralité. Ce rôle sera satisfait par l'intervention de trois critères : le verbe (sémantisme et temps verbal), la présence d'un pronom pouvant ou non renvoyer à une situation antérieure ou postérieure et la présence d'un circonstant spatial ou temporel.

Pour cette configuration, et en raison de la présence du verbe « dire » en MA, *comme* continue d'avoir une valeur de marqueur de manière, en même temps que le verbe active en *on* la composante notionnelle de 3<sup>e</sup> personne de pluralité indéfinie ou inclusive, en lui accordant la valeur de *tout le monde*. Cela accentue la conformité entre la matrice et la subordonnée et ouvre la voie à d'autres critères qui dépendent, à ce stade, du contexte linguistique, telle la présence d'un COD qui fait commuter *on* avec *tout le monde* à valeur anaphorique ; ce dernier conserve la possibilité d'être anaphorique, étant de 3<sup>e</sup> personne. Par ailleurs, d'autres critères peuvent intervenir dans le but de délimiter cette pluralité indéfinie à un ensemble de personnes circonscrit dans un cadre spatial ou temporel.

À ce sujet, nous renvoyons à Anscombe (2011) qui soulève un autre point de vue permettant de dégager un paramètre qui se rattache au sémantisme verbal. Ainsi, la présence du verbe *dire* précédé de *comme* permet de regarder du côté des phrases génériques qui peuvent être employées comme faisant référence à un savoir commun ou associées à une forme sentencieuse. Anscombe précise que les phrases génériques qui font partie d'un savoir commun ne supportent pas *comme on dit* et se combinent sans problème avec *comme on sait*, contrairement aux formes sentencieuses qui comprennent les proverbes habituels et admettent *comme on dit* mais se combinent moins aisément avec *comme on sait*. Il est parvenu à cette constatation après avoir distingué entre les *savoirs fondés* considérés comme allant de soi et s'imposant *sans médiation* à tout membre de la communauté qui les partagent (28) et les *savoirs allégués* qui se rencontrent dans les formes sentencieuses et qui seront médiatisées par un *dire* issu d'un ON-locuteur (29), car il est plausible de placer *on sait que* devant le premier et *on dit que* devant le second :

(28) Les singes mangent des bananes.

(29) C'est en forgeant qu'on devient forgeron. (Anscombe, 2011, 24).

Or, même si Anscombe range ces constructions dans la catégorie d'une analogie énonciative selon la classification adoptée par Fuchs et Le Goffic (2005), il paraît incontestable de ne pas y voir la possibilité d'attribuer une valeur de conformité ou de généralité à cette catégorie. En effet, le fait de s'appuyer sur une expression en incise qui sert à opérer une analogie énonciative entre deux énoncés doit déclencher un autre type d'usage de *on* ainsi qu'un autre effet de sens. Cela pourrait expliquer l'absence de *comme on sait* dans notre corpus devant une forte fréquence de *comme on dit*. En revanche, il est possible d'employer *comme on* devant des verbes tels *croire*, *nommer*, *appeler*, *etc.*, en incise ou avec un pronom anaphorique, ce qui formera cette configuration.

Ainsi, la forme de la comparative de MA devient : *comme + dire conjugué + SN sujet* avec : (1) non-effacement du verbe *dire* et (2) effacement de l'élément X, de statut autonome, complément du verbe *dire*. Authier-Revuz identifie trois constructions : a. *X comme on dit Y* ; b. *X ou Y, comme vous voulez* ; et c. *comme le dit SN sujet*. Nous nous intéressons plutôt à la première et à la troisième constructions pouvant contenir le morphème *on* dans son SN. Cela étant, en raison de la présence du verbe « dire » en modalité autonymique et selon les caractéristiques élaborées par Authier-Revuz, *comme* continue d'avoir une valeur de marqueur de manière, alors que *on* possède la valeur de « tout le monde », ce qui accentue la conformité entre la matrice représentant l'occurrence et la subordonnée comportant le type. Par ailleurs, la présence d'un COD à caractère anaphorique peut constituer l'indice d'une valeur anaphorique de « tout le monde », comme il a été indiqué pour *on*, qui, avec sa valeur de 3<sup>e</sup> personne, se trouve dans un continuum d'une relation référentielle où le groupe peut ou non être présent dans le contexte linguistique.

Trois séries d'exemples ont été identifiées selon la présence de l'un des critères suivants : circonstant temporel, spatial ou complément d'objet. Nous avons noté un seul exemple avec le verbe « dire » sans marquage à l'imparfait, mais où ce temps peut avoir un rôle similaire à un pronom objet car il renvoie à une situation référentielle dans le contexte linguistique.

En ce qui concerne la traduction, nous avons observé une homogénéisation de choix pour les comparatives à MA, comme dans les exemples (30) et (31), où une construction passive a été proposée, car favorisée par l'apparition d'un circonstant locatif ou temporel :

**(30)** Oui, Mme Sidonie, *comme on la nommait depuis son veuvage*, une femme très bien apparentée, ayant un frère ministre, *disait-on*, ce qui ne l'empêchait pas de faire les plus vilains commerces ! (LR, 111)

**(31)** Si Landry n'eût pas été séparé de Sylvinet par la rivière qui n'est large, dans tout son parcours, de plus de quatre ou cinq mètres (*comme on dit dans ces temps nouveaux*), mais qui est, par endroits, aussi creuse que large, il eût, pour sûr, sauté sans plus de réflexion au cou de son frère. (LPF, 175)

En revanche, dans (32) la situation n'est pas la même car il peut s'agir d'une autocitation du personnage lui-même, le cas échéant « Emma », qui a cru entendre comment devrait être une « véritable lune de miel » selon l'idée reconnue par « tout le monde », ce qui accentue la généralité. Par ailleurs, dans d'autres exemples, les traductions ont révélé des omissions des incises.

**(32)** Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, *comme on disait*. (MB, 85)

En fin de compte, *comme* sert à marquer l'identité et possède alors une portée exophrastique dans les configurations (c) et (d) ; le pronom *on* prend, quant à lui, une valeur indéfinie représentée par une 3<sup>e</sup> personne : *n'importe qui* et *tout le monde*, les deux étant potentiellement inclusives du locuteur, et la subordonnée possède ainsi une valeur de généralité ou de conformité.

## Conclusion

En distinguant entre les comparatives qui dénotent une ressemblance entre situations et celles qui dénotent une ressemblance entre énonciations, nous sommes parvenue à identifier deux valeurs distinctes de *on* qui proviennent de sa polysémie en français : la première est indéterminée et correspond à la valeur de *quelqu'un*, la seconde est indéfinie et correspond à celles de *n'importe qui* ou *tout le monde* selon l'effet de sens produit par la comparative. Dans les deux cas, nous avons mis en évidence les choix à adopter lors de sa traduction arabe.

## Bibliographie

- ANSCOMBRE, Jean-Claude, « L'introduction du pronom neutre dans les marqueurs médiatifs à verbe de dire de type *Comme dit le proverbe / Como dice el refrán* : étude sémantique contrastive d'une contrainte polyphonique » in *Langages*, 2011, vol. 4, n° 184, p.13-34.
- ATLANI, Françoise, « On l'illusionniste », in Grésillon, Almuth, Lebrave, Jean-Louis, (dir.), *La langue au ras du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, p.13-29.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Méta-énonciation et comparaison : remarques syntaxiques et sémantiques sur les subordonnées comparatives de modalisation autonymique », *Faits de langues*, 1995, vol. 3, n° 5, p.183-192.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « Le pronom *on* : propositions pour une analyse », in J. Bonnamour (dir.), *Les Cahiers de Fontenay n°46-48 : Mélanges offerts à Maurice Molho, Linguistique III*, Fontenay-aux-Roses, 1987, p.15-30.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « Le double jeu du pronom *on* », in M., Berré, A. Van Slijcke, P. Hadermann, (dir.), *La syntaxe raisonnée. Mélanges de linguistique générale et française offerts à Annie Boone à l'occasion de son 60<sup>e</sup> anniversaire*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2003, p.41-56.
- BRØNDAL, Viggo, *Essais de linguistique générale, publiés avec une bibliographie des œuvres de l'auteur*, Copenhague, E. Munksgaard, 1943.
- CRESSOT, Marcel, « Transposition de personne et impersonnalisation », *Le français moderne*, 1943, vol. 11, n° 4, p. 255-262.
- DESMETS, Marianne, « Constructions comparatives en *comme* », *Langue française*, 2008, vol. 4, n° 159, p.33-49.
- EL KAK, Manar, *Le pronom on entre hypothèse psychomécanique et point de vue contrastif (français-arabe)*, Thèse de doctorat, soutenue à Sorbonne Université, Paris, 2018.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, trad. du français par Mohammad Mandour, Le Caire, Dar Charqiyyat, 1993.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, trad. du français par Hilmi Murad, Le Caire, al-mu'assassaṭ al-'arabiyyaṭ al-ḥ adīṭ aṭ , 1999.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, trad. du français par Ziad Chamma, revu et introduit par Bassam Baraké, Beyrouth, Dar Al-Bihar, 2009.
- FOURNIER, Nathalie, FUCHS Catherine, « *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », *Lexique*, 18, 2007, p.59-107.
- FUCHS, Catherine, *La comparaison et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2014.
- FUCHS, Catherine, FOURNIER, Nathalie, LE GOFFIC, Pierre, « Structures à subordonnée comparative en français : problèmes de représentations syntaxiques et sémantiques », *Linguisticae Investigationes*, 2008, vol. LXXXI, n° 1, p.11-61.
- FUCHS, Catherine, LE GOFFIC Pierre, « La polysémie de *comme* », in O. Soutet (dir.), *La polysémie*, Paris, PUPS, 2005, p.267-292.
- HUGO, Victor, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, trad. du français par Lutfi Sultan, Le Caire, Dar Al-Hilal, 1960.

- HUGO, Victor, *‘ummāl al-baḥ r* [*Les Travailleurs de la mer*], trad. du français par Ramadan Lawand, Beyrouth, Dar al-‘ilm li-l-malāyīn, 2007.
- HUGO, Victor, *Le Dernier Jour d’un Condamné*, trad. du français par Fatmé Al-Tabbal, revu et introduit par Bassam Baraké, Beyrouth, Dar Al-Bihar, 2008.
- HUGO, Victor, *Le Dernier Jour d’un Condamné*, trad. du français par Girgis Fathalla, Bagdad, Maktabat Al-Fikr Al-Jadid, 2016.
- KLEIBER, Georges, *Anaphores et pronoms*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.
- LAGANE, René, « On pronom indéfini ou pronom personnel ? », *Le français dans le monde*, 1963, vol. 2, n° 21, p.39-40.
- LEBAS, Franck, « Conséquences théoriques des frontières de la polysémie. Application au pronom “il” », *Langue française*, 1997, Mars, n° 113, p. 35-48.
- LE ROBERT, Paul, *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1985.
- MARQUE-PUCHEU, Christiane, « Les gens disent que P : un marqueur médiatif spécifique » », in J.-C. ANSCOMBRE, E. Opprmann-Marsaux, A. Rordriguez Somolinos (dir.), *Médiativité, polyphonie et modalité en français. Études synchroniques et diachroniques*, Paris, 2014, p. 119-138.
- MARTIN Robert, *Le mot « rien » et ses concurrents en français (du XIV<sup>e</sup> siècle à l’époque contemporaine)*, Paris, C. Klincksieck, 1966.
- MAUPASSANT, Guy de, *La Folle et autres nouvelles*, trad. du français par Fatmé Al-Tabbal, revu et introduit par Bassam Baraké, Beyrouth, Dar Al-Bihar, 2007.
- MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, trad. du français par Abdel Wahel Estito, Tanger, Tanja News, 2010.
- MÉRIMÉE, Prosper, *La Porte étroite*, trad. du français par Rima Boutros et Lara Kodsí, revu et introduit par Bassam Baraké, Beyrouth, Dar Al-Bihar, 2005.
- MOLINE, Estelle, FLAUX, Nelly, « Constructions en *comme* : homonymie ou polysémie ? Un état de la question », 2008, *Langue française*, vol. 159, n° 3, p. 3-9.
- MULLER, Charles, *Langue française et linguistique quantitative : recueil d’articles*, Genève, Slatkine, 1979.
- PIERRARD, Michel, « La comparative co-énonciative en *comme* », *Langue française*, 2008, vol. 159, n° 3, p.50-66.
- PINCHON, Jacqueline, « Les emplois de *On* », *Le français dans le monde*, 1973, vol. 10, n° 94, p.42-44.
- POTTIER, Bernard, *Linguistique générale : théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1985.
- QUEMADA, Bernard (dir.), *Trésor de la langue française. 12, Natation-Pénétrer : Dictionnaire de la langue française du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, Paris, Éd. du CNRS : Gallimard, 1986.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- SAND, George, *La Petite Fadette*, trad. du français par Rima Boutros, revu par Bassam Baraké et Ali Ibrahim, Beyrouth, Dar Al-Bihar, 2007.
- SCHAPIRA, Charlotte, « ON pronom indéfini », in F. Corblin, S. Ferrando, L. Kupferman, (dir.), *Indéfini et prédication*, Paris, 2006, p. 507-517.

- SOUTET, Olivier, *La syntaxe du français*, Paris, Que sais-je ?, 2018 [1<sup>re</sup> édition 1989].
- ZOLA, Émile, *Le Rêve*, trad. du français par Nelly Hachem et Zeina Tannous, revu par Rima Boutrous et Rima Baraké, Beyrouth, Dar Al-Bihar, 2008.



## La valeur comparative des compléments déterminatifs du nom introduits par EN

Marinela PETROVA

Université Sts Cyrille et Méthode – Veliko Tarnovo, Bulgarie

**Résumé.** Nous portons notre attention sur l'une des manifestations de la comparaison au niveau lexical et sémantique de la langue française, à savoir sur la formation de certains syntagmes nominaux du type *Nom + en + Nom* (*N en N*) de caractère comparatif. Notre but est de faire une analyse des constructions qui sont sémantiquement comparatives, comportant deux noms reliés par la préposition *en*, par exemple : *un nez en bec d'aigle* ('pointu'), *nez en patate* ('large du bas et retroussé'), *nez en trompette* ('retroussé'). L'étude de ces séquences figées portera sur leurs propriétés transformationnelles (la pronominalisation, l'insertion d'un modifieur, la coordination, la substitution) ; sur la description de ces expressions à l'aide d'un adjectif ou d'une construction adjectivale ; sur les caractéristiques du second substantif (types de modifieurs nominaux, interprétation du substantif en seconde position) ; sur le parallèle avec les autres constructions nominales du type *un cou de girafe*, *des mollets d'athlète* etc.

**Abstract.** We draw our attention to one of the manifestations of the French comparison at the lexical and semantic level, namely in forming certain nominal phrases of the type *Noun + en + Noun* having a comparative character. Our goal is to make an analysis of constructions that are semantically comparative, with two nouns linked by the preposition *en*, for example: *un nez en bec d'aigle* ('an eagle nose'), *un nez en patate* ('a potato nose'), *un nez en trompette* ('a trumpet nose'). The study of these frozen sequences will focus on their transformational properties (pronominalization, insertion of a modifier, coordination, substitution); on their description by means of an adjective or an adjectival construction; on the characteristics of the second noun (types of nominal modifiers, interpretation of the noun in second position); on the parallel to other nominal constructions such as *un cou de girafe* ('giraffe neck'), *des mollets d'athlète* ('athlete calves'), etc.

**Mots-clés :** comparaison, complément déterminatif, préposition *en*, séquences figées.

**Keywords:** comparison, determinative complement, preposition *en*, set phrases.

Il existe en français des constructions du type *N en N* décrites dans les dictionnaires spécialisés comme « locutions exprimant des formes caractéristiques » (Rey, 629). Du point de vue syntaxique, elles ressemblent par leur forme aux locutions où la préposition *en* introduit un substantif qui indique la matière dont une chose est faite, p.ex. *une chaise en hêtre* ou qui indique le domaine d'exercice d'une profession : *un ingénieur en électronique* etc. Devant un nom

sans article, *en* peut aussi introduire un complément circonstanciel dans quelques expressions vieilles ou figées où *en* = « sur » : *casquette en tête*.

## 1. Objet

Nous allons nous intéresser aux expressions où *en* introduit un complément qui évoque la forme au moyen d'une image : *des jambes en parenthèses*. Ici *avoir les jambes en parenthèses* = avoir les jambes arquées, est utilisé comme comparatif de la séquence *des jambes arquées*. L'analyse sémantique de telles locutions prépositives démontre que les substantifs introduits par *en* marquent l'aspect observé dans l'objet, exprimé par le nom en deuxième position. Il s'agit d'établir une comparaison portant sur la forme, qui est sous-entendue mais qui existe à un degré imminent dans le sens de la suite nominale. Dans ces cas, *en*, formateur de locution, exprime une valeur comparative proche de celle des locutions à valeur adjectivale formées à base de *en forme de* + substantif : *sa silhouette en forme d'œuf* (<http://www.cnrtl.fr/definition/forme>). Les locutions du type *N en N* peuvent être analysées comme la forme réduite de la construction originelle par ellipse d'une partie de la locution à valeur adjectivale [forme de], et où la préposition *en* est un indice de l'aspect, de la forme de quelque chose.

Nous distinguons deux catégories d'expressions du type morphologique *N en N* : 1. celles où le complément évoque une forme réelle : *chocolat en poudre*, qui ne seront pas l'objet de notre présente étude et 2. celles où la suite nominale porte une valeur comparative, évoquant la forme d'un autre objet : *des cheveux en brosse* = « des cheveux coupés court et droit comme les poils d'une brosse » (Le Petit Robert, 221) lesquelles feront l'objet de l'étude.

On peut citer aussi certaines locutions figurées qui ne feront pas l'objet de cette étude où *en* introduit un nom de matière interprétable comme « excellent, merveilleux » : *un public en or* = « très bon, qui vaut de l'or » et non pas en tant que le métal proprement dit. Les caractéristiques du second substantif relèvent de sa valeur symbolique, comme dans les expressions métaphoriques *âge d'or*, *cœur d'or* etc. Tout comme l'expression du haut degré en *de N*, la suite nominale qui symbolise ce qu'il y a d'aussi précieux que le métal : *lettres d'or* « s'emploie surtout dans

certaines expressions plus ou moins figées et son régime est souvent sans déterminant [...] » (Grevisse, 1528). On peut citer ici deux substantifs en position de N2 qui sont très productifs *compote* et *marmelade* où *en* introduit un nom utilisé dans le sens figuré et désigne l'état physiologique des attributs d'une personne :

- *en compote* (*le dos, les pieds, les bras etc.*) - au sens figuré, se rapporte à une partie du corps humain, sans force, ramollie : *avoir les jambes en compote* signifie « avoir les jambes fatiguées » (<http://www.languefrancaise.net/Bob/16967>)
- *en marmelade, en bouillie* (*les pieds, les nasaux, l'âme, le citron = la tête*) = « fatigué, mou, sans vigueur » (<http://www.languefrancaise.net/>).

Puis il existe d'autres constructions nominales introduites par la préposition *en*, qui sont utilisées après des verbes de mouvement. Elles portent également l'idée comparative et jouent le rôle de constructions adverbiales : *monter en flèche* = « en ligne droite ». Ce type de constructions *Verbe en Nom* feront l'objet d'une étude approfondie ultérieure.

## **2. Analyse des compléments déterminatifs selon les propriétés transformationnelles de G. Gross**

Nous allons procéder d'abord à l'analyse des compléments déterminatifs qui précisent la forme des objets exprimés par des substantifs en première position du point de vue de leur structure. Nous avons constitué une liste de constructions du type *N en N* selon les critères de figement du groupe prépositionnel (expressions répertoriées dans les dictionnaires) et du sens imagé de la suite nominale qui caractérise la forme.

### **2.1. Figement - séquences partiellement figées**

Pour ce qui est du premier critère, le caractère partiellement figé des constructions répertoriées, nous allons nous baser sur les propriétés transformationnelles de G. Gross. Les expressions partiellement figées se caractérisent par une quasi-opacité sémantique et leur sens global ne provient pas du sens de chacune des unités lexicales qui la composent. Dans la locution *nez en trompette*, on ne peut interpréter le sens du complément *en trompette* qu'à partir du sens de l'ensemble des mots. Le sens global provient du sens concret du premier substantif *nez*,

déterminé par le complément *en trompette*, interprété dans son aspect physique « *retroussé, relevé* ». Il en va de même pour l'expression *queue en trompette* = « *relevée* », où l'interprétation littérale de la deuxième partie de la séquence ne donne pas le sens voulu. Du fait que le premier élément nominal garde son autonomie lexicale dans le sens concret et que le deuxième groupe nominal le qualifie à travers le mécanisme de la comparaison, on peut déduire que ces séquences sont partiellement figées.

On peut considérer les séquences en question comme relativement libres car elles autorisent l'effacement de la suite nominale :

*Elle est mignonne avec son petit nez en trompette.*  
*Elle est mignonne avec son petit nez,*

tout comme les séquences libres où *en N* indique la manière dont quelqu'un est vêtu :

*Elle, la fille en jeans short, elle marche dans la station [...].*  
*Elle, la fille, elle marche dans la station [...].*

Pour étudier leurs propriétés transformationnelles, nous allons procéder à des transformations morphosyntaxiques telles que la pronominalisation, l'insertion d'un modifieur, la coordination et la substitution. Nous allons appliquer ces critères de figement sur les groupes *N en N*, selon la série de tests proposés par Pierre-André Buvet.

**2.2. La pronominalisation** de l'un des deux substantifs d'une structure libre (non figée) peut se présenter ainsi :

*Luc aimait sa montre en or et sa montre en argent.*  
*Luc aimait sa montre en or et celle en argent.*

Le remplacement de N1 dans la locution partiellement figée par un pronom s'avère aussi possible :

*Les escaliers tournants et les escaliers en colimaçon sont des escaliers intérieurs.*  
*Les escaliers tournants et ceux en colimaçon sont des escaliers intérieurs,*

alors que le remplacement de N2 s'avère impossible :

*Luc avait des moustaches en virgules.*

*Luc avait des sourcils en virgules.*

*\*Luc avait des moustaches en virgules et des sourcils en cela.*

En ce qui concerne les groupes nominaux à complément intensif en *de N*, il y est impossible de remplacer N1 et N2 par un pronom :

*D'une façon générale, Luc n'apprécie pas l'agitation et particulièrement l'agitation de ruche qui règne ici.*

*?\* D'une façon générale, Luc n'apprécie pas l'agitation et particulièrement celle de ruche qui règne ici.*

*Léa aime les épaules d'Hercule.*

*\* Léa aime les épaules de celui-ci. (Buvet, 33)*

### **2.3. Insertion d'un modifieur**

L'introduction d'un modifieur dans les constructions libres s'observe aussi bien pour le premier substantif que pour le second :

*Luc a mangé le (E + délicieux) chocolat en morceaux.*

*Luc a mangé le chocolat en (E + petits) morceaux.*

Nous allons tester la possibilité d'introduire un élément dans une séquence à valeur comparative du type *N en N* :

*Elle a des jambes en parenthèses.*

*Elle a des jambes en (E + \*grandes) parenthèses.*

L'insertion d'un adjectif devant ou après N2 est interdite, ce qui prouve le figement de la suite nominale *en N*. Mais on peut très bien dire :

*Elle a de (longues + E) jambes en parenthèses.*

De là, on observe que c'est justement le groupe nominal complément qui est figé et qu'il peut être employé comme descripteur de la forme auprès d'autres substantifs : *des sourcils en parenthèses* ; *un nez en trompette* = « retroussé » et *une queue en trompette* = « relevée » etc.

## 2.4. Substitution

Le figement de la suite *en* Nà valeur comparative est également confirmé par l'impossibilité de substituer au second substantif un autrenom sur la base d'une synonymie :

*Une femme au menton en galoche* = long et relevé vers l'avant comme le nez d'une galoche

*Une femme au menton en galoche* (\*chaussure + \*sabot + \*socque)

Les yeux grands et coupés *en amande* ... (Chateaubriand) = en forme d'amande

Les yeux grands et coupés *en amande* (\*dragée + \*praline)

## 2.5. Coordination

Dans une séquence *N en N* libre, il est possible de coordonner par *et* les noms noyaux de deux syntagmes qui remplissent le même rôle syntaxique et sémantique :

*Zoé a acheté des tables en hêtre.*

*Zoé a acheté des chaises en hêtre.*

*Zoé a acheté des tables et des chaises en hêtre.*

Mais elle est interdite pour les suites à modifieur intensif du type *N de N* :

*Luc évoquait sa prudence de serpent.*

*Luc évoquait sa prudence de chat.*

\* *Luc évoquait sa prudence de serpent et de chat.* (Buvet, 34)

Dans les expressions à compléments déterminatifs du nom considérées ci-dessus, *en* introduit un substantif sans déterminant, quelle que soit la détermination de N<sub>1</sub> :

(...) *les fenêtres en ogive*, avaient été murées avec des briques. (Stendhal, *Le rouge et le noir*)

Quant au premier substantif, il peut s'employer avec l'article indéfini, l'article défini ou un adjectif possessif, selon le contexte :

*Il a une moustache épaisse, des cheveux en brosse, un visage fortement marqué par des passions sans doute malheureuses.* (Maurois, *Climats*)

*Je suis une jeune fille de 21 ans extrêmement complexée par mon menton en galoche.* (Internet)

*Il avait une barbe claire, les pattes en cerceau, le ventre en pointe.* (Duhamel)

### 3. Valeur comparative

Dans cette deuxième partie nous allons essayer de montrer que les compléments déterminatifs contenus dans les structures du type *N1 en N2* étudiées s'appuient sur une comparaison implicite.

On peut paraphraser ces expressions à compléments déterminatifs qui précisent la forme de l'objet à l'aide d'un ou plusieurs adjectifs qui sont sémantiquement associés au substantif *N2* de la suite nominale :

*un nez en pied de marmite* = *un nez gros et rond*  
*un nez en patate* = *un nez large et retroussé* (Le Petit Robert)

On utilise comme descripteurs, des termes relatifs à la forme de l'objet désigné par *N1* (p.ex. *gros et rond*, *pointu*, *large et retroussé*) et ces adjectifs fonctionnent souvent comme des indicateurs d'intensité forte, pareillement aux expressions de haut degré du type *N de N* : *Luc a un cou de girafe* = *Luc a un long cou*. Pour ces suites nominales « la notion d'intensif porte sur une dimension dans l'espace des parties du corps désignées par *N1* » (Buvet, 36)

*un visage en lame de couteau* = *un visage maigre et très allongé*  
*un nez en bec d'aigle* = *un nez pointu*.

Parmi elles, peu nombreuses sont celles où on peut remplacer le complément du nom par un adjectif morphologiquement et sémantiquement associé à *N2* comme dans les cas :

*barbe, sourcils, cheveux en broussaille* ('emmêlés et touffus') = *broussailleux*.  
*nez en bec d'aigle* = *aquilin*.

Le complément *en amande*, décrivant un attribut de la personne (yeux, ongles, etc.), est utilisé en général dans le sens 'sous forme d'amande' ; en revanche, son emploi adjectivé (qui a la même forme que le substantif) est relié par l'analogie à la couleur du fruit : *une mer vert amande*. Cela interdit la transformation de *en amande* (de forme oblongue) en l'emploi adjectival *amande* (de la couleur de la peau de l'amande - verte) ou son remplacement par l'adjectif *amandé* = « qui contient un suc d'amandes ». (<http://www.cnrtl.fr>)

Il existe aussi d'autres noms en seconde position morphologiquement reliés à un adjectif, qui n'acceptent pas ce type de substitution, car ils n'ont pas le même sémantisme :

*Une figure en lame de couteau* (= profil long et mince), (\**lamellé* = « qui est formé, garni de lamelles, de feuillets »)

*Des yeux en boules de loto* (= ronds et saillants), (\**bouletés* = « terminés en boule pour des lettres »).

#### **4. Types de compléments déterminatifs du nom introduits par EN**

Les compléments déterminatifs du type *en N2* se rapprochent sémantiquement des groupes nominaux à complément intensif du type morphologique *de N2* dont il a été question, en ce qu'ils expriment tous deux le haut degré de la propriété (la forme) qui est similaire entre N1 et N2. Dans ces constructions à valeur comparative N1 est le comparé et N2 – le comparant : *nez en patate*, *peau d'albâtre*. Cette dernière expression peut être exprimée d'une manière explicite, p.ex. *sa peau blanche comme l'albâtre* - une locution comparative qui par définition rapproche deux éléments : le comparé (sa peau) et le comparant (l'albâtre) qui se ressemblent sur un point commun (blanc). Dans une suite du type *N1 en N2*, le point commun (gros) est implicite et c'est le premier substantif, le comparé (nez) qui est prépondérant. La suite *en N2 (en patate)* s'interprète en tant qu'adjectif exprimant la forme et la taille de l'objet désigné par N1. On pourrait utiliser, à sa place, la paraphrase *nez gros comme une patate*.

##### **4.1. Classification des syntagmes nominaux selon le contenu du premier terme**

Le premier terme des syntagmes nominaux en *en* évoque le plus souvent les traits physiques de la personne. Dans ces cas, la comparaison porte sur la forme de la figure, le visage, les cheveux, l'attitude, l'aspect de celle-ci. Le plus grand nombre de locutions portent sur le nez, partie saillante du visage qui, selon sa forme, est associée à différents objets. Ils complètent l'image, lui rajoutent des traits caractéristiques et la font graver dans la mémoire.

P.ex. : *nez en trompette* = « nez mutin », ou encore « nez retroussé » ; *nez en patate*, *nez en bec d'aigle* = « nez en bec d'oiseau de proie, de faucon, de vautour, de chouette » ; *nez en bec de canard* = « avec une



saillie disgracieuse au niveau de l'arête nasale cartilagineuse » ; *nez en pied de marmite*, ou *nez en selle*, ou *nez en lorgnette* = en présence d'une difformité du nez  
(<http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Nez/fr-fr/>)

Mais aussi :

*cheveux en brosse* = « coupés court et droit comme les poils d'une brosse »,  
*yeux en amandes*, *menton en galoche* = « long et relevé vers l'avant comme le nez d'une galoche »,  
*menton en pointe de sabot*,  
*barbe en éventail*,  
*moustaches / sourcils en virgules*, *moustaches en crocs*,  
*visage en lame de couteau*,  
*jambes en parenthèses* etc.

Un petit nombre d'expressions avec compléments déterminatifs du nom en *en* sont des constructions dont les N1 sont des locatifs. Parmi elles, un bon nombre ont le terme *escalier* en première position.

P.ex. : *escalier en colimaçon* = « en hélice », *escalier en hélice* = « en spirale », *escalier en tire-bouchon*, *escalier en vrille*.  
*chemin en dos d'âne* = « présentant deux versants opposés »  
*virage en épingle à cheveux* = « très serré ».

Le corpus comporte également quelques syntagmes dont les N1 sont des substantifs inanimés concrets.

P.ex. : *arc*, *table*, *aimant en fer à cheval* = « en forme de demi cercle »,  
*cordage en patte d'oie* = « avec plusieurs cordes »,  
*décolleté en pointe*, *en V*,  
*écriture en pattes de mouche* = « écriture petite et peu lisible ».

En position de N1 on peut trouver un terme relatif aux animaux, comme la queue et l'attelage des chevaux.

P.ex. : *queue en tire-bouchon*  
*queue en panache d'un écureuil*  
*attelage en flèche* = se dit de chevaux attelés l'un derrière l'autre.

Ces locutions mettent en miroir les deux éléments (N1 et N2). S'appuyant sur une relation d'association, elles permettent de

qualifier un substantif (N1), en utilisant des constructions relatives à sa forme (en N2), pour le représenter d'une manière plus imagée.

#### **4.2. Classification des syntagmes nominaux selon le contenu du second terme**

L'intensité et l'originalité des locutions N1 en N27 à valeur comparative résulte de l'emploi sémantique du second substantif. Étant un substantif, le N2 est considéré à travers une de ses caractéristiques, la forme, propriété qu'il partage avec le nom qualifié. La fonction expressive des suites nominales en EN est souvent due au sémantisme des substantifs en position de N2 désignant un animal, une partie ou un accessoire de l'animal (bec, dos, patte, panache etc.) :

P. ex. : *cordage en patte d'oie, écriture en pattes de mouche, queue en panache d'un écureuil, chemin en dos d'âne, nez en bec d'aigle, nez en bec de canard, nez en selle, escalier en colimaçon ;*

ou un végétal (amande, patate, chou, chou-fleur etc.) :

P. ex. : *nez en patate / en pomme de terre, yeux en amandes, oreilles en feuilles de chou = oreilles décollées, oreilles en chou-fleur = oreilles déformées, etc.*

On observe cependant une diversité des constituants qui décrivent la forme d'une manière imagée. Dans une partie des suites en position de N2 on retrouve un inanimé concret qu'on peut regrouper sous les thèmes suivants :

Ustensiles de cuisine : *nez en pied de marmite, queue / escalier en tire-bouchon, visage en lame de couteau ;*

Orthographe et ponctuation : *jambes en parenthèses, queue en point d'interrogation, oreilles en point d'interrogation, moustaches en virgules, sourcils en virgules, décolleté en pointe/ en V ;*

Accessoires : *virage en épingle à cheveux, cheveux en brosse, barbe en éventail, nez en lorgnette ;*

Autres : *attelage en flèche, moustaches en crocs, etc.*

En observant les relations entre N1 et N2, on peut noter que la sélection des substantifs en position de N2 est influencée par la nature de N1. Dans la majorité des locutions en rapport avec les parties du corps - le nez, les yeux, les oreilles - ces éléments sont associés de par leur forme aux termes du monde vivant (animal ou

végétal) comme : *bec d'aigle, bec de canard, patate, pomme de terre, amande, feuilles de chou, chou-fleur* etc. Les substantifs N1 inanimés, appartenant à d'autres champs que ceux du corps humain, limitent leurs possibilités combinatoires avec des noms non animés en position de N2. C'est le cas des locutions construites autour du mot *escalier* - *en hélice, en tire-bouchon, en vrille* etc. Ce sont quelques régularités qui ressortent de l'étude des domaines thématiques des substantifs mais qui ne sont pas une règle dans la formation de ce type de locutions. À côté des constructions figées, répertoriées dans les dictionnaires, il y a aussi celles qui sont des images originales, créées par les écrivains comme : *des jambes en fuseaux* = « allongées », *des favoris en côtelette* = « s'élargissant vers le bas des joues », mais toutes relèvent de la rhétorique.

#### 4.3. Compléments déterminatifs productifs

Nous distinguons aussi des compléments déterminatifs productifs et d'autres qui ne le sont pas. Les compléments déterminatifs les plus productifs, qui s'appliquent à plus de deux substantifs, sont ; *en fer à cheval, en point d'interrogation, en virgules* :

*en fer à cheval* (l'arc, la table, l'aimant) : tout objet qui est en forme de demi-cercle ou de demi-ovale (<http://www.linternaute.fr>),  
*queue en point d'interrogation, oreilles en point d'interrogation, moustaches en virgules, sourcils en virgules.*

Ce groupe, malgré la productivité de la construction nominale, comprend un nombre restreint d'expressions dans lesquelles on ne peut pas considérer les substantifs en position de N1 comme des synonymes, mais comme des termes d'un groupe thématique : p. ex. parties du corps, objets inanimés etc.

Le groupe où les suites nominales sont restreintes à deux N1 distincts au moins compte un grand nombre et d'exemples variés. Les deux substantifs en position de N1 auxquelles s'appliquent les locutions avec un même N2 ne sont pas sémantiquement proches.

P. ex. : (*queue, oreilles*) *en point d'interrogation*  
(*escalier, queue*) *en tire-bouchon*  
*yeux en amandes* (c'est une suite qui est toujours précédée du terme *yeux*).

Ce type de locutions est le résultat d'une sélection du second terme qui doit être représentatif du caractère particulier de la forme du premier substantif. Un substantif accepte un complément qui le caractérise de façon expressive, pour décrire cette propriété d'une manière hyperbolique. Bien que l'interprétation de ces groupes nominaux ne relève pas de la rhétorique, ce modèle de locutions a comme base des termes du monde animal et végétal, ainsi que des mots de la vie quotidienne qui alimentent l'imagination des auteurs. D'un emploi familier, toutes les expressions ne sont pas répertoriées dans les dictionnaires unilingues ou bilingues, mais la littérature en comporte de bons exemples : *un nez en oignon* (Victor Tissot, *Au pays des glaciers*), *une bouche en cerise* (Paula Hoesl, *Belle-de-cœur*) etc. Pour considérer la séquence *un nez en oignon* comme une expression imagée, il est nécessaire que la forme sous-entendue du substantif en N2 ne soit pas exprimée par un adjectif désignant concrètement une forme (comme p.ex. *toit en pente*, *fenêtres en demi-cercle* etc.) et que les deux termes ne soient pas sémantiquement proches.

Il nous paraît important de souligner le rôle de la préposition *en* avec sa valeur d'intériorisation, décrite par Krassimir Mantchev dans son ouvrage *Morphologie française* : « Dans sa valeur de transformation, le sujet change intérieurement ; l'objet explicite ce que le sujet est devenu. [...] *en* permet aussi bien d'aller à l'objet que le retour au sujet. [...] l'objet, après avoir révélé le contenu intérieur du sujet, revient à lui en faisant apparaître sa forme extérieure. » (Mantchev, 379)

Dans les études phraséologiques bulgares, ce type de constructions est considéré comme le résultat d'une « condensation lexico-sémantique ou une compression » (V. Kiuvlieva, 21), où le comparé a pris la place du point commun, la propriété qui désigne la forme dans ce type de locutions en français. C'est une comparaison implicite à cause de la présence zéro de l'adjectif (p.ex. *yeux en boules de loto* = « gros et saillants », adj. zéro). Il est intéressant de signaler que ce type de locutions en bulgare ne se rapporte pas uniquement à la forme : *мъж като планина*, litt. « homme comme une montagne », équivalent de la locution française *grand / gros comme une montagne* et *очи като маслини*, litt. « yeux comme des olives », comparaison portant sur l'intensité de la couleur noire des yeux. En français la grande taille et la forme des yeux est illustrée par

l'expression : *des yeux grands comme des soucoupes*, et ses synonymes : *des yeux comme des tasses*, *des yeux grands comme des salières*. C'est un problème relié à l'étude comparative et à la traductologie, qui pourra faire l'objet d'une recherche plus approfondie.

## Conclusion

Tous les compléments déterminatifs du type *N en N* faisant objet de cette étude tendent vers une forme figée et, parfois, il n'est guère possible de distinguer les compléments déterminatifs libres des locutions toutes faites.

Les transformations et les propriétés que nous venons d'examiner de près font apparaître deux caractéristiques des suites nominales désignant la forme :

- d'une part, N1 est le substantif-tête du groupe nominal et N2 un élément de sa détermination, un modifieur ;

- d'autre part, la relation entre N1 et N2 est gérée par la préposition *en* dans sa valeur d'intériorisation et la suite *en N* prend une valeur comparative selon un seul critère qui est la forme, pareille pour les deux substantifs.

Les constructions du type *N1 en N2* constituent une riche source de créations lexicales. Sur ce modèle, beaucoup de substantifs peuvent être accompagnés d'un ou de plusieurs compléments déterminatifs qui caractérisent leur forme. Ce type de comparaisons implicites sert de base pour la création de nouvelles expressions, tant en littérature que dans le langage parlé.

## Bibliographie

### Textes de références

- CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes*, tome 5, éd. Garnier, 1861.  
DUHAMEL, Georges, *Le Notaire du Havre*, Mercure de France, 1933.  
HOESL, Paula, *Belle-de-cœur*, <https://gallica.bnf.fr/> (Consulté le 21 février 2019)  
MAUROIS, André, *Climats*, Le Livre de Poche, 2008.  
STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Gallimard, 2000.  
TISSOT, Victor, *Au pays des glaciers*, <https://gallica.bnf.fr/> (Consulté le 21 février 2019)

### Ouvrages critiques

- BUVET, Pierre-André, « Les compléments de nom intensifs », in *Neophilologica*, 1996, p. 30-45.  
GREVISSE, Maurice, *Le bon usage, grammaire française 1988* - douzième édition refondue par André Goose, Paris et Louvain-La-Neuve, Duculot, 1988.

- GROSS, Gaston, *Les expressions figées en français noms composés et autres locutions*, Gap, Ophrys, 1996.
- KIUVLIEVA : Кювлиева, Веса, *Устойчивите сравнения в българския език*, София, БАН, 1986.
- Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1977, réd. dirigée par Alain Rey et Josette Rey-Debove, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Société du Nouveau Littre/Le Robert. [Nouveaux tirages en 1978, 1981, 1988 et 1992.]
- MANTCHEV, Krassimir, *Morphologie française, Cours théorique*, Sofia, Nauka i Izkustvo, 1976.
- NAZARIAN : Назарян, Арманд, *Образные сравнения французского языка*, Москва, Наука, 1965.
- REY, Alain et Chantreau, Sylvie, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, coll. « Les Usuels du Robert », 1991.
- ROBERT, Jean-Michel, *Expressions à la carte - Enrichir et améliorer son expression en français langue étrangère, niveau intermédiaire*, Ellipses Marketing, 2011.

### **Sitographie**

- <http://www.cnrtl.fr/definition/forme> (Consulté le 1er mars 2019)
- <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Nez/fr-fr/> (Consulté le 20 février 2019)
- <http://www.languefrancaise.net/Bob/16967> (Consulté le 21 février 2019)
- <http://www.linternaute.fr> (Consulté le 21 février 2019)

## Comparaisons roumaines en *ca* [comme] : degrés de figement et valeurs stylistiques

Anda RĂDULESCU  
Université de Craïova, Roumanie

**Résumé.** Notre analyse s'appuie sur un corpus formé de 195 exemples de comparaisons réalisées à l'aide de la préposition *ca* [comme] ; nous nous proposons tout d'abord de les classer en fonction de leurs constituants ; ensuite, en appliquant les tests de Maurice Gross (1988, 1990) et de Gaston Gross (1989, 1996), nous examinons ces classes pour voir laquelle comporte le plus haut degré de figement (Salah Mejri 1997, 2006, 2011), afin de distinguer entre les constructions libres ou semi-libres et celles plus figées (locutions et expressions idiomatiques) ; en troisième lieu, nous analysons leurs valeurs stylistiques (ressemblance, intensité, métaphore) et les rapports sémantiques établis entre l'élément prédicatif et le comparant (locatifs, instrumentaux, psychologiques). Notre démarche s'appuie sur la vérification des capacités combinatoires de ces structures, sur l'analyse de leur synonymie paradigmatique et sur l'observation de leur manque de congruence enregistré dans les emplois métaphoriques.

**Abstract.** Our analysis is based on a corpus of 195 examples of comparisons containing the Romanian preposition *ca* [as]; we first aim to classify them according to their constituents; then, applying the tests of Maurice Gross (1988, 1990) and Gaston Gross (1989, 1996), we examine these classes to see which one has the highest degree of freeze (Salah Mejri 1997, 2006, 2011), in order to distinguish between free or semi-free constructions and more frozen ones (phrases and idiomatic expressions); thirdly, we analyze their stylistic values (likeness, intensity, metaphor) and the semantic relationships established between the predictive element and the comparison (locative, instrumental, psychological). Our approach is based on the verification of the combinatorial capacities of these structures, the analysis of their paradigmatic synonymy and the observation of their lack of congruence recorded in metamorphic uses.

**Mots-clés :** comparaison scalaire, comparaison non scalaire, degré de figement, valeur stylistique.

**Keywords:** scalar comparison, non-scalar comparison, degree of freeze, stylistic value.

### Introduction

Définie par Charaudeau (360) comme un « processus qui consiste à confronter les qualités, les quantités ou les comportements d'au moins deux êtres entre eux et conclure sur les ressemblances ou dissemblances de ces qualités, quantités ou comportements », la comparaison « est une tâche cognitive de base qui permet d'établir un rapport entre deux éléments ; c'est une forme d'évaluation. Le

rapport se réalise au moyen d'une relation d'ordre ou d'une relation d'égalité (ou similarité) ; ce qui donne la comparaison dite scalaire dans le premier cas et la comparaison non scalaire dans le second cas » (Desmets, 33). Les deux termes obligatoires de toute comparaison - le comparant (appelé aussi *standard*) et le comparé - figurent, dans la plupart des cas, dans une construction à élément prédicatif (appelé *paramètre*)<sup>1</sup> réunis par un morphème grammatical (appelé aussi *marqueur du standard*). Pour Sandfeld (424), *comme* sert à « désigner la conformité en ce qui concerne la manière dont s'accomplit une action ou se présente un fait », alors que pour Fuchs et Le Goffic (2005) la valeur fondamentale de *comme* est d'être marqueur d'identité, opérant tantôt sur des « manières de faire » (*modus faciendi*), tantôt sur des « manières d'être » (*modus essendi*). Et, en effet, lorsque le marqueur du standard *ca* [comme] exprime, dans le cadre de la comparaison, une similitude de manière ou de degré entre comparant et comparé, la comparaison est non scalaire comme le montrent les exemples suivants :

- |                             |                                      |                  |                          |
|-----------------------------|--------------------------------------|------------------|--------------------------|
| 1. <i>Maria</i><br>belle    | e frumoasă<br>sa mère].              | <b>ca</b>        | mama ei. [Marie est      |
| ↓                           |                                      | ↓                | ↓                        |
| Marie (comparé)             | est belle                            | comme (marqueur) | mère sa. (comparant)     |
|                             |                                      |                  |                          |
| 2. <i>Schimbă</i><br>copine | iubite-le<br>de chemise].            | <b>ca</b>        | pe cămăși. [Il change de |
|                             | ↓                                    | ↓                | ↓                        |
| Il change<br>chemises       | copines-les (comparé)<br>(comparant) | comme            | (morphème accusatif)     |

Et lorsque le comparant implique des caractéristiques considérées comme la quintessence<sup>2</sup> d'une qualité ou d'un défaut, la valeur de la comparaison en *ca* [comme] est de superlatif<sup>3</sup>, donc scalaire, comme dans l'exemple suivant :

<sup>1</sup> Voir Fuchs & Guimier 2011, 7.

<sup>2</sup> Pour Leroy (2004) les constructions à parangon, du type *sale comme un peigne* ne sont comparatives qu'en apparence, faisant usage d'un comparant stéréotypé pour signifier en réalité le haut degré.

<sup>3</sup> Nardoza, 8, appelle ces comparaisons *graduatives*, et reprend l'idée de Gautier (31), qui considère la comparaison *fort comme un Turc*, dont le sens est « très fort », comme un adverbe graduatif, parce que la partie *comme Y* fonctionne comme un adverbe de haut degré.



|                                                              |                                    |                                        |                                                                                              |
|--------------------------------------------------------------|------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Paul</i><br>le diable <sup>4</sup><br>↓<br>Paul (comparé) | <i>e urât</i><br><br>↓<br>est laid | <i>ca</i><br><br>↓<br>comme (marqueur) | <i>dracul</i> . [Paul est laid comme<br>diable-le (comparant)]<br>↓<br>diable-le (comparant) |
|--------------------------------------------------------------|------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|

Les structures comparatives en *comme* ont fait l'objet d'études menées par des linguistes français qui se sont intéressés aux constructions phrastiques et aux figements (Pierrard & Léard 2004, Fournier & Fuchs 2007, Fuchs & Le Goffic 2008, *Langue française* 159/ 2008, Fuchs & Guimier 2011), alors qu'en roumain les ouvrages portant sur les comparaisons figées en *ca* sont moins nombreux.

Dans cet article, nous nous arrêtons sur les comparaisons roumaines en *ca* [comme], de nature phraséologique, puisées dans le *Dictionnaire phraséologique français-roumain et roumain-français* d'Elena Gorunescu (1981) pour analyser leur degré de figement<sup>5</sup> et leurs valeurs stylistiques. En continuation de notre étude *Structures adverbiales comparatives figées* (2012), nous avançons l'hypothèse que les collocations, en tant que constructions hybrides<sup>6</sup>, présentent un degré de figement<sup>7</sup> plus faible que les locutions et les expressions idiomatiques. Nous nous appuyons ici sur l'application de tests syntaxiques (transformations, ajouts, déplacement des mots dans le cadre de la construction) et sémantiques (transparence du sens des éléments qui entrent dans la formation de la comparaison, synonymie paradigmaticque). La méthode du lexique-grammaire nous a semblé convenir le mieux à notre analyse, étant donné que le lexique est intimement lié à la syntaxe et que l'étude conjointe de ces deux composantes du langage nous donnent la possibilité de dégager « des régularités du lexique à force de passer les entrées lexicales au tamis de la syntaxe » (Lamiroy 1998 b, 10 citée par De Gioia, 16).

---

<sup>4</sup> Trad. équiv. Paul est moche comme un pou.

<sup>5</sup> La notion de *figement* est très complexe, elle enregistre plusieurs acceptions qui relèvent de plusieurs dimensions, dont les dimensions lexicale, morpho-syntaxique, sémantique et discursive, qui nous semblent être les plus importantes. Elle est envisagée en étroite relation avec la stéréotypie, les propriétés syntaxiques des unités concernées étant plus restreintes que celles des formes libres.

<sup>6</sup> Salah Mejri (2011, 93) estime que les collocations tendent vers le statut d'unités lexicales et que leur hybridité rend compte de leur position intermédiaire entre « liberté et figement, langue et discours, règles et variations stylistiques ».

<sup>7</sup> Il a été établi en fonction de critères syntaxiques et sémantiques (voir Gaston Gross 1989, 1996, Maurice Gross 1990, Salah Mejri 1997, 2006, 2011) que nous utilisons également dans notre démarche.

Le corpus de notre analyse comporte 195 comparaisons en *ca* [comme] tirées du dictionnaire. Nous en avons ajouté d'autres, certaines parce qu'elles sont très fréquentes telles que : *a sta ca bomboana pe colivă / ca cireaşa pe tort* [trad. litt. rester comme bonbon-le sur gâteau des morts / comme cerise-la sur gâteau ; trad. équiv. C'est la cerise sur le gâteau], *a fi slab ca o mătă fătată* [être maigre comme une chatte accouchée<sup>8</sup> ; trad. équiv. être maigre comme un clou / comme un chat de gouttière], *a fi liber ca pasărea cerului* [trad. litt. être libre comme oiseau-le du ciel ; trad. équiv. être libre comme l'air], *a se aprinde ca iasca* [trad. litt. s'allumer comme amadou-le ; trad. équiv. s'emporter facilement], *a sări ca mingea* [trad. litt. et équiv. sauter comme un ballon], *a se târî ca şarpele* [trad. litt. et équiv. ramper comme un serpent], *a tăia ca dinţii babei* [trad. litt. couper comme dents-les de vieille femme ; trad. équiv. couper comme le genou de ma grand-mère], *frumoasă ca o zână* [trad. litt. et équiv. belle comme une fée]. Enfin, d'autres comparaisons, sans caractère figé, sont les « créations stylistiques » des écrivains, comme dans les exemples suivants : *a curge repede ca un şuvoi* [trad. litt. et équiv. couler vite comme un torrent] ou encore : *Şi e linişte pe dealuri / Ca-ntr-o mânăstire arsă* (George Coşbuc) [trad. litt. Et il est silence sur côtes / Comme dans un monastère brûlé ; trad. équiv. Le silence règne sur les collines / Plus lourd que dans un monastère brûlé<sup>9</sup>]. Parmi les créations, certaines sont liées à une époque historique<sup>10</sup>, ou à un usage<sup>11</sup> et ne sont facilement décodables que par ceux qui ont vécu à l'époque ou qui connaissent l'usage en question, ce qui

---

<sup>8</sup> Pour les animaux on utilise l'expression *mette bas*, mais comme en français on n'a pas de participe passé susceptible d'être utilisé comme adjectif, alors nous avons préféré le participe du verbe *accoucher*, réservé aux humains, afin de respecter la structure adjectivale du roumain.

<sup>9</sup> Notre traduction.

<sup>10</sup> *A sta cu ochii ca pe butelie* [trad. litt. rester les yeux fixés sur la bonbonne à gaz ; trad. équiv. les regards rivés sur la bonbonne]. À l'époque de Ceauşescu, lors de la pénurie des biens matériels, à la campagne mais pas seulement, on utilisait des bonbonnes de gaz pour se chauffer ou pour faire la cuisine. Comme tout était rationné et on n'avait droit qu'à une seule par mois, on devait faire attention aux voleurs.

<sup>11</sup> Rodica Zafiu (457 et 421) cite Andrei Pleşu – *melancolic ca un cotoi năpârlit* [trad. litt. mélancolique comme un matou pelé ; trad. équiv. triste comme un jour sans soleil] et Dumitru Irimia (421) cite Mihail Sadoveanu – *Două zile trec ca o părere* [trad. litt. Deux jours passent comme un songe ; trad. équiv. Deux jours s'en vont comme un éclair].

leur permet de décrypter l'analogie évoquée à travers une situation, un événement, un phénomène, un être, etc.

Dans la première partie de cette étude, nous proposons un classement des comparaisons, ensuite nous étudions leur degré de figement pour chaque classe.

## 1. Classes de comparaisons en *ca*

Selon la nature du comparant, nous distinguons les catégories suivantes :

### 1.1. Le comparant est un N

La plupart des comparaisons du corpus sont formées d'un comparant nominal attaché à un verbe. Dans notre article de 2012 (176-178), nous avons institué trois classes, sur le modèle des classes d'adverbes figés établies par Maurice Gross (1990)<sup>12</sup>, à savoir :

(a) **la classe (V + ) Adj<sup>13</sup>. + *ca* + N**, qui correspond à la classe PECO: *a fi blând ca un<sup>14</sup> miel / ca mielul<sup>15</sup>* [trad. litt. être doux comme un agneau / comme agneau-le ; trad. équiv. doux comme un agneau<sup>16</sup>], *a fi scump ca ochii din cap* [trad. litt. être cher comme yeux-les de tête ; trad. équiv. coûter les yeux de la tête] ; *a fi ca o sfârlează* [trad. litt. être comme une toupie ; trad. équiv. être très rapide] ; *a fi ca lemnul* [trad. litt. être comme bois-le ; trad. équiv. être insensible / être ignorant].

Le seul verbe qui entre dans cette construction est le verbe *a fi* [être]<sup>17</sup>, l'adjectif pouvant être un caractérisant (*alb* [blanc], *chel*

---

<sup>12</sup> La classe PECO – (Adj.) comme C : *bête comme ses pieds*, la classe PVCO – (V) comme C : *rester comme un cheveu sur la soupe* et la classe PPCO – (V) comme Prép. C : *entrer comme dans du beurre*.

<sup>13</sup> Nous incluons dans cette classe quelques structures où le participe passé a la valeur d'un adjectif ([a fi] *înfîpt ca cioara-n par* / trad. litt. planté comme corneille-la sur pieu ; trad. équiv. infatué, présomptueux et [a fi] *luat ca din oală* / trad. litt. être pris comme du pot ; trad. équiv. être pris au dépourvu), de même que la locution adjectivale [a fi] *plin de noroc / de parale ca câinele de pureci* / trad. litt. être plein de chance / de sous comme chien-le de puces ; trad. équiv. être riche comme Crésus / marcher sur l'or.

<sup>14</sup> *un* = article indéfini masculin singulier.

<sup>15</sup> *-l* = article défini masculin singulier.

<sup>16</sup> Le français accepte uniquement la construction avec article indéfini.

<sup>17</sup> En fait, le verbe attributif *a părea* [sembler, paraître] pourrait également y figurer, le prédicat étant adjectival.

[chauve], *curat* [propre], *drept* [droit], *iute* [rapide], *ieftin* [bon marché], *laudăros* [vantard], *mândru* [fier], *mut* [muet], etc.) ou un participe passé à valeur adjectivale (*îmbrăcat* [habillé], *înghesuit* [serré], *înfîpt* [planté], *luat* [pris]). Le comparant roumain est précédé soit d'un article indéfini, soit d'un article défini.

(b) **la classe V + *ca* + N** : *a suge ca un burete* [trad. litt. et équiv. boire comme une éponge], *a înjura ca un birjar* [trad. litt. et équiv. jurer comme un charretier], *a mânca ca o mireasă* [trad. litt. manger comme une mariée ; trad. équiv. faire la petite bouche / manger du bout des lèvres]. Cette classe est moins homogène que la classe (a). Elle se caractérise par la présence d'un verbe (y compris le verbe *a fi* [être]) à la voix active ou pronominale, suivi du marqueur du standard *ca* [comme] et d'un comparant nominal (nom ou adjectif substantivé<sup>18</sup>) :

*a țipa ca un apucat* [trad. litt. crier comme un écervelé ; trad. équiv. crier comme un beau diable / à gorge déployée]

*a se uita ca mîța în calendar* [trad. litt. se regarder comme chat-le dans calendrier ; trad. équiv. n'y entendre goutte / n'y voir que du feu]

Une autre particularité de la classe (b) est la présence de quelques locutions verbales comme *a trage nădejde*<sup>19</sup> [trad. litt. tirer espoir ; trad. équiv. caresser l'illusion], suivies de comparants qui, du point de vue sémantique et cognitif, sont caractérisées justement par le manque évident de la propriété qu'on leur associe (barbe, cheveux, queue, dents). La non congruence entre le verbe et ses déterminants souligne leur caractère métaphorique, non compositionnel et rend impossible leur traduction littérale. Si la base de ces comparaisons est invariable (*a trage nădejde*), les comparants sont organisés en séries synonymiques, comme on peut le constater des exemples suivants, mais tous présentent un même manque de congruence et un caractère métaphorique évident :

*a trage nădejde ca spânul de barbă* [trad. litt. tirer espoir comme glabre-le par barbe ; trad. équiv. caresser de vaines espérances]

*a trage nădejde ca broasca de pâr* [trad. litt. tirer espoir comme grenouille-la par cheveux ; trad. équiv. chérir des illusions]

*a trage nădejde ca ursul de coadă* [trad. litt. tirer espoir comme ours-le par queue ; trad. équiv. se nourrir d'illusions]

<sup>18</sup> *apucat* [forcené], *nebun* [fou], *prost* [sot], *zănătic* [écervelé], *bădăran* [rustre].

<sup>19</sup> Cette locution est le synonyme du verbe *a nădăjdui* [espérer].

*a trage nădejde ca baba de dinți* [trad. litt. tirer espoir comme vieille femme-la par dents ; trad. équiv. vivre d'espoir et d'eau claire]

(c) **la classe V + *ca* + *Prép* + *N*** : *a bate ca la fasole* [trad. litt. battre comme à haricot ; trad. équiv. flanquer une volée de bois vert / battre comme plâtre], *a fura ca în codru* [trad. litt. voler comme en bois ; trad. équiv. acheter à la foire d'empoigne], *a scăpa ca prin urechile acului* [trad. litt. échapper comme par chas-le de aiguille-la ; trad. équiv. l'échapper belle].

Cette classe est, du point de vue culturel, la plus intéressante parce que quelques comparaisons sont spécifiques à l'espace roumain comme *a o întoarce ca la Ploiești*<sup>20</sup> (trad. litt. la tourner comme à Ploiești ; trad. équiv. renvoyer la balle / avoir la repartie prompte) ou *a fi / a mânca / a fura ca în târgul lui Cremene*<sup>21</sup> (trad. litt. être / manger / voler comme dans foire-la de Cremene ; trad. équiv. C'est la cour du roi Pétaud / c'est une vraie pétaudière). La même idée de liberté absolue, sans aucune contrainte, apparaît aussi dans l'expression idiomatique *voia dvs. ca la banul Ghica* (trad. litt. votre volonté comme chez boyard-le Ghica<sup>22</sup> ; trad. équiv. à votre guise / vous avez carte blanche), expression qui a une valeur discursive<sup>23</sup> incontestable, utilisée autrefois par les chroniqueurs et, de nos jours, pour donner un air d'ancienneté, de stéréotype verbal pour dire «faites comme vous voulez».

Mentionnons aussi la présence du datif possessif dans le cas des expressions *a i se face pielea ca la găină* (trad. litt. **lui** se faire peau-la comme à poule- ; trad. équiv. avoir la chair de poule) et *a-i merge gura ca la o coțofană*<sup>24</sup> [trad. litt. **lui** marcher bouche-la comme à une pie ; trad. équiv. la langue lui va comme une navette].

---

<sup>20</sup> Autrefois, lorsque les trains partaient de Bucarest vers la Transylvanie, ils s'arrêtaient à Ploiești, une petite ville où l'on devait changer de locomotive, couplée à l'autre bout du train, de sorte que les voyageurs avaient toujours l'impression de repartir vers Bucarest.

<sup>21</sup> Personnage qui favorisait le désordre et le règne du libre arbitre.

<sup>22</sup> Ancienne famille de boyards et de princes de la Roumanie, d'origine albanaise.

<sup>23</sup> Par valeur discursive nous entendons la valeur portée par un discours, le fait que la parole porte une appréciation, un jugement, une prise de position.

<sup>24</sup> Cette expression présente des synonymes qui figurent dans la classe précédente, où le marqueur du standard *ca* n'est pas suivi d'une préposition : *a-i merge gura ca o meliță / ca o moară hodorogită* [trad. litt. sa langue va comme un écan / comme un moulin déglingué ; trad. équiv. c'est un vrai moulin à paroles].

## 1.2. Le comparant n'est pas un N

### 1.2.1. *ca* + *Adv./Pron./Interj.*

Aux classes mentionnées dans 2.1. on pourrait en ajouter encore trois, quantitativement peu représentées, dont les formants appartiennent à d'autres catégories grammaticales :

(a) *V* + *ca* + *Adv.* : *a se simți ca acasă* [trad. litt. se sentir comme à la maison ; trad. équiv. être comme chez soi] ;

(b) *V* + *ca* + *Pron.* : *ca mine* [comme moi], *ca nealtul* [comme pas un, comme nul autre] ;

(c) *V* + *ca* + *Interj.*<sup>25</sup> : *a o duce ca vai de lume / ca vai de om* [la mener comme malheur au monde / malheur à homme ; trad. équiv. vivre piteusement / avoir de la peine à joindre les deux bouts]. Dans le cas du comparant *ca vai de lume* la valeur discursive est doublée d'une évidente valeur d'intensité, de superlatif absolu (*être au plus bas*).

De même, notons que deux autres cas de figure où le comparant n'est pas un N peuvent compléter la liste des structures comparatives en *ca*.

### 1.2.2. Comparaisons fonctionnant comme locutions

Ces comparaisons sont fortement stéréotypées et figées :

- locution comparative à valeur adjectivale : *ca atare* [trad. litt. et équiv. comme tel], *ca nelumea* [trad. litt. comme le non-monde ; trad. équiv. contraire au bon sens]

*Ce faptă constituie infracțiune și se pedepsește ca atare ?* [trad. litt. Quel fait constitue infraction et se punit comme tel ? ; trad. équiv. Qu'est-ce qu'on peut considérer comme délit pour être puni comme tel ?]

*Umbla mereu îmbrăcat ca nelumea.* [trad. litt. Il marchait toujours habillé comme le non-monde ; trad. équiv. Il s'habillait toujours en dépit du bon sens]

- locution adverbiale : *ca altădată* [trad. litt. et équiv. comme autrefois], *ca niciodată* [trad. litt. et équiv. comme jamais]

*Copilăria nu mai e ca altădată, veselă și lipsită de griji.* [trad. litt. Enfance-la n'est plus comme autrefois, gaie et dépourvue de soucis ; trad. équiv. L'enfance n'est plus comme autrefois, gaie et insouciant]

---

<sup>25</sup> En fait, *ca vai de lume* forme une locution adverbiale

*Primul ministru a fost mai nervos ca niciodată.* [trad. litt. Premier-le ministre a été plus nerveux que jamais ; trad. équiv. Le premier ministre a été irrité comme jamais]

### 1.2.3. Comparaisons à valeur hypothétique

La valeur hypothétique de la locution conjonctive *ca și* [trad. litt. comme et/aussi ; trad. équiv. comme si], exprimant la similitude avec un fait/événement<sup>26</sup> ou une personne<sup>27</sup>, apparaît lorsqu'elle est suivie d'un adverbe temporel (*când* [trad. litt. quand]) ou modal (*cum* [trad. litt. comment ; trad. équiv. comme si]). Les locutions *ca și cum*, *ca și când* évoquent, tout comme leur équivalent français, «un monde possible, décroché du monde réel» (Fuchs & Guimier, 2011, 20) :

*ca și când a ieșit din ou* [trad. litt. comme quand il est sorti d'œuf ; trad. équiv. propre comme un sou neuf]

*ca și când te-ar pișca un purece* [trad. litt. comme quand une puce te piquerait<sup>28</sup> ; trad. équiv. comme une piqûre de puce].

*ca și cum nu m-ar fi văzut* [trad. litt. comme comment il ne m'aurait pas aperçu ; trad. équiv. comme s'il ne m'avait pas aperçu]

*ca și cum n-ar avea nimic de pierdut* [trad. litt. comme comment il n'aurait rien à perdre ; trad. équiv. comme s'il n'avait rien à perdre]

Il est à remarquer qu'en roumain les deux locutions commutent dans la plupart des contextes : *ca și când* / *ca și cum*  
*nimic nu s-ar fi întâmplat* [trad. litt. comme et quand / comme et comment rien ne se serait passé ; trad. équiv. comme si de rien n'était].

### 1.3. Bilan

Le classement que nous venons de proposer permet de mieux mettre en évidence le degré de figement, notamment parce que, pour les trois classes où le comparant est un nom, le figement est variable. Certaines comparaisons sont plus figées que d'autres qui sont susceptibles d'être modifiées au gré des locuteurs. En revanche, dans le cas où le comparant n'est pas un nom, le

---

<sup>26</sup> *Scrisul ca și cititul, sunt două lucruri greu de realizat pentru începători.* [trad. litt. Écriture-la comme et lecture-la sont deux choses difficiles à réaliser par débutants ; trad. équiv. Écrire et lire sont deux choses difficiles pour les débutants]

<sup>27</sup> *Mă adresez ție, ca și vouă, tuturor.* [trad. litt. Je m'adresse à toi, comme et vous, tous ; trad. équiv. Je m'adresse à toi, comme à vous tous].

<sup>28</sup> Le roumain n'a pas de contrainte de temps et de mode verbal après *ca și când* / *cum* [comme si], le conditionnel figurant couramment après ces locutions.

figement est plus net puisque ces comparaisons ont le statut de locutions et sont toujours employées telles quelles, sans aucune variation de formants, de place ou de valeur grammaticale, ce qui les rend parfois proches du proverbe. Il nous reste à voir les degrés de figement selon les cas répertoriés.

## **2. Degrés de figement des comparaisons roumaines en *ca* [comme]**

Dans l'Introduction à l'ouvrage *Composition syntaxique et figement lexical* Mejri (2006: 7) remarquait que le figement n'est pas un phénomène absolu et que

*[...] l'intérêt de son étude consiste à retracer le continuum, à en décrire les degrés et à en donner une description qui écarte la recherche des considérations générales pour focaliser sur les phénomènes précis impliqués par le figement dans le fonctionnement linguistique de trois types de syntagmes : verbaux, nominaux et adverbiaux.*

Selon Gaston Gross (1996) et Maria Helena Svensson (2004), l'expression *figée* est une suite d'au moins deux mots à fonction grammaticale précise au niveau de la phrase simple, caractérisée par un figement total ou partiel sur le plan syntaxique, lexical ou sémantique, à caractère conventionnel, partagée par une communauté linguistique.

Pour prouver la fixité d'une construction nous allons utiliser deux critères proposés par Gaston Gross (154) : l'opacité syntaxique et l'opacité sémantique.

### **2.1. Opacité syntaxique et figement**

On parle d'opacité syntaxique lorsqu'une structure refuse des possibilités combinatoires ou transformationnelles, comme des modifications dans l'ordre des mots ou la passivation<sup>29</sup>. Toutes les comparaisons de notre corpus ne répondent pas à la totalité de ces critères et, des tests appliqués, on peut constater que dans une même classe le figement est différent. En général, le degré de

---

<sup>29</sup> Pour Michele De Gioia (17), la définition de Gaston Gross permet de relever le figement « moins dans une séquence syntaxique donnée, que dans l'impossibilité de la transformer dans une autre séquence syntaxique qui servirait à exprimer le même sens de base. Autrement dit, la séquence est figée puisqu'elle ne se transforme pas; la syntaxe est figée puisqu'on ne peut pas effectuer des transformations syntaxiques ».



figement dépend de la fréquence plus élevée d'une structure et de sa lexicalisation complète, qui conduit au blocage de ses propriétés transformationnelles et à la cohésion maximale entre ses éléments. La lexicalisation ne permet de constater ni déplacement, ni ajout d'éléments. Nous ne prenons en considération que les critères qui sont pertinents pour le roumain, dont :

- **la passivation**<sup>30</sup>, qui concerne uniquement les classes (b) et (c), la classe (a) étant principalement formée avec le verbe *être*, donc non passivable.

*Până în ultima clipă a tras nădejde<sup>31</sup> ca spânul de barbă că o să reușească.*  
[trad. litt. Jusqu'au dernier instant a tiré espoir comme glabre-le de barbe qu'il réussisse ; trad. équiv. Jusqu'à la dernière minute il a caressé le vain espoir de réussir]

→ (T. passive, avec effacement de l'agent)

\*...*nădejdea a fost trasă ca spânul de barbă* [trad. litt. espoir a été tiré comme glabre-le de barbe...]

Mais, si le verbe a un objet direct et que la structure verbale ne soit pas une locution verbale comme dans le cas précédent (*a trage nădejde* = *a nădăjdui* / caresser l'espoir = espérer), la passivation est possible :

*Poliția l-a luat pe infractor ca din oală.* [trad. litt. Police-la a pris contrevenant comme du pot ; trad. équiv. La police a pris le contrevenant au dépourvu] → (T. passive, avec effacement facultatif de l'agent)

*Infractorul a fost luat ca din oală (de poliție).* [trad. litt. Contrevenant-le a été pris comme du pot (par la police) ; trad. équiv. Le contrevenant a été pris au dépourvu]

*Copiii din orfelinele românești au dus o viață ca de câine.* [trad. litt. Enfants-les des orphelinats roumains ont mené une vie comme de chien ; trad. équiv. Les enfants ont mené une vie de chien dans les orphelinats roumains] → (T. passive)

*O viață ca de câine a fost dusă de copiii din orfelinele românești.* [trad. litt. Une vie comme de chien a été menée par enfants-les des orphelinats roumains]

---

<sup>30</sup> Il faut mentionner que les comparaisons en *ca* [comme] acceptant la T. passive sont peu nombreuses, compte tenu du fait que le verbe pivot n'a pas d'objet direct.

<sup>31</sup> Le caractère locutionnaire de l'expression roumaine empêche la passivation. Mais, comme les autres cas, les structures adverbiales figées qui sont majoritairement de type PECO ne sont pas des constructions transitives et la T. passive est de toute façon non envisageable.

- le déplacement de termes dans le cadre de la structure affecte, dans une mesure plus grande, les classes (b) et (c) et non la classe (a)<sup>32</sup>.

*Paul duce o viață **ca de câine** cu familia lui.* [trad. litt. Paul mène une vie comme de chien avec famille-sa ; trad. équiv. Paul mène une vie de chien avec sa famille]

*\*Paul **ca de câine** duce o viață cu familia lui.* [trad. litt. Paul comme de chien mène une vie avec famille-sa]

*Se zbate **ca pește** pe uscat să facă rost de bani.* [trad. litt. Il se débat comme poisson-le au sec pour procurer de argent ; trad. équiv. Il se démène / débat comme un beau diable pour trouver un peu d'argent]

*?Se zbate pe uscat **ca pește** să facă rost de bani.* [trad. litt. Il se débat au sec comme poisson-le pour procurer de argent]

Les comparaisons roumaines de la classe (a) du type *Adj. ca N* (*alb ca zăpada* [trad. litt. blanc comme neige-la ; trad. équiv. blanc comme neige], *drept ca lumânarea* [droit comme cierge-la ; trad. équiv. droit comme un cierge], *murdar ca un porc* [trad. litt. et équiv. sale comme un cochon]) acceptent facilement l'antéposition du comparant, le résultat étant une sorte de structure converse (voir Maurice Salkoff 1983), de type *ca N de Adj* (*ca zăpada de alb*, *ca lumânarea de drept*, *ca porcul de murdar* [trad. litt. comme la neige de blanc, comme le cierge de droit, comme le cochon de sale]), qui ne figurent pas comme telles en français. Par ailleurs cette tournure s'avère être très productive en roumain, où il est possible de dire :

*Maria e **ca pâinea caldă** de bună*<sup>33</sup>. [trad. litt. Marie est comme pain-le chaud de bonne<sup>34</sup>]

= *Maria e bună **ca pâinea caldă**.* [trad. litt. Marie est bonne comme pain-le chaud ; trad. équiv. Marie est bonne comme du bon pain / Marie a le cœur sur la main]

*un bărbat **ca un miel** de blând* [trad. litt. un homme comme un agneau de doux]

---

<sup>32</sup> L'antéposition du comparant par rapport à l'adjectif donne une acceptabilité douteuse, voire même agrammaticale en français où le figement est donc plus fort et la structure plus lexicalisée que son équivalent roumain.

<sup>33</sup> Cette structure rappelle les structures converses de Morris Salkoff (1983), de type : *Les abeilles grouillent dans la cour* → *La cour grouille d'abeilles* et *The boy has blue eyes* → *A blue-eyed boy*, et de Gaston Gross (1989).

<sup>34</sup> En français cette construction est agrammaticale.

= *un bărbat blând ca un miel* [trad. litt. et équiv. un homme doux comme un agneau]  
*o femeie ca o albină de harnică* [trad. litt. une femme comme une abeille de diligente]  
= *o femeie harnică ca o albină* [trad. litt. une femme diligente comme une abeille ; trad. équiv. Cette femme travaille comme une abeille]  
*o fată ca o zi de vară de frumoasă* [trad. litt. une fille comme un jour d'été de belle]  
= *o fată frumoasă ca o zi de vară* [trad. litt. une fille belle comme un jour d'été ; trad. équiv. une fille belle comme le jour / comme un astre]

### - l'addition d'autres éléments

Si ces éléments font partie de structures comparatives rapprochées comme sens, exprimant une sorte de synonymie paradigmatique, l'ajout peut être plus ou moins acceptable, fait qui prouve un degré différent de figement, comme on peut le constater dans les exemples suivants :

*Acest om e tăcut ca un mormânt / \*și ca un pește.* [trad. litt. Cet homme est silencieux comme un tombeau / **et comme un poisson**; trad. équiv. Cet homme est muet comme une tombe /\*et comme une carpe]  
*Bărbatul țipa ca un bezmetic / ?și ca scos din minți.* [trad. litt. L'homme criait comme un cinglé et comme écervelé ; trad. équiv. L'homme criait comme un cinglé et comme un dément]

### - la substitution d'éléments

À notre avis, c'est le critère le plus évident pour vérifier le figement d'une expression. À comparer, par exemple, la classe (a), où le comparant et substituable par un autre :

*a fi curat ca un pahar / ca lacrima* [trad. litt. être propre comme un verre / comme larme-la ; trad. équiv. être propre comme un sou neuf]  
*a fi amărât ca un pui de cioară / de vrabie* [trad. litt. être triste comme un jeune de corneille / de moineau; trad. équiv. être triste comme un bonnet de nuit]  
*a fi tăcut ca un pește / ca mormântul* = [trad. litt. être muet comme une carpe / comme tombeau-le ; trad. équiv. être muet comme une carpe / une tombe]

avec les classes (b) et (c), où la substitution est, dans la plupart des cas, impossible, fait qui prouve un plus grand degré de figement par rapport à la classe (a):

*a se aduna ca muștele / \*ca bondarii la miere* [trad. litt. se réunir comme mouches-les / bourdons- les au miel ; trad. équiv. accourir à l'aubaine]

*a da înapoi ca racul* / *\*ca melcul* [trad. litt. reculer comme écrevisse-le / comme escargot-le ; trad. équiv. marcher comme une écrevisse]  
*a bate ca la fasole* / *\*ca la grâu* [trad. litt. battre comme à haricot / comme à blé ; trad. équiv. battre comme plâtre]

## 2.2. L'opacité sémantique

Elle se manifeste lorsque le sens d'une expression est non compositionnel et ne peut pas être déduit à partir du sens des éléments qui la composent. Alors l'expression doit être traduite globalement, en tant qu'unité de pensée et de traduction. En examinant les comparaisons du corpus, on remarque qu'il y a deux catégories distinctes de structures formées à l'aide d'un verbe suivi de *comme* + (*Prép.*) + (*Pron.*) + *N*, caractérisées par la métaphoricité qui engendre une relation insolite, presque oxymoronique, soit au niveau de la relation paramètre - comparant, soit au niveau des mots qui forment le comparant :

(a) **les locutions**<sup>35</sup>, où les unités qui constituent le prédicat sont insécables et le comparant exprime une anomalie sémantique :

*a intra în vorbă*<sup>36</sup> *ca câinele la nuntă* [trad. litt. entrer en conversation comme chien-le aux noces; trad. équiv. se mêler à la conversation sans y avoir été invité/comme un chien dans un jeu de quilles]

*a-i merge vestea* *ca de un popă tuns* [trad. litt. lui aller nouvelle-la comme d'un pope tondu ; trad. équiv. être connu comme le loup blanc]

*a trage nădejde* *ca spânul de barbă* [trad. litt. tirer espoir-le comme glabre-le de barbe ; trad. équiv. caresser de vaines espérances / chérir une illusion / vivre d'espoir et d'eau claire]

*a-i merge gura* *ca la o moară hodorigită* [trad. litt. lui aller bouche-la comme à un moulin déglingué; trad. équiv. C'est un vrai moulin à paroles]

(b) **les expressions idiomatiques** se différencient des métaphores proprement dites puisqu'elles doivent être «reconnaissable[s], identifiable[s] comme telle[s], c'est-à-dire qu'elle[s] doi[ven]t posséder un certain degré de figement» (Denhière & Verstigel, 119). Comme dans le cas des locutions, leur sens est, dans

---

<sup>35</sup> Gaston Gross (1996, 154) définit la locution comme «un syntagme (nom, adjectif, verbe, adverbe) dont les éléments composants ne sont pas actualisés individuellement et qui forme un concept autonome, que le sens global soit figé ou non».

<sup>36</sup> En roumain il y a une seule unité de pensée, le verbe ayant une valeur aspectuelle [+inceptif].

la plupart des cas, oxymoronique, basé sur une contradiction, et elles ne présentent que rarement des structures synonymiques :

*a judeca ca o cizmă* [trad. litt. juger comme une botte ; trad. équiv. être bête à pleurer]  
*a face ca toate visele* [trad. litt. faire comme tous rêves-les ; trad. équiv. se donner en spectacle]  
*a se uita la cineva ca la un cireș copt* [trad. litt. regarder qqn. comme un cerisier mûr ; trad. équiv. dévorer des yeux]  
*a umbla cu cineva ca cu un ou moale* <sup>37</sup> [trad. litt. se comporter avec qqn. comme avec un œuf à la coque ; trad. équiv. être aux petits soins pour qqn.]

En fait, ces structures ne sont pas tout à fait opaques, elles présentent plutôt une anomalie sémantique entre leurs formants. La traduction vers d'autres langues se fait alors de façon globale, ce qui n'est pas le cas pour les structures de la classe (a), *V Adj. ca N*, dont le sens est compositionnel, parfaitement compréhensible à partir des unités qui les composent :

*a fi țințoș ca un cocoș* [trad. litt. et équiv. être fier comme un coq]  
*a fi blând ca un miel* [trad. litt. et équiv. être doux comme un agneau]  
*a fi exact ca un ceasornic* [trad. litt. et équiv. être exact / régulier comme une horloge]  
*a fi încăpățânat ca un catâr* [trad. litt. et équiv. être têtu comme une mule / un mulet]  
*a intra ca o vijelie* [trad. litt. et équiv. entrer comme une tornade / en coup de vent]

Socio-culturellement parlant, dans la classe (a) les comparaisons sont, en général, assez transparentes et la mise en parallèle du roumain et du français montre que les deux langues se servent non seulement de structures similaires, mais aussi du même comparant, fait qui prouve que l'univers référentiel des deux langues est identique. Mais en roumain, la possibilité d'utiliser le comparant précédé d'un article défini ou indéfini entraîne un degré plus réduit de figement.

### 2.3. D'autres critères de figement

Le caractère figé et stéréotypé de certaines comparaisons en *ca* peut également être mis en évidence par d'autres caractéristiques de

---

<sup>37</sup> Expression idiomatique équivalente : *a se purta ca cu o bubă coaptă* [trad. litt. se comporter comme avec un abcès ; trad. équiv. manier avec des pincettes]

nature morphologique, telles que le temps verbal, la polarité de la phrase, le nombre et le type des déterminants, qui concernent en égale mesure l'élément prédicatif et le comparant<sup>38</sup>.

### 2.3.1. Temps verbal et polarité de la construction

Dans la majorité des cas, on ne peut pas changer le temps verbal ou la polarité de la structure phrastique comparative en *ca*. Ces constructions ne figurent qu'au présent de l'indicatif, à la forme négative, comme dans la phrase à rime (en gras dans le texte), où l'on remarque le figement caractéristique des dictons et des phrases proverbiales :

*Nu se știe ca pământul din ce parte bate vântul.* [trad. litt. On ne sait pas comme terre-la de quel côté souffle vent-le ; trad. équiv. On ne sait pas plus que la terre de quel côté souffle le vent<sup>39</sup>?]

\* *Nu (se va ști / s-a știut / se știa) ca pământul ...* [trad. litt. On ne saura pas / on n'a pas su / on ne savait pas comme terre-la...]

### 2.3.2. Détermination du comparant

Le comparant est, dans la majorité des cas, un N précédé d'un déterminant défini ou indéfini ou d'un adjectif substantivé. Pour certaines comparaisons l'emploi tant du défini que de l'indéfini est possible comme dans les exemples suivants<sup>40</sup> :

*a fi amărât ca puiul de cioară / ca un pui de cioară* [trad. litt. être triste comme le / un petit corbeau ; trad. équiv. être triste comme un bonnet de nuit, être triste à mourir]

*a râde ca prostul / ca un prost* [trad. litt. rire comme sot-le / un sot ; trad. équiv. rire aux anges]

*a râde ca nebunul / ca un nebun* [trad. litt. rire comme fou-le / un fou ; trad. équiv. rire aux larmes / comme un bossu]

Pour d'autres, cette alternance est rendue impossible par le caractère des comparants - noms non nombrables, massifs (*var* [chaux], *sare*

---

<sup>38</sup> Pour les caractéristiques sémantiques du comparant, voir Rădulescu 2012 : 175-176.

<sup>39</sup> Le temps verbal n'est pas modifiable dans les aphorismes ou les proverbes. Pourtant, il peut varier en fonction du contexte et s'adapter aux circonstances, comme dans l'exemple *Pas plus que la terre, on ne savait / saura / n'a su de quel côté le vent soufflerait / soufflera / va souffler / allait souffler*.

<sup>40</sup> Les adjectifs roumains *nebun* [fou] et *prost* [sot] sont, comme en français, devenus des substantifs par l'emploi de l'article défini postposé *-l* ou indéfini *un* (masculin singulier).

[sel], *ceară* [cierge], *bragă* [bosan], etc.), noms abstraits (*vremea* [le temps], *lumina* [la lumière]) ou noms de planètes (*luna* [la lune], *pământul* [la terre]) interdisant l'apparition de l'article indéfini :

*a fi alb ca varul* / \**ca un var* [trad. litt. être blanc comme chaux-la / \*comme une chaux ; trad. équiv. être blanc comme le plâtre / comme un linge]

*a fi ieftin ca braga* / \**ca o bragă* [trad. litt. être bon marché comme bosan-le / comme un bosan ; trad. équiv. coûter trois fois rien]

*a fi rece ca gheața* / \**ca o gheață* / \**ca niște*<sup>41</sup> *ghețuri* [trad. litt. être froid comme glace-la / comme une glace / comme des glaces ; trad. équiv. être un vrai glaçon]

*a fi schimbător ca luna* / \**ca o lună* [trad. litt. être changeant comme lune-la / comme une lune ; trad. équiv. être changeant comme une girouette]

Néanmoins, la présence d'une expansion du nom comparant justifie la présence de l'article indéfini en roumain, comme dans l'exemple suivant :

*a fi rotund ca luna* / *ca o lună plină* [trad. litt. être rond comme lune-la / comme une lune pleine ; trad. équiv. être rond comme la pleine lune / être potelé]

Nous observerons une différence de figement entre les comparaisons où le comparant présente une forme unique, à article défini – qui sont donc plus figées que celles à expansion –, qui acceptent l'emploi de l'article indéfini. Le degré de lexicalisation de ces comparaisons est variable, elles sont susceptibles d'être point de départ de «créations» nouvelles, pouvant même parfois surprendre l'usager natif (par ex. *Planeta Marte "grasă" ca o lună plină*<sup>42</sup> [trad. litt. La planète Mars grosse comme une lune pleine ; trad. équiv. Mars, une planète potelée comme la pleine lune]).

### 2.3.3. Nombre du comparant

Le comparant peut apparaître :

- soit au singulier (le cas le plus courant) :

*a se întinde ca pecinginea* [trad. litt. s'étendre comme darter-la ; trad. équiv. faire tache d'huile]

---

<sup>41</sup> Article indéfini pluriel, forme identique pour le masculin et pour le féminin.

<sup>42</sup> <https://www.moldova.org/27-august-2009-planeta-marte-grasa-ca-luna-plina-200832-rom/>

*a sta ca o mireasă* [trad. litt. rester comme une mariée ; trad. équiv. rester à ne rien faire / se tourner les pouces]  
*a toarce ca o pisică* [trad. litt. et équiv. ronronner comme un chat]  
*a trăi ca un pașă* [trad. litt. vivre comme un pacha ; trad. équiv. mener une vie de pacha]

- soit au pluriel<sup>43</sup>, justifié par la confrontation / la mise en parallèle du comparé avec l'idée de collectivité :

*a se împrăștia ca potârniche* [trad. litt. s'éparpiller comme perdrix-les ; trad. équiv. détalier comme des lapins]  
*a se avea ca frații* [trad. litt. s'avoir comme frères-les ; trad. équiv. vivre comme des frères]  
*a se bate ca chiorii / turcii* [trad. litt. se battre comme borgnes-les / Turcs-les ; trad. équiv. se battre comme des chiffonniers]  
*a trăi ca porumbeii*<sup>44</sup> [trad. litt. et équiv. vivre comme pigeons-les / équiv. s'entendre à merveille]  
*a sta ca sardelele* [trad. litt. rester comme sardines-les ; trad. équiv. être serrés comme des sardines].

Le singulier du comparant paraîtrait aberrant, compte tenu du fait que toutes ces comparaisons impliquent les individus d'un ensemble et que le verbe même présuppose l'idée de groupe (\**a se împrăștia ca potârniche* [trad. litt. s'éparpiller /se répandre comme perdrix-la], \**a se bate ca chiorul / turcul* [trad. équiv. se battre comme borgne-le / Turc-le]). C'est justement l'impossibilité de ces structures comparatives d'être modifiées par l'emploi du singulier à la place du pluriel ou vice versa qui légitime notre idée que le degré de figement est plus grand<sup>45</sup> dans les classes (b) et (c), et plus libre dans (a), où les combinaisons ont un figement relatif, beaucoup se comportant comme des structures semi-figées ou

---

<sup>43</sup> La forme de l'article défini roumain au pluriel est *le* pour le féminin et le neutre et *i* pour le masculin.

<sup>44</sup> Parfois le comparant peut être précédé du numéral *doi* /deux : *a trăi ca doi porumbei* [trad. litt. vivre comme deux pigeons ; trad. équiv. vivre en parfaite harmonie].

<sup>45</sup> Pourtant, même dans la classe (b) on peut avoir des comparants qui figurent tout aussi bien au singulier qu'au pluriel : *La sfârșitul cursei, alergătorul gâfâie ca o locomotivă / alergătorii gâfâie ca niște locomotive*. [trad. litt. À la fin de la course, le coureur souffle comme une locomotive / les coureurs soufflent comme des locomotives ; trad. équiv. Le / les coureur(s) souffle(nt) comme un /des bœuf(s) / phoque(s)] ou encore : *Copilul sta ca sfântul / Copiii stau ca sfinții*. [trad. litt. L'enfant reste comme saint-le / Les enfants restent comme saints ; trad. équiv. L'enfant est sage comme une image / Les enfants sont sages comme des images]



même comme des combinaisons libres<sup>46</sup>. On distinguera donc, par exemple, les constructions suivantes caractérisées par un haut degré de figement où le pluriel est bloqué :

*Rușinat, s-a înroșit ca para*<sup>47</sup> *focului* / \**ca perele focului*. [trad. litt. Honteux, il s'est fait comme flamme-la / flamme-les du feu ; trad. équiv. Gêné, il est devenu rouge comme un coq / pivoine]  
*Cartea s-a vândut ca pâinea caldă* / \**ca pâinile calde*. [trad. litt. Livre-le s'est vendu comme pain-le chaud / pains-les chauds ; trad. équiv. Le livre s'est vendu comme des petits pains]

et les comparaisons moins figées, où le pluriel est possible, comme dans les exemples suivants :

*Drogatul umblă ca o rață* / *Drogații umblă ca niște rațe*.  
[trad. litt. Drogué-le marche comme un canard / Drogues-les marchent comme des canards ; trad. équiv. Les drogués se dandinent]  
*Băiatul meu e falnic ca un stejar* / *Băieții mei sunt falnici ca niște stejari*.  
[trad. litt. Fils-mon est fort comme un chêne / Fils-mes sont forts comme des chênes ; trad. équiv. Mes fils sont forts comme des lions / buffles].

Dans ces deux derniers exemples, les contraintes de nature sémantique n'intervenant pas, l'alternance singulier / vs. / pluriel du nom et de l'adjectif est possible sans modifier le sens de la construction. Il s'agit donc d'une structure qui n'est pas entièrement lexicalisée, et dont le degré de figement est réduit.

## 2.4. Bilan

De ce que nous avons montré, il résulte que des modifications sont possibles, mais elles sont de nature différente. Dans certaines comparaisons, elles portent sur le nombre (singulier ou pluriel) et le prédéterminant (article défini ou indéfini) du comparant. Pour d'autres, c'est la synonymie paradigmatisée qui fait qu'elles admettent plusieurs variantes, dont certaines plus fréquentes que les autres (par exemple, *a-i umbla gura ca la o moară hodorogită* [trad. litt. sa langue va comme un moulin

---

<sup>46</sup> La comparaison suivante, qui s'inscrit dans la classe (a), fait partie d'une chanson populaire. On remarque d'abord la rime *apă* / *sapă* [trad. litt. eau / binage] et la possibilité de l'utiliser au pluriel : *A fi obosit și plin de apă ca țaranul de la sapă. A fi obosiți și plini de apă ca țărarii de la sapă*. [trad. litt. être fatigué et transpiré comme le paysan rentrant du binage / fatigués et transpirés comme les paysans rentrant du binage].

<sup>47</sup> Dans cet emploi le nom roumain *para* [flamme] est défectif et n'a pas de pluriel.

déglingué] est plus courante que *a-i umbla gura ca o râșniță* [trad. litt. sa langue va comme un écan]). Et, si une structure accepte des modifications, alors elle n'est pas aussi figée que celle qui ne change jamais de forme et qui est totalement lexicalisée.

Les comparaisons en *ca* diffèrent aussi du point de vue de leurs valeurs stylistiques, ce que nous présentons en ce qui suit.

### **3. Valeurs stylistiques et rapports logiques des comparaisons en *ca***

Fonctionnant comme une forme d'évaluation, la comparaison exprime une ressemblance établie à base d'analogie entre des faits, événements, comportements ou personnes / êtres relevant de domaines différents. Les comparaisons en *comme* peuvent exprimer deux valeurs :

- l'une, non scalaire, de similitude, concernant surtout les classes (b) et (c) comme dans : *a muri ca muștele* [trad. litt. mourir comme mouches-les ; trad. équiv. tomber comme des mouches], *a se strânge ca melcul în coaja lui* [trad. litt. se retirer comme escargot-le dans coquille-sa ; trad. équiv. rentrer dans sa coquille], *a se ține ca orbul de gard* [trad. litt. se tenir comme aveugle-le de palissade ; trad. équiv. ne pas en démordre / ne pas sortir de là], *a zbiera ca un măgar* [trad. litt. et équiv. braire comme un âne], *a scăpa ca prin minune* [trad. litt. échapper comme par miracle ; trad. équiv. l'échapper belle], *a merge ca cu boii / ca cu carul cu boi* [trad. litt. avancer comme avec bœufs-les / avec char-le tiré par bœufs ; trad. équiv. avancer du pas d'un boeuf], *a se uita la cineva ca din pod* [trad. litt. regarder qqn. comme de grenier ; trad. équiv. regarder qqn. de haut], *a sta ca de lemn* [trad. litt. rester comme de bois ; trad. équiv. rester comme une souche / bûche/ de bois], etc. ;

- l'autre, scalaire, concernant surtout la classe (a), qui exprime une qualité / quantité ou un défaut au superlatif, comme dans : *gras ca un pepene* [trad. litt. gros comme une citrouille ; trad. équiv. rond comme une barrique], *rece ca gheața* [trad. litt. et équiv. froid comme glace-la], *tare ca piatra* [trad. litt. fort comme pierre-la ; trad. équiv. fort comme un Turc / un bœuf], *sănătos ca un harbuz* [trad. litt. sain comme une pastèque; trad. équiv. se porter comme le Pont Neuf / avoir une santé de fer], *negru ca smoala / tăciunele* [trad. litt. noir comme jais-le / charbon-le; trad. équiv. noir comme du jais], *tras ca prin inel* [trad. litt. tiré comme

par bague ; trad. équiv. mince comme un fil], *prost ca noaptea / ca o cizmă* [trad. litt. sot comme nuit-la / comme une botte; trad. équiv. bête comme une oie / bête à manger du foin], etc.

Si les classes (b) et (c) sont plutôt réservées à l'expression de la similitude, la classe (a) exprime l'intensité de la qualité ou du défaut, ce qui lui donne un statut de superlatif. Pourtant, certaines comparaisons de la classe (b) ont également un sens superlatif, comme *a dispărea ca o nălucă* [trad. litt. s'évanouir comme un fantôme ; trad. équiv. s'évanouir comme un éclair], *a fuma ca un șarpe* [trad. litt. fumer comme un serpent ; trad. équiv. fumer comme un sapeur / une cheminée] et de la classe (c) (avec Prép N) comme *a aștepta ca pe Cristos* [trad. litt. attendre comme Jésus ; trad. équiv. attendre comme le Messie], *a ploua ca prin sită* [trad. litt. pleuvoir comme à travers tamis ; trad. équiv. bruiner], *a se găti ca de horă / de sărbătoare* [trad. litt. se parer comme de ronde / comme de fête ; trad. équiv. s'endimancher]. Dans ce cas le contexte aide à renforcer cette valeur :

*Vreme câinească, plouă ca prin sită și bate vânt rece.* (Caragiale, *Temă și variațiuni*) [trad. litt. Temps de chien, il pleut comme par tamis et il souffle vent froid ; trad. équiv. Un temps de chien, il bruine et il souffle un vent froid]

*O vedeam pentru prima dată așa, gătită ca de horă, și atunci mi s-a părut foarte frumoasă<sup>48</sup>.* [trad. litt. Je la voyais pour la première fois comme ça, parée comme pour la ronde paysanne et alors elle m'a semblé très belle ; trad. équiv. C'était la première fois que je la voyais ainsi, parée comme pour un bal, et là elle m'a semblé très belle]

L'analogie entre des domaines divers, auxquels on fait appel pour réaliser une comparaison, apparente la comparaison à une autre figure de style, la métaphore, mais celle-ci s'en distingue par l'absence du marqueur du standard *ca* [comme]. Ainsi, l'exemple cité par Sadoveanu (note 11) :

*Două zile trec ca o părere* [trad. litt. Deux jours passent comme un songe]

peut être paraphrasé par

*Două zile trec ca o păsăre-n zbor* [trad. litt. Deux jours passent comme un oiseau en vol ; trad. équiv. Deux jours s'envolent comme un oiseau]

---

<sup>48</sup> Exemple de notre création.

où les deux éléments, le comparant (*le vol d'oiseau*) et le comparé (*les jours*) figurent simultanément. Si on supprime le marqueur *ca* [comme], on aboutit à une métaphore – *Zilele, păsări în zbor* [trad. litt. les jours, oiseaux en vol ; trad. équiv. les jours, un vol d'oiseaux]. Par ailleurs, le passage d'une figure de style à l'autre se fait aisément, sans pertes sémantiques. Dans le cas de la métaphore on pourrait considérer que l'économie de mots augmente l'ambiguïté de la structure et sollicite davantage l'effort de décryptage. Pourtant, les comparaisons ci-dessus n'ont rien de figé. L'emploi métaphorique de certaines structures comparatives stéréotypées en *ca* [comme] est assez rare et le lecteur non averti peut ne pas s'en rendre compte, l'allusion idiomatique pouvant facilement se perdre, comme dans nos exemples ci-dessous<sup>49</sup> :

*Femeie gureșă ca ea – moară neferecată – greu să-i pui lacăt și s-o oprești.* [trad. litt. Femme bavarde comme elle – moulin non fermé – difficile à lui mettre cadenas et l'arrêter ; trad. équiv. Une femme bavarde comme elle, un vrai moulin à paroles, difficile à arrêter].

*Moștenitorii – muște adunate la miere – bâzâie și se agită neconținut, care să ia mai mult din averea unchiului* [trad. litt. Héritiers-les – mouches réunis au miel – bourdonnent et s'agitent tout le temps, qui prendre davantage de la fortune de oncle-le ; trad. équiv. Les héritiers attirés par l'aubaine font du bruit et s'agitent à qui mieux mieux pour profiter de la fortune de l'oncle] .

*În cercul lor de intelectuali, eu, fără multă carte, biet pește pe uscat, mă zbat să fac față conversației.* [trad. litt. Dans cercle-le leur d'intellectuels, moi, sans beaucoup d'apprentissage, pauvre poisson sur terre ferme, m'efforce à faire face à la conversation ; trad. équiv. Dans leur cercle d'intellectuels, moi, un ignorant, un beau diable qui se démène pour faire face à la situation].

Un autre moyen d'exprimer un sens superlatif est l'antiphrase qui fait ressortir des sens contradictoires par rapport à la sémantique des éléments composants, comme dans les exemples suivants : *sătul ca șoarecele în biserică* [trad. litt. rassasié comme une souris dans église ; trad. équiv. gras comme un rat d'église], *șiret ca oaia* [trad. litt. rusé comme mouton-le ; trad. équiv. bête comme une oie], *a se potrivea ca fasolea / braga în ziua de Paști* [aller comme haricot-le / bosan-le dans jour-le de Pâques ; trad. équiv. aller comme un tablier à une vache], *gras ca scorpie* [trad. litt. gros comme scorpion-le ; trad. équiv. maigre comme un clou],

---

<sup>49</sup> Idem.

*drag ca sarea în ochi* [trad. litt. cher comme sel-le dans yeux-les ; trad. équiv. ne pas pouvoir voir qqn. en peinture], *a se înțelege ca soarecele cu pisica* [trad. litt. s'entendre comme souris-la avec chatte-la ; trad. équiv. s'entendre comme chien et chat].

Quant aux rapports sémantiques institués dans le cadre des différentes classes de comparaisons analysées, on remarque une tendance dans la classe (a), et parfois dans (b) également, à utiliser le comparant comme intensifieur de la qualité / quantité – d'où la valeur superlative de ces comparaisons vivantes. Dans la classe (b) et notamment dans la classe (c), où différentes prépositions (*la, pe, în, de, din, prin, cu* [à, sur, dans, de, par, avec]) introduisent le comparant, on trouve les rapports suivants :

- locatifs: *a ieși ca **din** pământ* [trad. litt. sortir comme de terre-la ; trad. équiv. surgir à l'improviste] ;

- manière : *a lăsa ca **la** dentist* [trad. litt. laisser comme chez dentiste-le ; trad. équiv. laisser qqn. bouche bée], *a fura ca **în** codru* [trad. litt. voler comme dans le bois ; trad. équiv. voler comme dans un bois] ; *a scăpa ca **prin** urechile acului* [trad. litt. s'échapper comme par chas-les de aiguille-le ; trad. équiv. l'échapper belle] ; *a umbla ca **cu** oul moale* [trad. litt. se comporter comme avec un œuf à la coque ; trad. équiv. être aux petits soins pour qqn.] ;

- instrumentaux : *a tăia ca **din**ții babei* [trad. litt. couper comme dents-les de la vieille femme ; trad. équiv. couper comme le genou de ma grand-mère] ;

- psychologiques : *a se teme ca **de** dracul* [trad. litt. craindre comme de diable-le ; trad. équiv. fuir comme la peste] ; *trage nadejde ca broasca de pâr* [trad. litt. tirer espoir comme grenouille-la des cehveux ; trad. équiv. caresser des illusions].

Finalement, en termes de rapports / relations logiques *ca* (*comme*, de même que d'autres connecteurs tels que *de même, de la même manière, ainsi que*) permet d'établir un rapprochement basé sur une analogie ou sur une similitude entre des qualités, quantités, faits, etc., ce qui le range dans la catégorie des connecteurs de comparaison.

## Conclusions

De notre analyse il résulte que la classe (a) présente des combinaisons plus libres, moins figées que celles des classes (b) et (c), où les unités se caractérisent par une cohésion plus grande (en

général, elles n'acceptent pas le changement du nombre du nom comparant, l'addition ou le déplacement d'éléments, la synonymie paradigmatisque, la transformation passive). Pourtant le caractère hybride que Salah Mejri (2011, 93) avance pour les collocations, qui tendent en effet vers le statut d'unités lexicales, se manifeste aussi, dans une certaine mesure, dans le cas des expressions idiomatiques et des locutions réalisées par les comparaisons roumaines en *ca* [comme]. Une des explications possibles serait, à notre avis, leur statut de formules stéréotypées<sup>50</sup> intermédiaire entre langue et discours et leur fréquence différente, qui n'a pas entraîné leur figement total. Ainsi, les comparaisons *a sta ca oul în cui* [trad. litt. rester comme œuf-le dans clou-le ; trad. équiv. aller comme un tablier à une vache], *a trăi ca câinele în car* [trad. litt. vivre comme chien-le dans char-le ; trad. équiv. coucher sur la dure], *a sta ca un huhurez* [trad. équiv. vivre en ermite] ne sont pas très fréquentes, d'où leur figement réduit. Mais, quel que soit leur degré de figement, les blocages syntaxiques et les contraintes sémantiques qu'elles présentent en constituent des éléments définitoires, qui inscrivent les comparaisons des classes analysées dans le domaine vaste de la phraséologie.

La non compositionnalité du sens et le manque de congruence entre l'élément prédicatif et le comparant peuvent également constituer un argument pour le caractère plus figé de certaines comparaisons. Utilisées surtout pour des raisons stylistiques – notamment les comparaisons graduatives, à valeur superlative –, les comparaisons sont apparentées à la métaphore, le passage étant réalisé par la suppression du marqueur du standard *ca*. Finalement, les comparaisons en *ca* présentent la particularité de pouvoir exprimer tant des évaluations scalaires, illustrant la valeur superlative – surtout celles de la classe (a) –, que des valeurs non scalaires, de similitude – notamment celles des classes (b) et (c).

---

<sup>50</sup> *a o duce ca vai de lume* [trad. litt. la mener comme malheur au monde ; trad. équiv. coucher sur la dure], *a aştepta ca pe Cristos* [trad. litt. attendre comme Jésus ; trad. équiv. attendre comme le Messie], *a sta ca pe jăratie* [trad. litt. rester comme sur brasier ; équiv. être comme sur des charbons ardents], *a uita ca pământul* [trad. litt. oublier comme terre-la ; trad. équiv. oublier complètement], etc.

## Bibliographie

- CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- DE GIOIA, Michele, *Carrément. Lexique bilingue français-italien des adverbess figés*, Roma, Aracne, 2008.
- DENHIÈRE, Guy, VERSTIGEL, Jean-Claude, « Le traitement cognitif des expressions idiomatiques: activités automatiques et délibérées », in *La locution: entre lexique, syntaxe et pragmatique. Identification en corpus, traitement, apprentissage*, sous la dir. de Pierre Fiala, Pierre Lafon, Marie-France Piguet, 1997, Paris, INALF, p.119-148.
- DESMETS, Marianne, « Constructions comparatives en *comme* », in *Langue française* 3, No.159/2008, p. 33-49.
- FUCHS, Catherine, GUIMIER, Claude, « Les constructions comparatives intraprédicatives en français », in *Travaux de linguistique* 2, No.63/2011, p.7-33.
- FUCHS, Catherine, LE GOFFIC, Pierre, « Un emploi 'typifiant' de *comme* : un de ces exemples comme on en trouve partout », in *Langue française* No.159/2008, p.67-82.
- FOURNIER, Nathalie, FUCHS, Catherine, « *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », in *Lexique* No.18/2007, Lille, Presses du Septentrion, p.69-107.
- GAUTIER, Antoine, « Le mot *comme* : problèmes et perspectives en synchronie », in *Linx* 58/2008. *Aspects de comme*, Paris, Paris Ouest La Défense, p.13-23, [En ligne]. URL: <https://journals.openedition.org/linx/325> (Page consultée le 15 janvier 2019).
- GORUNESCU, Elena, *Dicționar frazeologic francez-român și român-francez*, București, Editura Științifică și Pedagogică, 1981.
- GROSS, Gaston, *Les constructions converses du français*, Genève-Paris, Droz, 1989.
- GROSS, Gaston, *Les expressions figées en français: noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, 1996.
- GROSS, Maurice, *Grammaire transformationnelle du français*. Vol. 3: *Syntaxe de l'adverbe*, Paris, ASSTRIL, 1990.
- GROSS, Maurice, « Les limites de la phrase figée », in *Langages* 90/1988, Paris, Larousse, p.7-22.
- IRIMIA, Dumitru, « Complementul comparativ (de comparație) », in *Gramatica limbii române*, ediția a II-a /2004, București, Polirom, p.421-424.
- LAMIROY, Béatrice, « Le lexique-grammaire. Essai de synthèse », in *Travaux de linguistique* 37/1998 b, Bruxelles, Duculot, p.7-23.
- LEROY, Sarah, « Sale comme un peigne et méchant comme une teigne », in *Travaux linguistiques du Cerlico* No 17, *Intensité, comparaison, degré* 1, 2004, p.255-267.
- MEJRI, Salah, *Le figement lexical. Descriptions linguistiques et structuration sémantique*, préface de Robert MARTIN, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1997.
- MEJRI, Salah, François, Jacques, « Restrictions sémantiques sur l'objet sous-entendu de verbes transitifs (le cas de *boire*) », in *Composition*

- syntaxique et figement lexical* /2006, J. François, DS. Mejri (dir.), Université de Caen Basse-Normandie, CRISCO, Presses universitaires de Caen.
- MEJRI, Salah, « Collocations et emplois appropriés : des unités lexicales hybrides ? », in *Cahiers de lexicologie* 1, No.98/2011, *Du lexique aux dictionnaires en passant par la grammaire. Hommages à Chai-song Hong*, p.83-94.
- NARDOZZA, Grégory, « Expressions adjectivales de la comparaison: étude comparée français-allemand », in *ELIS* 4 (2) /2016, (Échanges de linguistique en Sorbonne), Paris, Université Paris Sorbonne, p.5-35. [En ligne]. URL : <<http://elis.hypotheses.org>>. <halshs-01393336>, (Page consultée le 10 janvier 2019).
- PIERRARD, Michel, Leard, Jean-Marcel, « Comme : comparaison et haut degré », in *Travaux linguistiques du CerLiCO* No. 17 /2004 (Florence Lefeuvre, Michèle Noailly dir.) *Intensité, comparaison, degré (1)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p.269-287.
- RĂDULESCU, Anda, « Structures adverbiales comparatives figées (étude comparée roumain-français », in *Annales de l'Université de Craïova. série Langues et Littératures romanes*, année XVI:1/2012, p.169-183, Craïova, Editura Universitaria.
- SALKOFF, Morris, « *Bees are swarming in the garden* : A systematic synchronic study of productivity », in *Language* 59 No2 /1983, Baltimore, The Waverly Press, p.288-346.
- SANDFELD, Kristian, *Syntaxe du français contemporain. Les propositions subordonnées*, Genève, Droz S.A, 1965.
- SVENSSON, Maria Helena, « Critères de figement: l'identification des expressions figées en français contemporain », Thèse de doctorat, Umeå, Université d'Umeå, 2004, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:143138/FULLTEXT01.pdf> (consultée le 15.01.2019).
- ZAFIU, Rodica, « Complementul comparativ », in *Gramatica limbii române. II Enunțul* /2005, București, Editura Academiei Române, pp.450-462.



# **Comparer pour intensifier : structures linguistiques et types de comparaison en français**

Clara ROMERO

Université de Paris, Laboratoire MoDyCo (UMR 7114),  
France

**Résumé.** L'objet de cet article est de présenter, parmi les structures linguistiques exprimant l'intensité, celles qui reposent sur une inférence comparative et de les mettre en correspondance avec les types de comparaison exposés par Fuchs (2014). Si l'intensité est, dans cet ouvrage, mentionnée comme effet de sens habituel de certains types de comparaison, cet effet existe également pour d'autres types. Il apparaît par ailleurs que, bien qu'il s'agisse d'inférer le haut degré, ces comparaisons ne sont pas majoritairement quantitatives. La plupart sont en effet similitives et les autres peuvent être quantitatives, évaluatives ou même d'identité ou d'altérité.

**Abstract.** The purpose of this article is to present the intensity-expressing linguistic structures that are based on comparative inference and to relate them to the types of comparison exposed by Fuchs (2014). If, in this work, intensity is mentioned as the usual effect of certain types of comparison, this effect also exists for other types. Otherwise, it appears that, although it is a question of inferring the high degree, these comparisons are not predominantly quantitative. Most of them are indeed similitive comparisons and the others can be quantitative, evaluative or even of identity or otherness.

**Mots-clés :** comparaison, intensité, inférence, figure, degré.

**Keywords:** comparison, intensity, inference, figure (of speech), degree.

## **Introduction**

Comme cela apparaît clairement dans le panorama de la comparaison dû à Fuchs (2014), contrairement aux comparaisons *quantitatives* – qui peuvent être *d'égalité* ou *d'inégalité* –, aux comparaisons *qualitatives* – qui peuvent être *évaluatives*, *similitives* ou *d'identité*s. *d'altérité*, etc., les comparaisons exprimant l'intensité (telles que *Luc est bête comme ses pieds*) ne constituent pas un type spécifique de comparaison.

L'intensité n'est qu'un des effets de sens possibles de certains types – et surtout de certains marqueurs – de comparaison. Dans l'exemple ci-dessus, c'est une comparaison similitive (en *comme*) à parangon qui sert à exprimer le haut degré ; mais toutes les comparaisons similitives en *comme* n'ont pas cet effet :

- *Une tumeur grosse comment ?*
- *Comme une noisette.*

D'un autre côté, l'expression de l'intensité ne passe pas non plus nécessairement par celle d'une comparaison. Elle peut recourir à certaines structures linguistiques, plus ou moins spécifiques, ou à des formes plus libres. Par exemple, on pourrait dire avec un sens assez proche de *Luc est bête comme ses pieds* :

*Luc est bête à pleurer* (Structure consécutive [Adj. à V<sub>inf.</sub>]),  
*Luc est d'une rare bêtise* (Structure [être d'un(e) (Adj.+<sup>1</sup> N)])

ou encore

*Qu'il est bête, ce Luc !* (exclamation)

En cas de cooccurrence de deux lexèmes, on le voit, la probabilité d'apparition d'un lexème intensifieur quelconque pour un lexème intensifié donné dans le cadre d'une construction donnée est variable (*pleurer* semble plus probable pour saturer [*bête* à V<sub>inf.</sub>] que ne l'est *rare* pour [*être d'une (bêtise + Adj.)*]<sup>2</sup>. Ces structures sont d'ailleurs productives. La forme d'une comparaison intensifieuse peut, en outre, être tout à fait libre :

*Il y a des jours où Luc me rappelle une certaine Bécassine.*

Parmi ces structures linguistiques exprimant l'intensité, dont nous avons récemment fait l'inventaire (2017), il se trouve que la plupart reposent – ou peuvent reposer – sur une comparaison. La restriction (« peuvent ») vient de ce que certaines structures syntaxiques sont hétérogènes quant à la nature de l'inférence (du mécanisme sémantique ou calcul interprétatif) qui les sous-tend. Ainsi [Déf. N1-Adj.<sub>N2</sub>] peut aussi bien être métaphorique – c'est-à-dire comparative – (ex. *ville-champignon* : « qui s'est bâtie aussi vite qu'un champignon, très vite ») que métonymique (ex. *recette-minute* : « qu'on réalise en une minute, très vite »). De même, *conserver religieusement* (« comme les religieux ») est comparatif, mais *aimer passionnément* ne l'est pas.

---

<sup>1</sup>Le signe + signifie que les éléments de part et d'autre à l'intérieur des parenthèses sont permutable.

<sup>2</sup>En effet, *bête à pleurer* alterne essentiellement avec *bête à manger du foin* (où la comparaison est enchâssée dans une structure consécutive) tandis que la fréquence est mieux distribuée entre un plus grand nombre d'adjectifs après *bêtise* : *incroyable, inouïe, inimaginable, invraisemblable, crasse, stupéfiante*, etc.

En plus de son appartenance à telle ou telle structure, le fait de faire fonctionner un certain type d'inférence (comparative ou autre) est l'un des critères de description devant intégrer une base de données d'expressions de l'intensité en cours d'élaboration. Cette base constituera un dictionnaire de collocations spécialisé (le *Dictionnaire Électronique des Structures Linguistiques de l'Intensité du Français*)<sup>3</sup>.

L'objet de cet article est de présenter les structures linguistiques exprimant l'intensité qui reposent sur une inférence comparative (ainsi que quelques formes représentatives plus libres) et de les mettre en correspondance avec les types de comparaison exposés par Fuchs (2014). Si l'intensité est, dans ce dernier ouvrage, mentionnée comme effet de sens habituel de certains types de comparaison, cet effet existe également pour d'autres types, mettant chaque fois en œuvre une inférence comparative subtilement différente. Après un bref rappel terminologique (encadré), les comparaisons seront présentées (jusqu'au § 7) selon leur forme (le § 8 étant précisément consacré aux expressions sans structure grammaticale particulière). Pour les autres notions exposées par Fuchs (2014), auxquelles le présent article fait référence (types, schémas de comparaison), on se reportera pour mémoire à l'annexe en fin d'article

**Constituants d'une comparaison**  
(Exemple de la comparaison quantitative)

- **Entités comparées** = Comparé (Cé, *Pierre*), Comparant (Ca, *Paul*)
- **Paramètre** = Propriété qui fonde la comparaison (ex. *méchanceté*)
  - > *Pierre est plus méchant que Paul.*
  - Il peut y en avoir deux (P1, *bêtise* et P2, *méchanceté*). Le Cé est alors généralement dédoublé.
  - > *Pierre est plus bête que méchant.*
  - Il n'est pas nécessairement (entièrement) explicite. (*Pierre n'est pas comme Paul.*)
- **Variable**, facultative, limitant la portée du paramètre, prenant deux valeurs.
  - (Vx, avec son père et Vy, avec sa mère). Le Cé est alors généralement dédoublé.
  - Pierre est plus méchant avec son père qu'avec sa mère.*
  - En saturant tous les constituants (pour un résultat difficilement pertinent), cela donnerait :
  - Pierre est plus méchant avec son père que Paul n'est gentil avec sa mère.*
- **Marqueur** (ex. *comme*)
  - Il peut marquer l'égalité ou l'inégalité (pour les comparaisons quantitatives).
  - Il peut être séparé en deux parties : Marqueur du paramètre (*plus*), Marqueur du Ca (*que*)
  - Il est réputé absent dans la métaphore.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup>Le projet *DESLIF* (présenté à Catane en septembre 2018 au V<sup>e</sup> colloque de parémiologie et de phraséologie – *PHRASIS*) sera mené en collaboration avec Ewa Pilecka et Małgorzata Izert de l'Université de Varsovie.

<sup>4</sup>Comme il n'est toutefois pas évident de savoir ce qui est un marqueur de comparaison et ce qui n'en est pas (en dehors des exemples canoniques) la distinction comparaison – métaphore ne sera pas ici utilisée comme concept opératoire.

## 1. Structures en comme : comparaisons similitives

Ces expressions sont numériquement prédominantes en français.

### 1.A Structure [(Adj.) comme SN] (*beau comme un dieu*)

Le cas le plus répandu (le premier) est celui où le SN équivaut à [Dét.<sub>ind.</sub> N], mais il n'est pas le seul possible :

|                                             |                                                             |
|---------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| [Adj. comme Dét. <sub>ind.</sub> N]         | <i>beau comme un dieu, fier comme un coq</i>                |
| [Adj. comme N]                              | <i>amer comme chicotin</i>                                  |
| [Adj. comme N <sub>p</sub> ]                | <i>pauvre comme Job</i>                                     |
| [Adj. comme Pro.]                           | <i>(un cœur) gros comme ça</i>                              |
| [Adj. comme Dét. <sub>déf.</sub> N]         | <i>ennuyeux comme la pluie, libre comme l'air</i>           |
| [Adj. comme Dét. <sub>poss.</sub> N]        | <i>bête comme (ses) pieds</i>                               |
| [Adj. comme Dét. <sub>ind.</sub> N Prép. N] | <i>long comme un jour sans pain,</i>                        |
| [Adj. comme N. Prop. <sub>rel.</sub> ]      | <i>(étonné) comme une poule qui a trouvé un<br/>couteau</i> |

On notera par ailleurs que la même structure vaut lorsque le degré à inférer est très bas : *aimable comme une porte de prison, fin comme du gros sel*. Or il s'agit alors d'une litote (figure comportant une dimension ironique) puisque ce genre d'expression exprime en fait la qualité opposée à celle de l'adjectif, voire un haut degré de celle-ci (*détestable, grossier*).

Dans tous les cas, il s'agit de comparaisons *similitives*, c'est-à-dire exprimant à l'origine une ressemblance dans la « manière d'être » entre le Cé et le Ca. C'est cette ressemblance qui, s'appuyant sur le caractère parangonique du Ca, est exploitée pour exprimer l'intensité. La plupart du temps, cette manière d'être est explicitée par l'adjectif, même si le choix du Ca montre que celui-ci n'épuise pas le sens de la figure, en particulier dans les occurrences non stéréotypées :

*Elles ne veulent pas descendre sur la plage, le premier jour, blanches comme du saindoux.* <Lodge, *Jeu de société*, trad.>

### 1.B Structure [V comme SN] (*boire comme un trou*)

Les exemples ci-dessus illustrant les différentes possibilités de détermination du N pourraient également être pris ici (*parler comme un livre* vs. *battre comme ø plâtre* vs. *fuir comme la peste*), tout comme ceux relatifs aux différents compléments du N (*crier comme un putois* vs. *comme un cochon qu'on égorge*). L'inférence d'une grande vs. petite quantité se retrouve pareillement (*manger comme un ogre* vs. *un oiseau*). Bien que non typique, la structure

sans verbe plein ni adjectif est également possible (*être comme une poule qui a trouvé un couteau, être comme un coq en pâte, avoir la tête comme un compteur à gaz*).

Par ailleurs, il faut noter que le Cé n'est pas toujours le sujet de la phrase, il peut être un complément direct (*fuir qqn.<sub>Cé</sub> comme la peste*) ou indirect (*se moquer de qqc.<sub>Cé</sub> comme de sa première chemise, tenir à qqc.<sub>Cé</sub> comme à la prune de ses yeux*).

Ces comparaisons, toujours similitives, concernent ici une « manière de faire » qui, contrairement à la « manière d'être » de la structure avec adjectif, n'est pas explicite (la manière dont mangent les cochons, les ogres, les oiseaux). La puissance figurative qui ressort de telles comparaisons semble toutefois varier en fonction de la nature respective du Cé – le plus souvent humain – et du Ca (humain *vs.* animé *vs.* inanimé), que la comparaison soit stéréotypée ou non. Celle de *boire comme un trou* apparaît à cet égard plus forte que celle de *manger comme un cochon*, elle-même plus forte que celle de *partir comme un voleur* ou *dormir comme un bébé*.

Naturellement, cette structure est productive, comme l'illustre cet exemple original :

*et surtout faites-le se laver, il pue comme un troupeau de chèvres en rut*  
! <Van Hamme, *Les Maîtres de l'orge*, BD>

### **1.C Structure [SProp. comme SProp.] (*mentir comme respirer, marcher comme sur des roulettes*)**

Les structures précises sont variées, et dépendent du nombre d'éléments que comprend la comparaison et le fait qu'ils soient tous explicites (ex. *Pierre<sub>Cé</sub> ment<sub>P1</sub> comme il<sub>Ca</sub> respire<sub>P2</sub>*) ou pas. De manière générale (c'était déjà le cas dans les structures ci-dessus), les éléments identiques côté Cé et côté Ca ne sont pas répétés. Mais une variable (à deux valeurs, donc) peut être introduite côté Ca seulement (la valeur côté Cé, considérée comme évidente, n'est pas explicite) :

*Pierre est arrivé comme un cheveu sur la soupe.*  
= Pierre<sub>Cé</sub> est arrivé<sub>P</sub> là où il est arrivé<sub>Vx</sub> comme un cheveu<sub>Ca</sub> arrive<sub>P</sub> sur la soupe<sub>Vx</sub>.

Même analyse pour : *C'est passé comme une lettre à la poste.*

Dans les exemples suivants, le Ca n'est autre que le Cé (= Cé dédoublé), il n'est donc pas répété non plus :

*Ça marche* [sans roulettes] *comme* [ça marcherait] *sur des roulettes.*  
*Ça (r)entrer* [là où ça (r)entre] *comme* [ça rentrerait] *dans du beurre.*

ou encore (avec une glose plus sophistiquée) : *Je m'en fiche comme ce n'est pas permis.*

Ceci étant, les attestations non stéréotypées sont légion. En particulier, les SV peuvent contenir chacun un complément d'objet différent (considéré comme une variable) alors que le verbe est le même, ce qui autorise son ellipse :

*Plus coloré que la gamme Ripolin, il<sub>Cé</sub> manie<sub>P</sub> le rire<sub>VX</sub> comme Semprasc<sub>Ca</sub> la raquette<sub>VY</sub>. <L'Officiel des spectacles, à propos du spectacle "Godard" (au théâtre Le Tartuffe)>*

Sans que les expressions soient stéréotypées, cette structure s'associe à certains lieux communs comme le paramètre de la facilité avec laquelle on commet des actes fâcheux :

*Ils licencient comme on pisse.* (seul le Ca est stéréotypé, non l'association avec le Cé).  
*Tu m'as quitté comme on prend le métro.* <Chanson+ bifluorée>

Les énoncés avec *comme si...* illustrent le cas de comparaisons où le Cé se dédouble à cause de variables (*comme si le ciel allait lui tomber sur la tête*). La forme [SV *comme* PPé] en est une forme abrégée évitant de répéter le sujet (Cé) :

*Il restait planté là comme frappé par la foudre.*  
*Il se leva comme {pris d'un besoin pressant / mû par un désir soudain}.*

## **2. Structures avec adverbes dits comparatifs ou superlatifs : comparaisons quantitatives**

### **2. A Formes dites du comparatif**

Le modèle de Rivara (1990) fournit 12 marqueurs de comparaison, tous susceptibles d'être utilisés dans des comparaisons quantitatives exprimant l'intensité :

|   | sans négation         |              |                 | avec négation               |                  |                     |
|---|-----------------------|--------------|-----------------|-----------------------------|------------------|---------------------|
|   | comparatif            |              | superlatif      | comparatif                  |                  | superlatif          |
|   | =                     | >            | >>              | =                           | >                | >>                  |
| ↑ | <i>aussi / autant</i> | <i>plus</i>  | <i>le plus</i>  | <i>pas aussi peu</i>        | <i>pas moins</i> | <i>pas le moins</i> |
| ↓ | <i>aussi peu</i>      | <i>moins</i> | <i>le moins</i> | <i>pas {aussi / autant}</i> | <i>pas plus</i>  | <i>pas le plus</i>  |

Quelques exemples :

- Avec marqueur d'égalité (cas le plus fréquent : ↑ ) :

*Car leur raison d'être là demeurerait le mariage et, tant qu'elles n'étaient pas accouplées, elles avaient aussi peu d'emploi qu'un maçon sans sa truelle.* <Rufin, *Rouge Brésil*>

*Vos paupières pèsent deux tonnes, votre esprit est gaillard comme une vieille tong et moi-même, devant cet ordinateur, je me sens à peu près aussi vif qu'une méduse mazoutée traitée aux neuroleptiques.* <Le Nouvel observateur>

*Séguin<sub>Cé</sub> faisant du rafting<sub>Vx</sub>, c'est aussi crédible<sub>P</sub> que Boutin<sub>Ca</sub>[conservatrice] au salon Érotissimo à Bordeaux<sub>Vy</sub> !* <France Inter, le Fou du roi><sup>5</sup>

L'analyse de ce dernier exemple révèle en outre le potentiel des variables (V<sub>X</sub> V<sub>Y</sub>) pour les comparaisons figurées. Un cas récurrent est celui de l'expression de l'impossibilité d'accomplir une tâche (ou de la vanité d'une telle tentative), en comparant cette tâche à une tâche herculéenne (avec souvent, comme variable, les moyens disproportionnés utilisés), le tout avec l'adverbe *autant*<sup>6</sup> :

[prétendre en finir avec la misère en donnant aux œuvres de charité] *autant entreprendre d'assécher les océans avec une boîte de mouchoirs en papier.* <Lodge, *Thérapie*, trad.>

[raser le torse d'un patient très poilu] *autant déboiser le bois de Boulogne avec un sécateur.* <BD *Femmes en blanc* 8>

[demander à un photographe de fermer les yeux] *autant essayer de rendre droits tous les bossus de la terre.* <France Culture>

<sup>5</sup>Dans les deux derniers exemples, bien que le marqueur soit *aussi* (↑), il faut comprendre « aussi peu » (↓), comme dans le premier. Ce sont en effet des litotes. Nous n'avons pas d'exemple de la configuration inverse, qui ne semble pas préférée en français. Cela pourrait donner : *Je me sens aussi peu excité qu'un cabri traité aux amphétamines.*

<sup>6</sup>Ces exemples apparaissent comme autant de variantes adaptées au contexte du stéréotype consistant à *vider la mer avec un dé à coudre*.

- Avec marqueur d'inégalité :

*En deux jours, l'affaire est montée puis redescendue plus vite qu'un soufflet. <Jeunes A Paris>*

- Avec marqueur d'inégalité + négation :

*Il n'est pas plus épais qu'un sandwich SNCF.  
Si l'univers physique est soumis aux lois du mouvement, l'univers moral ne l'est pas moins à celles de l'intérêt. <Helvetius (1758) De l'esprit, cit. Michéa, L'enseignement de l'ignorance>*

Il faut en outre noter que certains énoncés (avec ou sans négation) intervertissent la correspondance habituelle entre les éléments de la comparaison (Cé, qui est le thème et Ca, intégré au rhème) et la fonction dévolue à ces éléments dans la phrase (sujet et complément du comparatif respectivement). Le Ca se retrouve ainsi en position de sujet et le Cé en position de complément du comparatif, alors qu'il est le thème.

*Même les otages des Philippines<sub>Ca</sub> sont plus souriants que lui [Philippe Séguin<sub>Cé</sub>].  
Le jour<sub>Ca</sub> n'est pas plus pur que le fond de mon cœur<sub>Cé</sub>. <Racine, Le Cid>  
Déjà j'ai senti le parfum de l'amour. Un million de roses<sub>Ca</sub> n'embaumerait pas autant [que l'amour<sub>Cé</sub>]. <chanson, Pink Martini>*

Dans l'exemple ci-dessous, contenant une variable, c'est, là aussi, la valeur parangon qui est associée au paramètre (et à son marqueur), tandis que la valeur thématique n'est pas explicite :

*Ils ne la voyaient pas et ne se moquaient pas d'elle, non plus. Elle ne participait pas aux discussions en cours de philosophie ; elle ne participait à rien du tout. Sur la planète mars<sub>VY</sub> elle n'aurait pas été plus tranquille [qu'elle ne l'est sur terre<sub>VX</sub>]. <Houellebecq, Extension du domaine de la lutte>*

Cette configuration n'est pas exceptionnelle :

– Comme ça vous n'êtes pas allée en Euphoria avec votre mari ?

– Non.

– Pourquoi cela ?

*Le regard qu'elle lui lança n'aurait pas été plus hostile s'il lui avait demandé quelle marque de serviettes périodiques elle utilisait. <Lodge, Changement de décor, trad.>*



Or il se peut aussi que les entités comparées soient toutes les deux thématiques, même si l'on peut parfois distinguer un thème principal (Cé) et un thème secondaire (Ca) :

*Madame, chevelure aussi ordonnée que son massif de fleurs, et robe aussi rose que ses tulipes. <Direct Matin>  
de « jeunes-cadres-dynamiques », la mine aussi sombre que le costume-cravate*

Il est possible de vérifier cela en intervertissant le Cé et le Ca, ce qui, pour les exemples ci-dessus donnerait des énoncés moins bons, mais pas aberrants sémantiquement<sup>7</sup>.

D'autres structures comparatives, ayant des effets de sens propres, sont utilisées à des fins d'intensification. Dans les structures suivantes, la plupart repérées en tant que telles par Fuchs (2014), les entités comparées peuvent également être toutes les deux thématiques (cela peut dépendre de ce qui, dans le contexte, est déjà connu).

• Comparaison d'égalité avec deux paramètres coorientés :

*Ce fut aussi couteux qu'inefficace.  
ou aussi inefficace que couteux  
Ce fut inefficace, autant que couteux.*

La comparaison porte en réalité sur les paramètres et ils peuvent être intervertis. Si la première forme conduit au haut degré simple (« très couteux et très inefficace »), la seconde amène un effet de renchérissement (« non seulement inefficace, mais aussi couteux »).

• Comparaison mutuelle d'égalité ou d'inégalité, avec un résultat identique dans les deux cas :

*deux sœurs aussi blondes l'une que l'autre (= « toutes les deux très blondes »)  
des propositions plus alléchantes les unes que les autres (= « toutes très alléchantes »)*

---

<sup>7</sup>Ces énoncés illustrent donc une raison particulière d'utiliser un Ca tiré de la situation où se trouve Cé, c'est-à-dire entretenant un lien métonymique avec lui (v. Romero, 2015).

Les deux entités, identiques, sont explicitement à la fois le Cé et le Ca de l'autre.

- Comparaison de déviation. Celle-ci consiste en l'affirmation du degré égal atteint par deux paramètres antonymes sur deux entités. Plusieurs formes en sont possibles :

*Il<sub>Cé</sub> a autant réussi<sub>P1</sub> que son père<sub>Ca</sub> avait échoué<sub>P2</sub>.  
Il a réussi, autant que son père avait échoué.*

On notera les effets de sens suivants (absents de *Il a réussi alors que son père avait échoué*) :

1/ haut degré (« Il a largement réussi / son père avait largement échoué »)

2/ la coexistence de ces deux choses n'est pas attendue et offre matière à sous-entendu (même si le contenu de celui-ci échappe) : il y a là quelque chose de remarquable, qui a / doit avoir une explication ou prouve quelque chose.

- Corrélatives symétriques d'égalité :

Certaines de ces comparaisons sont en fait des comparaisons de déviation (il y a bien deux paramètres antonymes, même si le Ca et le Cé peuvent être une même entité) :

*Autant son père<sub>Ca</sub> avait échoué<sub>P2</sub>, autant lui<sub>Cé</sub>, il a réussi<sub>P1</sub>.  
Autant je<sub>Ca</sub> veux bien<sub>P2</sub> arriver plus tôt<sub>VY</sub>, autant je<sub>Cé</sub> refuse<sub>P1</sub> de partir plus tard<sub>VY</sub>.*

Il n'est pas ici question de degré, mais de « renforcer » un aspect de l'énoncé. Dans le premier exemple, c'est le contraste entre les deux situations (voir aussi effet 2/ ci-dessus) qui est souligné. Dans le deuxième, c'est la légitimité de la seconde proposition (le refus), qui se trouve légitimée par la première, laquelle lui sert d'argument.

- Corrélatives symétriques d'inégalité :

*Plus il paye, plus il est content. (= « Il est très dépensier. »)  
Plus on l'écoute, moins on comprend ce qu'il veut dire. (= « Il est impossible de le comprendre. »)*

Ces exemples s'analysent de la manière suivante : Pierre<sub>Cé</sub> est plus content<sub>P</sub> s'il paye plus<sub>VX</sub> que s'il paye moins<sub>VY</sub> : une variable

prend deux valeurs indéterminées mais relatives l'une à l'autre (ordonnées). L'effet intensifieur n'est pas ici nécessaire mais seulement possible.

- Comparaison d'inégalité métalinguistique (v. gloses fournies), avec un effet de dépassement :

*Une façade plus que blanche* (= plus blanche qu'une façade qu'on dirait « blanche »)

*La lessive qui lave plus blanc que blanc* (= plus blanc qu'une lessive qui lave déjà « blanc »)<sup>8</sup>

## **2.B Formes dites du superlatif**

Ce qu'on appelle « superlatif » n'est rien d'autre que l'expression d'une comparaison ne consistant pas tant à confronter un Cé à un (ou plusieurs) Ca qu'à le distinguer au sein d'un ensemble d'éléments comparables (qui sont, chacun, des Ca). Ainsi, du point de vue du sens,

*Cette voiture est la plus chère (des trois).* (superlatif)

équivalait strictement à :

*Cette voiture est plus chère que les (deux) autres.* (comparatif)

Or pour que cette configuration exprime l'intensité, il faut que l'ensemble de comparaison corresponde à la totalité de la classe. Des formes particulières sont alors privilégiées, avec des marqueurs de Ca variés, où l'on observe, au choix, que :

- L'ensemble de comparaison est défini en intension au moyen de compléments du superlatif comme : *du monde, de tous les temps, que je connaisse, qu'on ait jamais vu, qui existe, qui soit...*

*Depuis que je vis à la campagne, je suis le plus heureux du monde.  
C'était le pire escroc que la terre ait jamais porté.*

---

<sup>8</sup>Le cas de *plus noir que la noirceur, plus triste que la tristesse*, est différent. La substantivation (*triste* > *tristesse*) induit le haut degré par l'effacement de toute autre notion (*triste* est une qualité qui présuppose une substance et n'exclut pas d'autres qualités, contrairement à *tristesse*).

ou parfois en extension : *de tous, entre tous*.

- L'ensemble de comparaison est inexprimé :

*Maman, tu es la plus belle* [des femmes, des mamans].  
*Venez au plus vite, il est au plus mal*.

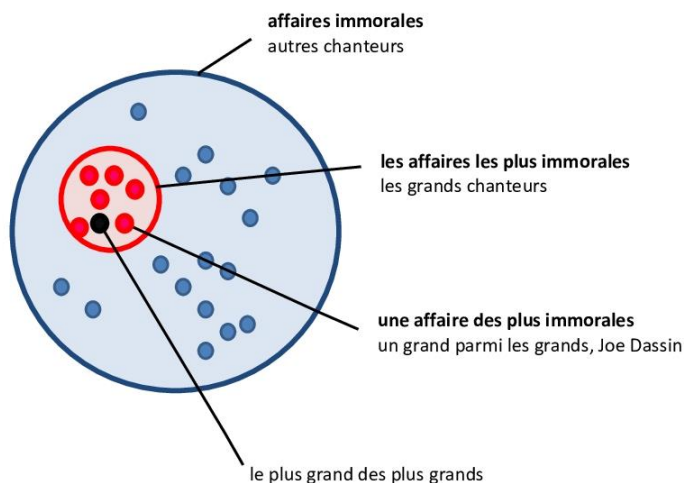
- L'ensemble de comparaison est un sous-ensemble se distinguant lui-même dans l'ensemble plus vaste des Ca possibles. Le C<sub>e</sub> peut en être un élément quelconque :

*Joe Dassin, un grand parmi les grands.*  
*une affaire des plus immorales*<sup>9</sup>

ou il peut être l'élément qui dépasse encore les autres (ici avec enchâssement de superlatifs) :

*le plus grand des plus grands*<sup>10</sup>

comme illustré dans la figure ci-dessous :



---

<sup>9</sup>L'absence fréquente du pluriel (*des plus immorale*) a pour cause le sens visé (*extrêmement immorale*).

<sup>10</sup>Les formes avec répétition, non typiques en français, rappellent cet hébraïsme littéraire, issu des traductions bibliques (*vanité des vanités, l'esclave des esclaves, juste entre les justes*).

L'effacement du marqueur du paramètre dans une expression superlative (déjà observable dans *un grand parmi les grands*) se retrouve dans une autre structure (*la bêtise du siècle*), présentée ci-dessous (§ 3.D).

Comme il arrive que des structures intensifieuses soient enchâssées l'une dans l'autre, on peut trouver une forme superlative d'un adjectif intensifieur du paramètre plutôt que du paramètre lui-même :

*on se rend compte que l'émission qu'on est en train de regarder relève de l'ineptie la plus inouïe* <Graff, *Il est des nôtres*>

de même que l'on pourrait tout simplement trouver un superlatif dans un Ca :

*Sa barbe était blanche comme la plus haute neige de la montagne.* <Barjavel, *Ravages*>

## **2.C Autres formes exprimant la superlation**

D'autres formes peuvent exprimer la même idée. On peut nier l'existence ou même la possibilité de l'existence d'un Ca dépassant, égalant ou même approchant le Cé (ce que Fuchs 2014 appelle la pseudo-incomparabilité<sup>11</sup>). Cela se fait au moyen d'adverbes comparatifs déjà vus (ou de locutions comme *ne pas arriver à la cheville*) et d'adverbes tels que *tout, jamais, personne, quiconque, n'importe (quel)*... ou d'autres locutions (*il n'y a pas, on n'en fait plus, tu meurs*).

*Je ne crains rien tant que l'ennui.* [variante de *autant*]  
*Un appareil on ne peut plus performant.*  
*Ce n'est pas possible d'être aussi têtu (que lui) !*  
*Y parviendra-t-on ? Rien n'est moins sûr.*  
*Plus beau que moi, tu meurs !* <Titre de film>  
*C'est tout ce qu'il y a de plus faux.*  
*Javel La Croix, y a pas mieux pour tout désinfecter !* <publicité>  
*Aucun ne lui arrive à la cheville !*

La plupart de ces comparaisons sont quantitatives, mais ce n'est pas la seule possibilité. Les suivantes sont similitives :

---

<sup>11</sup>Celle-ci peut même être explicite : *Ce produit est incomparable. Ils payent des taxes incomparablement plus élevées.* Il s'agit donc d'une forme de prétérition.

*...comme je ne sais pas quoi  
Il est prétentieux comme pas {un / deux}.  
Attention : cela s'attrape comme rien.  
On n'en fait plus des comme ça.*

voire d'identité de type :

*Je n'ai jamais vu{un accoutrement pareil / semblable}.*

### **3. Structures avec la préposition *de* ([Dét. N1 *de* (Dét.) N2])**

Les segments comparatifs intensifieurs de la forme [Dét. N1 *de* (Dét.) N2] sont très variés. En s'appuyant sur le rôle du N1 et du N2, on peut toutefois mettre au jour différents fonctionnements. Les deux premiers types (§ 3.A et 3.B) ont été identifiés par Buvet et Gross (1995).

#### **3.A *Le type une patience d'ange, une peau de bébé***

La caractéristique de ce type de comparaisons est qu'elles sont les seules à admettre, au moins en tant que glose, la transformation suivante :

|                            |   |                                     |                                |
|----------------------------|---|-------------------------------------|--------------------------------|
| [Dét.ind. N1 <i>de</i> N2] | → | [Dét.déf. N1 <i>de</i> Dét.ind. N2] |                                |
| <i>une patience d'ange</i> | → | la patience d'un ange               | = « une patience très grande » |
| <i>une peau de bébé</i>    | → | la peau d'un bébé                   | = « une peau très douce »      |
| <i>un appétit d'oiseau</i> | → | l'appétit d'un oiseau               | = « un appétit très petit »    |

qui conserve les rôles respectifs du N2 (Ca) et du N1 (paramètre)<sup>12</sup>. Si les comparaisons stéréotypées sont de la forme [Dét.ind. N1 *de* N2] (v. aussi *une taille de guêpe, un travail de bénédictin, des doigts de fée*) on trouve, parmi les créations, aussi bien une forme que l'autre :

*une discrétion de banquier suisse* <France Inter>  
*la personnalité d'une balle de tennis* <Dr et Quinch, BD>  
*Continue comme ça et tu auras le QI d'un acarien.* <Dilbert, BD>  
*le charisme d'une pizza froide*  
[à propos de l'overnight express] *au fin fond, une carte de visite [...]*  
*(mais on perd des heures à la chercher car l'enveloppe a la taille d'un sac poubelle, et tout le monde n'a pas des bras aussi longs que Mister Hyde.* <Eco, Comment voyager avec un saumon>

---

<sup>12</sup>Toutefois si le N1 n'est pas gradable comme l'est *patience*, une partie du paramètre (douceur - de la peau) doit être inférée.

Il s'agit, naturellement, de comparaisons similitives (« une peau comme celle d'un bébé »).

### 3.B Le type une volonté de fer, un cœur de pierre

Comme tous les suivants, ce type de comparaisons (elles aussi similitives) n'admet pas la transformation mentionnée ci-dessus. Ainsi :

|                                                   |   |                                   |                                          |
|---------------------------------------------------|---|-----------------------------------|------------------------------------------|
| [Dét.ind. N1 de N2]                               | → | *[Dét.déf. N1 de Dét. N2]         |                                          |
| <i>une santé de fer</i>                           | → | *la santé {d'un / du} fer         | = « une santé très bonne »               |
| <i>une volonté de {fer / d'acier}</i>             | → | *la volonté {du fer / de l'acier} | = « une volonté très grande »            |
| <i>un cœur {d'or / de pierre}</i>                 | → | *le cœur de {l'or / la pierre}    | = « un cœur très généreux / insensible » |
| <i>un {moral / mental} d'acier</i>                | → | *le {moral / mental} de l'acier   | = « un mental très bon »                 |
| <i>une main de fer dans un gant de velours...</i> |   |                                   |                                          |

Dans ce cas, cela est dû à ce que, si le N2 est toujours le Ca, le N1 est le Cé lui-même. Le paramètre, lui, doit être entièrement inféré.

Par ailleurs, le N2 est obligatoirement un nom de matière.

Cette deuxième structure est, évidemment, bien moins productive que la première, étant donné la moindre variété des N2. Certains N2 ont toutefois une distribution extrêmement large, comme *de merde*, qui peut s'appliquer à quasiment à tout ce que l'on méprise, qui déçoit ou ne donne pas satisfaction (*un système politique de merde, du matos de merde*).

### 3.C Le type une maison de rêve, un froid de canard

Nous nous trouvons ici à la limite entre la comparaison et la simple qualification. Or nous faisons l'hypothèse que *de rêve*, ne qualifie pas *maison* comme le ferait *de campagne* ou *de maître* pour autant qu'il ne s'agit pas d'une maison que l'on a vu en rêve, mais d'une maison réelle *comparée* à celles du monde rêvé. C'est à nouveau une comparaison similitive, où le N1 joue le rôle du Cé, tandis que le N2 permet, par un rapport métonymique, de circonscrire la classe de comparaison. Le paramètre n'est donc pas nécessairement explicite (la manière d'être reste alors à inférer) :

|                                  |                                                     |
|----------------------------------|-----------------------------------------------------|
| <i>une maison de rêve</i>        | = « comme celles dont on rêve » <sup>13</sup>       |
| <i>une tête d'enterrement</i>    | = « comme celle que l'on affiche aux enterrements » |
| <i>un conducteur du dimanche</i> | = « comme ceux qui ne conduisent que le dimanche »  |

---

<sup>13</sup> Variante : *la maison de {tes / mes...} rêves*

mais il peut aussi, lorsque le N1 est gradable, l'être :

*un froid de canard* = « un grand froid (comme celui qu'il fait lorsque passent dans le ciel les canards sauvages) »

Dans ce cas, il n'y a pas d'entités Cé / Ca.

### **3.D Le type la bêtise du siècle, un tireur d'élite**

Ici encore, on pourrait douter de la pertinence de la notion de comparaison pour rendre compte de ce type. Toutefois, comme les formes de superlation (v. § 2.B), ces comparaisons pointent soit un élément déterminé parmi un ensemble de comparaison (*la bêtise du siècle*), soit un élément quelconque d'un sous-ensemble déterminé à l'intérieur d'un ensemble de comparaison plus vaste (*un tireur d'élite, du matériel {de première qualité / de dernier choix}, un pilote de première bourre, un fait de première importance*)<sup>14</sup>. Mais à la différence des expressions mentionnées plus haut, ces comparaisons ne semblent pas tant quantitatives ou similitives que évaluatives de prévalence.

Dans structures 3.A à 3.D, le N1 était soit le Cé, soit le paramètre. Dans les suivantes (3.E à 3.G), le N1 est le Ca, ce qui les fait apparaître davantage comme des métaphores. Il s'agit donc toujours de comparaisons similitives.

### **3.E Le type un tissu de mensonges, un monstre d'égoïsme**

Bien que similitives, ces comparaisons ont un effet de sens essentiellement quantifieur. Dans *Son discours*<sub>Cé</sub> *est un tissu de mensonges*, le N1 est un Ca pouvant en effet être glosé par « beaucoup » ou « grand ». Si le N2 est extensif (*un tissu de mensonges, un flot d'injures, un tas d'affaires, une mine d'information...*) il fait partie du Ca, mais s'il est intensif, il peut être considéré comme le paramètre (*un monstre d'égoïsme, une merveille de précision, un miracle de rentabilité*).<sup>15</sup> La forme [Dét.<sub>ind.</sub> N1 de N2] est la plus courante, mais [Dét.<sub>déf.</sub> N1 de Dét.<sub>ind.</sub> N2] s'observe également (*une marée de manifestants* ou *la marée des manifestants*).

---

<sup>14</sup>Sans la référence à ce sous-ensemble, la notion de comparaison est bel est bien perdue : *un fait d'importance, un argument de poids* (simple qualification).

<sup>15</sup>Certains syntagmes intensifieurs s'apparentent à ce fonctionnement sans toutefois être comparatifs, car le N1 est essentiellement – et non métaphoriquement – quantifieur (*des litres d'encre, une tonne de linge*). Il y a seulement hyperbole. Les noms quantifieurs, métaphoriques ou non, ont été étudiés par Benniger (2001) ou Flaux et Meissner (2004).



### 3.F Le type une chienne de vie, la loterie du mariage

Proche du type précédent, ce type de comparaisons s'en distingue en ce que l'effet de sens est qualitatif, bien qu'empreint d'intensité. D'autre part, il regroupe tous les syntagmes dont le N2 est le Cé (et le N1 le Ca), quelle que soit leur forme exacte :

*cette chienne de vie / la chienne de vie que l'on mène / Chienne de vie !  
Il nous a encore saqués, ce(tte) vache de prof / Vache de prof !  
Pourquoi il n'arrive pas, ce putain de bus / Putain de bus !  
Tu verrais ce bijou de voiture !  
Ils ont construit une merveille de théâtre.  
Je connais une crème {d'homme / de femme}.  
Tu veux revoir cette merde de film !  
la loterie du mariage<sup>16</sup>*

### 3.G Le type les requins de la finance, la bible du yoga

Ces comparaisons, appelées analogies, sont le plus souvent de la forme [Dét.<sub>déf.</sub> N1 de Dét.<sub>déf.</sub> N2], ce qui les distingue de celles du type 3.E. Déjà décrit par Aristote, leur fonctionnement s'appuie sur une décomposition du Ca et du Cé en deux éléments entretenant un rapport identique et constituant le paramètre. Ce rapport, qui peut être schématisé et glosé de la manière suivante, permet d'inférer une « quatrième proportionnelle » (case grisée) et, partant, le paramètre :

| <i>C'est le paradis de la ménagère.</i>                              |               |   |                |              | <i>C'est un bourreau des cœurs.</i>                                         |            |   |                |               |
|----------------------------------------------------------------------|---------------|---|----------------|--------------|-----------------------------------------------------------------------------|------------|---|----------------|---------------|
| C <sub>è</sub>                                                       | boutique      | = | C <sub>a</sub> | paradis (N1) | C <sub>è</sub>                                                              | homme      | = | C <sub>a</sub> | bourreau (N1) |
|                                                                      | ménagère (N2) |   |                | âmes         |                                                                             | cœurs (N2) |   |                | condamnés     |
| « Cette boutique est à la ménagère ce que le paradis est aux âmes. » |               |   |                |              | « Cet homme est aux cœurs (amoureux) ce qu'un bourreau est aux condamnés. » |            |   |                |               |

Quelques exemples :

*la bible du yoga  
le nirvana du shopping  
les fossoyeurs de l'école de la République*

<sup>16</sup>Plusieurs remarques : ces comparaisons reposent sur une structure qui peut aussi être soit comparative mais pas forcément intensifiante (*l'école de la vie, l'aiguillon de la faim, Il ne sort pas de la bulle de sa famille, C'est un nuage dans le ciel de mes pensées*), soit intensifiante mais pas comparative (*un amour d'enfant* – métonymique –, *son imbécile de frangin, Pauvre de moi !* – qualifications simples)

*les barons {de la presse / de la finance / de l'industrie}  
un ténor du théâtre  
la Chapelle Sixtine de la connerie  
[Le] CRIPS[...], une structure qui court un marathon annuel de  
l'information auprès de 70.000 adolescents dans les établissements  
scolaires de la région parisienne. <Le Nouvel Observateur><sup>17</sup>*

NB. D'autres structures intensifieuses de forme [Dét. N1 de (Dét.) N2] ne relèvent pas de la comparaison (et ne seront donc pas traitées ici) : *un salaire de misère* (vs. *misérable*) *une vie de courage*, *l'île de beauté*, *les convois de la honte*, *le salaire de la peur*, *la descente de la mort*.

#### 4. Structures avec d'autres prépositions

D'autres prépositions (*en* ou *à*) apparaissent dans certaines structures comparatives, soit à la place, soit comme variante de *de* dans la structure du type vu au § 3.B (*un cœur en or*, *des mains en or*, *des nerfs en acier*, *une logique en béton*).

La préposition *en* sert aussi de marqueur de comparaison dans un certain nombre d'expressions où la figure n'est pas forcément intensifieuse (*un nez en fraise*, *des oreilles en chou-fleur*)<sup>18</sup>. Il se peut toutefois qu'elle se trouve avoir cette fonction : *avoir le dos en compote*, *les jambes en coton* ou :

*Je souffre en damné* (Molière, *L'École des femmes*)

De même, certaines expressions figées répondant à la structure [V à la Adj.fém.N] (glosables par *à la manière* Adj.fém.N) pourrait être considérées comme intensifieuses : *à la cosaque*, *à la hussarde*. Les créations, elles, sont formées sur un nom propre : *des astuces à la McGyver*, *des tours de passe-passe à la David Copperfield*. Il s'agit, bien sûr, de comparaisons similitives.

---

<sup>17</sup>À noter que ces analogies sont parfois plus explicatives qu'intensifieuses : *le Rimbaud des mathématiques* (Evariste Galois), *le piano du pauvre* (l'accordéon). Par ailleurs, le N2 peut être remplacé par un adjectif se rapportant au Cé : *l'or liquide au jardin* (l'urine utilisée comme engrais), *le Francis Cabrel allemand*.

<sup>18</sup>Voir dans ce recueil l'article de M. Petrova sur une série d'expressions associant des parties du corps à des signes de ponctuation, pouvant être glosées par « en forme de ». Au contraire, *le dos en compote* se laisse gloser par « réduit à l'état de » (remarque de C. Fuchs).

## 5. Adjectifs et adverbes dénominaux

Certains adjectifs dénominaux recèlent des comparaisons correspondant, selon le cas, à l'un des types décrits aux § 3.A, 3.B et 3.C. Certaines expressions stéréotypées connaissent les deux variantes, même si leur fréquence peut différer :

|                            |   |                        |
|----------------------------|---|------------------------|
| <i>une voix de stentor</i> | → | une voix stentorienne  |
| <i>un travail de titan</i> | → | un travail titanesque  |
| <i>une voix de cristal</i> | → | une voix cristalline   |
| <i>une patience d'ange</i> | → | une patience angélique |

Mais l'adjectif correspondant n'est pas nécessairement disponible. À l'inverse, il se peut que seule la version adjectivale soit lexicalisée (*un air angélique*, *une situation ubuesque*, *un projet pharaonique*), cela n'est pas prévisible. De même pour les adverbes dénominaux en *-ment* acceptant une glose en *comme* :

|                                              |   |                                                       |
|----------------------------------------------|---|-------------------------------------------------------|
| <i>chanter divinement</i> (attesté)          | → | <i>chanter comme un dieu</i> (lexicalisé)             |
| <i>conserver religieusement</i> (attesté)    | = | « conserver comme les religieux »<br>(non lexicalisé) |
| <i>paternellement bienveillant</i> (attesté) | = | « bienveillant comme un père » (non<br>lexicalisé)    |

## 6. Formes de juxtaposition ou de coordination

Il arrive que le rapport entre N1 et N2 ne soit pas marqué par quoi que ce soit, ou alors par tout autre chose qu'un marqueur de comparaison

### 6.A Structure [(Dét.) N1(-)N2] (un effet bœuf, un voyage éclair)

Avec N1 comme Cé et N2 comme Ca, cette structure de comparaison, similitive mais pas forcément intensifieuse<sup>19</sup>, est largement attestée, que ce soit avec des associations stéréotypées (*une ville-champignon*, *un effet bœuf*, *un roman fleuve*, *un argument massue*, *une filière poubelle*, *un produit phare*, *des chaussures-miroirs*, *une opération coup-de-poing*) ou inventives (*un concert mammoth*, *un voyage éclair*, *une justice escargot*, *une campagne marathon*, *un dialogue mitraillette*).<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup>Elle peut être lexicalisée, technique (*lit parapluie*) ou spontanée, plaisante (*poubelle-préservatif*).

<sup>20</sup>La plupart de ces exemples ont été recueillis par M. Izert (2008). Par ailleurs, comme dit en introduction, cette structure n'est pas forcément comparative : *une recette minute*.

### 6.B [X être Y] (Et moi je suis le Pape !)

Il est une sorte de propositions tout à fait singulières, qui bien qu'ayant été analysées de manière satisfaisante en termes d'univers de croyance (Romero, 2004), pourraient éventuellement être vues comme des comparaisons similitives. Il s'agit de répliques prenant typiquement la forme complète [{Marqueur d'accord Coordination X être Y !}], et venant refuser ce que l'autre interlocuteur vient de dire :

- *Il paraît qu'il a un doctorat...*
- *C'est ça ! Et moi je suis le Pape !*

Il faut alors considérer que le paramètre est la fausseté, et admettre la glose : « ce que tu dis (Cé) est faux comme ce que je dis (Ca) ». La proposition-Ca peut être stéréotypée, comme ci-dessus (il en existe quelques autres, questions rhétoriques pas forcément énoncées en entier : *Et mon cul (c'est du poulet) ?*, *Et ta sœur (elle bat le beurre) ?*), ou inventives (*Et moi, je suis la reine d'Angleterre !*). Nous renvoyons à Romero (2014) au sujet des régularités sémantiques que l'on peut trouver parmi elles.

### 6.C Formes libres

Quelques exemples attestés se suffiront à eux mêmes. Le premier l'est à l'écrit, les deux suivants à l'oral, et le signe | indique une légère pause.

*Irresponsabilité ou culpabilité : la peste ou le choléra* <Le Monde, 19 novembre 1999>

*Vous prenez une feuille de papier, vous rabattez l'une des extrémités contre l'autre, vous aplatissez la boucle ainsi formée, et vous obtenez une feuille de papier pliée en deux. | Vous prenez votre téléphone, vous composez le... [...], et vous êtes livré dans les 24 heures.* <pub radio France Télécom, citée approximativement>

*Vous avez raté Woodstock ? Vous avez raté les premiers pas de l'homme sur la lune ! Vous avez raté le 12 juillet 1998 ?! | Alors cette fois, ne ratez pas le nouveau forfait SFR...* <pub radio SFR, citée approximativement>

## 7. Comparaisons complexes

Examinons à présent une forme très particulière de comparaison, que nous appelons « complexe ». Dans un énoncé tel que :

*Comparés aux vôtres, les écrits de Salman Rushdie font figure d'extraits de missel. <interview radio>*

il apparaît que le Ca est lui-même comparé à autre chose en vue de dire quelque chose du Cé. On a par conséquent une comparaison matrice qui enchâsse une comparaison subordonnée :

| Comparaison matrice |                              |                        |
|---------------------|------------------------------|------------------------|
| Cé                  | Ca                           |                        |
| vos écrits          | Comparaison subordonnée      |                        |
|                     | Cé                           | Ca                     |
|                     | les écrits de Salman Rushdie | des extraits de missel |

S'appuyant sur le degré élevé de subversion des écrits de Salman Rushdie, l'inférence – que nous avons détaillée ailleurs (Romero, 2014) – aboutit à un degré extrême de subversion quant aux écrits de l'invité.

En dépit de cette complexité, ce genre de comparaison est relativement banal dans le langage courant, dans un registre plaisant, voire humoristique. En voici d'autres exemples :

*Arabe qu'elle était ma mère, et juif qu'il était mon père. Autant te dire que ça a chié un peu à Tunis quand ils se sont fréquentés. [...] Roméo et Juliette à côté, c'était du jus de pastèque. <Sisley, sketch>*

Cette structure n'est pas toujours complète ou « pure » et il arrive que la comparaison subordonnée soit remplacée par un Ca plus abstrait, un simple adjectif ou une métonymie :

*Les réunions de professeurs à Rummidge n'étaient déjà pas tristes sous le régime capricieux et despotique de Masters, mais depuis son départ, elles étaient une telle pagaille que le Thé du Chapelier fou de Carroll apparaissait en comparaison comme un système modèle dans l'art de prendre des décisions. <Lodge, Changement de décor, trad.>*

*Le transfert s'était effectué pendant les vacances de Pâques avec moult gémissements et grincements de dents. Oyez, oyez, l'Exode n'était rien en comparaison. <Lodge, Changement de décor, trad.>*

*Le bien nommé Hubert Lahache, à côté de qui Pinochet est non violent et Bouygues une entreprise caritative. <Tardi & Pennac, La Débauche, BD >*

*[à propos des moustiques dans une région tropicale] À côté, les scorpions c'est peace & love. <Timsit, sketch>*

Quant aux marqueurs de comparaison utilisés, ceux de la comparaison subordonnée sont des verbes d'état (*être, faire figure,*

*apparaître comme*, v. § 8.B), tandis que ceux de la comparaison principale sont des formes typiques du schéma localisant (v. Annexe) (*comparé à, à côté, par rapport à, en comparaison*).

## 8. Formes sans structure particulière

Ces formes ne peuvent naturellement pas être inventoriées, même si l'on peut observer certaines récurrences discursives. Ce que nous présentons ci-dessous est un échantillon illustratif de la variété rencontrée dans le langage courant, en regroupant les formes selon le type de comparaison.

### 8.A Comparaisons quantitatives

Les alternatives aux adverbes quantitatifs (*plus, moins, etc.*) ne sont pas grammaticalisées en français. Elles ne sont pas attestées pour autant. On trouve en particulier des verbes comme *égaler, dépasser*, faisant du degré le prédicat. L'exemple suivant a ceci de particulier qu'il est une litote :

*On peut encore trouver l'édition romaine de 1645 chez certains antiquaires, moyennant une somme indéniablement inférieure à celle que la Mafia a amassée en Suisse)* <Eco, *Comment voyager avec un saumon*>

*Les résultats sont à la hauteur de mes espérances.*

*Les résultats dépassent mes espérances.*

### 8.B Comparaisons similitives

Outre l'adverbe *comme* et les prépositions, on trouve l'adverbe *tel*, lequel n'est jamais un élément d'expressions stéréotypées. Les comparaisons sont avant tout similitives, mais un effet intensif ne s'exclut pas :

*C'est alors que les soucis envahissent son esprit [...], tels des patients bruyants qui attendent toute la nuit que le cabinet du médecin ouvre enfin.* <Lodge, *Jeu de société*, trad.>

Quant aux alternatives lexicales, elles sont syntaxiquement variées et expriment surtout :

- l'état de similarité : *être, sembler, ressembler à, s'apparenter à, passer pour, avoir l'air, semblable à, une sorte de...*

*Paix sans victoire, c'est pain sans levain, civet sans vin, bar sans câpres  
[...] amour sans querelle, chameau sans bosse. <Cervantès, Don  
Quichotte, trad.>*

- la similarité de la manière d'être :

*On n'a jamais vu un paysage aussi nu et ennuyeux, dans le genre  
surface lunaire sous une canicule. <Lodge, Thérapie, trad.>*

*Aux quatre coins de Paris qu'on va le retrouver éparpillé par petits  
bouts, façon puzzle. <Audiard, film Les Tontons flingueurs> (= « à la  
façon de »)*

*Arrête de jouer les Zorro.*

*Elle se prend pour Superwoman*

- l'effet similaire produit sur le locuteur : *faire l'effet de, {avoir /  
donner}{l'impression / le sentiment}{de / que}, on pourrait croire  
que, on dirait que...*

*–Elle a pris un coup de soleil ?*

*–Elle en avait perdu l'habitude. Elle a l'air d'être née à Tourcoing à  
force de vivre enfermée aux HLM... Elle s'est allongée sans bouger trois  
jours de suite et le troisième jour t'aurais dit une photo à l'envers.  
<Cueco, Dialogue avec mon jardinier>*

*Je vais vous dire à quoi elle me fait penser, votre chère concurrence,  
dit-elle. À toute une nichée de petits chiens qui se disputent un os.  
Foundrax vous a volé l'os Rawlinson, alors, pendant qu'ils sont occupés  
à ronger cet os, vous allez leur voler un autre os. <Lodge, jeu de société,  
trad.)*

Nous avons vu ci-dessus, avec la pseudo-incomparabilité,  
une forme de prétérition consistant à dire que l'on refuse la  
comparaison. Une autre forme consiste à nier qu'il s'agisse d'une  
comparaison :

*C'est un vrai Père-Fouettard, Vic, il vaut mieux que vous le sachiez.  
<Lodge, Jeu de société trad.>*

*C'est pas des hommes, c'est des lions. <BD, À la recherche du temps  
perdu>*

*Il me prend pour son chien, {sans métaphore/et ce n'est pas une  
image}.*

Sauf exception, les comparaisons d'intensité vues jusqu'ici  
étaient soit similatives, soit quantitatives. D'autres types de  
comparaison ont pourtant de possibles effets intensifieurs.

## 8.C Comparaisons valuatives

Une comparaison valuative a pour but de comparer les valeurs (au sens qualitatif) relatives du Ca et du Cé. Un effet intensifieur viendra donc, là encore, d'un Ca parangon. Il en existe plusieurs sous-types :

- Comparatives valuatives de prévalence

La prévalence est la supériorité de la valeur d'un des deux éléments de la comparaison (*valoir mieux*), mais l'intensité s'exprime souvent par la simple égalité, avec le verbe *valoir* ou pas :

*La santé vaut mieux que tous les trésors du monde.  
une avarice digne d'Harpagon.*

*Ses conseils valent de l'or.*

*Jacques Chirac a rendu visite au peuple, dont l'avis vaut bien celui de tous les politologues.*

L'exemple suivant intervertit subtilement les fonctions grammaticales habituelles du Cé et du Ca (sujet, complément), puisqu'il s'agit de retourner le « compliment » :

– *Vous n'êtes qu'une petite dévergondée !*

– *Admettons que sur ce terrain je<sub>Ca</sub> vous<sub>Cé</sub> vaille... <Bourgeon, Les Passagers du vent, BD>*

La prévalence est dite « par défaut » lorsqu'elle a lieu entre deux éléments négatifs. Ainsi :

*Mieux vaut entendre ça que d'être sourd !* (locution stéréotypée)

peut être glosée par « mieux vaut (encore) entendre ça que d'être sourd ». Il s'agit toutefois d'une litote dont le sens réel est plutôt : « ce que j'entends est inacceptable (de bêtise, de subversion...) ».

- Comparatives valuatives de préférence

La prévalence se donne comme absolue, la préférence comme subjective. Comme la subjectivité peut être atténuatrice, l'intensité peut venir de l'universalité du sujet (de *préférer*), de la transformation d'une assertion en prédiction (de la préférence), ou, s'il s'agit d'une préférence par défaut, d'une litote :



*La pâte à tartiner que {le monde entier préfère / vous allez préférer}.  
{J'aime (encore) mieux / Je préfère encore} entendre ça que d'être sourd.*

- Comparatives valuatives de choix

Le choix arrive comme conséquence de la préférence. Notons qu'entre deux éléments négatifs, la prévalence, la préférence ou le choix ne sont pas nécessairement par défaut. En choisissant l'élément qui est a priori le moins mauvais, on peut exprimer l'intensité par litote. Mais en choisissant le pire, c'est un choix assumé qui est exprimé, même si c'est hyperbolique.

*Plutôt mourir que de te prêter 1 € !  
Vous êtes allés à Tenerife ? [...] Eh bien, à choisir entre les mines de sel en Sibérie et un quatre-étoiles à Playa de las Américas, je prends la Sibérie à tous les coups. <Lodge, Thérapie, trad.>*

## 8.D Comparaisons d'identité et d'altérité (de type)

Certaines comparaisons intensifieuses contiennent des marqueurs d'identité et d'altérité de type. L'adverbe *autrement*, portant sur un adverbe ou un adjectif (*des clients autrement exigeants*) en est la forme canonique, mais toutes sortes de variations sont possibles (*tout autrement*, *autrement plus*), y compris avec l'adjectif *autre* :

– *Vous n'êtes qu'une petite dévergondée !*  
– *Admettons que sur ce terrain je vous vaille... Mais sur celui du crime, là, pardon Monsieur, vous courez un tout autre galop. <Bourgeon, Les Passagers du vent, BD>*

L'altérité de type vaut supériorité, mais l'intensité ne porte pas tant sur l'expression de la qualité (degré atteint) que sur celle de la supériorité (qui est grande). Selon le *Grand Robert*, l'adjectif (souvent précédé de *tout*) s'applique en particulier à la difficulté (*C'est une autre {histoire / musique / affaire / paire de manches}*). On observe aussi, comme variante, la négation de *même* : *Ça sera pas la même chansonnette*.

Quant à la comparaison d'identité de type, elle se trouve exprimée par l'adverbe *même* » :

*Pourquoi, en effet, certains continuent – avec la même assurance qu'une troupe de Komsomols dans la plaine de Sibérie – à défendre un programme de réforme qui bloque l'ascenseur social ? <Connan, Marianne 2>*

## Conclusion

Cet article a permis de passer en revue la grande variété des formes de comparaisons intensifieuses, dont certaines, à la limite d'autres phénomènes, laissent le Ca implicite (*jamais vu un accoutrement pareil, une tête d'enterrement, un tireur d'élite*). Nous avons mis l'accent sur les formes appartenant à des séries, c'est-à-dire qui sont coulées dans le même moule syntaxique (que nous appelons structure), qu'elles mettent en œuvre des associations lexicales stéréotypées ou non.

Nous avons en particulier pu constater la diversité de fonctionnements des structures avec la préposition *de*.

Le principal enseignement de ce parcours est que, bien qu'il soit question de degré, les comparaisons dont l'intensité est un effet de sens ne sont pas toutes quantitatives, loin s'en faut. La plupart sont en effet similitives (les plus typiques étant *rouge comme une tomate* ou *une faim de loup*), et les autres peuvent être quantitatives, évaluatives ou même d'identité ou d'altérité

## Annexe : types et schémas de comparaisons (Fuchs, 2014)

### Comparaisons quantitatives

1) Égalité / Inégalité : = / ≠ (> ou <)

2) Schéma :

Paratactique :

- ≠ *Pierre est grand. Paul n'est pas grand.*
- = *Pierre est grand. Paul est grand.*

Localisant :

- ≠ *Pierre est grand, à côté de / par rapport à / comparé à Paul*
- = *Pierre est grand à l'égal de Paul.*

Graduel :

- Le degré comme prédicat et le paramètre comme possession des entités
  - ≠ *La grandeur de Pierre dépasse la grandeur de Paul.*
  - = *La grandeur de Pierre égale la grandeur de Paul.*
- Le degré comme prédicat et le paramètre comme accessoire de la relation
  - ≠ *Pierre dépasse Paul quant à la grandeur.*
  - = *Pierre égale Paul quant à la grandeur.*
- Le degré marqueur et le paramètre comme prédicat
  - ≠ *Pierre est plus grand que Paul.*
  - = *Pierre est aussi grand que Paul.*

C'est ce qui est  
grammaticalisé en français

3) Configurations :

Le signe > indique les cas pouvant exprimer l'intensité.

Configurations canoniques :

- Prototypique : deux entités, un paramètre :
  - Schéma complet : *Pierre est plus aimable que Paul.*
    - > Comparaison à parangon : *L'amour est plus doux que le miel.*
    - > Pseudo-incomparabilité : *Pierre est plus rapide que quiconque.*
    - > Comparaison mutuelle : = *Pierre et Paul sont aussi gentils l'un que l'autre.*
  - ≠ *Pierre et Paul sont plus gentils l'un que l'autre.*
  - Schéma complet en déséquilibre : *Pierre a une voiture plus puissante que Paul.*
  - Schéma réduit : *Pierre est plus aimable.*
- Non prototypiques :
  - Une entité dédoublée, un paramètre et une variable : *Pierre est plus aimable qu'hier.*
  - Un paramètre et une variable sans entités comparées : *Il fait plus froid qu'hier.*
  - Une entité dédoublée, deux paramètres : *Ce meuble est plus large que haut.*
  - > Égalité avec qualités coorientées : = *Pierre est aussi méchant que laid.*
  - Avec effet de renchérissement : *Pierre est méchant autant que laid.*
  - Deux entités, un paramètre, une variable : *Pierre est plus aimable que Paul (ne l'était) hier.*
  - Deux entités, deux paramètres : *Pierre boit plus que Paul ne mange.*
  - > Comparaison « de déviation » : *Pierre est aussi aimable que Paul est désagréable.*

Configurations non canoniques :

- Comparative d'inégalité détachée : *Autant que Pierre, Paul est aimable.*
- Comparative d'inégalité métalinguistique : *Pierre est plus idiot que méchant.*
- Corrélatif symétrique :
  - o Entre degrés d'inégalité : *Plus on est de fous, plus on rit.*
  - o Entre degrés d'égalité : *Autant Pierre est gentil, autant Paul est désagréable.*

### Comparaisons qualitatives

1) Valutive

Prévalence : *Un bon croquis vaut mieux qu'un long discours.*  
Par défaut : *Mieux vaut entendre ça que d'être sourd !*

Préférence : *J'aime mieux partir que rester.*  
Par défaut : *J'aime encore mieux...*  
*Plutôt mourir que de livrer mon secret !*

Choix : *Des actes, plutôt que des paroles !*

2) Similitive

Ressemblance d'être :

Comparaison à parangon > *L'amour est doux comme le miel.*  
*L'amour est comme le miel.*

Ressemblance de faire : *Il marche comme un vieillard.*

> Analogie : *Il mange comme un cochon.*

Ressemblance de situation : *Faites la queue, comme tout le monde.*

Ressemblance d'énonciation : *Faites la queue, comme dit Paul.*

3) D'identité et d'altérité

D'identité :

- Identité stricte : *Pierre et Paul ont la même mère, ils sont demi-frères.*
- Identité de type : *Pierre et Paul ont la même voiture, une 106.*

D'altérité :

- Altérité simple : *Il me faut une autre chemise, celle-ci est tachée.*
- Altérité de type : *Il me faut une autre voiture, celle-ci est trop gourmande.*

## Bibliographie

- BENNINGER, Céline, « Une meute de loups / une brassée de questions : collection, quantification et métaphore », in *Langue française*, 2001, n°129, p. 21-34.
- BUVET, Pierre-André et Gross, Gaston, « Comparaison et expression du haut degré dans le groupe nominal », in *Faits de langue*, 1995, n°5, p. 83-88.
- FLAUX, Nelly et MEISSNER, Vincent, « La quantification métaphorique dans les groupes nominaux », in *La Métaphore : regards croisés* (dir. Dany Amiot), 2004, Presses de l'Université d'Artois, p. 67-99.
- FUCHS, Catherine, *La Comparaison et son expression en français*, Paris-Gap, Ophrys, 2014.
- IZERT, Małgorzata, « Les syntagmes binominaux : N<sub>1</sub> N<sub>2</sub> à valeur intensive en français et en polonais » », in *Phrancophonie et interculturalité* (dir. Jerzy Lis et Teresa Tomaszewicz), Łask, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, 2008, p. 61-72.
- PETROVA, Mariela, « La valeur comparative des compléments déterminatifs du noû introduits par EN », in Ramona Malița, Eugenia Tănase și Ioana Marcu (dir.), *Agapes francophones 2019. Études de Lettres Francophones Actes du XV<sup>e</sup> Colloque International d'Études Francophones (CIEFT 2019) « Comparaison(s) » tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 15-16 mars 2019*, Szeged, JatePress, 2019, p. 315-328.
- RIVARA, René, *Le Système de la comparaison : sur la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Minuit, 1990.
- ROMERO, Clara, « Intensité, valeur de vérité et univers de croyance », in *Travaux linguistiques du CerLiCO 17, Intensité, comparaison, degré 1* (dir. Florence Lefeuve et Michèle Noailly), Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 309-322.
- ROMERO, Clara, « Comment le sens peut-il être complexe ? L'exemple des comparaisons d'intensité », in *Nouvelles Perspectives en Sciences Sociales*, n° 9-1 (*Linguistique et complexité*, dir. Ali Reguigui et Julie Boissonneault), 2014, p. 171-198.
- ROMERO, Clara, « À quoi compare-t-on pour intensifier ? Analyse du comparant dans les comparaisons d'intensité stéréotypées ou inventives », in *L'intensification et ses différents aspects* (dir. Krystyna Wróblewska-Pawlak et Anna Kieliszcyk), Presses de l'Université de Varsovie, 2015, p. 133-152.
- ROMERO, Clara, *L'Intensité et son expression en français*, Paris-Gap, Ophrys, 2017.
- TAMINE, Joëlle, « L'interprétation des métaphores en de : le feu de l'amour », in *Langue française*, 1976, n° 30, p. 34-43.

# **TRADUCTOLOGIE**



**Le comparatiste et l'historien.**  
**Lire, traduire et (ré)écrire une histoire de la traduction**  
**Étude de cas : la comparaison en histoire et**  
**historiographie de la traduction roumaine**

Georgiana I. BADEA  
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie  
Université de Brasilia, Brésil

**Résumé.** Sur la comparaison en traduction on s'est penché depuis l'Antiquité afin d'examiner les bienfaits et/ou les méfaits de la comparaison. Formes attestant une proto-traductologie centrée sur la comparaison, l'histoire et l'historiographie de la traduction valorisent une critique de(s) traduction(s), issue de l'examen des discours traductifs et métatraductifs. Lire et traduire, réécrire et, parfois, plagier pour parvenir à créer une littérature originale ce sont des actions dont l'étude permet de mesurer l'impact que la comparaison a (eu) sur la recherche en histoire de la traduction roumaine.

**Abstract.** Comparison in translation has been studied since antiquity in order to examine its benefits and/or disadvantages. Sciences attesting to an early traductology centered on comparison, the history and historiography of translation exploit a critique of the translation(s), resulting from the examination of translative and meta-translative discourses. Reading and translating, rewriting and, sometimes, plagiarizing in order to create original literature are actions whose study makes it possible to measure the impact that the comparison has (had) on research in the history of Romanian translation.

**Mots clés :** histoire de la traduction générale/comparée ; histoire de la traduction en roumain, critique de traduction, histoires des traducteurs.

**Keywords:** history of general/comparison translation; history of Romanian translation, translation criticism, histories of translators.

Depuis l'Antiquité, on s'est penché sur la comparaison en traduction. On a amplement examiné les bienfaits tout comme les méfaits de la comparaison, matrice de l'évaluation. En conséquence, inévitablement, la pratique et la révision de la traduction se fondent sur la comparaison des langues, des textes et des co(n)textes. Inexplicablement, aujourd'hui comme jadis, la recherche des points faibles d'une traduction incite davantage. Qu'il s'agisse des observateurs friands de désapprouver linguistiquement, idéologiquement, etc. une traduction qu'on ne voudrait pourtant pas rejeter, ou des examinateurs intéressés à améliorer le processus de traduction, impatients d'apprendre des

erreurs ou des solutions de traduction inventoriées, ils s'appuient tous, dans leurs démarches, sur la comparaison. Dans les *Hexaples*, Origène juxtapose cinq traductions (la sixième est une translittération) de l'*Ancien Testament* faites au III<sup>e</sup> et au II<sup>e</sup> siècles av. J.-C., et implicitement, son exégèse est fondée sur la comparaison historique qui lui fournit les éléments d'une critique de la traduction biblique. Dans sa *Lettre à Pammaque*<sup>1</sup> renouant avec la tradition argumentative romaine que son maître Cicéron avait exposé dans l'*Orateur*, Jérôme compare deux manières de traduire le texte biblique et tout texte non-biblique pour répondre aux reproches formulés à l'encontre de sa manière de traduire. Développant la théorie des signes d'Aristote et conformément aux attentes ecclésiastiques, dans *De doctrina christiana*, Augustin compare les signes pour se centrer sur la traduction de la *Bible* que Jérôme effectue de l'hébreu et du grec et d'autres versions. Martin Luther, Etienne Dolet, John Dryden scrutent les manières de traduire, de bien traduire dans une langue ; Goethe confronte les langues et les traductions. Et ainsi de suite. Forme attestant une proto-traductologie centrée sur la comparaison, l'histoire (directe et indirecte) de la traduction, tout comme l'historiographie du domaine, valorise une critique de traduction(s) et traducteurs s'en prenant aussi bien aux érudits et aux écrivains réputés qu'aux traducteurs mineurs. En traductologie roumaine et en histoire de la traduction en roumain, les langues intermédiaires et la comparaison des discours traductifs et métatraductifs constituent le ferment d'une analyse encore plus féconde lorsque le décalage temporel entre les traductions comparées s'étend sur des siècles (Lungu-Badea 2011, 2015a, 2015b, Badea 2019). Lire et traduire, réécrire et, parfois, plagier pour parvenir à créer une littérature

---

<sup>1</sup> "Transtuli nuper Job in linguam nostram: cujus exemplar a sancta Marcella consobrina tua poteris mutuari. Lege eundem Graecum et Latinum; et veterem Editionem nostrae Translationi compara: et liquido pervidebis quantum distet inter veritatem, et mendacium. Miseram quaedam τῶν ὑπομνημάτων in Prophetas duodecim sancto patri Domnioni, Samuelem quoque et Malachim, id est, quatuor Regum libros. Quae si legere volueris, probabis quantae difficultatis sit divinam Scripturam, et maxime Prophetas intelligere: et Interpretum vitio quae apud suos purissimo cursu orationis labuntur, apud nos scatere vitiis. Porro eloquentiam quam pro Christo in Cicerone contemnis, in parvulis ne requiras." (Jérôme, *Epistola XLIX ad Pammachium*, Sur la traduction du Livre de Job).



originale<sup>2</sup>, ce sont des actions auxquelles nous nous reportons, afin de mesurer l'impact que la comparaison a sur la recherche en histoire de la traduction.

En Roumanie, il n'y a pas vraiment d'histoire *de la traduction*, ni d'histoire *des traductions* et, nous pensons encore moins qu'on puisse parler de L'HISTOIRE de la traduction en roumain. Néanmoins, on ne saurait ignorer les pages ou les chapitres d'histoire de la traduction roumaine (Munteanu 1995, Loria-Rivel 2004, Bârlea 2005, Jinga, 2007, Gafton, 2012), des volumes collectifs thématiques (2008, 2017), dictionnaires, répertoires de la littérature traduite en roumain (1979), du roman traduit en roumain, (2005), des traductions et des traducteurs (RTR I et RTR II 2006), des bibliographies des œuvres littéraires traduites en roumain (Fecioru 1937, Reischel 1967, Geambașu 2011), etc. On peut, tout ou plus, en parler d'historiographie et donc d'une histoire de l'histoire de la traduction qui, sans être aboutie, est la face visible d'un processus qui, en amont et en aval de celle-ci, continue son chemin.<sup>3</sup>

Certainement, il y a des études qui contribuent à élaborer une histoire directe de la traduction, publiées par les écrivains, historiens, critiques contemporains des traductions qui remontent au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont des études en histoire de la langue et de la littérature roumaines qui traitent non seulement de l'influence nécessaire des traductions sur la littérature roumaine naissante, car seuls les écrivains, auteurs et critiques réunis, n'eussent pas pu nous doter de cette littérature nationale (I. H. Rădulescu 1828, 1837), mais aussi de la critique et des dangers que les traductions mauvaises comportent (M. Kogălniceanu 1840, Al. Odobescu 1874, T. Maiorescu 1873, 1881, Dobrogeanu-Gherea 1894, 1895, Eliade 1898). De ces écrits ressortent les dimensions inattendues d'un multiple bilinguisme territorial autant que son effet sur les paradigmes de lecture et de traduction (Badea 2019). Avant que le roumain ne se constitue comme norme supradialectale, les premières œuvres littéraires roumaines étaient écrites « dans une

---

<sup>2</sup>Le plagiat et l'originalité sont intimement liés. Tout comme l'original et la copie conforme.

<sup>3</sup>Le groupe de recherche que Muguraș Constantinescu anime à l'Université *Ștefan cel Mare* de Suceava met en œuvre les bienfaits du « polysystème » et annonce l'accomplissement d'une histoire nationale qui transgresse les perspectives antérieures.

sorte de langue étrangère » (Kogălniceanu 1840), imitations maladroites des modèles allogènes, notamment français. Moyen transnational/international de faire passer une langue-culture dans une autre langue-culture, la traduction en roumain de la littérature française a permis la naissance de la littérature roumaine et a implicitement œuvré à l'éclosion de la culture nationale dans laquelle la littérature des traductions est devenue un repère, une référence, parfois même un canon. La littérature traduite et les traductions, les idéologies apparemment contradictoires du « *monolinguisme* » et du « *multilinguisme* » roumains ont joué un rôle-pivot influant le canon de lecture de l'époque et, par cela, la réception de la littérature.

Agissant sur la langue des traductions, les formes de bilinguisme territorial coprésentes ont définitivement agi sur la langue roumaine utilisée en Moldavie, Valachie ou Transylvanie. De ce fait, les recherches menées en histoire de la traduction se fixent des jalons différents selon l'objet établi: 1) la traduction comme acte ; 2) la traduction comme résultat (texte traduit = texte cible = traduction), 3) les acteurs de la traduction (partiellement recensés dans des répertoires et/ou indirectement ordonnés dans des dictionnaires et répertoires des œuvres traduites). En examinant comparativement le paradigme de lecture et le paradigme de traduction, on a pu constater que les tendances traductives, héritées des siècles antérieurs, sont encore actuellement coprésentes dans un et même texte : la réduction, l'appropriation, l'imitation plagiaire ou non – une créativité réactive qui ne produit une révolution que grâce au numérique qui transforme fondamentalement la pratique traductive, gommant certains traits de l'ancienne profession de traducteur –, à laquelle d'autres s'ajoutent pour métamorphoser le traducteur en (de plus en plus souvent) post-éditeur des textes obtenus par traduction automatique (différents logiciels et, donc, différentes « qualités » des traductions !).

Les recherches en histoire directe et indirecte de la traduction (Rădulescu, 1837, Kogălniceanu, Barițiu, 1855, Ibrăileanu 1908, Cosco 1934, Iorga 1909, 1936, Mănuță 1959, Oprescu 1968, Cornea, 1974, Ursu 1999 et bien d'autres) servent principalement à révéler le rôle que la traduction a joué dans l'autodétermination linguistique et administrative et, par cela, dans la construction de la nation et de la Roumanie moderne, comme État nation. De *Dacia felix*, colonisée par les Romains, aux invasions successives des Goths, Huns, Avars,

Slaves, Bulgares, Ottomans, à la domination des Austro-Hongrois, en passant par des réformes et courants qui réclamaient la reconnaissance de son origine latine – latinisation en Transylvanie, au XVIII<sup>e</sup> siècle, romanisation en Valachie et en Moldavie, au XIX<sup>e</sup> siècle –, à la renaissance de l'hellénisme et au Printemps des Peuples (1848), tout est couronné, d'abord, pas l'union de la Moldavie et de la Valachie en 1859 et par l'adoption officielle de l'alphabet latin en 1860/1861, ensuite par l'indépendance de l'Etat en 1878 qui s'érige en royaume en 1881 et, enfin, par les normes stylistiques du roumain comme langue nationale que l'Académie roumaine établit en 1880<sup>4</sup>. Cette énumération des occupations permet d'observer la variété des langues qui ont été parlées sur le territoire de la Roumanie actuelle, et, de la sorte, de mieux comprendre l'usage des alphabets que le roumain a successivement utilisés : cyrillique, de transition, et latin. Au commencement était la co-présence des langues et des alphabets dans la langue roumaine. (Une Babel revisitée !).

Progressivement, la recherche en histoire et en historiographie de la traduction roumaine se développe et comprend plusieurs approches historiques, outre les recherches en histoire indirecte qui mettent également à profit les résultats validés par les histoires de la langue et de la littérature roumaines.

La manière dont la traduction a influé sur la formation de la langue roumaine littéraire, sur la création de la littérature roumaine a déjà fait l'objet d'étude des historiens de la langue roumaine qui ont relevé son impact sur la compréhension et la détermination de différents phénomènes historiques. Ces historiens sont les premiers à examiner les traductions en roumain, la langue des traductions (qui n'est pas le roumain, selon Kogălniceanu, Barițiu ou Maiorescu, mais une langue altérée par le français, l'italien ou l'allemand), et c'est ainsi que l'historiographie du roumain s'est constituée. Incontestablement, l'approche des historiens de la langue a facilité la tâche des historiens/historiographes de la traduction, leur permettant de situer et de (re-) mettre en contexte la nécessité d'une traduction intralinguistique et d'une indispensable translittération du cyrillique et de l'alphabet de transition en alphabet latin<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup>Nous avons souligné ailleurs (2011, 2015a, 2015b, 2019) qu'à l'instar de toute histoire de la traduction, l'histoire de la traduction en roumain ne pourrait pas être séparée de l'histoire du pays ni de l'histoire de la langue.

<sup>5</sup>Le site *Tiparituri vechi* a mis en ligne la translittération des textes et documents écrits en alphabets cyrillique ou de transition.

Les historiens de la langue roumaine ont indirectement esquissé l'histoire de la traduction et, en lisant de manière détournée, on pourrait dire qu'ils avaient écrit une histoire de la langue roumaine comme histoire de la traduction en roumain. Au XIX<sup>e</sup> siècle, nombre de lettrés roumains, historiens, grammairiens et traducteurs, envisageaient la traduction comme un instrument servant à enrichir la langue roumaine et, ensuite, à contribuer à sa normalisation (voir, par exemple, Rădulescu [1828]1980, XXVII-XXVIII). Ils y entrevoyaient, sous l'influence du nationalisme européen, un moyen de contribuer à l'affirmation de la nation roumaine. À l'instar des historiens de la langue roumaine, les chercheurs qui s'intéressent à l'étude historique de la traduction, de la terminologie, soulignent tantôt implicitement, tantôt explicitement l'appétence du roumain, une langue encore jeune au XIX<sup>e</sup> siècle, pour la création authentique, son ardeur d'emboîter le pas des grandes cultures (Cosco 1934 ; Iorga 1936 ; Camariano 1946 ; Nicolescu 1958 ; Anghelescu 1974 ; Barbu 1987 ; Ursu 1994 ; Munteanu 1995 ; Lenz 2011) et d'affirmer, enfin, son autonomie de création et son originalité (Lungu Badea 2008, 2015a).

Les histoires de la langue et de la littérature roumaines, les monographies et les analyses philologiques des textes traduits (Moraru 1996 ; Anghelescu 1974 ; Isar 2003 ; Ursu 1999) établissent la filiation des idées, attestent l'adhésion des traducteurs, mettent en évidence la complémentarité des approches, restaurent le rapport entre les aspirations et les intérêts politiques, nationaux et administratifs, d'une part, et les idéaux linguistiques et littéraires, d'autre part. Parfois conflictuels, les idéaux linguistiques, certainement complémentaires, ont servi « l'ambition d'organiser le gouvernement afin d'obtenir l'autodétermination politique et administrative, et le désir de forger un seul et unique instrument de communication pour parvenir à l'autodétermination linguistique » (Lungu-Badea 2011, 42-43). Ils ont également constitué les axes principaux des actions qu'ont menées les hommes politiques, les historiens et les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, tels que Gh. Asachi, I. Heliade Rădulescu, Alecu Russo, George Barițiu, Titu Maiorescu.

Dans tous les domaines, les recherches en histoire générale, nationale ou comparée connaissent un essor sans précédent, par conséquent, ni l'histoire de la traduction ni son historiographie ne sauraient manquer à l'appel, ce qui fait qu'elles se trouvent dans la

ligne de mire des chercheurs toujours plus nombreux. Ces domaines occupent une place bien déterminée dans les recherches traductologiques roumaines qui se synchronisent de cette manière avec les recherches menées en Occident. Actuellement, en Roumanie, on peut constater que, outre les recherches en histoire de la traduction, une discipline toute neuve paraît : l'historiographie de la traduction. Cette histoire de l'histoire de la traduction et des traductions, est fondée sur des recherches en histoire de la traduction, sur un modèle de continuité temporelle (le recensement des traductions, la description chronologique des traductions, des traducteurs) où la périodisation est empruntée à l'histoire de la langue et/ou de la littérature roumaine, sur le métalangage de la traduction (stratégies, procédés, méthodes, concepts, etc.) et sur les visées de la recherche en histoire et, ensuite, en historiographie de la traduction. On observe que les recherches en historiographie de la traduction roumaine tâchent d'examiner le décalage entre deux histoires : l'«histoire interne», vécue et écrite par « ceux qui la produisent », et l'« histoire externe », « élaborée rétrospectivement par des chercheurs modernes » (D'hulst 2014, 17). En considérant le champ de la traduction, nous avons tenté de traiter impartialement les axes de recherches historiques, historiographiques et métahistoriographiques (cf. D'hulst 2014, 22).

Archiconnus, les jalons dont les chercheurs se servent consécutivement ou simultanément – la traduction/processus, les traductions/résultats et les traducteurs – sont susceptibles de permettre: 1) l'identification des connexions qui s'instaurent entre les théories inductives de traduction (des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles), 2) l'emprunt des modèles théoriques occidentaux et les théories linguistiques déductives ; 3) l'examen du rapport s'insinuant entre l'histoire et l'historiographie, la théorie et la pratique de la traduction. À la complexité de l'historiographie de la traduction roumaine participent plusieurs genres scientifiques : les monographies, plus rares, les portraits de traducteurs, les articles des dictionnaires sur les traducteurs. Comparant **l'histoire des traducteurs roumains et l'histoire des traductions** en roumain, nous avons pu constater que la seconde est mieux « formulée » et s'articule autour :

- de la genèse de la littérature roumaine (des courants et genres littéraires) ;
- mais aussi des traductions littéraires – inventoriées dans divers types d'ouvrages : des dictionnaires (de la littérature

romaine, 1979 ; du roman traduit en roumain, Burlacu et alii 2005) ; des répertoires des traductions et des traducteurs (RTR I et RTR II 2006), des bibliographies des œuvres littéraires traduites en roumain (Fecioru 1937, Reischel 1967, Geambașu (coord.) 2011) ;

- tout comme autour des rapports établis entre la littérature roumaine et d'autres littératures, rapports consignés dans les sept tomes de la bibliographie des relations instaurées entre la littérature roumaine et les littératures étrangères dans des périodiques (1980-1985 et 1997-2002).

Bien que toute histoire de la traduction (acte, résultat) envisage inévitablement et l'histoire des traductions et l'histoires des traducteurs, il ne s'agit pas pour autant que de décrire les textes et les contextes de traduction ; il est question notamment de faire comprendre que c'est grâce, d'une part, **à la traduction**, qu'on a pu suivre l'accomplissement des aspirations nationales, administratives, politiques, littéraires et esthétiques et, d'autre part, **aux traductions**, qu'on a pu former le goût des lecteurs et les éduquer. Il est de coutume qu'on déclare que par l'histoire et l'historiographie de la traduction, on apprend à mieux préparer l'avenir de la langue – roumaine, en l'occurrence – et à préserver son identité au moyen de la traduction. Il est indubitable que par l'historiographie de la traduction on aboutit, premièrement, à fixer des points cruciaux dans l'évolution et la pratique traductive et des points de comparaison entre les étapes de l'histoire de la traduction en Occident et l'histoire de la traduction en roumain, et secondairement, à valoriser le passé traductif, la réflexion traductive sur laquelle se fonde la recherche en traductologie actuelle.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la traduction n'a pas cessé d'être l'agent de prédilection qui participe à la création et au développement du marché global de la littérature et du livre. Dans cette perspective, jamais suffisamment revisitée, et dans le but d'éveiller l'intérêt des jeunes chercheurs et des étudiants pour ce domaine, il nous semble utile d'envisager des groupes de recherche transnationaux (internationaux également). Sous l'influence des techniques de communication, de nouvelles orientations paraissent en recherche, qui influent sur les techniques de recherche et modifient le profil du chercheur. Associant histoire et archive, travail d'historien et travail d'archiviste, document imprimé,

document électronique et document numérisé, le chercheur en histoire de la traduction endosse la veste du comparatiste qui se libère de tout consensus et d'un soi-disant historiquement correct qui le contraindraient à une simple contemplation du passé et à sa description chronologique (v. Müller 2001, Bastin et Bandia 2006). Cette réorganisation du travail scientifique en histoire de la traduction est issue de la révolution numérique et des mutations que les techniques documentaires ont connues les dix dernières années. Les sites d'abord, ensuite des plateformes collaboratives de recherche <sup>6</sup> ont inéluctablement redéfini les rapports que le chercheur entretient avec la temporalité. De ceux-ci nous retenons :

BITRA – Bibliography of Interpreting and Translation,  
Bibliografia de História da Tradução no Brasil,  
ITRO – Histoire de la traduction en roumain ;  
HISTAL- Histoire de la traduction en Amérique latine,  
Svenskt översättarlexikon,  
Translation Studies Bibliography,  
UeLex Germersheimer Übersetzerlexikon.

Au même degré que toute information et à tout instant, les informations relatives à l'histoire de la traduction sont susceptibles d'être reconfigurées par un lecteur averti ou par un chercheur. Somme toute, l'histoire de la traduction est une lecture comparée et la comparaison comme méthode, bien que parfois anachroniquement appliquée, est inévitablement nécessaire pour une transposition rétrospective et une vue prospective à même de reconfigurer l'avenir de l'histoire de la traduction. On pourrait dire – en paraphrasant Gide (*Les Caves du Vatican*) – que l'histoire de la traduction est une fiction qui s'est passée alors que la fiction en histoire de la traduction est une histoire qui aurait pu avoir lieu.

---

<sup>6</sup>V. Pour la numérisation des recherches en histoire et historiographie de la traduction en roumain ITRO/HITRO, G. Badea, L. Punga et F. Micota, *A Short History of Romanian Transaltion* (1700-1900) – sous presse.

## Bibliographie

- AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, Introducere, note și bibliografie de Lucia Wald, Notă asupra ediției de Marian Ciucă, București, Humanitas, 2002.
- BADEA, Georgiana I., « Traduction (s) et paradigmes de lecture : étude des formes de réception de la littérature française traduite en langue roumaine (XVIIIe-XIXe siècle) », in *Au cœur de la traductologie*. Etudes réunies par L. D'hulst, M. Mariaule, C. Wecksteen-Quinto, Arras, Artois Presses Université, 2019, 77-97.
- BARÎȚIU, George, *Articole literare* [Études littéraires], București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, [185...] 1959.
- BÂRLEA, Petre Gheorghe, *Rolul traducerilor din latină în evoluția limbii române literare*, București, Editura Academiei Române, 2005.
- BASTIN, Georges L. et BANDIA, Paul F. (eds.), *Charting the Future of Translation History*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2006.
- \*\*\* *Bibliografia traducerilor din literaturile slave (1945-2011)* [Bibliographie des œuvres littéraires slaves traduites en roumain], Geambașu, Constantin (coord.). București: Editura Universității din București, 2011.
- BURLACU, Doru, Sasu, Aurel, Colhan, Constantin. *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până în 1989*, București, Editura Academiei Române, 2005.
- D'HULST, Lieven, *Essais d'histoire de la traduction: avatars de Janus*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- ELIADE, Pompiliu, *Despre influența francezei asupra spiritului public în România. Originile. Studiu asupra stării societății românești în vremea domniilor fanariote* (titre original : *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie. Les Origines*, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1898), Traducere din franceză de Aurelia Dumitrașcu, București, Editura Humanitas, 2000.
- FECIORU, D., *Bibliografia traducerilor în românește din literatura patristică*. [Bibliographie des traductions roumaines de la littérature patristique]. v. I .Fascicola I : *Epoca dela 1691 pâna la 1833*. Bucuresti, Institutul de Arte grafice Bucovina, 1937.
- FLORESCU, Ioan-Florin, *În multe chipuri de Scripturi*, Iași, Editura Universității « Al. I. Cuza », 2015.
- GAFTON, Alexandru, *De la traducere la norma literară. Contribuția traducerii textului biblic la constituirea vechii norme literare*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza” din Iași, 2012.
- HIERONMUS, *To Pammachius: On the Best Method of Translating (St. Jerome Letter 57)*, Translated with an Introduction and Notes by L. G. Kelly, coll. «Working Papers in Translatology», Université d'Ottawa, École de traducteurs et d'interprètes, 1974.
- IORGA, Nicolae, *Traducerile din limba franceză în literatura românească*. [Les Traductions roumaines du français], Vălenii de munte, Tip. Datina românească, 1936.
- JERÔME, « Epistola LVII. ad Pammachium. De optimo genere interpretandi/Traité sur les devoirs d'un traducteur des Livres Sacrés. Au Sénateur Pammaque », in: *Œuvres complètes*, Publiées Par M.



- Benoît Matougues, Sous la direction de M. L. Aimé-Martin, Paris, Auguste Desrez Imprimeur-Editeur, 1838.
- JINGA, Constantin, *Traducerile Bibliei*, Timișoara, Editura Marineasa, 2007.
- KOGĂLNICEANU, Mihail, *Despre literatură* [Sur la littérature], Culegere, note și cuvânt înainte de Dan Simonescu (p. 3-18), București, E.S.P.L.A., [1840...] 1956.
- LORÍA-RÍVEL, Gustavo Adolfo, *Pentateuhul: probleme de traducere a textului biblic* [Le Pentateuque : problèmes de traduction de la Bible], Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2004.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, « Le Rôle des langues intermédiaires dans la réception de la littérature française traduite en roumain au XVIII<sup>e</sup> siècle », in : *Tribune internationale des Langues vivantes*, Editions Anagrammes, 2011. Dossier: « Recherches en traductologie – Les langues intermédiaires », n° 51/2011, p. 42-51.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, « Cine, ce și cum traduce în limba română? Intenții. Subiecte. Metode »[Qui traduit? Quoi et comment traduit-on ?], in *România între interculturalitate și identitate: Spații romanice europene și extraeuropene*, Calin Timoc (ed.), (CICCRE editia a 3-a, 3-4 octombrie 2014), Szeged, 2015b, p. 33-54.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, *Idei si metaidei traductive românești (secolele al XVI-lea – al XXI-lea)*, Ediția a doua revăzută și adăugită, Timișoara, EUV, [2013] 2015a.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, « Ipostaze ale cercetării traductologice în România (2000-2015) » [Hypostases de la recherche en traductologie roumaine], in *Studii de traductologie românească. II. Încercare de cartografiere a cercetării în domeniu*, G. Lungu-Badea (coord.), Timișoara, Editura Universității de Vest, 2017, 10-36.
- MAIORESCU, Titu, *Critice* [Critiques], Antologie și prefață de Paul Georgescu, text stabilit de Dominica Stoicescu, București, Editura pentru Literatură [187...] 1966.
- MÜLLER, Bertrand, « Des archives en mutation et du vertige de l'historien. Remarques historiographiques », in *Études et sources. Revue des Archives fédérales suisses*, 27 (2001) : 49-64
- MUNTEANU, Eugen, *Studii de lexicologie biblică* [Études de lexicologie biblique], Iași, Editura Universității «Al. I. Cuza», Iași, 1995.
- ODOBESCU, Alexandru, *Condițiunile unei bune traduceri* [Les Conditions d'une bonne traduction], București, Editura Librăriei Steinberg, [1874] 1924.
- RĂDULESCU, Ion Heliade, *Gramatică românească* [Grammaire roumaine], ediție și studiu de Valeria Guțu Romalo, Prefață de I. H. Rădulescu, p. 13-71 (V-XXXIV), București, Editura Eminescu, [1837]1980.
- REISCHEL, Arthur, « Bibliografia traducerilor din literatura maghiară în limba română » [Bibliographie des traductions roumaines de la littérature hongroise], in *Sesiune științifică de bibliologie și documentare. Comunicări și discuții*, Volume 1, București, Editura Academiei R.P.R., 1957, 67-68.
- STEUERMAN, Rodion Avram, *Autori români* [Auteurs roumains], Prefață de N. Beldiceanu, Iași, Editura Librăriei Frații Saraga, [1893] 1896.
- \*\*\**Studii de traductologie românească. II. Încercare de cartografiere a cercetării în domeniu* [Etudes de traductologie roumaine. II Essai de

- cartographie de la recherche roumaine en traductologie], G. Lungu-Badea (coord.), Timișoara, Editura Universității de Vest, 2017.
- TOURY, Gideon, « The Nature and Role of Norms in Translation », in G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 53-69.  
URL: <http://spinoza.tau.ac.il/~tourney/works>)
- URSU, N. A., « Școala de traducători români din obștea starețului Paisie de la mănăstirile Dragomirna, Secu și Neamț » [L'école des traducteurs roumains œuvrant dans les monastères de Dragomirna, Secu et Neamț, sous la direction du père Paisie], dans *Teologie și viață*, VI (LXX), 1994, nr. 11-12.
- URSU, N. A., « Traducerile logofătului Toma Dimitriu de la Mitropolia din Iași » [Les Traductions du chancelier Toma Dimitriu de l'Église Métropolitaine de Iași], dans *Almanahul Institutului de Istorie «A. D. Xenopol»*, XXXVI, 1999, p. 7-24.

### Sitographie/ Ressources électroniques

- LENZ, Hélène, *La Traduction et la modernité littéraire*, in: [éd.] Centre d'Étude de l'Europe Médiane, *Histoire de la traduction en Europe médiane*, Paris, INALCO, 2011. [En ligne] URL : [http://histrad.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=365:la-traduction-et-la-modernite-litteraire&catid=54:roumain&Itemid=85](http://histrad.info/index.php?option=com_content&view=article&id=365:la-traduction-et-la-modernite-litteraire&catid=54:roumain&Itemid=85)
- \*\*\**Repertoriul traducătorilor români (sec. XVII-XIX) de limbă franceză, italiană, spaniolă. Studii de istorie a traducerii (I)*, [RTR I], Lungu-Badea, G. (coord.), Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006. [En ligne] URL : [https://www.researchgate.net/publication/293334677\\_Repertoriul\\_traducatorilor\\_roman\\_i\\_de\\_limba\\_franceza\\_italiana\\_spaniola\\_secolele\\_al\\_XVIII-lea\\_si\\_al\\_XIX-lea\\_Studii\\_de\\_istorie\\_a\\_traducerii\\_I](https://www.researchgate.net/publication/293334677_Repertoriul_traducatorilor_roman_i_de_limba_franceza_italiana_spaniola_secolele_al_XVIII-lea_si_al_XIX-lea_Studii_de_istorie_a_traducerii_I)
- \*\*\**Repertoriul traducerilor românești (sec. XVII-XIX) din limbile franceză, italiană, spaniolă. Studii de istorie a traducerii (II)* [RTR II], Lungu-Badea, G. (coord.), Editura Universității de Vest, 2006. [En ligne] URL : [https://www.researchgate.net/publication/293334674\\_Repertoriul\\_traducerilor\\_romanesti\\_din\\_limbile\\_franceza\\_italiana\\_spaniola\\_secolele\\_al\\_XVIII-lea\\_si\\_al\\_XIX-lea\\_Studii\\_de\\_istorie\\_a\\_traducerii\\_II](https://www.researchgate.net/publication/293334674_Repertoriul_traducerilor_romanesti_din_limbile_franceza_italiana_spaniola_secolele_al_XVIII-lea_si_al_XIX-lea_Studii_de_istorie_a_traducerii_II)
- Tipărituri vechi*, Disponible en ligne : <https://tiparituriromanesti.wordpress.com/>
- \*\*\* *Un capitol de traductologie românească. Studii de istorie a traducerii (III)* [RTR III], Lungu-Badea, G. (coord.), Editura Universității de Vest, 2008. [En ligne] URL : [https://www.researchgate.net/publication/313117435\\_Un\\_capitol\\_de\\_traductologie\\_romaneasca\\_Studii\\_de\\_istorie\\_a\\_traducerii\\_III\\_-\\_fragmente](https://www.researchgate.net/publication/313117435_Un_capitol_de_traductologie_romaneasca_Studii_de_istorie_a_traducerii_III_-_fragmente)

# **DIDACTIQUE DU FLE**



# **La comparaison des langues et la démarche interculturelle : vers une conception élargie de la notion de « comparaison » en didactique du FLE**

Angélique MASSET-MARTIN  
*Grammatica*, Université d'Artois, Arras, France

**Résumé.** À l'heure actuelle, en didactique du Français Langue Etrangère, l'heure est à l'interculturalité. La « simple » comparaison a laissé la place à une conception élargie l'intégrant au sein d'une démarche dite interculturelle qui doit permettre d'aller plus loin dans la compréhension de l'Autre, dans ses différences mais aussi dans ses points communs. Ceci afin que l'apprentissage de la langue/culture étrangère (le français ici) soit le plus efficace possible. Nous présentons ce que Nathalie Auger entend par « Comparaison des langues », qui entre dans le cadre d'une éducation plurilingue et pluriculturelle suivant les préconisations du CECRL. Puis nous proposons de rappeler ce qu'est la démarche interculturelle et les raisons de son importance dans l'enseignement/apprentissage du FLE. Nous finissons en exposant les résultats d'une expérimentation menée auprès de nos étudiants de Master 1 de l'Université d'Artois autour de ces notions centrales que sont la comparaison et la démarche interculturelle.

**Abstract.** At the present time, in the teaching of French as a Foreign Language, the time has come for the study of interculturality. The "simple" comparison has given way to a broader idea integrating it into a so-called intercultural approach that must allow us to go further in understanding the Other, with its differences and also in its commonalities. This is to render the learning of the foreign language / culture (French in this case) as effective as possible. We present what Nathalie Auger means by "Comparaison des langues", which is part of a plurilingual and pluricultural education following the recommendations of the CEFR. Then we propose to recall what the intercultural approach is and the reasons for its importance in the teaching / learning of FLE. We finish by exposing the results of an experiment carried out with our students of Master 1 of the University of Artois around these central notions that are the comparison and the intercultural approach.

**Mots-clés :** comparaison, démarche interculturelle, Français Langue Etrangère/Seconde.

**Key-words:** comparison, intercultural approach, French as a Foreign/Second Language.

## **Introduction**

Notre article s'inscrit en didactique du français langue étrangère/seconde. Depuis nos tout débuts, les publics d'apprenants que nous avons croisés ont été hétérogènes, puisque nos intérêts ont toujours porté vers l'enseignement/apprentissage

du français en contexte homoglotte. Par conséquent, les interactions interculturelles sont omniprésentes, et il semble alors difficile, sinon impossible, de faire abstraction des langues et des cultures autres, celles qui sont présentes dans la classe. Si cela n'a pas toujours été le cas, il est maintenant admis et largement accepté d'en tenir compte et de s'y appuyer. C'est ainsi que la comparaison, qui se faisait de toute manière par l'apprenant de manière plus ou moins consciente, est devenue incontournable en classe. Nathalie Auger a orienté ses travaux autour de cette notion de *comparaison*, de laquelle elle dit explicitement qu'elle entre dans une démarche interculturelle. Nous allons donc dans une 1<sup>ère</sup> partie présenter les grandes lignes de ses travaux, qui illustrent très bien ce que peut être la comparaison en didactique du FLE/S, puis nous élargirons la perspective pour présenter ce qu'est la démarche interculturelle dont il est beaucoup question en didactique du FLE/S à l'heure actuelle. Nous terminerons en présentant une expérience menée autour de ces notions avec nos étudiants de Master 1 de l'Université d'Artois.

## **1. La comparaison en didactique du FLE/S : les travaux de Nathalie Auger**

Cette chercheuse travaille en FLS auprès des élèves allophones nouvellement arrivés en France (EANA) et scolarisés dans le système éducatif français. Nous partons cependant du principe que ce qu'elle préconise peut s'appliquer à d'autres contextes d'enseignement.

Nous allons présenter ici rapidement le DVD *Comparons nos langues*, sous-titré « démarche d'apprentissage auprès d'enfants nouvellement arrivés » sur lequel nous avons basé notre petite expérimentation (partie 3). Auger explicite ainsi la démarche : « Cette démarche propose donc de s'appuyer sur les scripts maternels des enfants pour aller vers le français puisque tout apprentissage des langues repose, consciemment ou non, sur une comparaison entre le ou les systèmes langagiers préexistants et la langue à apprendre » (Auger, livret d'accompagnement, 2005, 7). Elle précise en outre que la comparaison des différentes langues dans la classe n'a pas pour but de les hiérarchiser mais qu'il s'agit de montrer les « universaux singuliers », comme par exemple la négation, présente dans toutes les langues, mais différemment. Il est donc question ici de s'appuyer sur la langue maternelle des

apprenants et d'analyser les ressemblances et les différences avec le français et les autres langues présentes dans la classe afin de favoriser l'apprentissage de la nouvelle langue qu'est le français. Sa démarche se focalise cependant davantage sur les aspects langagiers, ce qu'elle justifie en rappelant que l'objectif des EANA est d'apprendre la langue rapidement pour intégrer la classe ordinaire. Elle insiste en plus sur le fait qu'il est vraiment nécessaire de partir des points communs entre les langues de la classe et le français et qu'« [...] il est aussi important de montrer aux enfants ce qu'ils peuvent utiliser de leur script maternel pour parler français que les éléments nouveaux qu'ils vont devoir acquérir. » (Auger, 20).

Voici les points travaillés par N. Auger présentés dans le DVD à destination des enseignants (21-27<sup>1</sup>) :

- La phonétique (comparaison des systèmes vocaliques, consonantiques, des bruits des animaux, etc.) ;
- Le système graphique (relation son/lettre, sens d'écriture, la ponctuation, etc.) ;
- Le para-verbal (avec les valeurs des intonations pouvant entraîner des malentendus) ;
- La syntaxe (en particulier bien sûr l'ordre des mots, qui n'est pas identique dans toutes les langues) ;
- Le lexique (et le découpage lexical afin de « percevoir que le vocabulaire découpe le monde différemment car selon l'environnement qui nous entoure, nous n'avons pas les mêmes préoccupations ». On y trouve aussi les emprunts, et les mots à charge culturelle partagée<sup>2</sup>, etc.) ;
- Les interactions verbales (gestion des interactions, thèmes conversationnels, etc., afin de comprendre la valeur culturelle de l'échange) ;

---

<sup>1</sup> Un tableau détaillé est fourni dans le livret, qui reprend les objectifs de ces activités ainsi que des exemples de questions et d'activités possibles. Tout cela restant de l'ordre de la suggestion, les enseignants sont libres évidemment d'adapter toutes ces propositions en fonction de leur(s) public(s).

<sup>2</sup> « Outre que, d'une culture à l'autre, la langue ne découpe pas la réalité de la même façon, des signes dits équivalents (procédant d'un même référent) peuvent avoir des signifiés identiques et des charges culturelles partagées (des CCP) différentes. Ainsi, le mot 'vache' désigne, en Inde comme en France, la femelle du taureau, mais sa CCP diffère d'un pays à l'autre : en Inde, elle est protégée parce que sacrée, alors qu'en France elle est exploitée parce que nourricière », Collès, 64).

- Le système verbal et le repérage temporel ;
- Le mimo-gestuel ;
- Les usages et pratiques (pratiques selon les situations, c'est-à-dire les normes sociales notamment) ;
- Les représentations sociales et langagières (valeurs associées aux grands thèmes de société, comme par exemple la relation au travail, à la santé, au couple, etc.).

La comparaison des langues telle qu'elle est menée par Nathalie Auger permet à l'apprenant de relativiser ses erreurs et de découvrir le système d'autres langues (y compris du français). Cela développe une certaine motivation en ce qu'il se sent reconnu dans ce qu'il est et ce qu'il connaît déjà ainsi qu'une plus grande confiance en lui puisqu'il est « expert » de sa langue. La piste comparative ne doit pas être abandonnée, même si elle amplifie parfois les stéréotypes, mais surtout il faut aller au-delà.

## **2. Pour aller plus loin que la comparaison : la démarche interculturelle**

La démarche interculturelle serait née de la nécessité d'aller au-delà des représentations ou images des apprenants de langue, qui sont souvent stéréotypées, parfois négatives, qui peuvent empêcher les apprenants d'entrer dans l'apprentissage de la langue-culture. Ceci est d'autant plus vrai avec les élèves nouvellement arrivés, qui n'ont pas nécessairement fait le choix de venir en France.

Dans ces contextes où l'apprentissage se fait en milieu homoglotte en présence d'autres langues, les publics étant très hétérogènes, les apprenants « [...] sont également à l'écoute des autres groupes qui parlent d'autres langues et, en rentrant ainsi en contact avec d'autres langues que le français, ils comprennent les difficultés d'apprentissage des autres enfants, tout en relativisant leurs propres difficultés » (Auger, 8) et entrent dans une forme d'empathie.

### **2.1. Pourquoi mettre en place ce type de démarche ?**

L'objectif final de la démarche interculturelle est d'atteindre une compétence interculturelle entendue comme :

La capacité à gérer les phénomènes de contact entre cultures différentes lorsque l'on communique avec des étrangers dans le cadre de rencontres ponctuelles, d'échanges, de voyages ou de séjours touristiques, en



particulier en repérant les incompréhensions causées par ses représentations préalables de la culture de l'autre, et les mécompréhensions causées par les interprétations faites sur la base de son propre référentiel culturel. (Puren, 10)

Cette démarche devrait également permettre de dépasser la peur d'entrer en relation avec l'autre étant donné les risques que cette relation implique. Il s'agit aussi de s'éloigner de l'ethnocentrisme par un processus de décentration « [...] et ce, afin de favoriser sa propre connaissance à travers la rencontre de l'autre. En d'autres termes, pour connaître l'autre, il est important de comprendre que l'on est un étranger pour lui », (Barthélémy, 2016, 22). Enfin, elle devrait aider au développement du respect, de la compréhension de l'Autre, de la reconnaissance de sa spécificité. Elle devrait aussi aider à lutter contre les préjugés, à modifier ses représentations et à interpréter, comprendre et éviter les maladroites, les malentendus.

## **2.2. Les étapes de la démarche interculturelle**

La première étape est la phase contrastive ou l'étape comparative qui a pour but de susciter naturellement un sentiment de curiosité pour la culture étrangère chez l'apprenant. C'est une première étape « naturelle » qu'il faut cependant dépasser pour ne pas en rester à des représentations stéréotypées de la langue/culture cible.

Vient ensuite la phase d'intercompréhension culturelle, qui vise à une prise de conscience des points de convergences entre la culture cible et la culture source par l'apprenant. Le but étant d'amener les apprenants à passer d'une vision souvent ethnocentrique à une forme de relativisme culturel en prenant conscience qu'ils « [...] partagent des valeurs et des principes communs (la place du spirituel, la famille, le couple [...] mais déclinés différemment dans les formes sociales qu'ils prennent », (Mangiante, 124). L'objectif étant de se décentrer et de relativiser en identifiant les implicites culturels et en prenant conscience de ses propres filtres culturels. C'est ici que peut intervenir une réflexion sur les stéréotypes et les préjugés que son pays véhicule.

Puis la phase d'empathie a pour objectif de faire « [...] ressentir à l'apprenant des sentiments, postures, attitudes comparables aux locuteurs natifs [...] » (Mangiante, 124), en intériorisant la culture de l'Autre. Arrivé à cette étape, l'apprenant a découvert, comparé et observé un phénomène langagier et

culturel nouveau, il a su dépasser son regard ethnocentrique et se mettre à la place du natif dont il apprend la langue.

Enfin, la phase de reconstruction des représentations, ambitionnant chez l'apprenant une reconstruction de l'image de l'autre et surtout de la représentation de lui-même : « [l'interculturel] s'effectue dans un double mouvement, celui de la découverte de la différence dans la culture étrangère, accompagné d'un second, complémentaire, de distanciation et de relativisation par rapport à sa propre culture », (Barthélémy, 23).

À ce stade, l'apprenant a acquis une compétence interculturelle, il est en mesure d'accepter le fait que son identité n'est pas basée sur une culture unique, mais sur plusieurs, et qu'aucune n'est supérieure à l'autre.

Cette démarche a ceci de séduisant qu'elle donne l'impression d'être prête à l'emploi, applicable dès que l'on en a compris le principe. Elle présente tout de même des limites : elle ne peut bien sûr se mettre en place que s'il y a ouverture d'esprit et tolérance face à la culture de l'autre, l'objectif étant de conserver ses propres valeurs culturelles et de pouvoir en respecter d'autres. Elle demande du temps, des prédispositions de la part des apprenants qui ne relèvent plus nécessairement du domaine de l'enseignant ; une certaine maturité et un certain recul et elle exige de l'enseignant qu'il soit un médiateur culturel compétent. En outre, il n'est pas évident de la mener à son terme (est-ce que tout peut se prêter à cette démarche ?) et comment évaluer la compétence interculturelle à laquelle la démarche est censée mener ?

### **3. Comparaison, démarche interculturelle et futurs enseignants de FLE : une expérience auprès de futurs enseignants**

Nous avons montré aux étudiants le DVD de Nathalie Auger, nous en avons discuté avec eux, puis nous avons montré rapidement ce qu'est la démarche interculturelle, en insistant sur le fait que la première condition est de tenir compte de la culture d'origine des apprenants du français. Nous leur avons demandé, eux qui seront de futurs enseignants de FLE/S, de réfléchir par deux ou trois à des activités interculturelles, avec le public de leur choix, et de justifier le pourquoi de tel ou tel point de langue, support, outil et niveau.

### **3.1. Description de notre public et hypothèses**

Les groupes de master ont toujours compté dans leurs rangs des étudiants non natifs, mais ces dernières années la proportion tend à augmenter et la diversité à se développer. Par exemple, pour cette année 2018-2019, sur la quarantaine d'étudiants inscrits en présentiel, la moitié venait de l'étranger : Afrique du Nord et Lybie (6), Chine (7), Inde (3), Croatie (2), Russie (1), Côte d'Ivoire (1) et Laos (1).

Nous voulions savoir, avec cette petite expérimentation, si les étudiants avaient bien cerné cette notion d'*interculturalité*, comment ils allaient se l'approprier et s'ils étaient capables de proposer des activités (ou tâches ou exercices) allant au-delà de la comparaison.

Avant de commencer, nous avons fait comme hypothèse que puisque ce qui est présenté par Auger relève davantage de la comparaison, et comme c'est une démarche assez classique et facile à mettre en place, nous allions obtenir de nombreuses propositions portant uniquement sur la comparaison. Nous pensions également que nos étudiants non francophones, maîtrisant donc au moins deux langues, allaient davantage se focaliser sur la grammaire ou le lexique alors que nos étudiants natifs, se concentreraient sur des aspects culturels<sup>3</sup>. Le choix du point traité serait fonction des difficultés rencontrées par les non-natifs quand ils ont appris le français, par les natifs lors de leurs déplacements à l'étranger, donc pour les uns et les autres, lors des rencontres avec l'altérité. Les éléments culturels seraient abordés aux niveaux les plus avancés, de même que les étapes 3 et 4 de la démarche. La comparaison, au contraire, et surtout la grammaire, le lexique et la prononciation pouvant être étudiés dès le début de l'apprentissage.

### **3.2. Résultats**

Sur les seize groupes constitués, quatre ont travaillé la grammaire (la négation, le genre des noms, la place de l'adjectif dans la phrase et la construction de la phrase) ce qui est peu, notre hypothèse n'a pas été vérifiée. Trois groupes, chacun formé par au moins un arabophone, ont travaillé sur la prononciation, deux groupes se sont penchés sur la phraséologie et la difficulté à trouver des équivalences entre langues et sept groupes ont choisi

---

<sup>3</sup> Et les étudiants chinois (et là on touche à nos propres représentations culturelles) allaient forcément travailler sur des aspects grammaticaux.

de travailler l'angle culturel (deux sur la notion de politesse, et d'autres sur la prise de contact, le mimo-gestuel, le non-verbal). C'est plus que ce à quoi nous nous attendions, mais là il est intéressant de remarquer que les propositions ont été faites pour des publics avancés (au moins niveau B1) quand la grammaire était introduite dès le niveau débutant (cette hypothèse a été vérifiée).

Si l'on pousse un peu plus loin l'analyse des résultats, on peut dire qu'il a été relativement aisé pour les étudiants de proposer des activités de comparaison, sans doute parce qu'ils y ont recouru eux-mêmes, même si cela n'a jamais été fait explicitement en classe quand ils ont appris une langue étrangère. Un seul groupe cependant (franco-chinois) a été capable de travailler sur la démarche interculturelle dans son intégralité<sup>4</sup>.

De plus, bien que les étudiants aient visionné la vidéo de madame Auger et en aient discuté, il est intéressant de constater qu'ils ont, pour la plupart, choisi de travailler surtout sur les différences et non les points communs entre les langues. L'exception notable étant celle du groupe composé d'un Algérien et d'un Laotien qui ont montré qu'à la forme affirmative, les trois langues étaient construites de la même façon (SVO), mais que les différences apparaissent aux formes négative et interrogative.

En ce qui concerne les raisons des choix faits par nos étudiants, nous avons fait l'hypothèse que ces derniers seraient fonction des difficultés rencontrées ce qui a été vérifié pour l'ensemble des groupes. Certains sont partis des erreurs qu'ils commettaient et commettent encore, d'autres ont pris comme point de départ un malaise ou une mécompréhension lors d'une interaction interculturelle. Par exemple, les Croates au restaurant en France, ou une étudiante française au Japon (cf. le tableau en annexe).

Quant aux supports utilisés, nos étudiants ont intuitivement recouru aux documents authentiques, préconisés en interculturel, et des corpus, plus ou moins fabriqués, à partir desquels les apprenants de FLE sont censés tirer des conclusions quant au fonctionnement du français en comparaison à leur langue maternelle.

---

<sup>4</sup> Pour un niveau B2 autour de la culture d'entreprise, avec des jeux de rôle où il fallait prendre la place du natif français, après avoir abordé à la fois le verbal (et l'humour), le non-verbal et le para-verbal, les différences entre Chinois et Français étant remarquables. Ils ont également mentionné la notion de « face », très spécifique à la culture chinoise.

Aucune proposition n'a été faite autour d'articles de presse, mais deux groupes sont partis des textes littéraires, ce qui est à en croire Collès *et alii* plutôt pertinent puisque, en didactique de l'interculturel : « On veut favoriser chez l'apprenant une ouverture d'esprit. Or, le texte littéraire et ses ressources culturelles s'y prêtent admirablement : ils ouvrent à la connaissance du monde et de soi, ils forcent à se reconnaître dans sa communauté et à se forger une identité. » (2007, 6).

## Conclusion

La comparaison a toute sa place selon nous dans un cours de FLE/S, car elle permet de tenir compte de la langue/culture des apprenants ce qui les met en confiance et les motive. Mais il est possible de faire en sorte que cette étape ne soit que la première d'un cheminement plus long, (complexe certes mais aux résultats prouvés) qui permet de mieux surmonter les « chocs » (ou autres malaises et embarras) culturels et d'aller au-delà d'une vision stéréotypée. Cela permet aussi de ne pas en rester à des comparaisons uniquement grammaticales, les erreurs ne se situant pas seulement au niveau de la langue lors des interactions exolingues.

Avec notre expérimentation auprès des étudiants de Master 1, nous avons constaté que la comparaison va de soi pour eux, mais nous avons aussi pu avoir une petite idée de ce que peuvent être les représentations qu'ils se font du français (langue maternelle ou étrangère) et de leur langue/culture pour les non-natifs. Nous pensons qu'il faudrait aller plus loin et travailler avec les futurs enseignants sur ces représentations, sur ce qu'elles impliquent par rapport à leur futur enseignement. Par exemple, à l'aide de ce que Develotte appelle « Le journal d'Etonnement » ou grâce aux biographies langagières et autres récits biographiques (cf. Collès *et alii*, 2007).

## Bibliographie

- AUGER, Nathalie, *Comparons nos langues, une démarche interculturelle pour l'apprentissage du français aux enfants nouvellement arrivés en France*, CNDP, collection ressources formation vidéo multimédia (DVD et livret d'accompagnement, 15p.), 2005.
- BARTHÉLÉMY, Fabrice, « Introduction » in *Quarante ans d'interculturel en France. Hommage à Louis porcher, La revue française d'éducation comparée*, n°14, Paris, L'Harmattan, 2016, pp.17-30.

- COLLÈS, Luc, « Enseigner la langue-culture et les culturèmes » in *Québec français*, n°146, 2007, pp.64-65.
- COLLÈS, Luc, et alii, *Didactique du FLE et de l'interculturel. Littérature, biographie langagière et médias*, E.M.E, 2007.
- DEVELOTTÉ, Christine, « Le Journal d'étonnement. Aspects méthodologiques d'un journal visant à développer la compétence interculturelle » in *Lidil 34 Rapport de stage et mémoire professionnel*, 2006.
- MANGIANTE, Jean-Marc, « La démarche interculturelle dans la didactique du FLE : Quelles étapes pour quelles applications pédagogiques ? », in Meunier O., *Cultures, éducation, identité : Recompositions socioculturelles, transculturalité et interculturalité*, Arras, APU, 2015, pp. 121-132.
- PUREN, Christian, « La compétence culturelle et ses composantes », « Préambule » du Hors-série de la revue *Savoirs et Formations* n°3, Montreuil : Fédération AEFTI, 2013, pp. 6-15.

**Annexe : tableau synthétisant quelques-uns des résultats de l'expérience menée auprès de nos étudiants**

| Langue(s) maternelle(s) du groupe                               | Niveau visé      | Sujet traité                                                          | Raison(s)                                                                             | Support(s) utilisés <sup>5</sup>                                                                                                                              |
|-----------------------------------------------------------------|------------------|-----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Laotien et arabe                                                | A1               | La construction de la phrase                                          | Difficultés rencontrées lors de l'apprentissage du français <sup>6</sup>              | Un corpus de phrases fabriquées dans les trois langues afin que les apprenants observent les similitudes et les différences.                                  |
| Français et chinois                                             | A1               | Le genre des noms                                                     | Difficultés lors de l'apprentissage                                                   | Photo, comparaison du fonctionnement du genre à partir d'exemples courts.                                                                                     |
| Arabe                                                           | A1               | Entrer en contact avec un natif francophone (gestes, politesse, etc.) | Différences pouvant engendrer des malaises en France avec des natifs                  | Vidéo, manuel                                                                                                                                                 |
| Hindi et français                                               | A1               | Le mimogestuel                                                        | Gêne quand un geste est mal interprété lors d'un échange interculturel                | Vidéo youtube sur les gestes en français et leurs significations + travail de comparaison                                                                     |
| Français dont une étudiante maîtrisant et enseignant l'allemand | A1 germanophones | La négation                                                           | Nombreuses erreurs constatées par les apprenants allemands du français et inversement | Des phrases dans les deux langues à observer puis à comparer, puis production écrite sur la présentation, en utilisant des phrases affirmatives et négatives. |
| Croate                                                          | A1               | La commande dans un restaurant                                        | Quelques malaises et mécompréhensions pendant leur séjour en France                   | Menus, vidéos, documents fabriqués                                                                                                                            |

<sup>5</sup>Il ne nous est pas permis, faute de place ici, de développer toutes les activités proposées, mais certaines sont directement en lien avec les supports fournis.

<sup>6</sup> Les étudiants partent de la forme affirmative, identique dans les trois langues, puis montrent les constructions qui diffèrent pour les formes négative et interrogative.

La comparaison des langues et la démarche interculturelle :  
vers une conception élargie de la notion de « comparaison » en didactique du FLE

|                     |                          |                                                                                                                       |                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                |
|---------------------|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Croate              | A1                       | La commande dans un restaurant                                                                                        | Quelques malaises et mécompréhensions pendant leur séjour en France                                                                           | Menus, vidéos, documents fabriqués                                                                                                                                             |
| Français et chinois | A2                       | La place de l'adjectif dans la phrase                                                                                 | A cause des difficultés rencontrées lors de l'apprentissage                                                                                   | Un texte en français et sa traduction en chinois afin de sensibiliser les apprenants à la place de l'adjectif dans les deux langues.                                           |
| Français            | A2                       | Le non verbal et les codes culturels                                                                                  | Un voyage à Séoul a été source de découvertes surprenantes <sup>7</sup>                                                                       | Un document authentique <sup>8</sup> , puis jeu de rôle                                                                                                                        |
| Français            | A2, apprenant s japonais | La politesse et la gestuelle                                                                                          | Même raison que précédemment mais au Japon                                                                                                    | Vidéo + travail sur les formules de politesse, débat, jeu de rôle, etc.                                                                                                        |
| Français            | B1, public anglophone    | Mots et expressions imagées intraduisibles (qui n'ont donc pas de correspondance dans les deux langues <sup>9</sup> ) | Traduction mot à mot entraîne des malentendus                                                                                                 | Dessins authentiques de M. Tiurina, illustratrice                                                                                                                              |
| Français et chinois | B1                       | Les superstitions en français et en chinois                                                                           | Pour éviter les malentendus et les impolitesse au contact des natifs et parce que cela permet d'expliquer des points historiques et culturels | Document authentique : reportage sur les superstitions françaises, puis discussions autour des superstitions des uns et des autres et explications de certaines d'entre elles. |
| Français et chinois | B2, FOS                  | La culture de l'entreprise (et ce que les négociations ont de spécifiques à chacune des cultures)                     | Pour éviter les malentendus et mener la négociation à son terme                                                                               | Vidéo, jeu de rôle                                                                                                                                                             |

<sup>7</sup> L'étudiante a dû demander son chemin et s'est retrouvée face à une situation un peu embarrassante, la dame coréenne s'étant « braquée » face au comportement de la Française, qui notamment la regardait dans les yeux.

<sup>8</sup> À l'arrivée à Séoul un dépliant est distribué dans toutes les langues, qui explique les codes sociaux à l'aide de pictogrammes. Il a donc servi ici de document déclencheur.





## **NOTES DE LECTURE**



## **Nous et nos proches. Question sur le « lignage »**

Simona JIȘA ; Bianca-Laura BARTOȘ ; Yvonne GOGA (dir.), *L'écriture de la filiation*, Casa Cărții de Știință Cluj-Napoca, collection « Romanul francez actual », 158 pages, ISBN 978-606-17-1426-1.

Publié l'année passée à la maison d'édition *Casa Cărții de Știință* de Cluj-Napoca, le volume *L'écriture de la filiation* est coordonné par une équipe représentant trois générations de chercheuses du *Centre d'études du roman français actuel* de l'Université *Babeș-Bolyai* de Cluj-Napoca (CERFA) : Yvonne Goga, Simona Jișa et Bianca-Laura Bartoș.

Départi en deux segments, non sans liaison entre eux : *De la Famille à l'écriture* et *Filiation spirituelle*, l'anthologie d'articles invite à un questionnement (profond et solitaire) grâce à la première de couverture (qui malheureusement ne donne pas d'explications sur l'image choisie) : un arbre à riches sommets, découpés sous la forme d'un profil humain, à l'air mélancolique, scrutant l'horizon (intérieur sans doute).

Chacune de ces deux parties contient, en équilibre, cinq contributions. Ces études mettent en évidence un réseau complexe de liens familiaux du point de vue littéraire et contextuel, à savoir une relation étroite entre la famille, comme motif littéraire, et l'expérience euphorique et/ou dysphorique des écrivains. Le terme *récit de filiation*, assez récemment entré dans la bibliographie de spécialité, fait référence aux histoires de famille, de saga et/ou d'enfance. La première partie du volume se propose de prendre en analyse des textes appartenant aux auteurs contemporains ou de l'extrême contemporain : Pierre Michon, Camara Laye, Patrick Modiano, Michel Houellebecq et Hervé Bazin. Ils se concentrent sur l'idée de temporalité, de continuité générationnelle, c'est-à-dire ils se donnent pour but de s'orienter vers les figures parentales dominantes ou peu dominantes et, par cela, provocantes ou ternes. Qu'il s'agisse d'une enfance heureuse ou d'un passé sombre, le point commun des cinq premières contributions est la filiation entendue en tant que « reproduction », descendance et continuité de la race humaine. Alina-Liana Pintican se mêlent parmi les 'vies minuscules' de Michon dans le but de mener une enquête de filiation ; Modibo Diarra s'attarde sur le récit de famille chez Camara Laye, tandis que Omaïma

Machkour retrace des 'portraits' issus des souvenirs dans le roman *Vestiaire de l'enfance* de Patrick Modiano ; Dora Manastire situe le lien familial entre dissolution et disparition chez Michel Houellebecq. La contribution de Bianca Bartos s'attarde au détail sur défilialisation ratée dans l'œuvre d'Hervé Bazin. Pas à pas Bartos dévoile le dilemme de l'écrivain en question qui, d'un côté, admet le rôle essentiel que la figure de la mère a eu dans son devenir artistique, et, de l'autre côté, il nie toute descendance de celle-ci. La chercheuse explique la résolution de ce dilemme par l'intermédiaire de la notion de 'filiation vivante' qui serait cette situation « charnière » entre nier tout héritage familial et chasser l'inédit artistique : l'écrivain dit *oui* par le biais du *non*, en insistant sur les aspects négatifs de sa vie, trop influencée par une mère autoritaire, et, ce faisant, il obtient des pages le mieux écrites de ses romans, grâce exactement à cette expérience dysphorique de la part de sa mère. Tout ce tissage caché d'Hervé Bazin est méthodiquement mis en lumière par Bianca Bartos qui nous montre un écrivain 'scolarisé' à l'école des femmes, en particulier de sa mère, toujours blâmée chez lui.

Dans la seconde partie on s'est penché sur des textes de Pascal Quignard, Bénédicte Heim, Daniel Pennac, Émile Zola, René Char et Sylvie Germain, proposant plutôt une méditation sur l'art narratif, sur le rôle cathartique de la lecture et de l'écriture. Les rituels, les traditions et les espaces anciens sont mis en rapport avec la mémoire, la nostalgie et l'inconscient dans le but de surprendre les avatars de la pensée créatrice, quel que soit le contexte temporel ou artistique (à savoir le courant littéraire ou artistique). Alexandra-Lidia Ionel s'attarde sur Quignard et sur son 'jumeau' latin, Albucius, tandis qu'Emanuel Turc se propose d'investiguer la relation maître-disciple en tant que 'filiation' spirituelle ; la figure de l'aïeule dans l'œuvre de Sylvie Germain est décrite avec minutie et pertinence par Roxana Maximilean (son étude met sous la loupe critique le motif littéraire de la grand-mère comme trésor et passeuse de mémoire) et, en miroir, Alexandra Borod laisse voir les 'poèmes de la peinture' chez René Char. De cette seconde partie de l'anthologie, l'article de Daniela-Ionela Covrig intitulé *La filiation littéraire zolienne* a attiré notre attention ; il relève le rôle de la documentation, de la formation et de l'inspiration de l'immédiat pour l'écrivain réaliste et naturaliste. À travers le système romanesque *Les Rougon-Macquart*, Émile Zola parvient à relier vingt titres dans un récit unitaire de plusieurs générations de la même famille. Daniela Covrig détaille en quels

points le système zolien a été inspiré par *La Comédie Humaine* de Balzac et par le discours scientifique du docteur Claude Bernard, tous les deux contemporains à lui. Bien qu'il marque des jalons paralittéraires connus concernant le XIX<sup>e</sup> siècle littéraire, l'article met en évidence des détails (oubliés) liés à ce sujet : famille, hérédité, atavisme et la liaison, apparemment cachée, entre ces notions. L'arbre généalogique est bien établi et l'étude souligne comment des personnages secondaires de certains romans deviennent principaux dans d'autres romans, en fonction du récit et de la logique de l'histoire : le narratif respecte la continuité et, ce faisant, illustre la succession des générations. C'est une explication possible, croit l'auteur de l'étude, du succès d'aujourd'hui de Zola.

Le volume réunissant ces contributions a quelques points forts que nous voudrions bien mentionner, même dans une énumération pas hiérarchisant : la terminologie littéraire employée est finement tranchée et expliquée afin de rendre lisse la compréhension des démarches critiques ; les articles sont ergonomiquement organisés et structurés d'une manière logique, ce qui facilite une lecture efficace, ordonnée et bien active, grâce aux sources bibliographiques complémentaires, situées dans les notes d'en bas de page ; le volume met en discussion une problématique d'actualité à laquelle la critique accorde dernièrement une place bien définie. Utile à tous ceux qui s'intéressent à ce sujet, cet ouvrage est le 'porte-parole' d'un noyau de jeunes chercheurs, formés à l'école critique de Cluj-Napoca, dont on va entendre sans doute parler. On connaît l'arbre à ses fruits.

Ramona MALITA  
Daniela LEANCĂ

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

### **Le Clézio et l'art d'« habiter la terre »**

*Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 10/2017 : « Habiter la terre », Caen, Éditions Passage(s), 220 p., ISBN 979-10-94898-32-1

Le dixième numéro des *Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, intitulé « Habiter la terre », propose une incursion dans l'univers métissé et complexe de l'auteur franco-mauricien, se focalisant sur les lieux ainsi que sur les manières de les habiter, manières qui varient selon

les peuples et les cultures. Les coordonnatrices du volume, Rachel Bouvet et Claire Colin, se sont donné pour but d'articuler la problématique des lieux lecléziens autour de deux axes : la représentation de l'environnement et de la relation entre l'Homme et la terre d'un côté, et la pensée écologique de l'autre.

Signé par des spécialistes de renommée internationale, issus des quatre coins du monde, l'ouvrage se compose de deux notes introductives, neuf articles scientifiques, une création littéraire, une chronique, deux entretiens et deux notes de lecture, suivis par les notices bio-bibliographiques des auteurs et les résumés des articles proposés. De par la variété des textes soumis à l'analyse, la richesse des points de vue et la qualité incontestable des articles produits, le présent volume enrichit l'exégèse leclézienne de manière à représenter une source d'informations de premier plan pour toute personne intéressée à une étude approfondie de cette œuvre.

Le mot d'ouverture, « Habiter la terre en parcourant l'œuvre leclézienne », signé par Rachel Bouvet et Claire Colin, a comme objectif d'exposer la problématique du volume et de mettre en exergue la place de choix que celle-ci occupe dans l'œuvre de Le Clézio, car, comme les coordonnatrices l'expliquent, « [h]abiter le monde semble pour l'auteur une condition indispensable au geste d'écriture » (22).

« Déclinaisons végétales de romans de J.-M.G. Le Clézio : les herbiers de Sandrine de Borman » est le titre que donne Rachel Bouvet au deuxième texte des Cahiers. Ce texte se propose de mettre ensemble les réalisations artistiques de Sandrine de Borman – plasticienne belge qui travaille l'empreinte végétale, pratiquant l'art ancestral japonais du *tataki-zomé* – et les créations littéraires de Le Clézio. Comme points communs entre l'artiste et l'écrivain, Bouvet rappelle la sensibilité face aux « infimes parcelles du vivant » (25), l'ambition de rétablir le lien entre les êtres humains et les plantes, le fait de construire leurs œuvres à partir des petits objets découverts en chemin, ou bien la fascination pour la marche, le voyage et l'exploration. Dans « Des noms de lieux [...] comme des noms de famille », Olivier Lazzarotti passe au crible l'essai auto-bio-géographique *L'Africain* par le prisme de la notion d'« habitant(e) » que, selon le critique, Le Clézio travaille « sourdement » (41). Tout homme, affirme encore le critique, comporte plusieurs dimensions – corporelle, culturelle, économique,

politique, etc., auxquelles s'ajoute la dimension géographique. La conclusion de Lazzarotti est que, même si nous habitons tous dans le même monde, nous ne pouvons l'habiter que de manières différentes.

La complexité des rapports entre l'homme et la nature est mise en exergue par Ann-Sofie Persson dans son article « Au bord du fleuve sec : sur le rapport trouble entre l'être humain et le monde naturel dans *La Ronde et autres faits divers* ». Persson y distingue entre quatre situations : absence des rapports, rapports symboliques, rapports instrumentaux ou nostalgiques et rapports hostiles. Par ce faire, tout en s'appuyant sur le texte leclézien, elle se lance dans une démarche écocritique dans le sens compris par Cheryll Glotfelty, ou, pour donner la préférence à la nomenclature francophone, écopoétique, discipline qui, affirme l'autrice, renforce la composante littéraire de l'analyse au détriment de l'engagement.

Partant de l'ambition de l'écrivain d'établir une nouvelle relation au monde par le truchement des sens, dans « Quelques traces de l'écophénoménologie dans *Le Chercheur d'or* », Natalia Nielipowicz se donne pour objectif d'aboutir à une lecture écophénoménologique de l'œuvre leclézienne, s'arcboutant sur les propos du philosophe David Abram. Si selon les écophénoménologues, l'homme peut restaurer l'harmonie perdue seulement par la re-conceptualisation de son identité et de sa perception du monde, d'une manière similaire, selon Le Clézio, afin d'accéder à l'osmose avec le monde environnant, il faut que l'être soit éveillé, prêt à l'écoute de la nature et de ses propres sens.

Par une approche géopoétique de l'œuvre leclézienne, l'article de Joannie Bélisle, « Habiter la mer : entre sédentarisme, errance et nomadisme dans *La Quarantaine* », se propose de relever les différents éléments œuvrant à la relation entre l'espace géographique et la psyché, car, comme le remarque l'auteure « l'espace est chargé de la mémoire douloureuse d'un drame passé s'apprêtant à s'y répéter. » (69) Afin de mener à bien sa démarche, Bélisle fait appel à la philosophie de l'espace de Gaston Bachelard ainsi qu'à celle de Jean-Jacques Wunenburger de laquelle elle emprunte la notion de l'habiter, philosophie qui lui servira à démontrer que la relation entre le sujet et l'espace est nécessaire à l'habitat.

Amy Cartal signe un article intitulé « Une lecture géopoétique de *La Montagne du dieu vivant* » dans lequel elle exploite l'art leclézien de dépeindre l'incertitude. Selon Cartal,

l'œuvre de Le Clézio évoque « l'aspect hasardeux de l'existence humaine dans un univers vaste et sa réaction face au vide. » (83) Pour soutenir sa thèse, Cartal se sert des écrits de Rachel Bouvet et de Marina Salles sur le sujet de la géopoétique dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio, textes qu'elle cite tout au long de son article.

Dans « Géosystème et temporalités environnementales dans *Ourania*. Perspective géocritique », l'intérêt d'Isidore Bikoko a été de puiser aux représentations des lieux afin d'extraire les usages bénéfiques des espaces, tout en s'inspirant de l'approche géocritique de Bertrand Westphal. Le rapport de l'homme à son environnement y est questionné à travers plusieurs filtres : les cosmogonies, les principes anthropiques et la responsabilité de l'écrivain.

Éric Fougère s'attèle à démontrer, dans « Hanter la terre ou l'habiter : l'homme et la bête dans *Le Procès-verbal* », comment Le Clézio reçoit de ses prédécesseurs, Sartre et Camus, en double héritage, un bestiaire formé d'insectes et de mollusques ou crustacés – parlant fort de l'abandon du corps humain « à ce qu'il a de plus souterrain » (111), et un autre constitué de mammifères – relevant de la lutte pour la suprématie régressive qui se donne entre l'homme et l'animal.

L'article suivant, « Habiter les langues de terre. La justice socio-environnementale dans quelques essais », par Bertrand Guest constitue l'occasion pour l'auteur de faire remarquer que l'engagement de J.-M.G. Le Clézio vis-à-vis de la protection des cosmologies indigènes et de leurs rapports au monde rend justice non seulement à la diversité des cultures mais aussi à celle de leurs milieux naturels. D'après Guest, la façon dont nous parlons les langues elles-mêmes a une importance capitale, rendant ou non la terre habitable.

« Place et enjeu de la pensée écologique dans la littérature pour l'enfance », article écrit par Pierre-Louis Ballot, traite de la façon dont l'écrivain évoque la question de l'environnement et du rapport de l'homme à la Terre dans sa production littéraire pour la jeunesse, analysant en même temps les éléments constitutifs de l'environnement aussi bien que la position de l'enfant par rapport à celui-ci. Force est de mentionner, comme Ballot le fait d'ailleurs, qu'excepté *Voyage au pays des arbres*, aucun de ces textes n'a été initialement écrit pour des enfants, et que, leur publication dans une telle édition, ressort non de l'ambition de l'écrivain, mais de



celle de l'éditeur. La question que s'y pose Ballot est si le message que Le Clézio veut transmettre par l'intermédiaire de ces œuvres est susceptible d'être différent tenant compte de son public.

Dans la rubrique dédiée aux créations, nous découvrons un poème inédit en prose, « Planète Nord », que son auteur, Jean Désy, dédie à la Terre-Mère. Ensuite, l'entretien de Lu Zhang avec J.-M.G. Le Clézio, « Je pense que la littérature doit beaucoup à la terre », la chronique de Louis Hamelin intitulée « Requiem pour la Romaine » – écrite en réaction à l'article de Le Clézio sur la rivière Romaine publié dans *Le Monde* –, ainsi que l'interview de Claude Cavallero avec Pierre Schoentjes, « Les enjeux nouveaux de l'écopoétique », peuvent être retrouvés dans la rubrique des *chroniques* et d'*entretiens*. Enfin, le dernier volet, consacré aux *notes de lecture*, contient celle de l'ouvrage d'Isabelle Roussel-Gillet intitulé *J.-M.G. Le Clézio, l'œuvre féconde. Certitude, pays et musées imaginaires*, paru chez Passage(s) en 2016, note signée par Éric Fougère, aussi bien que celle du *Processus de l'œuvre de création de J.-M.G. Le Clézio* d'Adina Balint, paru en 2016 chez Brill, note écrite par Isabelle Roussel-Gillet.

Engendrant des perspectives nouvelles sur la problématique de la terre et de l'environnement, telle qu'elle est dépeinte dans l'œuvre de l'écrivain franco-mauricien nobélisé en 2008, le dixième numéro de la revue annuelle *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio* se remarque par la variété des grilles de lecture utilisées par ses auteurs, qu'elles soient géographiques, géocritiques, géopoétiques, écopoétiques ou écophénoménologiques, ainsi que par l'originalité des œuvres plastiques de Sandrine de Borman qu'accompagnent chaque production écrite, élargissant non seulement la bibliographique critique de l'œuvre leclézienne, mais aussi l'horizon littéraire et culturel de ses lecteurs.

Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN  
Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie



## **NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES**



## Ont contribué à ce volume

**Iringó ABRUDAN.** Agrégée de lettres de l'Université *Transilvania* de Braşov, elle est traductrice assermentée de langue française et doctorante en philologie à l'Université *Lucian Blaga* de Sibiu. Conférences et communications de spécialité : workshop *Projet LLP Optimale* – Braşov, 2011 : *Le rôle des traductions dans le nouveau contexte socio-économique, dans la langue française*. Quelques articles publiés : « La création artistique- la genèse- écriture asexuée mystérieuse » et « Approches contemporaines de la littérature française moderne et postmoderne » dans *Études critiques de langue, littérature et culture*, EUE 2017, 2018 ; « *Le mythe personnel* de Charles Baudelaire dans ses « Journaux intimes. Fusées. Mon cœur mis à nu » : enjeux modernes et actuels de la psychocritique » publié dans Bulletin of the *Transilvania University* of Braşov, 2017 ; « Corps et psychisme dans la création artistique » et « Écrire la vie' : la quête identitaire à travers l'écriture chez Annie Ernaux », Craïova 2018. Domaines d'intérêt : la littérature, l'anthropologie, la psychanalyse, les beaux-arts, la musique. (ecoscs2002@gmail.com)

**Georgiana I. BADEA,** Professeur des universités au Département de langues et littératures modernes, Faculté des Lettres, Histoire et Théologie, Université de l'Ouest, Timişoara, Roumanie, bénéficiant d'une mission d'enseignement à l'Université de Brasilia, Instituto de Letras – enseigne l'histoire de la traduction, la terminologie de la traduction, l'initiation à la théorie et à la pratique de la traduction, la traduction du texte littéraire ; dirige les Centre d'études francophone et ISTTRAROM-Translationes, et l'École doctorale en Sciences humaines ; est rédacteur-en-chef des revues *Translationes* et *Dialogues francophones*. Elle a publié et coordonné plusieurs ouvrages en roumain et en français ; a également coordonné la traduction en roumain des ouvrages *Les Traducteurs dans l'histoire* (Jean Delisle et Judith Woodsworth, éd.), 2008, et *Nom propre en traduction*, de Michel Ballard, 2011. (<https://uvt-ro.academia.edu/GeorgianaLUNGUBADEA>) (georgiana.lungu-badea@e-uvt.ro)

**Katalin BARTHA-KOVÁCS** est Maître de Conférences HDR au Département d'Études Françaises de l'Université de Szeged, Hongrie. Ses travaux portent sur les rapports de l'image et du discours, la réflexion picturale française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (en particulier sur l'esthétique de Diderot et l'art de Watteau), et plus récemment aussi sur l'animal et l'animalité. Elle a co-organisé en 2015 avec Florence Boulerie un colloque à Bordeaux, consacré à la figure du Singe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (dont les actes paraîtront en 2019 chez Hermann, à Paris). Ses principales publications, en français et en hongrois, portent sur le concept du *je-ne-sais-quoi*, les figures du silence en peinture, le concept d'affectivité et l'expression des passions dans la réflexion picturale française de l'époque classique. (kovacs@lit.u-szeged.hu)

**Bianca-Livia BARTOŞ** est Docteur ès lettres, ayant fait ses études à la Faculté des Lettres de l'Université *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca, et professeur de français langue étrangère. Sous la direction de Mme Yvonne Goga, elle a rédigé une thèse

qui porte le titre *Avatars d'une écriture poétique chez Hervé Bazin*, soutenue en octobre 2018. D'ailleurs, la thématique de l'œuvre bazinienne se trouve au centre de ses intérêts depuis le mémoire de dissertation intitulée *Hervé Bazin : de l'humour à l'art poétique*. Ses publications les plus importantes sont : « La trilogie bazinienne – écriture thérapeutique entre humour et soulagement », « À la recherche de l'esthétique bazinienne – une aventure angevine » ou « Le recours au mythe – une aventure poétique chez Hervé Bazin », publiées dans des revues comme *Agapes francophones*, *Journal of Roumanian Literary Studies* ou *French Journal for Media Research*. (biancabartos@yahoo.com)

**Jean-Jacques BRIU** est Professeur des universités émérite à l'Université Paris Nanterre (2002), émérite (2015). Il est habilité à diriger des recherches (2000). Domaines : Syntaxe, Terminologie, Traductologie, Histoire des Théories Linguistiques. Centres de recherche : EA 4418 - Centre de recherches pluridisciplinaires multilingues (CRPM) ; Associé UMR 7597 CNRS et Université Paris Diderot, Paris 7, Histoire des Théories Linguistiques. Réf. biographique : <https://www.u-paris10.fr/m-briu-jean-jacques-403844.kjsp>  
Réf. bibliographique : [www.idref.fr](http://www.idref.fr). (jbriu@parisnanterre.fr)

**Ioana-Rucsandra DASCĂLU**. Diplômée de la Faculté des Langues et des Littératures Étrangères de Bucarest, elle est enseignante-chercheuse à l'Université de Craïova. Docteur ès Lettres classiques avec la thèse « Le vocabulaire érotique des poètes lyriques latins » (2009). Au long du temps elle a bénéficié de plusieurs formations dans les universités françaises : à Nancy, à l'IEP de Paris, à Paris IV, ensuite à Sorbonne Université, dans l'UFR de langue française et dans celle de littérature française. Elle a profité plusieurs fois de l'aide de l'AUF-ECO pour participer aux manifestations scientifiques. Elle a aussi été évaluatrice pour l'Agence. Elle a publié bon nombre d'articles en français et portant sur la langue et la littérature françaises dans des ouvrages scientifiques en Roumanie et à l'étranger (Autriche, Allemagne, Hongrie). Elle est l'auteure de la monographie *Étude sur les passions dans la culture ancienne et moderne*. (rucsicv@yahoo.com)

**Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN** est doctorante à l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie, et professeure de FLE au lycée. Elle prépare actuellement une thèse intitulée *La double face de l'amour : Éros et Agapè dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, sous la direction de Mme Rodica Pop. Ses principales lignes de recherches sont la littérature française et francophone et la philosophie. Elle a participé à plusieurs conférences et colloques nationaux et internationaux (Hongrie, France, Maroc, Chine) et a publié plusieurs articles et comptes rendus dans des revues académiques. (stefanalexandra85@yahoo.com)

**Manar EL KAK** est docteur en linguistique d'une thèse intitulée : *Le pronom on entre hypothèse psychomécanique et point de vue contrastif (français-arabe)* soutenue à Sorbonne Université et en cotutelle avec l'Université Libanaise. Ses recherches portent sur psychomécanique du langage de Gustave Guillaume, complétée par une approche énonciative. Elle s'est également intéressée à la linguistique contrastive afin d'éclairer les problèmes liés à la traduction arabe de *on*. Ses axes de recherches tournent autour de la linguistique

contrastive français / arabe, de la psychomécanique du langage, de la traductologie, de la sémantique grammaticale ainsi que des théories de l'énonciation. (elkakmanar@hotmail.com)

**Klaus-Dieter ERTLER** est Professeur des universités au Département des littératures romanes de l'Université de Graz, Autriche. Ses recherches portent sur la presse du XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier les « spectateurs », sur le roman francophone et la littérature latino-américaine. Publications récentes : *À la carte. Le roman québécois (2010-2015)*, éd. avec Gilles Dupuis, chez Peter Lang à Francfort, 2017 ; *Discours sur l'économie dans les « spectateurs »*, éd. avec Samuel Baudry et Yvonne Völkl, chez Kovac à Hambourg, 2018 ; *Die « Spectators » in Frankreich*, éd. avec Michaela Fischer et Veronika Mussner, chez Peter Lang à Francfort. (klaus.ertler@uni-graz.at)

**Catherine FUCHS**, directrice de recherche émérite au Centre National de la Recherche Scientifique, est membre du laboratoire « Langues, Textes, Traitements informatiques et Cognition », qu'elle a fondé à l'Ecole Normale Supérieure de Paris. Spécialisée dans l'étude de la sémantique des structures syntaxiques du français, elle a conduit de nombreux travaux consacrés notamment à la place du sujet, à l'inversion locative, aux relatives, et aux phénomènes de l'ambiguïté, de la polysémie, de la synonymie et de la paraphrase. Directrice de la collection « L'Essentiel Français » aux éditions Ophrys, elle a entre autres à son actif trois ouvrages parus dans cette collection : *Les ambiguïtés du français*, le *Dictionnaires des verbes du français actuel* (avec L.-S. Florea) et *La comparaison et son expression en français*. Elle est Officier de la *Légion d'Honneur*. (catherine.fuchs@ens.fr)

**Fabiana FLORESCU**, doctorante à L'Université de Bucarest, École Doctorale Francophone en Sciences Sociales / Faculté des Langues et Littératures étrangères, réalise une thèse doctorale avec le titre *Medium(s) de la poésie. Construire et penser l'expérience poétique extrême contemporaine*. Elle mène des recherches sur la matière poétique, sur le discours de la poésie, la littérature (notamment la poésie) française du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, gardant un contact permanent avec la théorie littéraire, la philosophie moderne et contemporaine, la médiologie et la sociologie de l'art. Elle a eu 10 contributions (dont deux à paraître) dans des volumes collectives, actes des colloques ou publications culturelles, à titre d'exemple « Figures extatiques dans *Teorema* de Pasolini. Séduction et médiation », dans *EKPHRASIS*, 2/2018 Cinema, Cognition and Art, *Babeş-Bolyai University* ; « Narcisse et Anti-Narcisse ou pour une autre philosophie du Moi », dans Ilina, Alexandra ; Luica, Larissa ; Necula, Simona, Simionescu-Panait, Andrei (dir.) *Narcisse contemporain – sources et manifestations*, Editura Universitatii din Bucureşti, 2017 ; et a eu environ 18 participations aux colloques et tables rondes. (florescufabiana@yahoo.com)

**Louise KARI-MÉREAU** est étudiante en deuxième année de doctorat au Trinity College Dublin. Après une double licence de philosophie et littérature (Panthéon Sorbonne), un master de littérature de la Renaissance (Sorbonne Nouvelle) et un master de littérature Anglaise (NUI Galway), elle travaille pour

son doctorat sur le cynisme dans le roman contemporain français, prenant l'exemple de Frédéric Beigbeder et Virginie Despentes. Louise Kari-Méreau a publié un roman « Arrête de t'excuser Suzon », ELP Editeur, en septembre 2018. Deux articles ont été acceptés pour publication : « Pourquoi la mondialisation n'apporte pas le bonheur ? Une étude de la vision de la mondialisation de Frédéric Beigbeder dans ses œuvres 1990-2007 » par le journal *Zizanie* (Université du Québec) pour le dossier « Mondialisme et littérature » et « La marginalité et l'ambiguïté du personnage cynique en France, une étude des romans (1990-2010) de Frédéric Beigbeder » par *l'Ull Critic* (Université de Lleida, Espagne). Un troisième article est en cours de révision pour les *Cahiers Linguaték* (Université *Gheorghe Asachi*, Iași, Roumanie) « L'ambiguïté du cynisme du personnage principal dans les romans de Frédéric Beigbeder comme représentation du cynisme français contemporain ». (karimerl@tcd.ie)

**Gabriella KÖRÖMI**, Docteur en littérature française de l'Université *Eötvös Loránd* de Budapest, est Maître de Conférences au Département des Sciences littéraires de l'Université *Károly Eszterházy* de l'Université d'Eger, Hongrie. Ses recherches portent sur la littérature française et la littérature de langue française des XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles, avec une prédilection pour les nouvelles de Guy de Maupassant et l'œuvre d'Atiq Rahimi. Elle a été collaboratrice pour le domaine hongrois de la Bibliographie de Guy de Maupassant (sous la dir. De Noëlle Benhamou, Yvan Leclerc et Emmanuel Vincent, Paris, Rome, Memini, coll. « Bibliographie des écrivains français », 2008). Elle a publié une trentaine d'articles dans des revues hongroises et étrangères. Elle a écrit deux programmes de e-learning du français économique. Elle vient de rédiger un recueil d'études consacrées aux œuvres de Magda Szabó. Ses publications : <https://m2.mtmt.hu/gui2/?type=authors&mode=browse&sel=10032572>. (koromi.gabriella@uni-eszterhazy.hu)

**Ramona MALIȚA**, Maître de Conférences, HDR, Université de l'Ouest Timișoara. Docteur ès Lettres (thèse de doctorat portant sur Madame de Staël). Enseigne des cours de littérature française du Moyen Âge, de la Renaissance et du XIX<sup>e</sup> siècle. Intérêts de recherche : littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, littérature médiévale, études francophones, histoire des traductions, didactique du texte littéraire. Membre de la Société des études staéliennes, Genève, membre SEPTET, Société de traductologie, Strasbourg, membre de l'AUF. Publications : livres, études, volumes coordonnés, cours parus à l'étranger ou en Roumanie dans des revues/actes de colloque/volumes collectifs ; Publications récentes : *Le Chronotope romanesque et ses avatars. Études comparatives*, 2018 ; plus de 55 contributions dans des revues nationales et internationales ; a co-dirigé les volumes *Agapes francophones* 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2016, 2017 ; a co-dirigé les numéros de la revue réunissant les actes du CICCIRE (Colloque International Communication et Culture dans la Romania européenne) : *Quaestiones Romanicae* 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019 ; co-organisatrice des colloques mentionnés ; plus de 55 participations aux colloques/congrès/tables rondes, dont 37 à l'étranger (France, Allemagne, Suisse, Italie, Danemark, Pologne, Chypre, Serbie, Bulgarie, Algérie, Maroc, Moldavie). Directrice du programme de recherche (grant) *Timișoara-Oslo, un pont francophone littéraire et didactique* en partenariat avec l'Université d'Oslo,



Norvège. Co-responsable du Centre de Réussite Universitaire de l'Université de l'Ouest de Timișoara. Responsable du Lectorat français de l'UOT. (malita\_ramona@yahoo.fr)

**Angélique MASSET-MARTIN** est Maître de Conférences en didactique du FLE/FLS/FOU au sein du master FLE/FLS/FOS en milieu scolaire et entrepreneurial à l'université d'Artois (Arras, France). Elle est membre du laboratoire *Grammatica*. Elle a soutenu en 2009 une thèse de doctorat portant sur la métalangue dans l'enseignement/ apprentissage du Français Langue Étrangère/Langue seconde (FLE/S) auprès de publics d'élèves scolarisés en France. Ses derniers travaux s'inscrivent en phraséodidactique, domaine relevant à la fois de la didactique et de la linguistique, l'objectif étant de parvenir à concilier les préoccupations didactiques et linguistiques de l'enseignement/ apprentissage du français aux publics non natifs. (angelique.masset@hotmail.fr)

**Roxana MAXIMILEAN** est doctorante en deuxième année à l'Université *Babeș-Bolyai* de Cluj-Napoca, Roumanie, où elle prépare une thèse intitulée *Réécritures des mythes dans l'œuvre de Sylvie Germain* sous la direction de Mme Yvonne Goga. Elle est diplômée d'un master en Études Romanes : Langue et littérature françaises, à l'Université de l'Ouest de Timișoara, avec un mémoire intitulé *L'enfance dans le roman français contemporain. Sylvie Germain, Petites scènes capitales*, coordonné par Mme Ramona Malița. Elle a aussi réalisé une partie de ses études en France à l'Université *Michel de Montaigne* de Bordeaux. À présent elle est professeur de FLE à Babel Center, Timișoara. (roxi\_noja@yahoo.com)

**Dorottya MIHÁLYI**, titulaire d'un diplôme de professeur de français et d'histoire, est actuellement étudiante en formation doctorale d'histoire à l'Université de Szeged. Elle s'occupe en ce moment des récits de voyage écrits par des voyageurs français et hongrois sur les pays du Maghreb colonisés. Elle s'intéresse à la représentation du système colonial dans les textes provenant du colonisateur et des visiteurs extérieurs. Avant de se tourner vers l'Afrique du Nord colonisée, elle a travaillé sur les voyages des Français en Union soviétique et en Chine populaire dans le cadre d'un système des voyages organisés. L'idée des voyages manipulés qui transforment le voyageur d'un instrument de la propagande l'a conduite vers l'étude contrastive des récits de voyage écrits sur les pays du Maghreb. (mihalyidori@gmail.com)

**Natalia PARTYKOWSKA** est doctorante à la Faculté de Lettres de l'Université d'Opole. Diplômée en philologie romane dans le même établissement, elle a soutenu sa thèse de maîtrise intitulée « La femme en tant que muse des artistes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ». Ses intérêts scientifiques concernent la littérature française des XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, notamment l'écriture féminine et l'écriture autobiographique. Elle prépare sa thèse de doctorat sur les crimes commis par les femmes dans la littérature française, afin de répondre à la question si le mal a un sexe et si le fait d'agir en dehors de la loi était un moyen d'émanciper les femmes au cours des siècles passés. (nessa@poczta.onet.eu)

**Marinela PETROVA**, Maître-assistant, docteur, professeur de français moderne à l'Université *Sts Cyrille et Méthode* de Veliko Tarnovo, Bulgarie. Elle a consacré sa thèse de doctorat en Linguistique générale et comparée. Co-responsable du Centre de Réussite Universitaire, elle est responsable à promouvoir la langue et la culture francophones en y gérant toute activité dans un esprit de promotion scientifique des usagers et d'utilisation des ressources didactiques. Elle enseigne les cours de Civilisation Francophone et de Traduction de/en français sur Objectifs spécifiques (affaires, administration, tourisme, sciences, etc.). Elle mène des recherches sur la phraséologie, les locutions comparatives en français et leurs équivalents en bulgare, la situation de la Francophonie en Bulgarie dans l'histoire et à nos jours. Plus de dix contributions dans des revues nationales et internationales ; organisateur du Colloque International sur le thème *Théorie et pratique de la traduction* les 24 – 25 novembre 2011 et du Colloque International en l'honneur du Professeur des universités Païsiy Christov, intitulé *Les recherches philologiques et l'enseignement universitaire* les 25 et 26 octobre 2010 à Université de Veliko Tarnovo, Bulgarie ; plus de vingt participations aux colloques/congrès/tables rondes. (marinela\_vt@yahoo.fr)

**Luca RAUSCH-MOLNÁR** est doctorante en littérature française à l'Université de Szeged. Son sujet de recherche est l'art et la réception littéraire de l'art de Jean-Antoine Watteau des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Sa thèse porte sur le changement du goût et de la manière de parler sur Watteau aux époques étudiées. Elle travaille également sur l'histoire du rococo et sur l'influence de ce mouvement artistique et de la peinture sur la littérature. Elle a des publications internationales et elle a participé à de nombreux colloques et tables-rondes européens. À part ses recherches artistiques et littéraires au Département de Langue et de Littérature Françaises, elle enseigne au Département d'Études Anglaises. (luca.molnar@hotmail.com)

**Anda RĂDULESCU** est Professeur des universités à la Faculté des Lettres de l'Université de Craïova, Roumanie et membre permanente de l'axe de recherches *Textes et cultures* de l'Université d'Artois (France). À Craïova, elle enseigne la syntaxe du français, la théorie et la pratique de la traduction et la didactique de l'interculturel. Ses centres d'intérêt portent notamment sur la traductologie, la grammaire contrastive, la sociolinguistique et l'interculturel. Elle est l'auteure de 9 livres, a publié 95 articles dans des revues nationales et internationales de spécialité, a participé à 45 colloques internationaux en Roumanie et à l'étranger. Elle fait partie du comité scientifique des revues *Translationes* (Université de l'Ouest de Timișoara), *Argotica*, *Colocvium* et *Annales du Département des Langues Modernes Appliquées* (Université de Craïova). Depuis 2014 elle est directrice des *Annales des Langues et des Littératures Romanes* (Université de Craïova). (andaradul@gmail.com)

**Clara ROMERO** est Maître de Conférences en Sciences du langage à l'Université Paris-*Descartes* et membre du laboratoire MoDyCo (UMR 7114). Spécialiste de l'intensité, elle a également publié sur la complexité des comparaisons figurées ainsi que sur la variété des formes et des fonctions de la répétition dans le discours publicitaire. Publications récentes : Romero C.

(2015). « À quoi compare-t-on pour intensifier ? Analyse du comparant dans les comparaisons d'intensité stéréotypées ou inventives ». Dans K. Wróblewska-Pawlak & A. Kieliszcyk (dir.), *L'intensification et ses différents aspects* (p. 133-152). Varsovie : Université de Varsovie ; Romero C. & Niziołek M. (dir.) (2016). *L'intensité : entre langue et discours, Synergies Pologne*, 13 ; Romero C. (2017). *L'intensité et son expression en français*. Paris-Gap : Ophrys (L'Essentiel français) ; Romero C. (2017) « Sur quoi repose l'imprécision de assez ? » Dans O.-D. Balas, A. Ciama, M. Enachescu, A. Gebaila & R. Voicu (dir.), *L'Expression de l'imprécision dans les langues romanes* (p. 153-162). Bucarest : Ars docendi, Université de Bucarest ; Romero C. (2018). « Les effets psychologiques de la répétition dans la publicité ». Dans R. Druetta et P. Païssa (dir.) : *La répétition en discours, Repères-DORIF*, 17. Repéré à <http://www.dorif.it/ezine/clara.romero@parisdescartes.fr>

**Géza SZÁSZ** enseigne depuis 1991 au Département d'études françaises de l'Université de Szeged, Hongrie. Maître de Conférences enseignant l'histoire de civilisation française, ses recherches portent principalement sur l'histoire des relations franco-hongroises et la littérature des voyages. Membre fondateur du Centre de Recherches des Lumières franco-hongroises de l'Université de Szeged, il fait également partie du comité de rédaction de la revue d'histoire *Aetas*. Auteur de plus de 130 publications, dont 4 livres, il est aussi traducteur d'ouvrages français dans le domaine des études politiques et de l'histoire culturelle. Directeur du Département d'études françaises (2006-2017), vicedoyen de la Faculté des Lettres (2005-2014) et directeur scientifique du Centre Universitaire Francophone (2015-2018) de l'Université de Szeged, il est aussi un acteur actif de la vulgarisation scientifique. (szaszgeza@gmail.com)

**Ildikó SZILÁGYI** est Maître-assistante au Département de Français de l'Université de Debrecen, Hongrie. Elle enseigne la littérature (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) et la stylistique. Ses recherches portent sur la poésie française moderne et contemporaine. Elle a publié une thèse sur *Les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (La problématique du vers libre)*, Debrecen, 2004; ainsi que des articles sur « Le verset: entre le vers et le paragraphe », *Études littéraires* 39, 2007; « La fragmentation et le brouillage des genres poétiques », In : *Lire du fragment: analyses et procédés littéraires*, Montréal, Nota bene, 2008; « Retour au vers: un retour en arrière? », In : *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2010; « Mesure et démesure: les choix formels des poètes québécois du XX<sup>e</sup> siècle », *Transcanadiana*, Katowice, 2012; « Questions de forme et de genre en traduction poétique », *Translationes* 5, Timișoara, 2013; « Nouvelles perspectives en théorie des genres », In : *Quo vadis romanistica* 2, Bratislava, 2015; « Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation, du blanc », In : *Agapes francophones*, Timișoara, 2017. Elle vient de participer aux colloques Apollinaire 2018 à Stavelot (Belgique) et à Cracovie. (szilagyiildiko@arts.unideb.hu)

**Mădălina-Ioana TÓK** est doctorante en V<sup>e</sup> année, dans le cadre de l'École Doctorale d'Études Littéraires et Linguistiques, Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca. Le sujet de la thèse: *L'image des filles publiques dans la littérature*

*française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, coordonnée par Mme Rodica Pop. Elle a rédigé son mémoire de licence sur *La sorcellerie en France au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle* et le mémoire de master sur *La prostitution dans la société, la littérature et les arts français du XIX<sup>e</sup> siècle*. Ses recherches portent sur le tabou en littérature, le thème de la prostitution et le sujet de la femme chez Guy de Maupassant, Marguerite de Eymery (Rachilde) et Camille Lemonnier. (madalina\_tok@yahoo.com)

**Estelle VARIOT.** Maître de Conférences de langue, littérature, civilisation roumaines, HDR, responsable du Séminaire de traduction poétique « Mihai Eminescu » et du Bureau de traductions administratives, techniques et littéraires de l'Université d'Aix-Marseille (AMU). Domaines de recherche : Linguistique, philologie, dialectologie, traduction, diversité culturelle (Francophonie) ; Traduction et Plurilinguisme, dans le cadre, notamment, de communications publiées, et de recherches personnelles en cours et en collaboration jusqu'à ce jour. 1996 : thèse de doctorat intitulée *Un moment significatif de l'influence française sur la langue roumaine : le dictionnaire de Teodor Stamati (Iassy, 1851)*, 3 tomes, Presses Universitaires du Septentrion : Villeneuve d'Ascq, 1997, 1494 p. (domaine : lexicologie ; Mention Très Honorable). Traductions d'auteurs moldaves et réalisation de la mise en page des éditions bilingues d'anthologies de ces auteurs, dont 1998 : *Échos poétiques de Bessarabie (Moldavie)/Ecouri poetice din Basarabia (Moldova)*, Anthologie bilingue, réalisée sous la direction de V. Rusu, Rédacteur Estelle Variot, Éditions « Stiința », Chisinau, 295 p., 2003 : Tache Papahagi, *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, éd. "Grai și suflet-Cultura Națională", Bucarest, 691 p. Traduction d'ouvrages d'Elena Liliana Popescu, (2011) *Cînt de Iubire /Chansons d'amour*, version française Estelle Variot, Editura Pelerin, en cours de publication (4 autres volumes de cet auteur en cours de publication). 2002, 2005, (juin) 2010 : *Atelier « Traduction et Plurilinguisme »* Travaux de l'Équipe d'Accueil 854, "Études Romanes" de l'Université de Provence), respectivement n°7 (volume double), 466 p. (E. Variot, sous la direction de V. Rusu ; n°14 (volume triple + 1 CD), 900 p. (E. Variot) ; n°21 (volume double), styles automatiques et table automatique : E. Variot ; participation aux relectures et révision intégrale du numéro, 356 p. (estelle\_variot@hotmail.com)

**Andreea- Mădălina VOICU** est Docteur ès lettres de l'Université de Craïova et de l'Université Clermont Auvergne, membre associée du CELIS de Clermont-Ferrand et professeur de FLE en Roumanie. En 2016, elle a soutenu sa thèse intitulée *L'impuissance de la puissance : entre l'obstacle et l'opportunité (Trois femmes puissantes et Ladvine de Marie NDiaye)*. Elle a publié des articles dans des publications nationales et internationales, privilégiant l'étude des œuvres de Marie NDiaye. Domaines d'intérêt : la littérature française contemporaine, les études de genre et de race, le silence et le théâtre. (andreea\_nam@yahoo.com)

## Sommaire des volumes précédents

### Agapes Francophones 2017

Études réunies par Ioana MARCU

(responsable du volume et co-présidente du CIEFT 2017)

Andreea GHEORGHIU, Ramona MALITA et Dana UNGUREANU

Actes du XIII<sup>e</sup> Colloque International d'études francophones « **Silence(s)** »,

tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 17-18 mars 2017

JatePress Szeged, Hongrie, 2018, 524 p.

ISBN 978-963-3153-574

- Ioana MARCU et Dana UNGUREANU, Avant-propos
- Guillaume DUJARDIN, Allocution d'ouverture du CIEFT 2017

### CONFÉRENCES PLÉNIÈRES

---

- Marie-Christine LALA, Les formes linguistiques du silence entre implicite et ineffable
- Anne STAQUET, Comment dire sans dire. L'exemple de l'héliocentrisme de Descartes

### LITTÉRATURE

---

- BARTHA-KOVÁCS Katalin, Le silence et la peinture
- BETÁK Patrícia, Quand le silence prend la parole. Typologie des silences dans l'œuvre d'Albert Camus
- Marc COURTIEU, Quand les écrivains tentent de « passer sous silence »
- Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN, Silence(s) chez J.-M.G. Le Clézio et Henri Bosco. Du silence de l'espace au silence intérieur des êtres
- Daniel DELY, Le silence comme préalable et finalité du langage chez Le Clézio
- Pierre DUPUY, Alfred de Vigny, « ce sincère glorificateur du silence »
- Orlane GLISES DE LA RIVIERE, Une résistance silencieuse
- Inhye HONG, Comment dire le silence ? : Le silence paradoxal dans l'œuvre de Novarina
- Fiona HOSTI, Fernando Pessoa, Une voix au-delà des silences
- Nawel KRIM, Silence ou signifiance dans la double tension entre le scriptural et l'espace communautaire : *Le fils du pauvre* de Mouloud Feraoun
- Ramona MALIȚA, Patrick Modiano, *L'herbe des nuits*. L'histoire d'un silence et d'un oubli
- Ioana MARCU, La littérature féminine issue de l'immigration maghrébine entre silence et violence verbale. Le cas du roman *Beur's story* de Ferrudja Kessas
- Floarea MATEOC, Marginalité et silence dans *La ronde et autres faits divers* de J.M.G. Le Clézio
- Roxana MAXIMILEAN, Sylvie Germain et Paul Celan. Perspectives sur la judéité dans le roman germanien
- MIHÁLYI Dorottya, Propagandistes involontaires : voyageurs français aux « pays des travailleurs »

- MOLNÁR Luca, Tableaux muets, poèmes parlants – silence et son dans l'œuvre et la réception poétique de Jean-Antoine Watteau
- Andreea-Maria PREDA, L'évasion silencieuse de Lena Constante – vaincre le silence de la prison par la force de l'esprit
- Antoaneta ROBOVA, Silence et violence dans le roman "Oh..." de Philippe Djian
- Mireille RUPPLI, Beckett à la recherche du silence, de *L'Innommable* à *Fin de partie*
- Bilel SALEM, Les enjeux du silence dans la philosophie sartrienne : *La Nausée*, *Qu'est-ce que la littérature ?* et *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, comme exemples
- Leila SARI MOHAMMED, L'inter-dit ou le bruissement de l'indicible dans l'écriture djebarienne
- Anna SWOBODA, Silence imposé ou silence rebelle ? Aphonité féminine dans *Riwan ou le chemin de sable* et *Cacophonie* de Ken Bugul
- SZÁSZ Géza, Toutes ces femmes passées sous silence... – absence et présence des figures féminines dans les récits de voyage
- SZILÁGYI Ildikó, « Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation, du blanc » : étude du silence chez deux poètes contemporains
- Salwa TAKTAK, Silence et écriture du silence dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de J. J. Rousseau
- Dana UNGUREANU, Marques scripturales du silence. L'emploi de l'italique dans les récits de Henri Thomas
- Donald VESSAH NGOU, Quand dire c'est taire : une lecture postcoloniale de la temporalité narrative dans deux romans francophones
- Andreea-Mădălina VOICU, Monstre, victime ou fantôme : le personnage silencieux dans le théâtre de Marie Ndiaye
- Frederica ZEPHIR, Panaït Istrati, le briseur de silence
- Alla ZHUK, Silences, mode(s) d'emploi. De la poétique du silence dans *Les Choses* et *Un homme qui dort* de Georges Perec
- Sonia ZLITNI FITOURI, *Nos silences* de Wahiba Khiari : Quand « écrire, c'est hurler sans bruit »

## LINGUISTIQUE

- 
- Angelina ALEKSANDROVA et Vassil MOSTROV, Les noms d'humains généraux « passés sous silence » : du français vers le bulgare
  - Chaobin HUANG, L'hétérogénéité du langage intérieur : la construction d'« un autre de soi » dans le silence
  - Youcef IMMOUNE, Approche inférentielle du silence dans l'entretien médical. Aspects formels et conceptuels
  - Gabriela SCRIPNIC, Sur le (non) dit de la prétérition inversée
  - Yoshiko SUTO, L'absence de verbe introducteur dans le discours rapporté, quel rôle pour le marqueur *to* citatif en japonais ?
  - Cristina-Manuela TĂNASE, Genre des substantifs résultant d'une réduction de syntagmes nominaux
  - Eugenia-Mira TĂNASE, Du jeu de mots au jeu des pauses. La relation entre homonymie et pauses dans les sketches de Raymond Devos
  - Estelle VARIOT, Le silence, entre oubli et choix, autant de clefs dans l'évolution des langues

## DIDACTIQUE DU FLE

---

- Angeliki KORDONI, L'écriture créative en FLE : le silence du texte littéraire la voix de l'apprenant
- Angélique MASSET-MARTIN, Silences et comportements non verbaux en classe de FLE/S et leur importance en formation d'enseignants
- Maria STEFANOU, Le silence en évaluation orale : un silence bruissant, mais surtout éloquent

## NOTES DE LECTURE

---

- Andrzej RABSZTYN, *L'Hybridité du roman français à la première personne (1780-1820)* (Ramona MALIȚA)
- Camelia MANOLESCU, Valentina RĂDULESCU (éds.), *Actes du Colloque International «50 ans de français à l'Université de Craiova », Tome 2 : Le texte littéraire : approches critiques et traductologiques* (Adriana SINITEANU)

### Agapes Francophones 2016

Études réunies par Ramona Malița

(responsable du volume et présidente du CIEFT 2016)

Actes du XII<sup>e</sup> Colloque International d'études francophones « **Parabole(s)** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 18-19 mars 2016

JatePress Szeged, Hongrie, 2016, 297 p.

ISBN 978-963-315-307-9,

- Ramona MALITA, (Une) Introduction. La parabole ou le parangon artistique d'enseignement

## CONFÉRENCES PLÉNIÈRES

---

- Liliana-Cora FOȘALĂU, Le monde littéraire du VIN: Paraboles et autres figures
- Mireille RUPPLI, Parabole : la parole détournée.

## LITTÉRATURE

---

- Lambert BARTHÉLÉMY, À tâtons dans le noir : Claude Simon et la parabole de l'aveugle
- Bianca-Livia BARTOȘ, Hervé Bazin – un faux recours à la parabole
- Claudia BIANCO, Humain ou trop humain ? L'Évangile revisité d'Henry Soumagne. Le cas de la pièce *Madame Marie* (1928)
- Rodica BRAD, Réécriture romantique de la parabole biblique de Gethsémani dans la poésie de Lamartine et de Vigny
- Andreea BUGIAC, Dans les jeux miroitants des interprétations : la parabole du Père prodigue dans *Le Retour* d'Andreï Zviaguintsev
- Ioana-Rucsandra DASCĂLU, Les paraboles dans l'œuvre de Saint Augustin
- Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN, Paraboles, croyances et discours biblique dans *Étoile Errante* de Jean-Marie Gustave Le Clézio
- Roxana-Ema DREVE, (Le) *Désert* de J.M.G. Le Clézio comme parabole

- Cécile KOVACSHAZY, L'Évangile selon Jean-Marie. La parabole dans *L'Évangile du Gitan* de Jean-Marie Kerwich
- Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY, De la parabole à la lecture parabolique dans le récit épique contemporain
- Denis MELLIER, Après l'histoire : Résistances de la Parabole
- Anca MURAR, Paraboles fantastiques ou la révélation du mystère de l'être
- Roxana NOJA, L'histoire du roi Bilboc en tant que clé interprétative de l'univers germanien
- Andreea-Maria PREDA, Pascal Quignard – Le nom sur le bout de la langue ou l'enfer de l'oubli
- Valentina RĂDULESCU, Éric-Emmanuel Schmitt et le récit-parabole
- Diana RÎNCIOG, Le jardin de Ghethsémani, motif biblique et parabole du sacrifice/de la révolte dans la poésie romantique de Victor Hugo et Gérard de Nerval
- Nicolae ȘERA, Pascal Quignard ou le jardinier du Paradis (silencieux) : des Paradis dans le Dernier royaume
- Mónika VARGA, L'homme impliqué dans le Royaume de Dieu. Les visées de la communication christique en paraboles
- Sonia ZLITNI FITOURI, La parabole soufie dans *Le Livre du sang* d'Abdelkébir Khatibi

#### LINGUISTIQUE

---

- Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Le pouvoir protéiforme de la parabole biblique : le symbolisme de la fleur de lis des armoiries royales françaises
- Claire STOLZ, Contextes des paraboles
- Estelle VARIOT, La parabole, perspectives linguistiques et culturelles à travers des auteurs valaques et moldaves

#### NOTES DE LECTURE

---

- *Cahiers Staëliens* n° 65/2015. (Laura BOBOESCU et Maria-Claudia CRĂCIUNOIU)
- Ramona Malita, *Le Chronotope romanesque et ses avatars. Mode d'emploi. Études comparatives*, Szeged, Presses Universitaires JATEPress, 2014. (Ioana MARCU)

#### Agapes Francophones 2014

Études réunies par Mariana Pitar (responsable du volume et du CIEFT 2014),  
Andreea Gheorghiu, Ramona Malița.

Actes du XI<sup>e</sup> Colloque International d'études francophones « **Texte en contexte(s)** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 13-14 mars 2014  
JatePress Szeged, Hongrie, 2014, 342 p.  
ISBN 978-963-3152270

- Mariana PITAR, Avant-propos



## LITTÉRATURE

---

- Mathilde BATAILLÉ, Mélanger « l'inépuisable richesse du réel et la grandeur de la légende humaine » : l'esthétique de Michel Tournier face à l'actualité de son temps
- Claudia BIANCO, La guerre à la une. Irruptions politiques dans *Hygiène de l'assassin* et *Une forme de vie* d'Amélie Nothomb
- Fatma BOUATTOUT, Les répercussions de La Seconde Guerre mondiale sur la poésie de Paul Eluard
- Andreea GHEORGHIU, Sur quelques avatars textuels des romans diderotiens
- Ramona MALIȚA, Des irradiations textuelles du chronotope théâtral. Regard spécial sur le théâtre classique de Racine
- Ioana MARCU, L'écriture dans le (con-)texte « intranger »
- Efstratia OKTAPODA, Ezza Agha Malak, *La Dernière des Croisés* et l'engagement féminin. Texte et contexte dans le Liban francophone contemporain
- Elisaveta POPOVSKA, Les premiers textes dans le dernier texte : *Le Premier Homme* d'Albert Camus
- Trond Kruke SALBERG, L'action dans la soi-disant « Chanson de Roland » et la morale politique de Turolfus
- Amadou SOW, Transmission orale et fiction dans *Le jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall
- Elena-Brandusa STEICIUC, La culture kabyle dans la prose des premiers auteurs algériens d'expression française : Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri
- Wiem TRIKI, L'impact du contexte socioculturel sur la réécriture de la Genèse dans *le Jeu d'Adam*
- Roxana Anca TROFIN, Du texte vers l'hypertexte à travers le jeu parodique
- Dana UNGUREANU, La réticence comme figure macrotextuelle chez Henri Thomas

## LINGUISTIQUE

---

- Daniela DINCĂ, Les gallicismes du roumain: entre la définition lexicographique et l'emploi contextuel
- Veronica-Ramona DOLEA-BOBOIU, Discours du peuple chez les écrivaines maghrébines sous le poids de « l'inter » : interculturel, intertextuel, interdiscours
- Monika DRÁŽĎANSKÁ, La place du texte en créole dans le contexte langagier des Seychelles
- Mariana PITAR, Les guides de conversation : stéréotypie linguistique, variation socio-culturelle
- Martin PLEŠKO, Féminisation linguistique en français : le cas des offres d'emploi
- Liana POP, Niveaux de textualisation et expressions procédurales
- Mireille RUPPLI, Le « faire vrai » de Maupassant dans « Adieu » et « Souvenir »

- Carmen-Ștefania STOEAN, Les « discours-en-interaction » de la communication professionnelle : rituels interactionnels et système de politesse
- Maria-Mădălina URZICĂ-POIANĂ, Formules stéréotypées: quelques lieux communs conversationnels dans les dialogues romanesques
- Estelle VARIOT, Le texte, reflet d'une langue dans ses nuances et ses évolutions

## DIDACTIQUE

---

- Stefania DEI, Genres de textes et stratégies de lecture sur écran d'ordinateur, eBook et sur support papier. Types de lecteurs
- Mohsen TOUNSI, Le contenu culturel dans les textes destinés à l'enseignement des langues étrangères

### **Agapes francophones 2013**

Études réunies par Ramona Malita (responsable du volume et du CIEFT 2013), Mariana Pitar, Dana Ungureanu.

Actes du X<sup>e</sup> Colloque International d'études francophones, « **Voyage(s)** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 15-16 mars 2013

JATEPress, Szeged, 2014, 430 pages.

ISBN 978-963-3151-556.

- Ramona MALITA, Préambule
- Thierry SÈTE, Allocution d'ouverture du CIEFT 2013

## LITTÉRATURE

---

- Mourad ABDELKEBIR, La représentation de l'altérité et de voyage dans le *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin
- Claudia BIANCO, Errance(s) communicationnelle(s) et comportementale(s) dans *Carine ou la jeune fille folle de son âme* de Fernand Crommelynck
- Virginie BRINKER, Véronique Tadjó, *L'Ombre d'Imana* : voyage jusqu'au bout du Rwanda, des mots et de soi
- Anca CLITAN, Anne Richter : l'écriture comme cheminement initiatique
- Editha-Néfertiti D'ALMEIDA, Voyage intérieur vs. voyage extérieur : Écriture de soi dans *Les vaisseaux du cœur* de Benoîte Groult
- Andreea-Maria DIACONESCU, La quête orphique de la mémoire dans les romans de Pascal Quignard
- Roxana-Ema DREVE, *À l'orée d'un autre monde* ou le voyage vers soi chez J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström
- José DOMINGUES DE ALMEIDA, Voyage(s) francophones à plus d'un titre. Deux configurations comparées du voyage et du déplacement : Francis Dannemark et Didier Leclair
- Liliana-Cora FOȘALĂU Pour une lecture ethnocritique d'Ella Maillart
- Katarzyna GADOMSKA, Le motif du voyage dans le récit fantastique de Théophile Gautier

- Elena GHÎȚĂ, L'image du voyageur français dans des pays de l'Est : De Marenne et Daville
- Serenela GHÎȚEANU, L'Exil dans *Le Dompteur de Loups* de Bujor Nedelcovici
- Dima HAMDAN, Salah Stétié: Le voyage comme l'art de « passer outre »
- Dominique JOUVE, Exil et voyage chez Jean Mariotti
- Ramona MALIȚA, *Homo viator, homo comitator, homo fabulator* ou sur le voyage chez Marguerite de Navarre
- Veronica NTOUMOS, Voyage temporel en terre asiatique francophone : Regards croisés entre littérature et histoire
- Maria de Fátima OUTEIRINHO, Mouvances diasporiques chez Léonora Miano et Angeline Solange Bonono : le voyage extérieur et le voyage intérieur
- Mathilde POIZAT-AMAR, L'écriture à la dérive : de *Moravagine* à *L'Eubage, aux antipodes de l'unité*, Blaise Cendrars
- Fatos RAMA, L'Albanie selon les voyageurs français du XIX<sup>e</sup> siècle
- Trond Kruke SALBERG, Prolégomènes pour une édition de l'Istoire d'Ogier le redouté (B.N. f.fr. 1583). VII : l'assonance problématique *ié / é* dans les la *Chanson de Roland* et ailleurs
- Nathalie SOLOMON, Stendhal, voyageur digressif
- Erica TACCHINO, Le voyage comme rencontre de l'Autre et construction de l'identité - l'exemple des écrivaines francophones Adélaïde Fassinou et Calixthe Beyala
- Dana UNGUREANU, Errance et récit : La Nuit de Londres, de Henri Thomas
- Tamara VALČIĆ-BULIĆ, Le Voyage comme épreuve initiatique : l'exode dans les romans d'Irène Némirovski
- Raia ZAÏMOVA, Une découverte bulgare du Nouveau monde

## LINGUISTIQUE

---

- Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Addenda, agenda, corrigenda... une invitation au voyage dans le monde des modalités déontiques
- Ivan JOVANOVIĆ, Le transfert des phrasèmes avec des noms d'animaux du français en serbe
- Adina TIHU, De « Rosebelle » à « Rose de pierre » : un voyage en enfer. La négation au service de la convergence stylistique dans le roman *Rose de pierre*, d'Anne Bragance
- Estelle VARIOT, Tache Papahagi : un auteur d'origine aroumaine qui nous appelle à voyager

## TRADUCTION

---

- Ileana-Neli EIBEN, Repères pour l'étude de l'autotraduction en France au Moyen Âge
- Selena STANKOVIĆ, Les éléments lexicaux français dans *Pnin* de V. Nabokov et leur voyage de l'anglais au français
- Maria ȚENCHEA, Voyages et communication interculturelle : la traduction des guides touristiques

## DIDACTIQUE du FLE / FOS / FOU

---

- Mina KIM, Voyage à travers le texte littéraire en classe de FLE : l'exemple du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo
- Angeliki KORDONI, La littérature de voyages et le dialogue interculturel à travers un atelier d'écriture en FLE
- Mariana PITAR, Émoticône - petit voyage didactique dans le virtuel
- Vesna SIMOVIĆ, À la rencontre de l'autre en classe de langue

## NOTES DE LECTURE

---

- Sorin BARBUL, *Histoire, Culture et Civilisation Françaises I et II*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009, 2012 (Alexandra Iuliana Ștefan)
- Liliana FOȘALĂU (dir.), *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne*, Iași, Junimea, 2011 (Ramona David)

### Agapes francophones 2012

Études réunies par Andreea Gheorghiu (responsable du volume et du CIEFT 2012), Ramona Malita, Ioana Marcu, Mariana Pitar, Dana Ungureanu.

Actes du IX<sup>e</sup> Colloque International d'études francophones, « **Passeurs de mots** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 16-17 mars 2012  
Editura Universității de Vest, Timișoara, 2013, 590 pages.

ISBN 978-973-125-386-2.

- Andreea GHEORGHIU, Argument
- Thierry SÈTE, Allocution d'ouverture du CIEFT 2012

## LITTÉRATURE

---

- Sanda BADESCU, “Je suis presque infirme” : Catherine Pozzi ou comment passer la maladie dans l'écriture.
- Anna BÁLINT, À travers le désert : le nomadisme d'Edmond Jabès.
- Adina BALINT-BABOS, Dans le laboratoire de la création littéraire : l'héritage du pastiche de Marcel Proust.
- Claudia BIANCO, Pour “surfer” dans le virtuel d'une pièce de théâtre : voies et ... voix du silence dans *Le Mirage* de Georges Rodenbach.
- Nicoleta COJOCARIU, La dynamique de la transmission culturelle dans quelques poèmes d'Anna de Noailles.
- Cecilia CONDEI, Les écrivains roumains d'expression française – “passeurs culturels” et gardiens de la mémoire
- Mahomed DAOUD, Littérature et communication interculturelle en Algérie.
- Andreea GHEORGHIU, Passeurs de mots : faussaires ou forgeurs de sens ? Sur quelques lectures critiques de Diderot au XIX<sup>e</sup> siècle.
- Elena GHIȚĂ, Cinéma et art d'écrire dans une métafiction postmoderne : *Timișoara mon amour* de Tudor Eliad.
- Peter KLAUS, Le Montréal transculturel : ville postcoloniale, polyethnique et plurilingue.
- Carlo LAVOIE, Maurice Richard : du hockey au roman des origines.

- Cosmina Simona LUNGOCI, Francophonie et francophilie dans les récits de voyage de la littérature roumaine du XIX<sup>e</sup> siècle.
- Ioana MARCU, La problématique de “l’entre-deux” chez les “intrangères”.
- Floarea MATEOC, L’ailleurs chez Le Clézio : les Mascareignes.
- Veronica NTOUMOS, “Les yeux déchirés devant ton âme en miettes...” : Dewé Gorodé, de la déconstruction des codes littéraires à l’écriture.
- Mihaela PASAT, Au-delà du discours, en deçà de la parole. La force du mot, le pouvoir du symbole chez Vintilă Horia
- Fatos RAMA, La complexité albanaise à l’épreuve de l’imaginaire français, du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.
- Trond Kruke SALBERG (Université de Oslo, Norvège), Prolégomènes pour une édition de *l’Istoire d’Ogier le redouté* (BNF fr. 1583). VI : L’assonance problématique *e* nasal/ *a* nasal dans les laisses à assonance féminine de *la Chanson de Roland*.
- Isabelle SIMÕES MARQUES, À la découverte de l’autre: Manuel Alegre et Nuno Bragança, deux écrivains en exil.
- Mariana-Simona TOMESCU, L’anomie mortuaire : une lecture du théâtre de Matéi Visniec.
- Dana UNGUREANU, Témoignage et récit chez Henri Thomas.
- Bogdan VECHE, Rencontres et mots de passage dans les romans de Sylvie Germain.

#### LINGUISTIQUE

- 
- Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Au carrefour de la syntaxe et de la sémantique : le cas de certains dérivés verbaux à base adjectivale en français et en roumain.
  - Dragana DROBNJAK et Snežana GUDURIĆ, Termes culinaires d’origine française en serbe.
  - Dragana DROBNJAK et Ksenija ŠULOVIĆ, La mer dans les phraséologies française et espagnole.
  - Snežana GUDURIĆ, Les mots à travers les langues. Quelques dilemmes sur leur forme et leur contenu en français, en anglais et en serbe.
  - Mariana PITAR, Niveaux et codes communicationnels dans les modes d’emploi.
  - Selenia STANKOVIĆ et Ivan JOVANOVIĆ, L’emploi des pronoms dans les proverbes français avec les noms d’animaux domestiques et dans leurs équivalents/correspondants en serbe.
  - Ana TOPOLJSKI, Est-ce qu’on “rêve” de la même façon en français, en serbe et en slovaque ?
  - Maria ȚENCHEA, *De-* préposition « autonome » vs « intégrée ». La traduction en roumain des structures N1 + *de / des* + N2 pl.
  - Estelle VARIOT, Remarques sur quelques outils et médiateurs de la circulation des mots en contexte plurilingue et francophone.
  - Ivana VILIĆ, Les situations verbales d’état en français et en serbe, ressemblances et différences.

## TRADUCTION

---

- Eva Franziska PEMMERL, Le problème de la traduction dans l'opéra à travers la « Habanera » de *Carmen*.
- Anda-Irina RĂDULESCU, Le traducteur face à l'hybridité du texte traduit.
- Valentina RĂDULESCU, La trace de l'autre : aspects de la traduction de la bilangue dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun.
- Deliana VASILIU, Traduire l'Autre. Réflexions en marge de la traduction en roumain de l'acquis communautaire.

## COMMUNICATION

---

- Ruxandra CONSTANTINESCU-STEFANEL, Le discours de la publicité dans les magazines français de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle. L'exemple de *Elle*.
- Nina IVANCIU, L'empathie comme élément clé de la médiation (inter)culturelle.

## DIDACTIQUE DU FLE

---

- Vanja MANIĆ-MATIĆ, Le joual dans le texte littéraire et la chanson en classe de FLE.
- Lila MEDJAHED, Humour et enseignement des langues en contact : le cas de la littérature "beur".
- Maria Ana OPRESCU et Rodica STANCIU-CAPOTA, Création et analyse du texte publicitaire en classe de FLE.

## NOTES DE LECTURE

---

- *Mythes en images : Médée, Orphée, Œdipe*, textes réunis par Brigitte Bercoff et Florence Fix, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007. (Ramona Malița).
- Mohamed Daoud, Faouzia Bendjellid, Christine Detrez (dir.), *Écriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran, Éditions du CRASC, 2010. (Ioana Marcu).

## PUBLICATIONS DES CENTRES DE RECHERCHES FRANCOPHONES

---

- *Dialogues francophones* n 18/2012, « De l'(im)pudeur en Francophonie) ;
- *Translationes* n° 4/2011, « (Im)pudeur dans la traduction, (im)pudeur de la traduction ».

### **Agapes francophones 2011**

Études réunies par Ramona Malita (responsable du volume et du CIEFT 2011),  
Andreea Gheorghiu et Ioana Marcu

Actes du VIII<sup>e</sup> Colloque International d'Etudes Francophones, « **Temps.  
Espace. Temps-Espace** », tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara,  
les 18 et 19 mars 2011.

Timișoara, Mirton, 2011, 370 p. ISBN 978-973-521-1882.

- Ramona MALIȚA, Une liaison (jamais dangereuse !) entre le temps et l'espace : le chronotope.

#### ÉTUDES LITTÉRAIRES

---

- Philippe BASABOSE, Sur la dé-marginalisation de la littérature francophone.
- Raymonde A. BULGER, Une femme fossoyeur des metamorphoses ovidiennes dans *Terre salée* d'Irina Egli. Un fantasme œdipien au XXI<sup>e</sup> siècle.
- Otilia Carmen COJAN, "L'espace-temps" de la mémoire chez Jacques Chessex en tant que mobile de l'écriture autobiographique/autofictionnelle.
- Cecilia CONDEI, Corrélations médio-logiques entre le discours sur l'espace et la quête identitaire dans les oeuvres des écrivaines migrantes.
- Elena GHITĂ, Dans l'espace du poème. Sur les métasonnets de Paul Miclău.
- Ioana MARCU, Entre les murs. L'aliénation de l'espace et de l'individu dans le roman *Beur's story* de Ferrudja Kessas.
- Lila MEDJAHED, Écriture de la marge : déterritorialisation et intertextualité dans le roman algérien contemporain.
- Dana ȘTIUBEA, *John Perkins* ou le récit réticent.
- Bogdan VECHE, De l'espace-temps au lieu-temps. Lieux d'attente chez Sylvie Germain.

#### ÉTUDES DE LINGUISTIQUE, TRADUCTION ET DIDACTIQUE DU FOS/FLE

---

- Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Convergences et divergences dans l'emploi du passé simple en français et en roumain.
- Neli Ileana EIBEN, *Terre salée*, nouvelles configurations du temps et de l'espace. Irina Egli et l'art de la fugue.
- Mariana PITAR, L'expression du temps dans les exercices multimédia.
- Germana HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA, *Traduzadappter*. La traduction *en-jeu* dans l'oeuvre de João Guimarães Rosa.
- Adina TIHU, *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.
- Estelle VARIOT, Temps et espace dans *Aspects du mythe* de Mircea Eliade, de l'abstraction universelle à la dimension linguistique.
- Luminița VLEJA, Quelques localisations temporelles en français et en espagnol : réflexions sur les perspectives grammaticales et leurs implications didactiques.

#### CHANTIER MÉDIÉVAL

---

- 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.

#### VARIA

---

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

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

#### COMPTE RENDU

---

- Elena-Brândușa Steiciuc, Anca Găță, et Rodica Stoicescu (éd.), *Revue Roumaine d'Études Francophones* NO 3/2011 (Ioana Marcu).
- Corina Dimitriu-Panaiteanu (dir.) ; Maria Pavel, Cristina Petraș, Dana Nica (coord.), *Dicționar de francofonie canadiană* [Dictionnaire de francophonie canadienne] (Ioana Marcu).
- *Cahiers d'Études Romanes* (Ramona Malița).
- Adina Tihu, *Syntaxe du français. Les modalités d'énonciation. Travaux pratiques* (Cristina Tănase).
- Eugenia Arjoca-Ieremia, *Le verbe en français contemporain et ses catégories spécifiques* (Eugenia Tănase).
- 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).

Ramona Malița, (responsable du volume); Andreea Gheorghiu ; Ioana Marcu, *Agapes francophones 2010. Études de lettres francophones*, coll. « Byblos », Timișoara, Mirton, 2010, 260 p.

Ramona Malița, (responsable du volume); Andreea Gheorghiu, *Agapes francophones 2009. Études de lettres francophones*, coll. « Byblos », Timișoara, Mirton, 2009, 220 p.

Ramona Malița, Andreea Gheorghiu, *Agapes francophones 2008. Études de lettres francophones*, Timișoara, Mirton, 2009, 201 p.

Ramona Malița ; Andreea Gheorghiu ; Eugenia Arjoca-Ieremia, *Les Journées de la Francophonie 2006 – 2007. Études de langue et de littérature françaises et francophones*, Timișoara, Mirton, 2008, 184 p.









## Organisateurs CIEFT 2019



Universitățile de l'Ouest de Timișoara  
Facultățile de Lettres, Histoire et Théologie  
Centre d'Études francophones  
Centre d'Études romanes

## Partenaires CIEFT 2019



Agence Universitaire de la Francophonie



Institut Français de Timișoara



Centre de Réussite Universitaire CRU



Sindicatul *Universitas Timisiensis*

ISEN