

J
I
N
G
U
A
T
E
K

LES CAHIERS
NOTEBOOKS
LOS CUADERNOS
I QUADERNI
DIE HEFTE
CAIETELE



Nos. 7-8/2020 *Temps et Langage*

PERFORMANTICA

J
I
N
G
U
A
T
E
K

**LES CAHIERS
NOTEBOOKS
LOS CUADERNOS
I QUADERNI
DIE HEFTE
CAIETELE**

L I N G U A T E K

Nos. 7-8 / 2020

LES CAHIERS LINGUATEK – Revue biannuelle du Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication LINGUATEK, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Éditeur en chef : Doina Mihaela Popa

Éditeur assistant : Daniela Lucia Ene

Comité de rédaction :

Evagrina Dirtu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași
Nicoleta Mariana Iftimie, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași
Mariana Mantu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași
Iulia Misinciuc, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași
Mioara Mocanu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași
Lucia Tudor, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Comité scientifique :

Farrah Bérubé, Université du Québec à Trois Rivières, Canada
Irina Lungu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie
Neculai Eugen Seghedin, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie
Gabriel Asandului, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie
Cristiana Bulgaru, Université Technique de Cluj-Napoca, Roumanie
Felicia Dumas, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie
Diana Gradu, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie
Atmane Bissani, Université de Meknès, Maroc
Olivia-Cristina Rusu, Académie d'Études Économiques, Bucarest, Roumanie
Laura Carmen Cuțitaru, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie
Laura Ioana Leon, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași, Roumanie
Gabriela Marinescu, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași, Roumanie
Claudia Elena Dinu, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași
Simina Mastacan, Université « George Bacovia » de Bacău, Roumanie
Beatrice Adriana Balgiu, Université Polytechnique de Bucarest, Roumanie
Elena Petrea, Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire « Ion Ionescu de la Brad » de Iași, Roumanie
Elena Velescu, Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire « Ion Ionescu de la Brad » de Iași, Roumanie
Mirela-Cristina Pop, Université « Politehnica » de Timișoara, Roumanie
Mirela Aioane, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie
Anaïda Gasparian, Université Française d'Arménie, Erevan
Maribel Peñalvez Vicea, Université d'Alicante, Espagne
Dahi Mhamed, Université « Mohamed V », Rabat, Maroc

Responsables du numéro : Atmane Bissani, Evagrina Dîrțu

ISSN 2559-7752, ISSN-L 2559-7752

Les Cahiers Linguaték

Nos. 7-8 / 2020

Temps et Langage

**PERFORMANTICA
2020**

Note : La responsabilité pour le contenu des articles appartient exclusivement aux auteurs.

TABLE DES MATIERES

ARGUMENT	7
TEMPS ET LANGAGE	9
I	
Diana Gradu , Voiles du temps, robes de l'amour, nudité de la jalousie chez Marcel Proust	11
Pierre Suzanne Eyenga Onana , Syntaxe narratologique du temps et démystification de l'identité dans <i>La'afal. Ils ont dit...</i> de Charles Sale : entre réquisitoire politique et plaidoyer éthique pour le vivre ensemble	24
Giuseppe Crivella , Come un'ellisse dai fuochi infiniti. Una rilettura delle <i>Études sur le temps humain</i> di Georges Poulet	40
Nicoleta-Mariana Iftimie , Hypostases of Time in <i>Wuthering Heights</i>	61
Abdelouahed Hajji , Méditations sur le temps à l'ère des paradoxes terminaux dans <i>La Lenteur</i> de Milan Kundera	69
Diane Château Alaberdina , Temps et langage dans l'œuvre de Jon Kalman Sefansson : la discontinuité littéraire au cœur du récit	82
Cristian Invidia , Episteme e letteratura : analisi sul linguaggio nel primo Foucault	89
Alina Kornienko , <i>Le Pays lointain</i> des fantômes de Jean Luc Lagarce	108
Yuyuan Guo , La Configuration du temps dans les textes autobiographiques nothombiens : entre monde du raconter et monde raconté	114
Soumia Mejtia , Une temporalité atemporelle ou l'illusion temporelle dans l'écriture de Giono	124
Yasmina Sévigny-Côté , Temps et discours dans l'essai. <i>L'Odeur du Père</i> de V.Y. Mudimbe	137
Line Menage , L'Approche diachronique du langage littéraire afro-caribéen.....	150
Abdallah Terwait , Réflexions sur la temporalité dans <i>L'Étranger</i> de Camus....	160
Moussa Camara , La Vieillesse comme châtiment dans <i>L'Étranger</i> d'Albert Camus	170
Atmane Bissani , Temps et altérité : Notules sur <i>Le temps et l'autre</i> de Levinas.....	178
Evagrina Dîrțu , Temps traumatique, temps impossible. Une lecture magico-réaliste du <i>Livre des Nuits</i> de Sylvie Germain	184

II.

Felicia Dumas , Le Temps sacré dans le christianisme orthodoxe, ses cycles et ses mots	196
Dominique Pinard , Temporalité et signification : l'exemple du discours sur le son	208
Monica Frunză , Le Temps – allié ou ennemi ? Sur les fonctions des stéréotypes du temps et de la qualité dans le discours publicitaire	222
Mirela-Cristina Pop , Particularités de la temporalité dans la construction des énoncés-titres des textes techniques de presse	235
Nataliia Goshlyk, Volodymyr Goshlyk , Path and Cycle: Image Schemas of Time in the Narrative Mode of Media Discourse	247
Moles Paul , Valeur future des modaux en créole haïtien	255
Chokri Rhibi , Les Gilets Jaunes : la polyréférentialité d'un désignateur événementiel	267
Mohamed Ben Ammar , Les Temps de narration en contexte de FLE : entre descriptions grammaticales et récits rédigés par les élèves	276
VARIA	289
Mohamed Ouhadi , Séduction et manipulation dans <i>Les Liaisons dangereuses</i> de Choderlos de Laclos	291
Geta Moroşan , <i>Albumiţa</i> ou À propos d'un nouveau sens du sacrifice sacramental	307
Rodolphe Perez , La Critique du langage chez Bataille ou la recherche d'une authenticité perdue	318
Khadija Outoulount , La Seconde folie de Shahriar dans <i>Dites-moi le songe</i> d'Abdelfattah Kilito. De l'oralité à l'écriture des <i>Nuits</i>	325
Alioune Sow , De l'écriture du désastre à la fragmentation de l'écriture dans <i>Une Saison en enfer</i> de Rimbaud et <i>Le Mal des fantômes</i> de Benjamin Fondane	336
Laura Ioana Leon , Technology and Language Learning during a Pandemic Crisis	344
Carine Zanchi , Enseignement / apprentissage de la grammaire en milieu arabophone : discours grammatical des manuels de FLE et contextualisation du discours grammatical	350
Emilie Riguel , Analyse aspectuelle des <i>phrasal verbs</i> : une étude sur corpus	365
INDEX DES AUTEURS	383

Argument

Le présent numéro des *Cahiers Linguatek* se propose de penser, dans une perspective plurielle, le temps et le langage en tant que notions strictement et intrinsèquement liées à la condition humaine. Plus précisément, il s'agit dans ce nouveau numéro de la revue de penser la relation qui existe entre le temps comme structure qui conditionne profondément le cheminement humain dans le monde, et le langage comme structure communicationnelle interhumaine. S'il en est ainsi, temps et langage sont directement liés à la condition humaine et à la condition existentielle de l'homme.

Stricto sensu, le temps est la question fondamentale de l'homme, sa question première autour de laquelle gravitent toutes les autres questions. Le langage, lui, en est l'outil majeur de se traduire, de s'exprimer de manière à saisir clairement et distinctement la face occultée du temps. Temps et langage sont dès lors deux structures capitales fonctionnant au diapason tout en révélant la quiddité de la condition humaine, et tout en dissipant la profondeur abyssale de l'existence humaine.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la présente somme des *Cahiers Linguatek*, laquelle est consacrée en partie à des réflexions littéraires, linguistiques, didactiques, mais aussi philosophiques, portant sur les fondements théoriques et épistémologiques du traitement des notions du temps et du langage dans la pratique de la littérature, de la linguistique, de la didactique, et à travers la réflexion philosophique, et ce, via les différents discours (romanesque, publicitaire, religieux, conceptuel, etc.) Autrement dit, les contributions ici réunies se veulent pluridisciplinaires et universelles, engageant des sensibilités intellectuelles du monde entier interrogeant la représentation du temps et du langage dans des textes littéraires, à travers des problématiques linguistiques et didactiques, et à partir des méditations philosophiques incontournables dans le sillage de la pensée et de l'écriture humaines. Autant dire que penser le temps et le langage revient ici à asseoir une poétique et une esthétique d'une temporalité qui se vit concrètement et/ou métaphysiquement et qui, potentiellement, se vérifie dans l'acte d'écrire et/ou de ratiociner.

Il appert de ce fait qu'on ne peut dissocier la question – ou « l'expérience de la question »¹ – magistrale du « temps » de celles essentielles de l' « Être », du « sens »

¹ Jacques Derrida, *Heidegger et la question*, Paris, Flammarion, coll. « Champs/Essais », 1990, p. 56

et du « langage », ce vers quoi tend toute possibilité de penser et/ou d'écrire. Ce qui revient à dire que la question du « temps » *est* à plus forte raison la question du « sens », en ce qu'il *est* versatile et erratique, mais aussi la question du « langage », en ce qu'il *est* mouvant et inconstant. Il est en dernière analyse la question de l'existence, en ce qu'il *est* insaisissable, fuyant, évanescent.

Outre les textes et réflexions portant sur le temps et le langage, une rubrique *varia* vient compléter dans un bonheur noétique et spéculatif le débat d'idées ouvert sur la condition et la nature humaines dans la littérature, la linguistique, la didactique et la philosophie. Si tel est le cas, cette somme est animée de bout en bout par le désir de penser et d'écrire dans le plaisir d'échanger et de partager des idées et des points de vue, en guise de mieux se connaître à travers la connaissance de l'autre.

Reste à préciser, pour surseoir à ce propos, que les contributions que contient ce volume fort important des *Cahiers Linguaték* ne prétendent en aucun cas être exhaustives, dès lors qu'il ne s'agit ici que d'ouvrir une brèche parmi d'autres de réflexion, en mesure de poser des questions susceptibles de nourrir le débat autour de l'homme et de la réalité humaine dans un monde de plus en plus technicisé, annonçant pour ainsi dire les prémices d'un nouveau rapport humain au temps, à l'espace et au langage. Il s'agit, en définitive, de l'arrivée d'« un nouvel humain (...) né, pendant un intervalle bref, celui qui nous sépare des années 1970 »², et que Michel Serres appelle, à bon escient, « Petite Poucette et Petit Poucet »³.

Responsables du numéro
Atmane Bissani et Evagrina Dîrțu

² Michel Serres, *Petite Poucette*, Paris, Le Pommier, 2012, p. 13

³ *Ibid.*, p. 14

TEMPS ET LANGAGE

VOILES DU TEMPS, ROBES DE L'AMOUR, NUDITÉ DE LA JALOUSIE CHEZ MARCEL PROUST

Diana Gradu

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Abstract. *The influence of time on women's fashion is a challenge for a passionate researcher of Marcel Proust. The generous corpus of La Recherche du temps perdu is limited, in the case of this analysis, to La Prisonnière, the excerpt of the novel that best corresponds to the hypothesis of the analysis: Marcel Proust invests the clothing items with additional power and a distinct symbolism. Mariano Fortuny, the writer's favourite fashion designer, is not a random choice and the text fully proves it. The diachronic look on the dresses explains, in a certain way, the evolution of this so coveted feminine garment.*

Keywords: *Proust; dress; time; Albertine; Fortuny*

« Ses plis parlent, sa coupe raconte, ses trous avouent » (les Goncourt)
« Sois pareille à l'âme de ta forme » (Villiers de l'Isle-Adam)



À gauche, Le *Rainbow Portrait*, représentant Élisabeth Ière en tant que « Reine de l'Amour et de la Beauté ». C'est une création d'Isaac Oliver, vers 1600, qui témoigne de la complexité du costume féminin à l'époque de la dynastie Tudor. À droite, une autre reine (sans royaume cette fois-ci), ambassadrice incontestable de la beauté et de l'amour, en 2000, habillée d'une robe Versace. Jennifer Lopez, une sorte de sirène *sui generis* dévoile un ombilic séduisant et aucun corsage. L'évolution (?) des mœurs dans quelques siècles est ahurissante.

Elisabeth Ière incarnait, elle-aussi, dans les limites imposées par sa condition royale, une certaine idée de séduction. Le portrait nous montre une peau blanche, un décolleté généreux, des lèvres rouges et une coiffure compliquée. Si au XVI^e siècle, la richesse des étoffes et leur présence pléthorique sur le corps représentaient de forts marqueurs sociaux, au XX^e siècle, la diminution des tissus est complétée par le nom d'un couturier célèbre ayant le même rôle. Et, certes, par le corps de la protagoniste, ultime argument de la séduction et de la célébrité.

Compliciter la vie des femmes – au XXI^e siècle – par la *fraise*, la *vertugade*, la *basquine* et par tant de bijoux, serait une faute. Certes, les consignes d'une robe d'apparat sont strictes et dures. Petit à petit, les contraintes se déplacent vers le corps, en laissant l'extérieur plus libre et plus inventif. On n'a plus tant de plis et tant de couches protectrices, on ne porte plus tant de bijoux (sauf pour les défilés de mode et pour les cérémonies princières), on évite les coiffures compliquées et montantes. La seule servitude reste celle de l'incarné. *Caro salutis est cardo* écrit Tertulien, cité par Benoît XVI.

Difficile à dire si notre salut est dans la chair ou plutôt dans la combinaison – en quantité variable – d'esprit et de corps.

Pour revenir à la mode, le mouvement, en fait, est de simplification et de démocratisation du phénomène, tout en gardant une hiérarchie claire et ferme des choix et des apparences (Lipovetsky, G., 1987). En dépit du fait que la mode est un système unique de régulation et de pression sociales, à l'intérieur de celui-ci il y a, pourtant, une certaine liberté qui ouvre la voie vers les nouveautés absolues. La petite robe noire de Gabrielle Chanel n'était qu'un symptôme. Je vais y revenir.

Jusqu'au précepte cher aux *fashion icons* du XXI^e siècle *Less is more*, le chemin est assez long et sinueux (pour ne pas dire onduleux !). Depuis longtemps, les étoffes, les dentelles, les corsages et les dessous ont construit une identité compliquée. Le paradoxe est que les femmes devaient séduire sans en avoir l'air, dans des époques où « gagner » un mâle dominant pour un mariage avec enfants était leur mission essentielle, la seule. Les exceptions à cette règle existaient, certes, mais elles étaient rapidement rejetées par le système social.

La robe. Regards diachroniques

En étant, au début, une sorte de butin de guerre, la robe, devient par restriction progressive de sens, la pièce de dessus, d'un seul tenant, pourvue de manches, descendant jusqu'aux genoux ou jusqu'aux pieds avec une forme et une ampleur variable selon l'époque, le pays, la mode et la personne qui le porte.

Les femmes romaines portaient, outre un pagne (morceau de tissu) et le *strophium* (ancêtre du soutien-gorge), la toge, remplacée par la *stola*, ample et longue tunique de dessus richement plissée, maintenue sur les hanches et sous les seins par deux ceintures et portée au-dessus de la *subucula* (chemise).



Le Moyen Âge garde la tunique, pour les deux sexes. Le seul progrès enregistré vers la fin du XIV^e siècle c'est la différenciation plus évidente entre le costume masculin et celui féminin.

Un élément du costume féminin le *chainse*, la longue tunique de dessous, à manches courtes ou longues, est complété(e) par le *bliaut*, l'éternelle tunique mais à manches courtes. L'allure des femmes, leur tenue, leur attitude fonctionnent aussi comme moyens de contrôle et de coercition. Et quand le premier laçage du buste féminin apparaît, au milieu du XIII^e siècle, alors que la robe constituait jusque-là un ensemble informe, on juge la composition licencieuse : un règlement de 1298 n'autorisait cette « frivolité » qu'aux femmes mariées (Grau, F., 2007).

Mais la taille marquée se développe vite, en même temps que la bourgeoisie urbaine, friande de mode. Le vêtement masculin évolue en parallèle, pour dévoiler toujours plus les jambes et « souligner la liberté » (Vigarelllo, G., 2017).



La Renaissance commence à compliquer les choses. La *vertugade* (voir *supra*) et la *basquine* entrent en jeu. La première se maintiendra pendant trois siècles sous différents noms (vertugadin, panier, crinoline) et c'est un jupon de gros canevas, empesé, parfois cerclé d'un anneau d'osier en bas. La *basquine* est un corsage sans manches, très serré à la taille. Du reste, étoffes en abondance, bijoux partout, manches très gonflées et serrées au poignet, traversées parfois par des crevés. En plus, comme si ce n'était pas déjà une surabondance, des voiles de gaze qui entourent le cou et la tête.



À gauche, Marie Stuart, Reine d'Écosse, avant 1575, Glasgow, Art Gallery and Museum
 À droite, la Reine Elisabeth Ière par Marchus Gheeraerts le Jeune, XVIe siècle

Les XVIIe et le XVIIIe siècle conservent la même abondance surtout qu'on parle de Louis XIV et de sa somptueuse Cour de Versailles. Tout un florilège de dames et de demoiselles – Madame de Montespan, Madame de Maintenon, Mademoiselle de La Vallière – fait la loi dans le domaine de la mode féminine.



Lorsque la robe devient un vêtement dédié aux dames, au milieu du XIXe siècle (car, mis à part le clergé qui porte la robe, elle reste l'apanage des femmes), elle stigmatise le rôle auquel la nouvelle Eve doit se cantonner en entravant ses mouvements, soit par des jupons démesurés, soit par des carcans de tissus. Elle prend plusieurs formes successives (Boucher, F., 2008, p. 201) :

- fourreau sous l'Empire et la Restauration ;
- cloche jusqu'en 1850 ;
- crinoline jusqu'en 1870



Louise d'Orléans, reine des Belges, vers 1844
 Joséphine de Beauharnais
 La Princesse Dagmar de Danemark, vers 1860

Autour de 1900, on observe une certaine « vaporisation » des tissus, salubre à mon avis, qui reste, pourtant, dans les limites de la pudeur extrême, expression de la vertu. Nous sommes en pleine Belle Époque. Doucement, la silhouette féminine devient plus souple et plus allégée. Les modèles des robes du Directoire et de l'Empire reviennent. La jupe qui souligne les hanches et qui descend en fleur vers le bas est de mise. Le costume tailleur s'impose en ville, pour les femmes friandes de promenades au Bois de Boulogne ou ailleurs. Les corsages sont encore à col très montant et les manches d'abord évasées du bas, resserrent dans un poignet toute ampleur passée de l'épaule au coude, puis au poignet (Boucher, F., 2008, p. 388).

C'est vers 1920 que les robes commencent à laisser entrevoir les chevilles, en provoquant de gros scandales. La petite robe noire, création *sine qua non* de la mode féminine sera, à côté du tailleur, la carte de visite de Gabrielle Chanel.



Le XXe siècle est la période la plus riche en créations vestimentaires et, nouveauté absolue, l'auteur dévoile son identité devant le public. C'est vrai, cette vague tumultueuse de créateurs déferle sur l'histoire de la mode un peu plus tôt. Il s'agit de Charles Frédéric Worth, haut couturier de Napoléon III et de l'impératrice Eugénie de Montijo. Paul Poiret, Charles Poynter Redfern, Jacques Doucet, Gabrielle (Coco) Chanel, Madeleine Vionnet, Cristobal Balenciaga, Jeanne Lanvin, Elsa Schiaparelli, Carven, Pierre Balmain, Christian Dior, Hubert de Givenchy, André Courrèges, Pierre Cardin, Jean Patou, Yves Saint Laurent (Dominique Bouyala-Dumas, 1997, p. 8 et sqq.) – pour ne mentionner que les plus connus – jalonnent le XXe siècle vestimentaire. Beaucoup d'entre eux sont également des créateurs de parfums ou, au moins, prêtent de Proust leur nom, déjà célèbre, à des parfumeurs pour une diffusion plus efficace de leurs produits de luxe.

Il est difficile de dire si **Mariano Fortuny y Madrazo** (1871-1949) a bénéficié de la célébrité de Marcel Proust, celui qui l'a rendu immortel en l'introduisant dans son

roman *À la recherche du temps perdu*. Ou si la renommée est contagieuse *post mortem*. Tout ce qu'on sait c'est que la fameuse robe Delphos de Fortuny n'a pas été la seule à contribuer à sa gloire. Cette robe, brevetée en 1909, tire son nom de l'Aurige de Delphes, et s'inspire du chiton ionien. Elle est coupée dans une soie finement plissée, de taille unique, et dont le décolleté et les manches font l'objet de subtiles variantes.



Mariano Fortuny a habillé des personnages réels, très recherchés par le grand public. Sarah Bernhardt, Eleonora Duse et Isadora Duncan sont, en plus des dames de la haute aristocratie, ses principales clientes.



De gauche à droite, Irma et Isadora Duncan et Sergei Essenine en 1922

Il ne faut pas oublier son amour pour les tissus venus d'Orient. De surcroît, Mariano Fortuny s'est avéré être un excellent décorateur de théâtre. Il a travaillé sur trois types d'étoffes : la soie et le velours de soie pour les vêtements, le coton pour la décoration d'intérieur.

Entre 1910 et les années 1920, il garda les mêmes modèles de robes floues et souples, à la taille haute, qui s'étaient répandues dans toute l'Europe, et qu'il se limita à décorer ou à enrichir avec d'autres éléments.

Les motifs archaïques, chinois, coptes et nord africains, ainsi que l'assimilation du dessin *liberty*, ont caractérisé cette période axée sur la création de modèles du soir ou de cérémonies, par exemple des vêtements liturgiques, inspirés du XVI^e siècle vénitien. Citées dans l'œuvre de Marcel Proust, ces robes étaient plus que des robes,

disons qu'elles transformaient celles qui les portaient en personnages. Et les belles mondaines purent à leur tour s'offrir ce luxe et ce rêve (Gérard Macé, 1987)



Quelques robes de Mariano Fortuny

Marcel Proust connut les créations de Fortuny grâce à son ami Reynaldo Hahn. À Venise, en 1900, Marcel fut présenté à Cecilia Fortuny, au Palazzo Martinengo, où elle hébergeait. Je passe sous silence les liens de famille, assez compliqués, entre le clan Fortuny et Reynaldo Hahn, l'ami de Proust. Ce qu'il faut retenir est que l'auteur de *Sodome et Gomorrhe* ne reste pas insensible au langage voilé, plissé et sensuel des robes. Elles deviennent, sous sa plume, des arguments du sentiment amoureux, ou, au contraire, de la jalousie. Parfois, ces robes merveilleuses sont une monnaie, un prix, une récompense. Elles ne sont plus de simples objets esthétiques à fin pratique, mais des entités investies symboliquement, sources de sensations, de plaisirs, d'analyse et d'éternelles questions sur celle(s) qui les port(ent).

Dans *La Recherche du temps perdu* vit tout un peuple de couturiers qui « habillent » les personnages : Redfern, Raudnitz pour Madame Swann et Worth (caché sous l'initiale W.) pour Madame de Villeparisis. Doucet aussi, dont le peignoir à manches doublées de rose est convoité par Albertine. La duchesse de Guermantes bénéficie des services de Paquin, de Chéruit et des sœurs Caillot. Mais la vedette reste Mariano Fortuny qui traverse *La Fugitive* et *La Prisonnière*. Je m'arrêterai, pour cette analyse, sur la dernière (le Ve tome de *La Recherche*).

De toutes les robes ou robes de chambre que portait Mme de Guermantes, celles qui semblaient le plus répondre à une intention déterminée, être pourvues d'une signification spéciale, c'étaient ces robes que Fortuny a faites d'après d'antiques dessins de Venise. Est-ce leur caractère historique, est-ce plutôt le fait que chacune est unique qui lui donne un caractère si particulier que la pose de la femme qui les porte en vous attendant, en causant avec vous, prend une importance exceptionnelle, comme si ce costume avait été le fruit d'une longue délibération et comme si cette conversation se détachait de la vie courante comme une scène de roman ? Dans ceux de Balzac on voit des héroïnes revêtir à dessein telle ou telle toilette, le jour où elles doivent recevoir tel visiteur. Les toilettes d'aujourd'hui

n'ont pas tant de caractère, exception faite pour les robes de Fortuny. (Proust, M., 1923, p.33)

Certes, les Trois Grâces du roman, en matière de mode, restent Oriane de Guermantes, Odette Swann et Albertine. Elles sont très différentes, à vrai dire : Odette de Crécy, future Madame Swann, vu ses préoccupations légères et son esprit « innocent », exagère parfois, en ignorant que la simplicité c'est la plus grande sagesse. De l'autre côté, la duchesse de Guermantes « a tendance à faire le contraire exprès » (Fortassier, R., 1988, p. 159). Sa sobriété un peu britannique, un peu *couturier*, s'allie à l'orgueil aristocratique et à une certaine perversité mondaine, en la poussant « au reniement de son monde » (Fortassier, R., 1988, p. 159). Elle est « assez élégante pour se passer de l'élégance » (Fortassier, R., 1988, p. 159) et, cette pédanterie fait partie de son profil psychologique.

Quant à Albertine, authentique « jeune fille en fleur » elle est volatile comme un parfum et vaporeuse comme un tissu de printemps. Les efforts de Marcel pour dompter cette créature merveilleuse, rendue parfaite par l'amour, passent par les vêtements :

Pour la rendre toujours plus esclave, Marcel la transforme en une créature suprêmement élégante, lourde et opulente. La voici dans ses beaux peignoirs de *crêpe de Chine*, avec ses robes japonaises, ses escarpins noirs ornés de brillants, son manteau de zibeline, ses mules de chinchilla et de chevreau doré. (Citati, P., 1995, p. 416)

Loin de se contenter d'une description objective d'une réalité vécue et remémorée, le Narrateur l'introduit dans le creuset des sensations provoquées par l'image en question :

...je trouvais la duchesse ennuagée dans la brume d'une robe en crêpe de Chine gris, j'acceptais cet aspect que je sentais dû à des causes complexes et qui n'eût pu être changé, je me laissais envahir par l'atmosphère qu'il dégagait, comme la fin de certaines après-midi ouatée en gris perle par un brouillard vaporeux ; si, au contraire, cette robe de chambre était chinoise avec des flammes jaunes et rouges, je la regardais comme un couchant qui s'allume ; ces toilettes n'étaient pas un décor quelconque, remplaçable à volonté, mais une réalité donnée et poétique comme est celle du temps qu'il fait, comme est la lumière spéciale à une certaine heure. (Proust, M., 1923, p. 32)

Albertine Simonet, orpheline élevée par une famille bourgeoise, c'est une fille simple et pauvre, ayant des inclinations/comportements érotiques à double sens ; elle assimile avec vitesse le savoir-faire aristocratique et mondain. Albertine est parfois une Galatée moderne dans les mains de son Pygmalion jaloux, capricieux et cyclothymique. Tout comme dans le cas de Swann (un autre amoureux torturé par l'incertitude, la jalousie et le doute), Marcel rend lourd et difficile un sentiment qui devrait être une joie et un plaisir du vécu. Pour le moment, il cherche à se renseigner auprès des « connaisseurs » – dont Oriane de Guermantes fait partie avec gloire – sur les tenues et les attitudes appropriées à sa Galatée.

Par la suite, Marcel apprend que le rouge est plutôt à éviter pour les tenues de jour :

Par exemple, madame, le jour où vous deviez dîner chez Mme de Saint-Euverte avant d'aller chez la princesse de Guermantes, vous aviez une robe toute rouge, avec des souliers rouges, vous étiez inouïe, vous aviez l'air d'une espèce de grande fleur de sang, d'un rubis en flammes, comment cela s'appelait-il ? Est-ce qu'une jeune fille peut mettre ça ? [...] Je ne savais pas que j'avais l'air d'un rubis en flammes ou d'une fleur de sang, mais je me rappelle en effet que j'ai eu une robe rouge : c'était du satin rouge comme on en faisait à ce moment-là. Oui, une jeune fille peut porter ça à la rigueur, mais vous m'avez dit que la vôtre ne sortait pas le soir. C'est une robe de grande soirée, cela ne peut pas se mettre pour faire des visites. (Proust, M., 1923, p. 38)

Et le questionnaire mondain continue, à dessein :

Vous rappelez-vous, madame, dis-je, la première fois que vous avez été aimable avec moi ? [...] «Vous aviez une robe jaune avec de grandes fleurs noires. – Mais, mon petit, c'est la même chose, ce sont des robes de soirée. – Et votre chapeau de bleuets que j'ai tant aimé ! Mais enfin tout cela c'est du rétrospectif. Je voudrais faire faire à la jeune fille en question un manteau de fourrure comme celui que vous aviez hier matin. Est-ce que ce serait impossible que je le visse ? » (Proust, M., 1923, p. 44)

L'amour profond a besoin de marques/marqueurs et chez Proust d'autant plus. Construire une réalité palpable (par les vêtements aussi) autour de l'être aimé, l'enfermer dans un univers facilement contrôlable, le soumettre grâce à des objets de haute qualité est une technique de séduction qui, parfois, peut fonctionner. Nous allons voir, jusqu'à la fin, qu'Albertine va disparaître, en préférant être une fugitive plutôt qu'une prisonnière.

Albertine revenait auprès de moi ; elle s'était déshabillée, elle portait quelqu'un des jolis peignoirs en crêpe de Chine, ou des robes japonaises dont j'avais demandé la description à Mme de Guermantes [...] Albertine avait aux pieds des souliers noirs ornés de brillants, que Françoise appelait rageusement des socques, pareils à ceux que par la fenêtre du salon elle avait aperçu que Mme de Guermantes portait chez elle le soir, de même qu'un peu plus tard Albertine eut des mules, certaines en chevreau doré, d'autres en chinchilla, et dont la vue m'était douce parce qu'elles étaient les unes et les autres comme les signes (que d'autres souliers n'eussent pas été) qu'elle habitait chez moi. (Proust, M., 1923, p. 68, c'est moi qui souligne)

En dépit du mécontentement de sa mère et de l'opposition de celle-ci, Marcel continue à faire des promesses et des investissements à caractère symbolique, tous ayant comme finalité la possession (par amour, croit-il) d'un être, le désir de le garder pour soi, exclusivement, et de partager – de façon intermittente – un sentiment et un vécu. Le Narrateur appelle cela « privilège » :

Les robes même que je lui achetais, le yacht dont je lui avais parlé, les peignoirs de Fortuny, tout cela ayant dans cette obéissance d'Albertine, non pas sa compensation, mais son complément, m'apparaissait comme autant de privilèges que j'exerçais. Ne retenant plus de mon rêve de Venise que ce qui pouvait se rapporter à Albertine et lui adoucir le temps qu'elle passait dans ma demeure, je lui parlai d'une robe de Fortuny qu'il

fallait que nous allussions commander ces jours-ci. (Proust, M., 1923, p. 183, c'est moi qui souligne)

Les efforts de Pygmalion ne restent pas sans résultat. Monsieur de Charlus, un authentique *arbiter elegantiarum* remarque les progrès d'Albertine, qui, de puce est devenue papillon. Un papillon de luxe, exotique et rare. Seulement les robes simples et nobles de Fortuny lui conviennent. Les pierres merveilleuses sont les accessoires indispensables à cette beauté fraîche et pure.

Oui, elle sait se vêtir ou plus exactement s'habiller, reprit M. de Charlus au sujet d'Albertine. Mon seul doute est si elle s'habille en conformité avec sa beauté particulière, et j'en suis peut-être du reste un peu responsable, par des conseils pas assez réfléchis. Ce que je lui ai dit souvent en allant à La Raspelière et qui était peut-être dicté plutôt – je m'en repens – par le caractère du pays, par la proximité des plages, que par le caractère individuel du type de votre cousine, l'a fait donner un peu trop dans le genre léger. Je lui ai vu, je le reconnais, de bien jolies tarlatanes, de charmantes écharpes de gaze, certain toquet rose qu'une petite plume rose ne déparait pas. Mais je crois que sa beauté qui est réelle et massive, exige plus que de gentils chiffons. La toque convient-elle bien à cette énorme chevelure qu'un kakochnyk ne ferait que mettre en valeur ? Il y a peu de femmes à qui conviennent les robes anciennes qui donnent un air costume et théâtre. Mais la beauté de cette jeune fille déjà femme fait exception et mériterait quelque robe ancienne en velours de Gênes (je pensai aussitôt à Elstir et aux robes de Fortuny) que je ne craindrais pas d'alourdir encore avec des incrustations ou des pendeloques de merveilleuses pierres démodées (c'est le plus bel éloge qu'on peut en faire) comme le péridot, la marcassite et l'incomparable labrador. (Proust, M., 1923, p. 248)

Les références picturales ne peuvent pas manquer chez Proust. Vittore Carpaccio et Titien accompagnent, en discours et en images évoquées, le peintre Elstir qui se sert de ses illustres prédécesseurs réels pour parler des vêtements magnifiques créés par Mariano Fortuny. Beau voisinage, à vrai dire !

Pour les toilettes, ce qui lui plaisait surtout en ce moment, c'était tout ce que faisait Fortuny. Ces robes de Fortuny, dont j'avais vu l'une sur Mme de Guermantes, c'était celles dont Elstir, quand il nous parlait des vêtements magnifiques des contemporaines de Carpaccio et de Titien, nous avait annoncé la prochaine apparition, renaissant de leurs cendres somptueuses, car tout doit revenir, comme il est écrit aux voûtes de Saint-Marc, et comme le proclament, buvant aux urnes de marbre et de jaspe des chapiteaux byzantins, les oiseaux qui signifient à la fois la mort et la résurrection. Dès que les femmes avaient commencé à en porter, Albertine s'était rappelé les promesses d'Elstir, elle en avait désiré, et nous devions aller en choisir une. Or ces robes, si elles n'étaient pas de ces véritables anciennes dans lesquelles les femmes aujourd'hui ont un peu trop l'air costumées et qu'il est plus joli de garder comme une pièce de collection (j'en cherchais d'ailleurs aussi de telles pour Albertine), n'avaient pas non plus la froideur du pastiche du faux ancien. (Proust, M., 1923, p. 442)

[...]

ainsi les robes de Fortuny, fidèlement antiques mais puissamment originales, faisaient apparaître comme un décor, avec une plus grande force d'évocation même qu'un décor, puisque le décor restait à imaginer, la Venise tout encombrée d'Orient où elles auraient été portées, dont elles étaient, mieux qu'une relique dans la châsse de Saint-Marc, évocatrices du soleil et des turbans environnants, la couleur fragmentée, mystérieuse et

complémentaire. Tout avait péri de ce temps, mais tout renaissait, évoqué, pour les relier entre elles par la splendeur du paysage et le grouillement de la vie, par le surgissement parcellaire et survivant des étoffes des dogresses. (Proust, M., 1923, p. 442-443)



À gauche, Vittore Carpaccio, *Deux Dames vénitiennes*, 1490, Museo Correr

À droite, Titien, *La Bella* (ou *Portrait de noble dame*), vers 1536, Galerie Palatine, Palais Pitti, Florence

Dernière occurrence choisie de *La Prisonnière* c'est une robe d'adieu, « bleu et or doublée de rose ». Une dernière gentillesse avant de laisser s'envoler ce bel oiseau nommé Albertine. Les robes de Mariano Fortuny s'avèrent être des objets esthétiques parfaits, (souvent fonctionnels), et des instances qui peuvent mettre en œuvre le mécanisme impitoyable de la mémoire de l'Auteur.

Je sentais que ma vie avec Albertine n'était, pour une part, quand je n'étais pas jaloux, qu'ennui, pour l'autre part, quand j'étais jaloux, que souffrance. À supposer qu'il y eût eu du bonheur, il ne pouvait durer. Dans le même esprit de sagesse qui m'inspirait à Balbec, le soir où nous avons été heureux après la visite de Mme de Cambremer, je voulais la quitter parce que je savais qu'à prolonger je ne gagnerais rien. Seulement, maintenant encore, je m'imaginai que le souvenir que je garderais d'elle serait comme une sorte de vibration prolongée par une pédale, de la minute de notre séparation. Aussi je tenais à choisir une minute douce, afin que ce fût elle qui continuât à vibrer en moi. Il ne fallait pas être trop difficile, attendre trop, il fallait être sage. Et pourtant, ayant tant attendu, ce serait folie de ne pas savoir attendre quelques jours de plus, jusqu'à ce qu'une minute acceptable se présentât, plutôt que de risquer de la voir partir avec cette même révolte que j'avais autrefois quand maman s'éloignait de mon lit sans me redire bonsoir, ou quand elle me disait adieu à la gare. À tout hasard je multipliais les gentillesse que je pouvais lui faire. Pour les robes de Fortuny, nous nous étions enfin décidés pour une bleu et or doublée de rose, qui venait d'être terminée. Et j'avais commandé tout de même les cinq auxquelles elle avait renoncé avec regret, par préférence pour celle-là (Proust, M., 1923, p. 472).

En guise de conclusion

Marcel Proust et Mariano Fortuny, deux esprits créateurs extraordinaires, liés par la force de l'art et pour l'amour du Beau Absolu. Ils ont travaillé ensemble pour

construire une réalité (fictionnelle) du vécu, chacun avec ses moyens. Si pour Marcel Proust la littérature (et surtout celle créée par lui-même) n'était pas une succession aléatoire de lettres, mais une entité compacte douée d'un sens profond, de la même façon, les créations vestimentaires de Mariano Fortuny ne représentaient pas seulement un moyen efficace de se protéger contre le froid, mais aussi un déclencheur immédiat de plaisir esthétique. Le fait d'entraîner dans ce jeu de miroirs les personnages d'un roman, en les accordant la grâce d'une réalité esthétique à retrouver dans l'époque vécue par le Narrateur ne représente que la touche du génie créateur de Marcel Proust. Si son regard s'est arrêté sur Mariano Fortuny ne constitue pas, à mon avis, une surprise. Je ne voyais pas Albertine enfiler d'autres robes que celles que son bien-aimé lui offrait. La métamorphose des robes est ahurissante : de fines, vaporeuses, diaphanes, elles deviennent rigides, âpres, de vraies tenues de guerre. La robe se transforme en cote de maille afin de protéger un amour fragile, mais le résultat est perçu comme un poids trop lourd pour un moi frêle et volatile, celui d'Albertine. Entre ennui, jalousie et souffrance Marcel choisit la porte étroite, la dernière, et on ne peut le blâmer. La minute douce avant la séparation d'Albertine est enveloppée dans la robe bleue et or de Mariano Fortuny, une dernière *extravagance* d'amoureux, frontière subtile et fugace entre la solitude qui lui reste et la soif inassouvie d'Albertine de *vaguer* sans répit.

Références

- Boucher, François, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 2008.
 Bouyala-Dumas, Dominique, *La Mode en France*, Paris, AFFAA, 1997.
 Citati, Pietro, *La colombe poignardée*, Paris, Gallimard, 1995.
Dictionnaire du corps, sous la direction de Michela Marzano, Paris, PUF, 2007.
 Erner, Guillaume, *Victimes de la mode ? Comment on la crée, pourquoi on la suit*, Paris, Éditions de la Découverte, 2006.
 Fortassier, Rose, *Les écrivains français et la mode*, Paris, PUF, 1988.
 Grau, François-Marie, *Histoire du costume*, Paris, PUF, 2007.
 Lipovetsky, Gilles, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987.
 Macé, Gérard, *Le manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard, 1987.
 Monneyron, Frédéric, *La mode et ses enjeux*, Paris, Klincksieck, 2005.
 Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*, 1923. (Bibliothèque numérique romande, ebooks-bnr.com)
 Vigarello, Georges, *La Robe. Une histoire culturelle. Du Moyen Âge à aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017.

Images :

- <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/hospitalites/seminaire-critique-sentimentale/proust-la-prisonniere>
http://proust-personnages.fr/?page_id=47

https://assets.letemps.ch/sites/default/files/styles/share/public/media/2017/11/28/file_6xr27mubb1414q8ion8.jpg.jpeg?itok=Rj70FSJN
<https://www.cnrtl.fr/definition/robe>
<https://www.cnrtl.fr/definition/robe/substantif>
https://www.pinterest.cl/pin/750271619155997084/?nic_v1=1aZ8M7EaV0c%2FxxvZJhksfWbFNHkLqaUPhHZuJ4LeK7LCIJgeqQTPyOwx3j%2BSiBL%2F4Wo
<https://www.universalis.fr/dictionnaire/kakochnyk/>
<https://www.pierres-lithotherapie.com/labradorite-proprietes>

SYNTAXE NARRATOLOGIQUE DU TEMPS ET DÉMYSTIFICATION DE L'IDENTITÉ DANS LA'AFAL. ILS ONT DIT... DE CHARLES SALE : ENTRE RÉQUISITOIRE POLITIQUE ET PLAIDOYER ÉTHIQUE POUR LE VIVRE ENSEMBLE

Pierre Suzanne Eyenga Onana
Université de Yaoundé I, Cameroun

Abstract. Charles Sale's *La'afal. Ils ont dit...* is the story of an atypical socio-political journey of a debonair politician who became irritable by the force of things. Its peculiarity lies in the diegetic strategies that frame it. A fragmented narrative, woven around a set of micro-narratives built around the sinuous path of *La'afal* in the construction of his identity, the story exposes the violent practices in vogue during colonization. The present contribution questions the significant axes that articulate the narrative syntax of the category of time offered in *La'afal. Ils ont dit...* The work has three parts. Examination of the time of history, the first identifies the places of readability by questioning the occurrences that relate to the time of colonization as well as the war of liberation led by France with the help of Africans. The second part examines the stakes involved in the time of narration, while the last part looks at the meaning revealed by the interaction between space and time, when we know, since Bakhtine and, closer to us, Thérenty, that this diptych, which is fertile in the fictional plot, is inseparable in so far as it actually underpins the diegesis. This is why the temporal maneuvers referring to anachronisms (analepses and prolepses) in the quest for the new language suggested by Charles Sale are the subject of the last part of the study. Clearly, the present work, carried out from the narratological perspective printed by Genette in Figures III, addresses the ethical dynamics that construct the Cameroonian author's scriptural imagination, with the aim of showing that despite the passage of time, African man remains prisoner of a linguistic malaise: his repulsive psychological malaise, the exorcism of which proves to be imperative in view of the emergence of a new homo sapiens who embodies virtue, as well as the happiness of sharing.

Keywords: narratology; diegesis; living together; colonization; ethics.

L'ancrage du récit dans le monde des souvenirs et le rappel d'une époque lointaine dont la présence s'impose brutalement à un personnage, sont autant d'indices sémantiques qui sont loin d'être des faits du hasard dans un roman. Pour Lucie Guillemette, « l'histoire correspond à une suite d'événements et d'actions, racontée par [...] le narrateur, et dont la représentation finale engendre un récit » (2006, en ligne). Pour bien cerner l'apport de la narratologie dans le champ de la critique, il importe de scruter le rapport intrinsèque entre temps de l'histoire, récit et narration, qui semble intéressant dans le décryptage du langage encodé dans le texte littéraire négro-africain.

Nombreux sont aujourd'hui les récits qui, comme *La'afal. Ils ont dit...*, articulent un passé à reconstruire malgré l'apparente incapacité d'une mémoire blessée à assumer pleinement son rôle. Mais si l'on suppose que le roman articule une forme particulière de langage déployée à travers la vision du monde du romancier, il s'avère pertinent de se demander si la recherche obsédante du temps perdu comme matière romanesque ne vise pas le salut de l'art tout court en postulant un monde neuf qui soit plus vivable pour tous les humains ? En d'autres termes, est-il opérant, au XXIème siècle, de questionner le sens articulé par la double confrontation entre le passé et le présent qu'engendre cette plongée dans un univers à jamais révolu ?

Il s'agit pour nous de « mettre le texte [de Charles Sale] 'sens dessus dessous' afin d'[en] élucider les 'dessous de sens' » (Groupe d'Entrevernes, 1985, p.7). Aussi, l'intérêt de la présente étude réside-t-il dans la question de savoir « comment ce texte dit ce qu'il dit ? » (p. 7). Le décodage du message sous-jacent encodé dans le récit examiné s'opère ainsi au moyen de la narratologie. Cette grille d'analyse s'avère à la fois éclairante et opérante, au regard des déclinaisons épistémologiques stratégiques qu'elle cristallise. La narratologie interroge les techniques et les structures narratives mises en équation dans les textes littéraires ou d'autres formes de récit. Elle s'intéresse notamment à l'examen de la dualité axiologique temps et récit en vue d'en dégager le sens intrinsèque dans la diégèse.

Dans le cadre de la présente réflexion, nous priorisons l'examen de la catégorie temporelle de l'« ordre » du récit. Son expressivité conduit à une meilleure lisibilité des incidences du temps et du récit sur la psychologie des personnages. On peut donc comprendre pourquoi

le temps est le principal auxiliaire du romancier. Alors que le dramaturge lui est soumis et doit lui obéir aveuglément, le romancier, au contraire, en est maître absolu. Il peut le réduire, l'allonger, le parcourir, le suspendre à sa guise. (Michaud, G., 1957, p. 139-140)

Pour G. Genette,

étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. (Genette, G., 1972, p. 78-79)

Temps de l'histoire et temps du récit sont ainsi décryptés, aux fins d'en extirper à chaque fois le substrat constitutif qui est susceptible de féconder la personnalité humaine nouvelle postulée par le romancier camerounais. Dans un deuxième temps, nous montrons comment le discours narratologique confère un autre sens au « chronotope ». Pour M. Bakhtine, le « chronotope » consacre

la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. (Bakhtine, M., 1978, p. 125)

En tant que composante du dispositif herméneutique de *La'afal. Ils ont dit....*, le chronotope s'avère d'un enjeu stratégique qu'on ne saurait occulter dans la prise en compte de la diégèse. Pour finir, nous questionnons la signification qui résulte de l'examen des « anachronies narratives » dans la dynamique de quête d'un « vivre ensemble » plus fructueux entre les hommes.

L'histoire dans le temps : les ressorts de la structure événementielle

Le temps de l'histoire équivaut au temps de la fiction ou temps de la structure événementielle. Cette variante temporelle renvoie au temps vécu par les personnages. Certains critiques y voient le temps raconté, dès lors qu'il n'évacue pas la conception du récit comme « produit d'une histoire mais aussi d'une narration, qui représente les procédés d'écriture choisis par l'écrivain pour raconter son histoire » (Glorieux, J. et al., 1995, p. 37).

D'entrée de jeu, *La'afal. Ils ont dit...* frappe le lecteur par la prégnance du temps contextuel qui structure la diégèse et caractérise l'incipit du récit en le situant dans l'Histoire. Il s'agit de l'inscription dans le texte du groupe adjectival « ancienne colonie française de l'Equateur » (Sale, C., 2014, p. 9). Si, apparemment, cet indice est dénué de sémantème, force est d'affirmer que le syntagme adjectival « ancienne colonie », renvoie à une ère bien référencée connue de tous : le temps de la colonisation, qui, à en croire le colonisateur, correspond au temps de l'affranchissement des peuples de l'indigénat. Au chapitre IV du roman, le lecteur est définitivement plongé dans les interstices du véritable temps symbolique auquel réfère l'histoire. Si ce temps n'est révélé dans la trame romanesque que de façon fragmentaire, grâce aux allusions suggestives, il ne reste pas moins que nombre d'indices obligent à situer l'histoire à la période d'avant les indépendances africaines. Trois indices thématiques, qui orientent notre argument au sujet du temps événementiel, permettent d'inférer que l'auteur camerounais situe en partie son récit en se fondant sur la thématique de l'école, de la religion, ainsi que la participation de l'Afrique à la guerre pour la libération de la France.

Du temps de la colonisation. La question de l'école et de la religion

Dans la trame du récit de C. Sale, l'école a valeur de thématique-indice. Elle fournit des indications non seulement sur les enjeux éthiques que suscite cette institution, mais davantage sur la grande Histoire du monde contemporain. Cette Histoire correspond au temps de la colonisation et ses pratiques odieuses à l'endroit de l'homme africain. Parce que dysphorique, ce temps illustre le choc psychologique subi par les contemporains de l'auteur camerounais lors de cette période dont le souvenir reste atroce dans la mémoire du colonisé. L'atrocité transparaît dans l'idée que

le colonisateur dénie au colonisé le droit le plus précieux reconnu à la majorité des hommes : la liberté [...]. Le colonisé ne dispose d'aucune issue pour quitter son état de malheur : ni d'une issue juridique (la naturalisation) ni d'une issue mystique (la conversion religieuse). (Memmi, A., 1973, p. 115)

Evoquer le statut du colonisé, au XXI^{ème} siècle, participe d'une volonté de ressasser les affres d'un malaise profond resté ancré dans les esprits en vue de procurer un soulagement psychologique au narrateur. Il s'agit de poursuivre ou de susciter une thérapie endogène, amorcée depuis les indépendances, dans le but de guérir une douleur qui hante à ce jour le colonisé.

Riche en révélations de tous genres, la période de la colonisation informe le lecteur de l'âpreté des conditions d'éclosion et de validation même du principe d'instruction dans les mœurs négro-africaines, puisque « le colonisé n'est pas libre de se choisir colonisé ou non colonisé » (Memmi, A., 1973, p. 115). A cette période, l'école est perçue comme un outrage à l'identité africaine, dès lors qu'elle est imposée aux villageois. Le colonisateur les force à remodeler leur train de vie quotidien en changeant de paradigme comportemental. L'école conduit les villageois à un dépassement de soi inhabituel. Ce sentiment se voit dans le dépit affiché par les parents à l'idée d'envoyer leur progéniture à l'école : « la prière de la majorité [des parents] était que le test [de recrutement pour l'école] soit négatif pour leur progéniture. [...] Ces derniers étaient pour la plupart hostiles à l'Ecole qui, pour eux, était synonyme d'esclavage » (Sale, C., 2014, p. 41). L'école crée une distance multiforme entre parents et enfants car, « la plus proche se trouvait à plus de cent soixante kilomètres, dans la contrée de Tougou » (Sale, C., 2014, p. 37). L'insertion tardive dans les mœurs de l'avènement de l'école justifie en partie le déficit notoire relevé dans le processus de développement endogène au sein du continent noir. C'est effectivement à l'école que s'activent les leviers générateurs de l'intelligence économique dont a besoin toute nation pour féconder la fibre de son émergence socioéconomique.

L'ère coloniale instaure donc un *modus vivendi* neuf dans les habitudes de vie des Africains à travers des pratiques très peu orthodoxes imprimées par le colonisateur dans les psychés des populations villageoises. La marque indélébile laissée dans la mémoire est l'ombre de la mort que fait planer l'homme blanc sur les populations noires. Celles-ci sont horrifiées à la seule vue de ces êtres autoritaires. Autant dire qu'en période coloniale, règne le Code de l'indigénat qui suppose arbitraire et situation de non droit. Le colonisateur est la loi : il l'incarne et la dicte. Si un Noir cause sa mort, ses frères réagissent violemment en attendant à leur tour à la vie des villageois. Par ailleurs, l'anthropophagie définissant les habitudes gastronomiques des Tougousiens, un Blanc est assassiné et mangé. La razzia qui s'ensuit n'a d'égale que la néantisation du village. Dans un style asyndète, le narrateur homodiégétique souligne ce qui suit avec un pincement de cœur à peine voilé :

c'était devenu un gigantesque règlement de comptes. A la fin, tout le village fut décimé [...] Même le chef n'y échappa pas. Les cases furent incendiées. Seuls eurent la vie sauve ceux des habitants qui se trouvaient dans des campements de chasse situés à des dizaines de kilomètres dans la forêt. (Sale C., 2014, p. 39)

La propension de l'homme tougousien au cannibalisme s'affiche comme un motif de rejet de l'école du Blanc par les villageois noirs. On comprend pourquoi chaque parent

« n’acceptait [pas] d’envoyer son rejeton à Tougou où rien ne garantissait sa sécurité [puisque] Tougou était réputée à cette époque pour ses appétits de chair humaine » (Sale, C., 2014, p. 37).

Quant à la pratique scolaire en elle-même, elle révèle l’option du colonisateur pour la stratégie du diktat. L’école est imposée au Noir, puisque ce dernier « n’est sûrement pas plus un *alter ego* du colonisateur. C’est à peine encore un être humain » (Memmi, A., 1973, p. 115). Un jour, le Blanc décida de conduire *manu militari* le Noir à ce qui lui paraissait être LA/SA civilisation. La question rhétorique qui suit illustre bien notre allégation : « Mais [à la vérité] que pouvaient [les parents] face à la sollicitation pressante du chef des Blancs, demande qui en fait n’était qu’une formalité ; leurs avis n’étant en réalité pas sollicités » ? (Sale, C., 2014, p. 41). De façon unilatérale, le Blanc adopte un ton injonctif et donne des instructions aux sujets noirs à propos du comportement qu’ils se doivent d’adopter : « Je suis venu vous demander d’envoyer vos enfants à l’école » (Sale, C., 2014, p. 39). Sans la moindre concession, les enfants se voient ainsi sevrés de leurs familles suite à une autre injonction du Blanc : « Je comprends que vous ne voulez pas les abandonner entre les mains des inconnus [...] Mais, rassurez-vous, l’Administration a pris toutes les dispositions nécessaires pour leur encadrement » (Sale, C., 2014, p. 40).

Au surplus, les conditions d’admission à la nouvelle école sont à la fois subjectives et sexistes alors que tous les genres ont droit à une éducation équitable. La sélection consiste à « placer le bras droit au-dessus de la tête et toucher l’oreille gauche » (Sale, C., 2014, p. 41). Déjà victime d’un patriarcat villageois institutionnalisé, la femme se voit exclue du processus d’acquisition des savoirs par le colonisateur. Il y a lieu de postuler, à cet égard, que l’analphabétisme des mères justifie une certaine opinion selon laquelle la femme est, depuis la nuit des temps, responsable et/ou complice de sa propre réification dans la dynamique des rapports sociaux de sexe. D’ailleurs il est symptomatique de constater que son exclusion de l’école ne semble guère incongrue, puisque « cette restriction faisait plutôt le bonheur des mamans qui se voyaient approvisionnées en main-d’œuvre » (Sale, C., 2014, p. 41). Une telle vision conforte à l’argument que le réveil tardif de la femme, qui, en Afrique, réclame aujourd’hui l’égalité entre les sexes, fut occulté par son illettrisme. Cette faillite du réveil intellectuel en Afrique se trouve corsée par la limitation à cinq individus par contrée du nombre des recrues. L’école, tout comme d’ailleurs la religion, revêt alors le cachet discriminatoire impulsé par l’homme blanc.

La religion s’inscrit elle-aussi dans la logique de soumission instaurée par le colonisateur en vue de légitimer ou simplement de corser sa mainmise sur l’homme noir en Afrique. Les manœuvres impérialistes du Blanc sur les Noirs se durcissent notamment avec l’implication des missionnaires dans le management de l’école du village de Guéen. Si le narrateur ne met pas directement de mettre à l’index l’ingéniosité manifestée par le Blanc dans la construction des édifices abritant cette institution d’accès gratuite, le plus marquant réside dans la prolongation de l’élan d’autoritarisme et de l’injonction qui caractérise à chaque fois par le Blanc. Ce dernier choisit par exemple de baptiser ou d’imposer un nom de baptême à un individu qui en

possède déjà un. Les futurs élèves se verront ainsi attribuer un prénom par le Blanc. La'afal, le personnage principal de Salé, verra son nom modifié par la seule volonté des Blancs : « ils donnèrent à La'afal le prénom d'André. Il devint donc La'afal André » (Sale, C., 2014, p. 81).

Cette occurrence temporelle atteste du choc psychologique subi par les ancêtres des Africains, tant il reste perceptible dans les psychés des contemporains de l'auteur. S'il en fait cas, c'est avant tout pour susciter une logique d'autothérapie. C'est dire toute la force thérapeutique que revêt l'art : il ne « prend sens qu'à l'intérieur d'une époque » (Barthes, R., 1966, p. 52). Le temps de l'histoire dévoile les contours de cette époque et participe de l'écriture de la mémoire chez le romancier camerounais.

La guerre de libération : un motif de visibilité du temps de l'histoire

Au moyen de l'écriture de la mémoire, Charles Sale travaille à expurger son propre malaise psychologique. Celui-ci résulte de l'évocation de la maltraitance infligée aux générations passées par le colonisateur, ainsi qu'aux autres sujets africains. Un principe de commutativité définit le mode opératoire du colonisateur face aux Noirs : « de même que le colonisateur est tenté de s'accepter comme colonisateur, le colonisé est obligé, pour vivre, de s'accepter comme colonisé » (Memmi, A., 1973, p. 118). Lors de la Guerre de Libération, le Noir africain se devait de combattre, au péril de leur vie, pour la libération d'une France, la « mère patrie » assiégée » (Sale, C., 2014, p. 61). Le profil des guerriers sélectionnés sur le volet est suffisamment révélateur. Il s'agit de « ... combattants, des jeunes robustes, gros et grands dont la simple vue jetterait l'ennemi dans la panique et la déroute. De vrais tirailleurs, comme ils [les Blancs] aimaient ironiquement les appeler » (Sale, C., 2014, p. 61). La guerre en question révèle un pan de l'histoire africaine à l'ère coloniale. Comme ce fut le cas pour l'école du Blanc, l'avis des Noirs ne sera aucunement requis dans la dynamique de construction de la nouvelle identité de l'homme noir. Ce vice est relevé dans les procédures lorsque le Blanc entreprend unilatéralement d'embarquer les Noirs dans une guerre qui les oppose pourtant à d'autres Blancs. A travers cette révélation du narrateur, articulée autour du style asyndète, l'auteur subvertit le *modus operandi* caractéristique d'une diplomatie verticale entre les peuples de la terre :

Le chef des blancs convoqua tous les chefs de son territoire de commandement à Gôyo. Il leur annonça qu'une équipe de Blancs y passera pour procéder au recrutement des jeunes dans l'armée. Il en fit une obligation et demanda aux chefs de venir avec tous les jeunes ayant entre dix-huit et vingt-cinq ans [...] en premier ceux qui avaient flirté avec l'École [...] tous les jeunes valides. (Sale, C., 2014, p. 53)

Laissant pantois les chefs africains, leur cachant les mobiles de la rencontre imposée, les chefs blancs n'envisagent aucun négoce lors de l'opération de recrutement de leurs fils noirs. D'ailleurs, il est symptomatique de relever que la guerre d'Indochine s'inaugure en Afrique par un embarquement forcé des « nègres ». Ce lexème péjoratif dévoile le statut d'homme de seconde zone attribué aux Noirs par le colonisateur intéressé. Décrivant le traitement dérisoire réservé aux futurs soldats, le narrateur affirme que ceux-ci furent « ...entassés les uns sur les autres ; on dirait des sardines

dans une boîte [...] vers une destination connue d'eux seuls. « ...pour l'Indochine, un des multiples fronts ouverts par le « pays de la liberté » (Sale, C., 2014, p. 41). S'arrêter au décryptage du temps de l'histoire est réducteur, car l'art ne saurait se limiter à la restitution des images captées par le miroir stendhalien. Il est donc possible de « saisir des significations à travers des formes » (Rousset, J., 1962, p. X), ce d'autant que « la production du sens, c'est tout à la fois le sens produit et le mode de production du sens » (Mitterand, H., 1980, p. 227). Le roman de Salé n'échappe pas à ce postulat lorsqu'on dissèque le temps de la narration.

Le temps de la narration ou le sens des anachronies narratives

Pour le poéticien, G. Genette, les « anachronies narratives » renvoient, dans l'étude de la catégorie de l'« ordre » du récit, à toutes formes de distorsion ou de discordance entre deux ordres temporels : les « analepses » et les « prolepses » (Genette, G., 1972, p. 79). L'ordre, quant à lui, correspond à l'ordre de disposition ou de succession des événements ou segments temporels dans l'histoire ou dans le discours narratif. Dans la dynamique de mise en signification des anachronies narratives, le temps de narration joue un rôle intéressant. On comprend pourquoi les temps verbaux, notamment passé simple, l'imparfait, le passé composé, le plus-que-parfait ou le présent de l'indicatif sont employés par le narrateur pour évoquer des événements considérés comme principaux, dans la trame de *La'afal. Ils ont dit...* Ces événements de l'histoire racontée apparaissent dans l'ordre selon lequel ils se sont effectivement produits.

La lecture du récit de C. Sale oblige à dire que si un ordre logique régit toute l'histoire narrée, *a contrario*, cet ordre est inexistant dans la narration. L'écrivain camerounais exhibe son indépendance dans le choix des plans adoptés dans sa narration. M. Bakhtine conforte cette démarche narrative lorsqu'il affirme avec conviction que :

L'auteur-créateur se meut librement dans son époque. Il peut commencer son récit par le commencement, la fin, le milieu, partir de n'importe quel moment des événements qu'il représente, sans détruire pour autant le cours objectif du temps. C'est là que se révèle avec une grande clarté la différence entre le temps qui représente et celui qui est représenté. (Bakhtine, M., 1995, p. 30)

A bien y regarder, le récit tout entier est programmé sur une dynamique verbale pluri-désinentielle dominée cependant par quatre temps du mode indicatif, à savoir l'imparfait, le plus-que-parfait, le présent de narration et le passé simple. La lecture des passages narratifs du récit est illustrative de la valeur que revêtent ces temps dans *La'afal. Ils ont dit...* : ils créent des effets de mise en relief dans le récit. Digressive ou en tiroir, la narration prend alors l'allure d'un long conte décliné en vagues ondulatoires successives, dans lequel l'histoire première et les récits seconds s'imbriquent harmonieusement pour susciter le suspense. Un cachet particulier est ainsi imprimé non seulement à la cadence du récit, mais surtout sur *la* geste des personnages : « Un après-midi, lors des multiples tournées habituelles que La'afal effectuait dans ses plantations, il surprit Moussa » (Sale, C., 2014, p. 9). A l'amorce de cette digression, le narrateur avait préalablement entamé l'histoire globale de La'afal.

S'agissant particulièrement de « l'imparfait d'arrière-plan », ce temps verbal est convoqué dans les « sommaires » et les « pauses ». Dans un résumé, le point de vue du narrateur est fortement impliqué. Il s'agit d'une narration brève d'un temps plus long que l'histoire, sans détails d'actions ou de paroles (Genette, G., 1972, p. 92). Dans le cas de la pause, il y a arrêt total du déroulement des événements et l'auteur cesse de raconter pour décrire ou commenter. Le romancier camerounais convoque ces stratégies narratives en vue d'insérer un personnage nouveau dans le récit dans le but d'en dresser un portrait physique. Cette manœuvre d'écriture donne à considérer *La'afal. Ils ont dit...* comme un récit à prédominance rétrospective. La narration ultérieure s'y déploie sous les auspices d'un orateur omniscient qui surplombe tous les autres personnages, puisqu'il les connaît mieux qu'eux-mêmes. Aussi, en dit-il « ...sur elles plus qu'elles ne sauraient le faire elles-mêmes » (Raimond, M., 1989, p. 125), comme l'attestent les occurrences des pages 27, 33, 37, 75, 93, 113, ou 135. Ces fragments dépeignent respectivement l'instituteur à la retraite, La'afal lui-même, son père Ninè, le soldat Sarkiboussi, Bèlo'o, l'un des cousins de La'afal, Guidhori, ainsi que le « grand escroc » Loumi Loumeï. Dans l'une de ces occurrences, on peut effectivement visualiser cette pause narrative : « Il y avait à kôbassa un octogénaire du nom de Bèlo'o. [...] La'afal l'appelait affectueusement « Bâh » ce qui voulait dire en leur langue : grand frère » (Sale, C., 2014, p. 93).

Le récit éponyme de Salé se révèle donc une foire où se déploie et s'exhibe la diégèse, c'est-à-dire un espace formel où les désinences temporelles se bousculent avec une singulière harmonie. A bien y voir, celles-ci concourent à l'expressivité du récit. Dans la perspective de « féconder » le sens, les temps susmentionnés ponctuent la narration, en s'invitant fréquemment au cœur d'un récit composite. Autant avancer qu'ils traduisent la riche diversité qu'exhale le mode de narration adopté par l'auteur de *La'afal. Ils ont dit...* Lesdits temps traduisent, en outre, la volonté de l'auteur à susciter l'illusion du réel au travers le choix des temps convoqués. Dans le fragment qui suit, le présent de narration, le plus-que-parfait, l'imparfait et le passé simple nourrissent le récit de la manducation d'un Blanc lors de la période coloniale par les populations de Tougou :

L'histoire raconte qu'à Tougou, on avait mangé un Blanc [...] Il s'agissait en fait d'un piège à homme destiné à capturer les étrangers [...] La peau du Blanc, une fois séchée, servit de « pose-pieds » au chef du village, en substitution à la peau de panthère qu'il utilisait jadis. (Sale, C., 2014, p. 37)

Qui plus est, l'esthétique du vraisemblable apparaît au travers de nombreux déictiques et autres indices de temps qui jalonnent le roman. Ces indices permettent d'appréhender le récit comme « roman de tous les jours » (Butor, M., 1969, p. 95). Le condensé des occurrences qui suivent est suffisamment révélateur : « trois semaines, c'est suffisant pour connaître une femme » (Sale, C., 2014, p. 66) ; ou encore « en fin de journée, toutes les urnes devaient être portées au bureau du chef de subdivision pour le décompte » (Sale, C., 2014, p. 120). Les déictiques « trois semaines » et « en fin de journée » actualisent le récit en l'inscrivant dans un temps des actants. Il en est de même des nombreuses ellipses qui ponctuent le récit en rajoutant à l'illusion

référentielle dans laquelle celui-ci baigne. Dans la catégorie de la durée temporelle, l'ellipse renvoie à un moment narratif où l'auteur passe sous silence une ou des notations temporelles qui indiquent que le temps a passé (Genette, G., 1972, p. 140). Dans le texte, les occurrences ci-après sont porteuses de sens : « Un après-midi, lors des multiples tournées habituelles que La'afal effectuait [...], il surprit Moussa » (Sale, C., 2014, p. 9). Dans cette occurrence, le temps écoulé avant l'après-midi en question n'est pas mentionné dans le texte. Il en est de même de l'exemple ci-après : « quelques années plus tard, le chef des Blancs convoqua tous les chefs de son territoire de commandement à Gôyo » (Sale, C., 2014, p. 53). Le temps éliidé n'est pas précisé par le narrateur qui, pour maintenir sa dynamique de narration, fait fi des épisodes dont la pertinence n'est pas relevée.

Les temps verbaux recèlent eux aussi une logique significative qui se polarise dans les instants qui ponctuent la vie du narrateur auto-homodidé. Le présent de narration permet ainsi au narrateur de faire participer le lecteur au récit comme si celui-ci se déroulait sous ses yeux, comme le laisse visualiser cette occurrence : « Malheureusement pour lui [La'afal] à peine obtient-il son certificat de probation aux grandes écoles [...] Il ne peut plus faire face aux dépenses scolaires » (Sale, C., 2014, p. 67). Quant au présent de vérité générale, il est sollicité par le démiurge pour l'énoncé de faits intemporels, à l'instar des proverbes, des adages ou des dictons. Il traduit l'intervention de l'auteur donnant une explication, proposant un commentaire ou formulant un jugement à l'adresse du lecteur : « En politique, il n'y a pas de famille. Il n'y a ni ami ni ennemi. Seuls comptent les intérêts » (p.155) ; ou encore « ...la trahison ne vient jamais d'ailleurs » (Sale, C., 2014, p. 69).

A l'instar du présent de narration, le passé simple n'est pas dépourvu de symbolique. Il joue le rôle d'accélération et permet au récit d'évoluer rapidement en ponctuant les différentes actions évoquées dans la trame romanesque : « ...La'afal s'investit dans l'agriculture [...] Il devint [...] le premier planteur de la contrée [...] on constata dans toute la région que son comportement avait pris un coup, un sérieux coup » (Sale, C., 2014, p.171). Quant au passé composé, il se laisse saisir comme une manœuvre temporelle qui adresse la narration des segments dialogiques. Le locuteur penche pour ce temps pour inscrire son discours dans une dynamique communicative où l'interrogation est tout juste marquée par le ton du locuteur. Dans le texte, on peut lire l'exemple qui suit : « La'afal, tu veux dire que Guidoro t'a aussi égratigné pendant que tu travaillais auprès du grand chef ? » (Sale, C., 2014, p.157).

En définitive, l'alternance des temps verbaux dans la narration se révèle un facteur mélioratif qui densifie le rythme d'une narration mouvementée, d'une part, par le déploiement d'un système de relais des micro-récits enchâssés, et, d'autre part, par la mise en équation ou la prégnance d'un ordre chronologique inversé sinon renversé.

Espace et anachronies narratives : les ressorts d'une construction identitaire

Comme l'affirme un critique, « temps et espace sont deux concepts qui doivent absolument être liés. Ils sont inséparablement unis. L'un sans l'autre, ils n'ont aucun

sens » (Klein, E., 1995, p. 53). Ce postulat se cristallise dans l’assertion de R-S. Wamba-Ndongmo pour qui « tout texte a partie liée avec l’espace » (2006, p. 112). Les variantes temporelles déployées dans la trame des mésaventures de La’afal interrogent la manière dont l’histoire est présentée par rapport à l’ensemble du récit, c’est-à-dire au résultat final de l’histoire. Le plus frappant, à la lecture de *La’afal. Ils ont dit...*, est la rupture relevée dans l’ordre chronologique de l’histoire. Le chronotope, chez C. Sale, prend sens aux confluent de la rétrospection et de la prospection. Motifs d’expressivité, ces catégories temporelles polarisent la geste du héros et s’affichent comme des ressorts de la mue qui s’opère dans la personnalité de La’afal.

De manière générale, l’auteur situe son récit à Lombatchi, une ancienne colonie française. Force est de souligner, toutefois, que les villes de Tougou et de Minguidi, ainsi que les villages de Kôbassa, Guéen et de Gôyo, ne campent pas moins la diégèse qui s’articule d’une aire géographique à l’autre. L’exorcisation des malaises psychologiques post-coloniaux dans lesquels baignent les Africains, explique pourquoi l’espace est moins perçu comme lieu de déroulement de l’action que comme code. A cet égard, Il devient vecteur d’une idéologie manichéenne : il articule le bien-être du personnage héros du récit et/ou son mal-être à travers les différentes artères de Lombatchi. Autant avancer que le cadre spatial servant de toile à la diégèse salésienne est traversé par la contradiction. Les deux micro-espaces susmentionnés revêtent des enjeux qui se diversifient en fonction des projets qui ponctuent le destin du héros ou alimentent leurs ambitions socioprofessionnelles. L’espace villageois s’offre ainsi comme le siège de toutes les incongruités. Le personnage de La’afal y fait les frais de maux tels que la médisance, la calomnie et la jalousie.

Certaines occurrences du récit définissent le village comme l’espace euphorique témoin des interactions positives entre voisins, puisqu’il y fait bon vivre. Espace ludique, le village apparaît comme le lieu d’expression de la convivialité, parce qu’il figure la générosité et l’esprit du partage altruiste. Ce lieu s’offre, en outre, comme l’espace de déploiement de l’altérité villageoise, de la liberté et de l’épanouissement optimal des acteurs sociaux.

Cette vision laudative de la composante spatiale villageoise se voit lisible dans la rétrospection dont fait usage le narrateur. Elle rappelle un pan de l’identité de La’afal en révélant que par le passé, il fut un personnage débonnaire et généreux. Le narrateur relève que : « la génération d’avant la sienne [celle de Faldan], témoignait, en parlant de lui [La’afal], que c’était l’homme le plus généreux, le plus affable et le plus attentionné de toute la région » (Sale, C., 2014, p. 26). Le cœur sur la main, il prenait du plaisir à partager car,

sa maison était ouverte à tous les gens du village : hommes, femmes et enfants y mangeaient et buvaient à satiété. Même sa maison de la ville ne désemplissait pas. Il était le père Noël de la contrée. Un surnom qu’on lui avait donné à l’époque. (Sale, C., 2014, p. 26)

L'espace urbain, quant à lui, se veut une véritable arène politique au cœur de laquelle vilipende, violation de l'interdit, et culte du mensonge y sont érigés en mode. La lecture de l'espace urbain dans *La'afal*. *Ils ont dit...* oblige ainsi de dire que cette composante textuelle se caractérise par la recrudescence de fléaux qui nuisent à l'épanouissement de l'humain et travaillent à la déstabilisation de la nation. Ceux-ci ont pour nom : l'incompréhension mutuelle, l'inertie, l'escroquerie ou la corruption morales, le vice, la taquinerie, les coups bas, la roublardise, la corruption administrative bref la mal-gouvernance. Univers dysphorique, l'espace urbain se dévoile par ailleurs comme un cadre oppressant pour La'afal, en ce qu'il laisse prospérer les conflits sociaux entre le héros et les autres personnages du texte. C'est sans doute la récurrente spoliation de la paix et l'hypothèque des liens confraternels qui poussent La'afal à modifier son attitude et sa vision globale de l'homme.

Bien plus, l'ambiance malsaine qui prévaut au sein des instances administratives n'est pas pour normaliser les rapports entre le héros du récit et ses bons compagnons d'hier. Aussi, La'afal ne parvient-il pas à trouver ses marques comme citoyen dans cet espace où la corruption éclot. L'espace urbain correspond *in fine* à un univers démonisé où tout est à refaire. Positionnant l'équité et le respect de la norme comme valeurs éthiques devant orienter toute vie en société, La'afal s'inscrit en faux contre toute forme de mal-être ou de dysharmonie entre personnages. Le lien qu'entretient ce personnage-héros avec l'instituteur sexagénaire, originaire de son village, révèle un échec cuisant. Le vieillard en retraite ayant l'esprit tortueux, il confère un contresens à leur rapport initialement exemplaire. C'est donc logiquement que leur amitié se transforme en inimitié et dégénère en rivalités insoupçonnées entretenues par le vieil homme. Etant un père d'enfants hypocrite, malhonnête et ingrat, le vieil homme développe des stratégies diverses pour se jouer de la confiance placée en lui par La'afal. L'histoire retient, à sa décharge, qu'il

mit en place un système astucieux de gestion de l'information [... Et] c'est ainsi qu'il s'engouffra dans la nasse du monnayage des marchés publics. Ce qui, en l'espace de quatre mois, lui donna une assise financière confortable et sécurisante. (Sale, C., 2014, p. 29)

Véritable modèle à suivre, au plan de l'éthique comportementale, La'afal est horrifié par l'attitude manifestée par les adeptes de la vie facile et les partisans du détournement de deniers publics. La ville se révèle ainsi un espace de rupture entre ses ex hommes de mains et lui. Mais il croit en l'homme et son attitude apparemment attentiste ne doit pas être mal interprétée. Humaniste à souhait, il reste persuadé que l'être humain est perfectible et mérite la chance de s'amender après une première faute commise. Sa mise en garde à l'endroit du vieillard se comprend donc aisément : « Informé de la situation, La'afal le mit en garde contre cette activité qui risquait de compromettre tout le monde, au rythme où montaient les rapports vers le grand Chef engagé à combattre la corruption » (Sale, C., 2014, p. 29).

Moralement paré contre la corruption, La'afal doit, en outre, faire face à d'autres écueils qui jalonnent son parcours en ville : la politique en fait partie. La ville apparaît comme un ring où la force brute fait foi et où le combat revêt diverses variantes. Car,

le site urbain préfigure l'âpreté et surtout la fréquence vertigineuse des combats qui s'y déroulent à la moindre occasion. Ces combats symbolisent finalement la dégénérescence de l'amitié en affrontements politiques ouverts et impitoyables entre de prétendus amis. Dans le texte salésien, les rivalités sont âpres et traduisent, d'une part, la pugnacité des acteurs politiques. De l'autre, ce sont l'intrépidité des attaquants et leur volonté de briser la notoriété de La'afal en vue de le faire déchoir de son piédestal politique, qui alimentent la vie urbaine au plan politique. Le moins que l'on puisse dire est que ce personnage est appréhendé comme un « gibier politique » traqué de part en part par des comploteurs ingénieux et des politiciens de tous bords, qui pensent passer par le canal du vote populaire et des élections pour causer sa perte. Autant voir dans cet univers du récit, un cadre éminemment dysphorique pour le héros de Sale. Ceci explique sûrement pourquoi « le romancier charge souvent ce type d'espace d'un sens philosophique » (Bourneuf R. et Ouellet, R., 1985, p. 126).

L'évolution de la vie en ville contribue à la définition d'une identité, puisque celle-ci « n'est pas donnée une fois pour tous, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence » (Maalouf, A., 1998, p. 11). Victime comme à l'accoutumée de son « bon cœur », régulièrement coupable de sa générosité exponentielle, La'afal apprend un jour à ses dépens que l'homme est un être essentiellement insatiable. Il mérite d'être tenu à distance si l'on ambitionne de préserver certains acquis relationnels. Pour preuve, lorsqu'il fut nommé directeur de cabinet du ministre en charge du développement des affaires communes, il croyait bien faire en confiant son secrétariat à un « vieillot régi par la stupidité et nostalgique d'une jeunesse fantasmée » (Sale, C., 2014, p. 28). Une fois au poste, cet homme d'une autre époque se laisse contaminer par le virus de l'arrivisme répugnant. L'espace urbain illustre à cet égard que tous les coups interdits s'avèrent permis pour l'adversaire, surtout quand celui-ci se définit comme un politicien amateur.

Porte-parole de C. Sale, La'afal se positionne comme le dépositaire de sa vision du monde. Dans ce sens, il incline à démontrer que le bon cœur et la générosité sont des vertus cardinales qu'il convient de rechercher en tout lieu et en tout temps, y compris dans l'espace urbain. En faisant triompher La'afal de son ennemi politique, le romancier camerounais choisit de placer la victoire et la raison du côté des justes et des hommes d'honneur. La sanction lourde qu'écope le sexagénaire lors des élections révèle davantage que l'initiative menée par un anti-modèle ne saurait prospérer dans l'édification de la société éthique que le romancier camerounais appelle de tous ses vœux au XXIème : « le verdict fut impitoyable. Sa défaite prit les proportions d'une correction : sa liste recueillit quatre voix contre cent soixante-dix pour le camp adverse [...] La'afal prit acte et n'eut d'autre choix que de consommer la rupture » (Sale, C., 2014, p. 30). Sans doute, le plus intéressant dans la trame de cette « digression », réside-t-il dans la morale ou les leçons éthiques formulées par un La'afal avisé à l'intention des traîtres de l'acabit du sexagénaire déchu. Aussi, apparaît-il que le salaire de la trahison n'est que déchéance et inconfort, car « le pain de la trahison est doux au moment où on le consomme, mais une fois avalé, il se transforme en une lame de rasoir dans les boyaux. Il faut avoir peur de la ration des traîtres ! » (Sale, C., 2014, p. 30).

Cette conclusion permet d’asserter que l’identité de l’homme se construit parfois en ville dans l’occultation des on-dit. Le travail éloignant de l’homme l’envie et le besoin, pour paraphraser Voltaire, l’homme vrai ne s’en préoccupera pas des on-dit parce qu’ils motivent une perte de temps. Il importe alors en tout temps de se projeter vers l’avenir. C’est assurément pourquoi le texte de C. Sale déploie par ailleurs une variante temporelle de type proleptique. Celle-ci permet d’évoquer avant coup les événements qui se passeront dans la suite du récit.

L’anachronie de type proleptique : une instance du discours prédictif ?

Assurément, car, tandis que l’analepse renvoie à l’« évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve », la prolepse, quant à elle, consiste plus souvent sur la base du temps verbal qu’est le futur, à « ...raconter ou évoquer d’avance un événement ultérieur » (Genette, G., 1982, p. 82). En tant que temps de narration, le futur simple conforte la vision prospective qu’a le narrateur des événements devant se produire dans la vie des acteurs du récit. Il faut dire que les nombreuses prolepses qui jalonnent le récit de La’afal revêtent un enjeu prédictif indéniable. Elles jouent un rôle proactif en ceci qu’elles visent notamment à révéler au narrataire un projet jusque-là tenu secret dans la psyché d’un personnage. Le temps du futur dévoile alors une ambition proche du présent. Parfois, l’usage de la prolepse vise à mettre en garde le héros La’afal contre une menace qu’il encourt, à cause de sa générosité débordante à l’égard des villageois. Face à sa démonstration constante et débordante de bonhomie, sa femme le prévient que celle-ci est simplement mal venue parce qu’elle conduit à l’impasse aussitôt que le rythme de l’offre se ralentit ou cesse.

Ayant constaté que son mari peu avisé s’accrochait aux valeurs nobles telles que la charité et la générosité prescrites par la Sainte Bible, elle émet de vives réserves à son intention. Elle attire son attention sur le risque de voir son initiative compromise au cas où il venait à perdre son emploi. Son point de vue emphatique et péremptoire est alors chargé d’une forte coloration proleptique, puisqu’« en réalité, l’épouse de La’afal était guidée par ce qu’on appelle communément l’intuition féminine » (Sale, C., 2014, p. 31). Voici comment le narrateur appréhende la vision prédictive de l’épouse inspirée de La’afal : « celle-ci n’arrêtait pas de lui rappeler l’ingratitude de l’être humain, arguant que tous ces gens qui tournaient autour de lui comme des abeilles sur une ruche n’étaient là que pour l’exploiter parce qu’il avait des moyens et qu’il était au pouvoir » (Sale, C., 2014, p. 26). Les prédictions de cette épouse avisée s’opèrent à travers le tracé d’un scénario clairement décliné. Elle soutient « qu’une fois dépouillé de tous ces attributs et avantages, il se verra jeté comme du papier après usage [...] Toutes ces litanies ne te sont chères que pour l’instant. Tu verras toi-même dès l’instant où tu perdras ton poste, il ne te sera plus possible de les appliquer (Sale, C., 2014, p. 26). Dans ce fragment, les verbes « vera jeté » ; « verras toi-même » et « perdras » renforcent le sens de la mise en garde d’une épouse face au dérives comportementales de son époux affable et généreux.

De l'avis des critiques littéraires, la prolepse étouffe dans l'œuf toute velléité de suspense. On lui reproche d'annihiler ce que R. Barthes appréhenderait comme « le plaisir du texte » (Barthes, R., 1973). Si pourtant elle n'est pas un trait caractéristique de l'écriture salésienne, il ne reste pas moins qu'elle vise, entre autres, à capter l'attention du lecteur sur les conséquences de l'entêtement d'un personnage masculin : La'afal. Elle montre qu'il aurait, un tant soit peu, évité certaines horreurs de sa vie s'il s'était simplement montré plus coopératif à l'endroit de son épouse nantie, pour ainsi dire, d'un sixième sens opérant.

D'autres prolepses laissent leur trace dans le récit de La'afal. Tel est le cas de la manœuvre proleptique qui affiche clairement les ambitions de Ninè, le père de La'afal. Cette manœuvre se voit au moment où La'afal se voit refuser l'autorisation par les Blancs d'aller à l'école à Gôyo. Le pauvre garçon de quatorze ans qu'il est fera une prophétie et jurera, sur l'honneur, que tous ses enfants fréquenteront un jour l'école du colonisateur : « Quand je serai grand, je ferai tout, tout mon possible pour que mes enfants, autant qu'ils seront, fassent de l'Ecole leur fixation [...] quelque chose qui leur apportera liberté, bien-être et épanouissement » (Sale, C., 2014, p. 64).

Les verbes au futur « serai, ferai et seront » préfigurent un projet d'avenir patiemment caressé. Effectivement, lorsqu'il grandit, le père de La'afal s'active, à la limite de ses possibilités, pour doter sa progéniture d'une instruction sans faille. De même, lorsque Ninè manque cruellement d'argent pour continuer à supporter les frais de scolarité de son fils, il recourt au discours prédictif en vue d'annoncer avec force insistance ses projets d'avenir : « Papa [...] je vais te relayer et crois-moi, je finirai bien par trouver un emploi [...] afin de financer mes études... Et je te le dis, je ne m'arrêterai pas en si bon chemin » (Sale, C., 2014, p. 68). L'usage des verbes « vais te relayer, finirai et m'arrêterai pas » spécifient la nature du plan tramé par l'enfant. Et dans la suite du récit, l'histoire donnera raison au héros de C. Sale, puisqu'il se battra pour se faire un nom dans un monde où rien n'est gagné d'avance.

On ne saurait cependant conclure cette étude sur les prolepses, sans relever que dans *La'afal. Ils ont dit...*, le temps du futur qui l'article n'y a pas toujours de valeur prédictive avérée. Il confère souvent au récit un rythme accéléré, en contribuant parfois à relater les faits passés avant de replonger le narrataire dans la dynamique diégétique qui les a sous-tendues. L'occurrence ci-après le confirme : « Ninè mettra tout son espoir sur ses enfants et les poussera tous sur le chemin de l'école » (Sale, C., 2014, p. 66). Le futur joue également le rôle narratif dévolu au passé simple lorsqu'il exprime l'état d'esprit d'un personnage psychologiquement affecté par un problème préoccupant. Dans le fragment qui suit, l'expression « fera le deuil » traduit le vif sentiment de désolation éprouvé par Ninè face à l'impossibilité de ses enfants de voir leurs projets parvenir à leur terme. Le narrateur confie : « Après des mois de pourparlers et de querelles avec ses fils, Ninè fera le deuil de son espoir d'avoir une portée d'intellectuels, pour se consacrer à La'afal sans pour autant désavouer les autres » (Sale, C., 2014, p. 67).

Conclusion

L'itinéraire initiatique du personnage de La'afal s'avère formateur et informateur à plus d'un titre. Réquisitoire contre les arrivistes qui mettent un point d'honneur à dénaturer la vérité pour se construire une personnalité, il oblige à dire que l'homme nouveau postulé par Charles Salé sera vertueux et soucieux d'observer une vie fondée sur des normes de l'éthique ou ne sera pas. L'examen des composantes temporelles à l'aune de la narratologie, notamment l'analyse des « anachronies narratives », révèle un démiurge-thérapeute engagé. Porté vers l'exorcisation des pressions psychologiques subies de longue date, sa mission consiste à expurger la mémoire collective africaine des dépressions héritées d'un passé colonial rebutant, qui a laissé des séquelles indélébiles dans les psychés. L'écriture de Charles Sale revêt à cet égard une valeur clinique indéniable. L'auteur camerounais prend fait et cause pour son peuple, conforté en cela par la prégnance d'un verbe désensorcelant. En remettant au goût du jour les tenants et les aboutissants du mal-être négro-africain, Charles Sale conjure le pseudo-modèle et encense la norme. Il envisage ainsi de laisser poindre une dynamique du « vivre ensemble¹ » (Rouhier, C., 2015, p. 35), dépouillée des incongruités qui pourraient l'obérer, telles que la jalousie, le travestissement de la vérité, l'hypocrisie, les coups bas, la corruption, l'exploitation de l'homme par l'homme, le diktat, pour ne citer que ces maux. C'est cet homme éthique neuf, qui, par le biais de ses savoir-faire, savoir-dire et savoir-être, impulsera une logique comportementale rénovée en vue de susciter l'émergence de son pays.

Références

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.
 Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.
 Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966.
 Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L'Univers du roman*, Gallimard, Paris, 1985.
 Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1969.
 Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
 Glorieux, Jean, et al., *Français*, Foucher, Paris, 1995.
 Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes : introduction, théorie, pratique*, PUL, Lyon, 1985.
 Guillemette, Lucie, Levesque, Cynthia, « La Narratologie », in L. Herbert (dir.), *Signo* (en ligne), Québec, Rimouski, <http://www.signosemio.com>, 2016, consulté le 15 juin 2020.
 Klein, Etienne, *Le Temps*, Flammarion, Paris, 1995.
 Maalouf, Amine, *Les Identités meurtrières*, Grasset, Paris, 1998.

¹Pour elle, « vivre ensemble, c'est promouvoir des valeurs, développer la solidarité, réorganiser notre vie commune sur la terre, former à la citoyenneté, prévenir les conflits, respecter les cultures, les religions, renforcer la volonté des individus à être des acteurs, apprendre à chacun à reconnaître en l'Autre la même liberté qu'en soi même ».

- Memmi, Albert, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, Payot, Paris, 1973.
- Michaud, Guy, *Connaissance de la littérature : l'œuvre et ses techniques*, Nizet, Paris, 1957.
- Mitterand, Henri, *Le Discours du roman*, PUF, Paris, 1980.
- Raimond, Michel, *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1989.
- Rouhier, Cathérine, *Compétences psychosociales-catalogue des outils de prévention*, Ireps, Paris, 2015.
- Rousset, Jean, *Formes et significations*, José Corti, Paris, 1962.
- Sale, Charles, *La 'afal. Ils ont dit ...*, L'Harmattan, Paris, 2014.
- Thérenty, Marie-Eve, *L'Analyse du roman*, Hachette-supérieur, Paris, 2000.
- Wamba-Ndogmo, Rodolphine-Sylvie, *Les Chauves-souris de Bernard Nanga*, 2006, PUY, Yaoundé, 2006.

COME UN'ELLISSE DAI FUOCHI INFINITI UNA RILETTURA DELLE *ÉTUDES SUR LE TEMPS* *HUMAIN* DI GEORGES POULET

Giuseppe Crivella

Université Paris-X, Nanterre (ED 138), France

Abstract. *This essay examines the four volumes that Georges Poulet devotes to the study of the concept of time by analyzing a very large body of authors, ranging from the mid-1500s to the twentieth century. In particular, this study focuses on five figures - Blaise Pascal, Denis Diderot, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Pierre Reverdy - thanks to which the author tries to bring out some dominant thematic lines of Poulet's reflection.*

Keywords: *Georges Poulet; temporality; Diderot; Mallarmé; Valéry.*

Le temps vu à travers l'image est un temps perdu de vue. L'être et le temps sont bien différents.
L'image scintille éternelle, quand elle a dépassé l'être et le temps.
R. Char, *Feuillets d'Hypnos*

1. Osservazioni preliminari

Nei quattro poderosi volumi che compongono il polittico intitolato *Études sur le temps humain* Georges Poulet propone una ricca disamina concernente le numerose ed eterogenee modalità in base alle quali una cinquantina d'autori affrontano e sviluppano nelle loro opere la questione del tempo. Il *corpus* dei nomi chiamati in causa è piuttosto ricco e variegato e la sua organizzazione obbedisce sostanzialmente a tre precisi criteri di selezione:

- gli autori sono quasi tutti desunti dall'ambito specifico della letteratura: si tratta quindi di narratori, poeti, drammaturghi, epistolografi;
- essi appartengono *in toto* al continente europeo, con una netta prevalenza di francesi, alcune figure provenienti dalla Gran Bretagna (sussunti sotto la dicitura complessiva di *Romantiques Anglais*, a cui si aggiunge nel terzo volume il nome di Whitman), due soli italiani, cioè Ungaretti e Casanova, entrambi notoriamente imbevuti di cultura francese;
- l'esame delle loro opere permette di descrivere un arco cronologico alquanto ampio e continuo, che va dalla fine del Cinquecento – Montaigne, Saint-Cyran e Scève sono i più risalenti – per arrivare a lambire la prima metà del Novecento con *La Nausée* sartriana e alcuni romanzi di Julien Green, non a caso l'autore su cui si chiude il quarto volume e quindi l'intera tetralogia.

Scritti nel corso di un ventennio – dalla fine degli anni '40 alla metà degli anni '60 – in un momento in cui filosofia, letteratura e critica letteraria conoscevano un radicale

rinnovamento di natura metodologica (Genette, G., 1966, p. 145-171), i quattro volumi mettono in campo un insieme di letture incrociate che, a nostro giudizio, ancora oggi possono risultare di estrema utilità, al fine di esaminare il modo in cui la *variabile temporale* viene trattata presso determinati autori (Crivella, G., 2019, p. 411-426).

L'interesse però delle analisi di Poulet risiede anche in un altro fattore, che forse non è mai stato vagliato secondo una giusta prospettiva critica: al fine di sagomare in maniera sempre più precisa i vari aspetti delle sue interpretazioni sui singoli universi mentali degli autori presi in considerazione, Poulet arriva a mettere a punto delle plastiche infrastrutture metaforiche che non smettono di susseguirsi, di modificarsi, di interferire proficuamente nel corso delle sue letture.

In particolare, tale mobile ventaglio di soluzioni metaforiche ha come nucleo generativo un parallelismo stretto tra la dimensione propriamente temporale e quella spaziale, quasi a voler in tal modo contestare da subito gli assunti portanti del bergsonismo che, come noto, nasceva proprio da una ferrea e insistita negazione di ogni identificazione e di ogni sovrapposizione dei due piani.

Risalendo alla nota *querelle* che nei primi anni '30 aveva visto su fronti opposti e inconciliabili il filosofo dell'*élan vital* e Gaston Bachelard (Bachelard, G, 1963, p. 40-72), Poulet sembra optare decisamente per le posizioni espresse da quest'ultimo (Poulet, G., 1952b, p. 276), arrivando così a delineare un ampio campionario di immagini ricorrenti che il critico belga utilizza in maniera incisiva e trasversale nel corso dei quattro testi, affinandole e trasformandole di volta in volta, facendole entrare in conflitto o elaborando dei raffinati sistemi di intersezione ed innesto, in modo da riuscire sempre a dare un'idea plastica e vigorosa di quella «*matière temporelle fluente*» (Poulet, G, 1964b, p. 10) che l'autore cerca sempre di intercettare da angolature differenti.

Suddetti sistemi non solo fanno transitare il discorso da un autore all'altro, spesso descrivendo delle vastissime arcate teoriche, ma permettono a Poulet di sdoppiare il suo discorso critico portandolo a sviluppare una sorta di vasta ossatura metodologica che egli lavora indefessamente in profondità, utilizzandola quindi come un possente reticolo teorico intorno ai nodi del quale far crescere le quattro raccolte di studi.

Come più o meno stava facendo Blanchot (Blanchot, M., 1955, p. 102-136) negli stessi anni in cui vedono la luce i primi due volumi del suo politico, Poulet fa reagire le une sulle altre alcune forme elettive di spazializzazione con alcuni fenomeni aberranti di temporalizzazione. Ciò non vuol dire però ridurre la seconda alla prima: Poulet sa che le proiezioni metaforiche di natura topologica possono di fatto inficiare e depotenziare la riflessione sul tempo, degradando quest'ultima ad una sorta di trasposizione imprecisa di elementi all'altro da un campo d'analisi all'altro.

È per questo motivo che Poulet spesso forza così tanto i termini della metafora topologica da renderla quasi inutilizzabile. Troviamo pertanto degli autori in cui le

forme di spazializzazione non possono più essere messe in campo per fini esplicativi. Sarà il caso, come vedremo tra poco, di Diderot, nei confronti del quale il critico belga di fatto rinuncia ad ogni metafora spaziale preferendo ricorrere ad un repertorio di figure – il punto, l'atomo, il flusso – inerenti a tutt'altro dominio di discorso.

Certo, non bisogna dimenticare che negli stessi anni in cui Poulet redigeva il secondo e il terzo volume di queste *Études*, egli stava scrivendo anche un testo specifico sullo spazio proustiano, così come più o meno nello stesso periodo in cui egli stava per chiudere il quarto scritto – quello cioè dedicato alla *Mesure de l'instant* – il suo interesse si rivolgeva ancora in maniera esplicita ad un complesso di nuclei metaforici di origine topologica aventi nella figura della sfera il loro dinamico punto di convergenza e raccordo.

Ciò però non deve trarre in inganno: anche se le dimensioni di spazializzazione rimangono un fattore centrale nella sua produzione, queste non vanno intese come semplici strutture a cui riferire in maniera meccanica tutti gli altri caratteri presi in esame, dal momento che queste stesse forme di spazialità spesso vengono utilizzate in modo tale da implodere su se stesse, così da lasciar intravedere delle falde di figuratività in cui il nucleo strettamente afferente alla variabile temporale può emergere in tutta la sua portata destabilizzante.

Alla luce di quanto detto in queste battute di apertura, nei paragrafi che seguiranno cercheremo di condurre una disamina ravvicinata di alcune letture che Poulet dedica a cinque autori.

Queste verranno qui vagliate per mettere in luce le soluzioni metodologiche, a raggio più o meno ampio, che egli adotta e appronta di volta in volta, al fine di mostrare come questa insolita fenomenologia del tempo risulti a tutti gli effetti un agilissimo dispositivo critico per mostrare il modo in cui la scrittura letteraria sia in grado di modificare, e spesso innovare in maniera radicale, la nostra percezione della realtà.

2. Tra la cripta e la Grazia

Per spiegare come si muova Poulet in un campo di studi oggi piuttosto frequentato, ma decisamente impervio e quasi sconosciuto per la critica letteraria della fine degli anni '40, è bene quindi partire immediatamente da un passaggio emblematico della sua opera, tratto dal primo volume e dedicato alle *Pensées* di Pascal, in merito al quale il critico belga scrive quanto segue:

la pensée de Pascal est comme une série de fenêtres qui se referment l'une après l'autre ; ou comme un dédale de souterrains où l'on s'engage tour à tour, cherchant une issue. Déjà celle de la raison et de la science s'était close. Il semble que la voie du sentiment aboutisse aussi à un mur. À mesure grandit l'anxiété de l'esprit, de plus en plus pressé par l'urgence et saisi par le tragique du problème. *Le temps, d'abord construction externe et spacieuse de la pensée, s'est rétréci jusqu'à n'être plus qu'une chambre étroite et obscure, mais au centre même de l'être ;* ou passe d'un soupirail à l'autre le courant d'une eau invisible qu'on voudrait en vain retenir. Ou c'est encore comme dans une autre sorte de songe : quand on

rève qu'on veut rattraper quelqu'un qui s'éloigne, et l'on court de toutes ses forces sans pouvoir avancer d'un pas. (Poulet, G., 1952a, p. 105, corsivi nostri)

Poulet qui ricorre ad una insolita figura topologica, simile ad un immenso e inestricabile nastro di Möbius che non smette di ripiegarsi perversamente su se stesso, generando così uno spazio interminabile perché interminabilmente aperto sulle proprie puntiformi e fluide disarticolazioni intestinali.

Il tempo terreno sperimentato dall'uomo pascaliano diventa pertanto un illogico intrico di contorti cunicoli sotterranei ove egli si agita, corre, si dibatte e spera di morire, intrappolato nella diffusa vischiosità della sua policentrica schiuma psichica.

Si tratta di un falso movimento orizzontale che si sviluppa lungo le tortuose evoluzioni di un tempo morto, di un tempo che di fatto non conosce progresso o trasformazione. La durata terrena è interminabile agitazione e tracollo *sur place*, tempo circolarmente chiuso sulla propria ipnotica immobilità da cui non è possibile uscire, ove è possibile solo sprofondare alla ricerca di una via di fuga destinata a respingere il soggetto che crede di averla trovata in un punto ancora più profondo di questa palude di grigia acronia, in cui egli è incagliato per sempre, come una sorta di nudo relitto palpitante.

Poulet spazializza questo tempo morto, ce lo mostra nella sua natura di soffocante stagnazione, murato in alto dall'inscalfibile silenzio di Dio e sviluppato in basso in una dedalica proliferazione di gallerie laterali, vicoli ciechi, caverne parallele ove il tempo stesso finisce per essere una sorta di incessante delirio di durate senza sviluppo.

Dalla finestra al muro, Poulet osserva lo svolgersi del tempo all'interno di architetture altamente deliranti, ove il soggetto non può che smarrirsi, senza tuttavia progredire di un passo, trasformato esso stesso in ultimo in quella agghiacciante sustruzione disordinata di ambienti e stanze che non descrivono un luogo percorribile, ma piuttosto mimano la disposizione di una topografia ingovernabile, che può solo sbriciolarsi su stessa, coinvolgendo nel proprio sfacelo chi cercava di uscire da essa.

È chiaro che Poulet qui si serve di una serie di elementi che derivano da autori apparentemente lontani da Pascal: è, per esempio, il caso delle finestre, motivo ricorrente della lirica mallarmeana (Poulet, G., 1952b, p. 303-305), ove esse appaiono proprio in un'accezione altamente metaforica, la quale può essere utilizzata senza problemi per decifrare alcuni aspetti essenziali della temporalità pascaliana.

Le finestre qui designano progressive aperture di spazi ulteriori inscatolati gli uni negli altri secondo una cerebrale strutturazione a telescopio, la quale se da un lato dà l'idea di una chiara linea di fuga che porterebbe il soggetto a fuggire dalla sua cupa prigionia terrena, dall'altra finisce con il convertirsi nell'esatto contrario di tutto ciò, diventando agli occhi dell'uomo pascaliano un più perverso nodo di spazialità deformi, le quali non smettono di inoltrarsi verso un punto sempre più profondo di non ritorno.

Ecco che al centro di questo tempo senza progressione Poulet situa la camera sotterranea, simultaneamente luogo di una tortura segreta e interminabile e spazio-zero di ogni movimento ulteriore, misura assoluta di uno stato di immobilità irreversibile a cui l'uomo pascaliano sembra essere inchiodato da sempre senza rendersene conto. La camera diventa così la coordinata mortuaria di questa folle spettrografia di tempi ciechi, in cui il soggetto tanto più sprofonda quanto più tenta di sottrarsi ad essi.

È per questo motivo che altri due fattori entrano in gioco in maniera improvvisa e traumatica nell'estratto qui preso in esame: da un lato il *muro*, il quale indica l'arresto inaspettato del movimento sia fisico che temporale, come se la durata senza preavviso si arenasse in un sordo sciabordio di istanti, minuti, ore, giorni, mesi, anni i quali non conoscono più alcuna forma di sviluppo lineare, abbandonati ad un moto circolare che li porta a confondersi, a sovrapporsi, a sfociare gli uni dentro gli altri, in una spettrale parodia del divenire in cui il soggetto annega; dall'altro lato lo *spiraglio*, immagine asfittica e soffocante di uno spazio-tempo (Poulet, G., 1952a, p. 122) all'interno del quale l'uomo è attratto unicamente per trovarvi una morte miserevole e umiliante, incastrato in una zona morta della durata ove è possibile entrare ma da cui non si dà più alcuna uscita.

Muro e spiraglio sono qui le figure di cui si serve Poulet per offrire un'interpretazione particolarmente originale del *divertissement* pascaliano. Non a caso, qualche pagina dopo l'estratto riportato sopra, il critico belga si esprime in questo modo:

d'où le divertissement ; c'est-à-dire, dans le sens étymologique, le changement de direction, le mouvement qui fait sortir de l'état fixe ou de la ligne directe, le passage d'une fin à une autre fin [...]. L'âme ne peut se supporter, ni se trouver. Elle ne recherche qu'« une occupation violente et impétueuse qui la détourne de penser à soi » ; elle ne peut continuer de vivre dans la conscience permanente de son identité ; elle est obligée chaque fois de s'oublier pour se réinventer, de se réinventer pour se reprendre intérêt à elle-même, *d'opérer en somme un simulacre dérisoire de de création continuée de soi par soi*. (Poulet, G., 1952a, p. 111, corsivi nostri)

Dalla finestra alla camera, dal muro allo spiraglio, Poulet inventa e costruisce senza requie delle forme di temporalità afferenti tutte a quel controverso concetto di «discontinuation» (Poulet, G., 1952a, p. 117-118) che presso Pascal sembra essere assolutamente centrale e determinante. A più riprese nel corso della sezione dedicata all'autore delle *Pensée* Poulet ritorna su questa singolarissima nozione, che viene messa a fuoco e delineata secondo un triplice criterio di interpretazione:

I. Innanzitutto si tratta di evidenziare la distanza tra la concezione della temporalità cartesiana e quella pascaliana: quest'ultima sembra rovesciare dall'interno e in maniera puntuale le principali tesi del filosofo del *Cogito*, arrivando così a prospettare un'idea di cronologia ove la questione della *création coninuée* (Poulet, G., 1952a, p. 63-92) del tempo e del mondo neppure si pone più.

II. La messa a punto della nozione cruciale di *discontinuation* non può non incrociare un'altra questione altrettanto fondamentale, ovvero quella che Poulet designa con

un'altra espressione particolarmente efficace, «mouvement asynchrone» (Poulet, G., 1952b, p. 104), indicando con ciò quel «chaos composé de temps hétéroclites» (Poulet, G., 1952b, p. 112) in base al quale il soggetto pascaliano vivrebbe all'interno di un complesso campo di mobili intersezioni cronologiche, le quali mettono in contatto frantumate traiettorie di temporalità diverse e inconciliabili. Da ciò deriva allora il ricorso al ricco campionario di metafore topologiche passato in rassegna poco sopra.

III. Si perviene così ad una conclusione che Poulet sviluppa nelle sequenze finali del saggio: il tempo terreno è qui una sorta di contrattile *trou* polimorfo, in cui l'uomo è caduto a seguito del peccato originale e della relativa dannazione. Smarrita negli invertebrati penetranti di questa vorace ferita metafisica, l'idea di divenire è ormai espressione elettiva di un'irrazionalità che finisce coll'attrarre nella propria spastica orbita tutto ciò che esiste. La durata stessa dell'esistenza umana va così concepita (Poulet, G., 1952b, p. 117-122) secondo una nuova nozione di temporalità, che presso Pascal non può non avere un rapporto serrato con la figura di quel *Dieu* delicatamente epilettoide (Blanchot, M., 1969, p. 137-152) interpellato senza sosta in tutte le *Pensées*.

Nell'infinito ritrarsi di quest'ultimo in una dimensione d'essere che non può in alcun modo venire afferrata tramite intellesione, il tempo stesso finisce col risultare affetto in maniera radicale da una forma di iperbolica decrepitudine, in seno alla quale il soggetto rimane preso sotto le assurde sembianze di un detrito ormai informe. Nella palpebrante trascendenza di un Dio solo congetturale, il tempo non può avere continuità o durata ininterrotta, non può più strutturarsi secondo uno svolgimento coerente e lineare. Esso diventa lacunoso, costellato di punti morti, zone cieche di gorgogliante ristagno da cui solo la Grazia potrà salvare e riscattare l'uomo.

Poulet penetra quindi nelle regioni di questa illimitata *discontinuation* al centro della quale il soggetto pascaliano non riesce mai a sperimentare il presente, perennemente scisso tra la promessa di un futuro vissuto come un movimento di caduta inesorabile e inarrestabile e una memoria che però non riesce mai a dare l'immagine di una durata progressiva e coesa, ridotta pertanto a ciò che, con un eccellente neologismo desunto da Derrida, potremmo definire *an-amnésie* (Derrida, J., 1988, p. 101).

Collocato immediatamente dopo il saggio dedicato a Descartes, questo studio su Pascal risulta centrale nella tetralogia di Poulet perché esso anticipa di fatto numerosi caratteri della concezione temporale che sarà propria di alcuni autori del Novecento francese.

3. Un bergsonismo *ante litteram*

Se si esamina con attenzione la *ratio* che sottende il modo in cui sono strutturati i quattro volumi si noteranno alcune caratteristiche piuttosto singolari concernenti la distribuzione della materia: attraverso gli oltre cinquanta saggi che compongono la tetralogia, Poulet ripercorre un periodo lungo ben cinque secoli, privilegiando in maniera massiccia l'Ottocento, rappresentato con una ventina di autori, a scapito del

'500, che invece conta solo tre nomi. Gli autori chiamati in causa per esaminare il Seicento e il Settecento sono rispettivamente otto e sette, mentre il Novecento prevede undici nomi.

Tuttavia queste sproporzioni non devono trarre in inganno. Come già abbiamo avuto modo di vedere, anche i secoli scarsamente rappresentati possono rivestire un interesse tematico che si riverbera sull'intera raccolta, come nel caso di Pascal per il Seicento. La medesima cosa si può allora sostenere per il secolo immediatamente successivo, in cui sfoggia una delle figure a cui Poulet dedica uno dei saggi non solo più complessi dell'intera tetralogia, ma anche più significativi per quanto riguarda il tipo di riflessione messa in opera.

Stiamo parlando di Diderot, usato nel primo volume come soglia tra il secolo dei Lumi e l'Ottocento romantico e quindi posizionato strategicamente tra Rousseau e Benjamin Constant. Agli occhi di Poulet l'autore del *Neveu de Rameau* costituisce una sorta di fluido cardine: proteiforme ed eclettico, egli appare da subito in questo studio come una figura potentemente ibrida, caratterizzato cioè da tratti che ancora lo legano alla temperie propriamente barocca, seppur lanciato verso una modernità che, come vedremo, assume già sfumature marcatamente novecentesche.

Nell'intervallo tra queste due tendenze conflittuali, l'autore dei *Salons* si configura con un profilo altamente mosso, a tal punto che anche a Poulet risulta difficile assegnare l'opera di questo autore alla temperie spirituale di un'epoca precisa e determinata. Sfuggente e molteplice, mercuriale e sfaccettato, Diderot incarna l'idea di una temporalità non solo lontanissima da quella pascaliana, ma anche del tutto inconciliabile con quella reperibile presso gli autori a lui coevi passati in rassegna da Poulet nei quattro volumi.

Se figure come Vauvenargues, Marivaux o Rousseau erano quasi tutti ossessionati dalla ontologica instabilità del tempo, dall'idea di essere trascinati dal flusso interrotto di una durata che non si lascia mai irregimentare o padroneggiare, così da invadere tutto portando via con sé ogni aspetto dell'esistenza, Diderot è invece intensamente affascinato da questo moto perpetuo, da questo incontenibile e turbolento dinamismo in cui tutto sfugge alla presa dell'uomo, in cui ogni cosa si sottrae ad un possesso duraturo e certo. Poulet allora inquadra tale situazione emblematica con queste parole:

le présent pour Diderot est situé *dans* la ligne infinie. Il touche à l'infini dont il est issu et à l'infini qu'il engendre: «je marche entre deux éternités»; je marche, et j'ai conscience que cette marche m'amène en ce point d'où elle va m'emmener ailleurs; et je vois des horizons de temps qui s'ouvrent et se referment, par devant comme par derrière [...]. C'est donc déjà plongé dans le flux héraclitéen des choses, que l'homme voit l'univers lui apparaître, et simultanément lui échapper. Aucune pleine possession de l'objet dans la sensation pure, mais perception équivoque, qui est plutôt perception de la translation de l'objet que de l'objet lui-même. (Poulet, G., 1952a, p. 239, corsivi di Poulet)

Nel punto centrale di questa turbinosa fluidità il presente affiora come l'unico dato acquisito più o meno maneggiabile. Esso è una sorta di vettore plurale di

temporalizzazioni discordanti, a partire dal quale il soggetto può tentare di percorrere direttrici cronologiche diverse e divergenti, le quali lo spingono così a penetrare nelle falde più riposte di una natura che non smette di schiudersi dinanzi allo sguardo di Diderot secondo una molteplicità di matrici temporali disposte e distribuite all'interno di un ampio spettro di variazione.

Per l'autore di *Jacques le Fataliste* esaminare il fenomeno del tempo significa mettere a punto un potentissimo microscopio mentale tramite il quale scomporre il divenire in una convulsa nebulosa fluttuante di istanti-atomi soggetti ad una segmentazione sempre rinnovata e più capillare, passibili cioè di una disarticolazione sempre più penetrante e analitica. Esaminare e sezionare la diacronia vuol dire quindi entrare in contatto con delle impercettibili manifestazioni dell'infinito, al fine di tentare di coglierne le minime movenze, cercando di auscultarne i palpiti più remoti.

È proprio in forza di questo nuovo e rivoluzionario approccio che Diderot arriva così, agli occhi di Poulet, a traghettarci fuori dal Barocco – pur rimanendo in parte legato ad esso – esponendoci ad una concezione del tempo già pienamente scientifica, ovvero già “levigata” da un uso metodico della ragione che lo ripulisce da tutte quelle incrostazioni metafisiche che, per esempio, avevano angosciato e straziato il pensiero di Pascal.

Collocato in questo cosmico flusso di successioni eterogenee, l'io dell'uomo è una particola infinitesima, costretta a mutare senza requie, presa nel travaglio felice di un metamorfismo trasversale che sembra connettere tutti i regni naturali, di modo che la realtà ne esca sempre rigenerata, in una vasta palingenesi che non conosce e non può conoscere termine alcuno. Il soggetto è così endogeno rispetto a tale polimorfismo: esso non può arrestarlo e non può sperare di estrarsi da esso, diventando in tal modo parte integrante di quel *tout* che per l'autore de *Le rêve de D'Alembert* è ormai una nozione perfettamente intercambiabile con quella di tempo (Poulet, G., 1952a, p. 238).

Se per Pascal il tempo terreno si sgranava frastagliandosi e sfilacciandosi in una caotica costellazione di durate scorsoie, senza sviluppo e senza sbocchi, meri segmenti di una ottusa diacronia destinata alla propria inevitabile consunzione, con Diderot il soggetto si trova assorbito nelle movenze di una coordinata cronologica di proporzioni cosmiche. Esso non è più posto semplicemente a contatto con delle misure mondane di temporalità, ma piuttosto l'io dell'uomo si trova immediatamente scagliato nel processo di un divenire che scandisce, attraversa, regge e anima tutti i fenomeni dell'universo, dalla genesi del più impercettibile organismo ai moti dei corpi celesti. Chiosa pertanto Poulet:

si donc notre sensibilité était assez fine, nous percevrions l'infini de l'espace et du temps ; notre moi, dans l'instant, se dilaterait jusqu'à la conscience le plus vaste, par une sorte d'accélération interne du *tempo* de la pensée, ou plutôt de son activité la plus actuelle [...]. Tour à tour, donc suivant le rythme accéléré ou ralenti, de la sensibilité, le temps se rétracte ou s'allonge. Plus la force de l'imagination est grande, plus l'activité de l'âme est multiple, *plus le temps se ramène à un seul moment vibrant*. Poussée à son paroxysme, cette énergie

aboutit à une étrange confusion de toutes les durées. (Poulet, G., 1952a, p. 243, corsivi nostri)

Nel fremito di questo impressionante *moment vibrant* in cui è possibile cogliere il dispiegamento di forze e forme, di latitudini e di epoche, il tempo si diffrange in un vorticoso eccesso di vite e di ritmi, soggetto ad un'oscillazione continua da un piano all'altro di manifestazione, che lo porta ad improvvise accelerazioni o ad inaspettati rallentamenti. Il presente coincide allora con uno slivellamento continuo di durate prive di una sintassi comune, le quali cioè, seppur simultanee, non possono allinearsi in alcun modo sulla base di un parametro di calcolo comune a tutte.

Diderot ci presenta l'affresco mosso e variegato di una natura solcata da palpebranti correnti cronologiche che la lavorano e la sommuovono secondo una ricca coreografia di spinte e contospinte temporali diverse, quasi sempre reciprocamente incongrue e del tutto inintegrabili le une alle altre. Poulet può così ricostruire le tappe cruciali di una particolarissima genealogia filosofica ove Diderot diventa l'erede diretto di Leibniz (Poulet, G., 1952a, p. 245 e p. 246) ed al tempo stesso il capostipite di una *lignée* che alla fine dell'Ottocento riemergerà toccando il suo culmine con la riflessione di Bergson (Poulet, G., 1952a, p. 245).

Dinanzi all'*intelligenza analitica* (Poulet, G., 1952a, p. 245) dell'autore dei *Salons* la realtà poco a poco si sfoglia esibendo numerosi piani di temporalità in intersezione continua, i quali obbediscono a matrici di progressione e sviluppo differenti ed eterogenee tra di loro. La natura si rivela così solcata da linee di strutturazione che a raggiera fioriscono dal suo seno, agitandola e scuotendola tramite un ventaglio di movimenti intestini che non la lasciano mai in quiete, travagliandola perennemente attraverso gangli mobili di forze centrifughe, le quali fanno della materia stessa una massa di molecole vibranti sempre pronte a sfaldarsi per riconfigurarsi secondo nuove fisionomie provvisorie.

Poulet ci mostra allora un Diderot scisso tra due chiavi di lettura, apparentemente in dissidio insanabile, ma che in realtà si scoprono essere decisamente concordanti, per non dire del tutto complementari (Poulet, G., 1952a, p. 252): da un lato abbiamo una sorta di vorticoso atomismo (Poulet, G., 1952a, p. 258) che polverizza il divenire in un reticolo plurale di ritmi afferenti ad ordini di temporalità altamente difformi; dall'altro troviamo una poderosa ipotesi di chiaro impianto panteistico (Poulet, G., 1952a, p. 249), che non solo sorregge il dispiegarsi di tutte queste direttrici cronologiche, ma arriva ad armonizzarle in un unico disegno organico di «parfaite unité» (Poulet, G., 1952a, p. 251):

il y a donc en lui [...] deux sortes de bonheur possibles : l'un est le *bonheur circonscrit*, obtenu par un mouvement de concentration, l'autre, le *bonheur expansif*, obtenu par un mouvement de dilatation. L'un ramène la totalité à l'unité, l'autre, l'unité à la totalité. Celui-là tend à abolir la distinction du moi et du monde, par la suppression de la conscience du temps et de la perception de l'étendue ; celui-ci, par un élargissement indéfini de l'espace et de la durée dans le présent de la conscience tend à arriver exactement au même résultat.

Tantôt la sphère se réduit au point, tantôt le point se dilate dans toute la sphère. (Poulet, G., 1952a, p. 251, corsivi dell'autore)

Nel cuore pulsante di quest'ultimo il movimento esplosivo e moltiplicativo delle singole durate si ricompono in una grande immagine, ove esse sono tutte perfettamente integrate in quell'apparente assenza di tempo che Poulet denomina *intemporalità* (Poulet, G., 1952a, p. 239-249). Siamo ormai lontani dalle sepolcrali atmosfere pascaliane. Lì, come visto poco sopra la discesa imperscrutabile e imprevedibile della Grazia veniva ad annullare tutte le astratte inquietudini del divenire terreno. Qui non si dà più alcun intervento divino, ma si registrano solo improvvisi e repentini salti di scala tra numerosi piani o gradi di realtà.

L'occhio dell'uomo può dunque infiltrarsi nel poroso dedalo della materia che non smette mai di mutare, corrompendosi e rigenerandosi sempre da capo; oppure quello stesso occhio può optare per una veduta aerea da cui contemplare la placidità di un mondo apparentemente in quiete, sempre uguale a se stesso, privo di turbamenti o mutamenti, seppur sottilmente animato e infinitamente agitato dalle risacche di un divenire che trasforma l'universo in una sorta di stupendo e paradossale *perpetuum mobile*.

Quest'ultimo risulta così progettato e costruito per dare l'impressione della perfetta e definitiva immobilità di una Natura che riesce a protrarre la propria multiforme esistenza proprio perché intensamente e intrinsecamente soggetta all'infessato lavoro di una vicissitudine, che non cessa di scomporla e ricomporla unicamente per farla apparire immutabile come un diamante.

E proprio nel terso volume di questo Assoluto adamantino concreosce senza sosta su se stessa quella «*mémoire gigantesque*» (Poulet, G., 1952a, p. 31) lentamente maturata dalla sommatoria aperta di tutte le diacronie incrociate ed intervallari che si raccolgono nel suo seno, facendola così assurgere a manifestazione elettiva di una stratificata pancronia di durate convergenti verso l'epicentro di quella *temporalité spiralée* la quale, già in apertura, abbiamo visto coincidere con la nozione controversa di presente che Diderot non ha mai smesso di indagare e interrogare.

4. *Vers une transcendance vitrifiée*

Già nel nostro primo paragrafo il Seicento è apparso da subito come il momento storico di una profonda scissione: da una parte in epoca barocca incontriamo le posizioni cartesiane rappresentate da un'idea di temporalità che si sforza di riconoscere nell'esistenza di Dio la garanzia della propria intelligibilità e quindi della propria indefettibile coesione interna. Dall'altra parte il Barocco è contraddistinto anche dalla *discontinuation* pascaliana, la quale inaugura quel vasto campionario di figure che in prossimità del *secolo breve* prenderanno proporzioni sempre più vaste e allucinate, come nel caso di Stéphane Mallarmé.

Come visto, partendo da uno schema metaforico di natura spaziale, Poulet arriva a rintracciare una temporalità specifica che in maniera frontale punta a mettere in crisi tutte le teorie di matrice cartesiana e di estrazione marcatamente razionalistica. Insieme a Joubert – a cui sono dedicati ben due saggi, nel secondo e nel quarto tomo – e a pochi altri, Pascal rappresenta e incarna una sorta di robusta linea di frattura che dall'*age Classique* s'infiltra lentamente fin nell'Ottocento francese, in particolare con la lirica di Mallarmé. Quest'ultimo quindi non solo chiude il secondo volume delle *Études sur le temps humain*, ma viene posto quale culmine di una specifica corrente di riflessione.

Transitando da Pascal a Mallarmé, Poulet continua ad orientare la sua indagine secondo una direzione precisa, la quale lo porta ad approfondire quelle dimensioni di *paralyse* (Poulet, G., 1952b, p. 299) e di *vacance* (Poulet, G., 1952b, p. 299-300) temporale che abbiamo visto essere presenti già nelle *Pensées* e che presso l'autore del *Coup de dés* vengono ormai definite come elementi portanti di un *état négatif* del divenire (Poulet, G., 1952b, p. 299). A tal proposito l'autore delle *Études* può osservare quanto segue:

la poésie de Mallarmé a donc, malgré tout, une espèce de commencement. Ce n'est ni un point ni un mouvement, *c'est un espace initial*. Espace absolument vierge et comparable d'une part à la blancheur de la feuille où l'on écrira, comparable de l'autre à l'uniformité du ciel bleu. Parmi les poèmes de jeunesse de Mallarmé il en est peut-être pas un seul qui n'ait pour thème l'Azur. *Mais il n'en est peut-être pas non plus un seul qui s'efforce d'en faire une description directe ou d'en saisir la signification positive. L'Azur est le symbole ou la présence d'une réalité intérieure, indéfinie, qui ne peut s'exprimer que sous la forme déjà négative de l'espace ou du ciel. Présence ineffable, indescriptible, qui semble se mirer en la pensée, comme le ciel dans une pièce d'eau.* (Poulet, G., 1952b, p. 300, corsivi nostri)

Pur a fronte delle analogie appena sottolineate con Pascal, dobbiamo immediatamente notare che qui le coordinate speculative sono cambiate, così come è mutata radicalmente la temperatura psicologica di tutto il contesto: alla soffocante sensazione mortuaria messa in campo dall'autore delle *Pensées*, ora subentra l'imponderabile rumore di fondo lasciato dall'inavvertibile deflagrazione di questo *Azur* in cui si riassorbe senza resto ogni idea di trascendenza. Nella sua inatingibile immobilità esso svuota di significato qualsiasi ipotesi di divinità. *L'Azur* stesso diventa l'unica e l'ultima traccia di un Altro che ha rimosso anche i segnapoli più tenui ed ambigui lasciati dal *Deus absconditus* pascaliano.

Questo *Azur* designa così la nuda cicatrice spaziale di un non-luogo ove deve prendere posto la creazione di un tempo-zero, ridotto cioè alle potenzialità di un divenire che non ha alcuna forza di propulsione, simile in ciò ad un lunghissimo frangente di momenti slegati ed anteriori ad ogni idea di mondo, i quali non riescono a prendere la forma definitiva di un inizio.

Per questo motivo Poulet ci colloca al centro geometrico di questo ottenebrante iato incoativo, in cui ancora non è accaduto nulla e ove nulla sembra poter accadere, trasparente latitudine di una trascendenza cadaverica in cui il tempo è destinato ad

essere solo l'astratto delirio di una psiche caduca e limitata. Questa aspira senza sosta ad essere assimilata e come dissolta in quella rarefatta regione di traslucido e purissimo Non-Essere che, agli occhi di Mallarmé, è l'atto finale di uno svuotamento ontologico a cui l'universo deve tendere per realizzarsi a pieno nella sua irrespirabile perfezione.

Se presso Pascal si assisteva ad una suppurazione debordante di durate frammentarie, innestate le une sulle zone di interruzione delle altre, a formare una temporalità convulsamente disgregata, in Mallarmé lo scenario è totalmente differente, poiché il tempo è ridotto alla traccia di un'incandescenza fredda. In esso non si dà alcuna ipotesi di presente, il passato è una nozione inammissibile e folle, il futuro esiste solo con un esponente negativo, che indica quanto l'idea stessa delle trasformazioni del divenire di fatto qui rappresentino una sorta di livido miraggio.

Nella vertigine immobile di questa estenuata senescenza si spalanca quel «*creux qui se reforme toujours dans la durée*» (Poulet, G., 1952b, p. 313), il quale agli occhi di Poulet va inteso come una sorta di *éternité antérieure* (Poulet, G., 1952b, p. 316) ad ogni idea di tempo. Se in Pascal si dava impulso cronologico solo a partire dal momento della caduta, in una moltiplicazione disordinata di linee di sviluppo che obbedivano a leggi di strutturazione profondamente dissimili le une dalle altre, in Mallarmé si ha soltanto una manifestazione larvale di tempo situabile in una zona opaca di anteriorità assoluta, che però il pensiero non riesce a intercettare in alcun modo.

Il tempo è come sottoposto ad un processo di inarrestabile volatilizzazione. Se presso Pascal esso conservava ancora un'architettura di evoluzione – pur destinata a non risolversi in nulla se non in una disperata attesa della Grazia – in Mallarmé esso è come attraversato da parte a parte da un ramificato e lenticolare crampo che lo cristallizza in una screziata atonia, in un'agonia (Poulet, G., 1952b, p. 319 e p. 322) descritte da Poulet in questo modo: «*alors apparaît, au lieu de l'Aujourd'hui rêvé, une durée qui en est l'inverse, durée nue, glacée et déserte, durée qui ne coule pas, qui n'avance pas, durée figée : lac dur, oublié*» (Poulet, G., 1952b, p. 321).

Vetrificato, gelido e paralizzante nella sua infrangibile morsa di affilatissima immobilità, il tempo mallarmeano si offre a noi sotto le sembianze anomale di qualcosa che perverte e contesta ogni idea di durata. Esso infatti non scorre più, non è vettore e tramite di cambiamento o alterazione; esso finisce per solidificarsi senza resto in un blocco unico e compatto, schiacciato sotto il suo stesso perso morto.

Alla ipertrofia di tempi inarticolati che Pascal vedeva sorgere innumeri dinanzi a lui, effimeri e nodosi nelle loro contorte durate senza esito, in Mallarmé subentra l'atrofia definitiva di una temporalità che coincide esattamente con la propria inesorabile estinzione. Essa infatti non smette di abolirsi in quella *uniforme blancheur* (Poulet, G., 1952b, p. 319) in cui è preso da sempre e per sempre il cigno del noto sonetto mallarmeano evocato da Poulet (Poulet, G., 1952b, p. 322). Ci pare allora che sia Blanchot colui che con maggior pregnanza ha saputo rendere comprensibile in

maniera magistrale questo stato di cose, in un passaggio stupendo tratto da *L'entretien infini*:

le temps y est comme en l'arrêt, confondu avec son intervalle. Le présent y est sans fin, séparé de tout autre présent par un infini inépuisable et vide [...], déstabilisé de tout avenir : présent sans fin et cependant impossible comme présent [...], l'abîme du présent, indéfiniment creusé et, en ce creusement, indéfiniment gonflé, extérieur radicalement à la possibilité qu'on y soit présent par la maîtrise de la présence. (Blanchot, M., 1969, p. 63)

L'eternità si profila allora qui come una minaccia spaventosa e soverchiante. Essa non è più il remotissimo ma inequivocabile residuo di una Grazia che può essere concessa, per motivi imperscrutabili, solo da Dio prima della tragica consumazione di tutte le cose; ora è essa stessa la perfetta dimensione tragica di quella consumazione destinata a protrarsi *sine die* fino a devitalizzare e smaterializzare corpi e luoghi, eventi e memorie in una lentissima, quasi impercettibile ma proprio per questo più insidiosa e pertinace, Apocalisse bianca culminante nella perfezione di quel *Rien* (Poulet, G., 1952b, p. 311) perpetuantesi senza termine in una capillare cancellazione di tutto ciò che potrebbe offuscare o infrangere lo specchio vuoto ove si riflette la scintillante traccia cieca di quell'Assenza, simmetrica e inversa rispetto all'Assoluto hegeliano (Poulet, G., 1952b, p. 298), in cui l'universo stesso è prossimo a dissolversi.

Alla luce di ciò possiamo allora concludere questa sezione osservando come il tempo in Mallarmé si tramuti nel formidabile effetto di una sconfinata e incredibile finzione scenica (Poulet, G., 1952b, p. 333-341), nello spazio illusionistico – e soprattutto allucinatorio – del quale noi sperimentiamo la dispersione inane di un presente che non passa, trasformatosi in una sorta di dura ecchimosi di istanti arenatisi nelle artritiche latebre di una tortuosa atemporalità. È in questo senso che possiamo qui ricorrere ancora una volta ad un'espressione di Blanchot definendo questo generalizzato stato di acronia come un brancolante *temps en défaut* (Blanchot, M., 1969, p. 62):

serions-nous donc en cet état libérés de toute perspective temporelle et rachetés, sauvés, du temps qui passe ? Nullement : livrés à un autre temps – le temps comme autre, comme absence et neutralité – qui précisément ne peut plus nous racheter, ne constitue pas un recours, temps sans événement, sans projet, sans possibilité, perpétuité instable, et non pas ce pur instant immobile, l'étincelle des mystiques, mais dans ce temps arrêté incapable de permanence, ne demeurant pas et n'accordant pas la simplicité d'une demeure. (Blanchot, M., 1969, p. 63)

La realtà risulta così ormai rappresasi nelle innumerevoli screziature di quello «scintillement multiplié d'un monde de diamants et d'étoiles» (Poulet, G., 1952b, p. 345) che compone il raggelato arabesco di una durata divenuta ormai una nozione pressoché assurda.

Mallarmé ci mette così dinanzi ad un concetto di temporalità densamente aporetico, quasi esponendoci all'immagine controversa di una durata negativa, la quale è chiamata in causa qui unicamente per mimare il dinamismo del divenire temporale, in

modo da distillarne una sorta di inerte e deforme precipitato, attraverso la sgranata e fragilissima tessitura del quale osservare in filigrana ciò che resta di quel desolato spazio che è la mente dell'uomo una volta che sia stata deprivata di ogni coordinata cronologica.

Il tempo qui non è altro che un nudo fossile prossimo al disfacimento, simile in tutto ad uno spettrale geroglifico tracciato dalla mano inferma di un dio ormai defunto. Con Mallarmé la cripta pascaliana si trasforma in un proliferante cenotafio ove, in ultimo, a mancare è soltanto il corpo astrale di una cavernosa divinità ormai ritrattasi per sempre nella propria cifrata fatiscenza metafisica.

5. Algebra o oblio?

Passando da Pascal a Diderot e da Diderot a Mallarmé ci siamo avvicinati sempre di più alle soglie del Novecento. Il terzo volume delle *Études* è quasi interamente dedicato a questo secolo, rappresentato attraverso delle letture che privilegiano soprattutto poeti francesi. Facendo un rapido calcolo che tenga conto dell'intera tetralogia, degli undici autori del Ventesimo esaminati da Poulet solo quattro sono romanzieri – Proust, Bernanos, Sartre, Green – mentre tutti gli altri appartengono alla prestigiosa tradizione lirica francese.

Certo, va detto che Poulet ha sempre riservato un'attenzione particolare alla compagine propriamente poetica. Non è un caso infatti che tra i tre nomi selezionati per parlare del Cinquecento uno sia Maurice Scève, indubbiamente tra i massimi lirici europei.

E, nello stesso modo, quando nel secondo tomo Poulet affronta Victor Hugo, si rivolge quasi unicamente alla sua produzione in versi – in particolare a *La légende des siècles* et a *Les contemplations* – vagliata a partire da alcuni assunti di estrazione kantiana i quali, una volta ribaltati sulle liriche di Hugo (Poulet, G, 1952b, 194-230), permettono al critico belga di elaborare una sorta di *critica della temporalità pura*, poi perfezionata attraverso gli ingenti apporti derivanti dalle analisi dei materiali mallarmeani.

Nella ricca introduzione che inaugura questo terzo tomo – recante come titolo *Le point de départ* – l'autore, dopo aver fatto un rapido resoconto in merito al contenuto dei due volumi precedenti, apre il sipario sul Novecento, soffermandosi in maniera piuttosto sbrigativa su alcune figure-chiave, come Proust o Gide, per poi dirigersi immediatamente verso Paul Valéry, penultimo nome preso in esame nel primo volume. A tal proposito Poulet scrive quanto segue:

qu'est-ce que l'art pour Valéry? Non plus la permanence d'une certaine perfection formelle surajoutée à l'impermanence de la vie sensible, comme pour Gide. L'art, aux yeux de Valéry, est une combinaison réfléchie de l'esprit, grâce à laquelle un ordre s'établit entre des éléments successifs destinés d'eux-mêmes à subir les éclipses de la transitivité pure. Une œuvre, ce n'est plus un assemblage fortuit de pleins et de vides, de moments où l'on pense et de moments où l'on oublie de penser. C'est au contraire un arrangement artificiel par le

moyen duquel se trouvent effacés de la vie mentale les irrégularités et hiatus qui d'ordinaire la caractérisent. Tout se passe comme si l'œuvre mettait une continuité voulue à la place des intermittences naturelles dans les trous desquelles se perd, à tout le moins, l'esprit. (Poulet, G., 1964a, p. 28)

È noto quanto le tesi di Valéry derivino in maniera diretta da Mallarmé (Valéry, P., 1930, p. 259-263 e p. 271-275), così come è altrettanto noto quanto un autore come Pascal abbia sempre avuto un certo rilievo nel pensiero dell'autore della *Jeune Parque* (Valéry, P., 1974, p. 666-667 e p. 676-677); e ancora è noto quanto egli fosse attratto dalle nuove configurazioni che stavano assumendo le scienze nel momento in cui egli compone i suoi *Charmes* (Robinson-Valéry, J., 1983, p. 221-232), assumendo in tal modo una postura speculativa che ricorda per molti aspetti quella già riscontrata presso Diderot.

Valéry appare quindi qui come una sorta di figura complessa che riesce a integrare in sé, combinandole in un'inedita teoria dell'opera d'arte che esamineremo meglio tra poco, le diacronie acroniche reperibili presso il filosofo delle *Pensées*, le vorticanti policronie dell'autore dei *Salons* e le siderali acronie di Mallarmé. Ma Valéry naturalmente va molto oltre. Attraverso la messa a punto di quel raffinatissimo congegno che è il poema, egli cerca di costruire un preciso sistema di durate che non hanno più alcun rapporto di dipendenza o di rapporto esplicito con le pastoie della coscienza umana.

Nello spazio segregato del poema non si danno più discontinuità o interruzioni. Esso è costituito da una superficie di sviluppo assolutamente omogenea e continua. Nel poema il tempo è come ricreato senza sosta *in vitro*, purissimo precipitato ottenuto dalla prolungata distillazione che lo ha liberato da tutto ciò che ancora lo rendeva ibridamente legato alle zone grige della natura umana.

Il tempo qui è un dato di natura quasi algebrica, il risultato di un'equazione che non ammette sbavature o oscillazioni, una sorta di traslucida scacchiera ove tutto si muove secondo una serrata logica che non può prevedere lacune o errori. Per questa ragione Poulet prosegue il passo appena riportato affermando:

en somme, le temps valérien est une sorte de d'harmonie tardive, imposée à une poignée de moments détachés de celui qui a commencé par le vivre lui-même, au petit bonheur, dans leur instantanéité désordonnée. Personne ne réalise mieux que Valéry le passage de l'instant au temps. Toutefois, il faut le dire, dans ce passage quelque chose d'essentiel est perdu, qui est la subjectivité même de l'expérience temporelle. Ce n'est pas seulement un passage de l'instant au temps qui a lieu, mais de *mes* instants au temps impersonnel du *poème*. En se temporalisant l'expérience valérienne se dépersonnalise. Elle n'aboutit qu'à la création d'un temps objectif et fictif, d'un temps indépendant de la personne, donc d'un pseudo-temps. (Poulet, G., 1964a, p. 30, corsivi di Valéry)

La chiave di lettura di Poulet a questo punto si complica sempre di più: Valéry concepisce il poema come una sorta di prismatico metronomo il quale smonta senza sosta le durate artificiali, che esso non smette mai di generare, negli elementi sempre più minuti di cui esse si compongono. In tal modo si ottiene una specie di pulviscolare

microscopia di sequenze temporali ingranate le une nelle altre, le quali offrono lo schema di un'inflexibile interpenetrazione da cui nulla si può estrarre e in cui nulla può più essere interpolato.

Nella formulazione dettagliata di questi *pseudo-tempi* Poulet mostra l'ingente sforzo compiuto da Valéry per sganciarsi da un'immagine di temporalità imprecisa, vaga e confusa. Il poeta di Sète punta così a metterne a punto una più affine a quella che, più o meno negli stessi anni, veniva elaborata dalle scienze alla luce della nota ipotesi Kant-Laplace, ovvero una temporalità interamente e integralmente *prospettiva* (Poulet, G., 1964a, p. 13), ove cioè ogni singolo istante possa essere adibito a punto di vista specifico su tutta la durata anteriore ad esso e su tutto lo sviluppo ad esso successivo. Valéry immagina perciò un tempo privo di falle, serratissimo nella sua consecuzione altamente deterministica di momenti che quindi non possono ammettere alcuna discontinuità.

Il poema è l'effetto di questa decantazione insistita, in relazione al quale la durata non è altro che il prodotto di un'operazione di strenua formalizzazione. Dal tempo è esclusa ogni opacità riferibile alla dimensione propriamente soggettiva. Tali pseudo-tempi nascono quindi, per discendenza diretta, da quello spazio di *Fiction* su cui avevamo chiuso poco sopra le nostre considerazioni relative a Mallarmé.

Se in quel caso però la durata si era raggelata nella scoscesa paresi di un *Idéal* ove il poeta rimaneva inevitabilmente intrappolato, come un insetto nel rapprendersi dell'ambra, con Valéry è la soggettività del poeta stesso a costituire l'estrema impurità destinata a riassorbirsi nel cristallino processo di temporalizzazione impersonale in cui culminerà la lavorazione del poema.

Ma nella ricostruzione approntata da Poulet in questo terzo volume la posizione di Valéry brilla come un caso isolato. Le sue letture di Claudel, Éluard, Reverdy, Ungaretti, Char, Supervielle, rivelano poco a poco che in maniera diversa tutti questi autori intraprendono una riflessione che si muove in una direzione diametralmente opposta rispetto a quella percorsa dall'autore della *Jeune Parque*. Non potendo soffermarci su tutti loro, ci limiteremo ad esaminare il caso di Pierre Reverdy, contemporaneo del poeta di Sète e, in effetti, suo perfetto antipodo. Scrive Poulet nelle prime pagine dedicate al poeta di *Flaques de verre*:

«plus je pense et moins je suis». À quoi tient la qualité singulière de ce *Cogito* si peu cartésien? On pourrait le prendre pour l'expression d'un romantisme très attardé. Il y a bien longtemps déjà, Chateaubriand découvrait simultanément en lui-même un «manque» et une «surabondance de vie». Mais chez Reverdy il n'y a pas la moindre surabondance. Tout se résume en une déficience initiale, en une carence d'être, en laquelle dès l'abord se reconnaît la pensée. Je suis, mais je ne suis pas pleinement, je suis et je sens que je suis, mais je sens en même temps mon incapacité à être [...]. *Penser, se penser, c'est donc à peu près la même chose que creuser son propre vide* Le conscience de soi est une caverne ou une chambre nue. Une sorte de spaciosité interne apparaît, entourée de murailles et de voûtes, sans une ouverture, sans un meuble, sans même la fameuse commode de Mallarmé. (Poulet, G., 1964a, p. 187, corsivi nostri)

Lancinante e flagrante, questo insituabile vuoto ha qualcosa di energicamente arborescente: esso non smette di suddividersi, propagandosi nel pensiero e dal pensiero come una delirata ragnatela di distanze interiori che, almeno per adesso, non può essere percorsa, ma solo osservata dall'alto nella sua capziosa tortuosità, nella sua tentacolata profusione, nella sua spaesante auto-generazione.

Questo avviluppante *manque* corrode lentamente e in maniera inesorabile lo spazio psichico in cui esso prende forma, lasciando dietro di sé la geometrica piaga di un tracciato che non può che condurre al proprio punto di origine, secondo una delicata movenza ipnoticamente tautologica in cui a smarrirsi è innanzitutto il percorso stesso dell'evanescente labirinto psichico prodottosi sotto lo sguardo attento del poeta.

Quest'ultimo si trova così al centro di un luogo moltepliciamente inaccessibile, catturato nel perimetro inassegnabile di una straziante claustrazione, la quale dilaga nella psiche del soggetto in un gioco lugubre di rifrazioni incrociate, le quali espandono a dismisura le dimensioni di questo tormentoso confinamento interiore, trasformandolo in un'incongrua prigione senza orizzonti.

Reverdy diventa così il poeta anti-cartesiano *par excellence*: il *Cogito* qui non veicola più l'affermazione piena di una soggettività; esso è ora la coordinata ove reperire i resti di un'epifania negativa del pensiero. Non siamo quindi lontani da Pascal, sebbene rispetto a quest'ultimo presso l'autore di *Main d'œuvre* succeda qualcosa di nuovo: il soggetto non è semplicemente preso in questo dedalo di intercapedini cieche, ma è esso stesso questo *être labyrinthé* (Bachelard, G., 1948, p. 210) che coincide senza resto con ciò che avrebbe dovuto provocare la morte e la scomparsa. Può allora chiosare ancora Poulet:

premier contact direct avec le monde, contact imparfait, ardu, surtout limité. Dans l'univers d'abord ténébreux et tout encerclé de murailles, qui est l'univers de Reverdy, les fenêtres se manifestent comme des fissures encore étroites, qui laissent passer le regard mais non le corps [...]. Avant de trouver une libération totale qui lui permettra de franchir le lieu claustral où il était condamné à vivre le poète bénéficie d'une première et plus modique évasion, qui est *l'évasion de l'œil. Il regarde. Son corps est encore engagé dans l'ombre. Impersonnel, immobile, il a l'air de faire partie intégrante des murs qui l'entourent. Mais le regard est affranchi.* (Poulet, G., 1964a, p. 198-199, corsivi nostri)

Ci troviamo così dinanzi ad una situazione senza dubbio sorprendente: uno spazio-corpo che si converte in un corpo-occhio il quale, a sua volta si metamorfosa in uno spazio-occhio strisciante e sinuoso. In Reverdy il teatro del *Cogito* prende le sembianze di una creatura anfibia tra il topologico e l'organico. Questa secerne grumi di tempo che si svolgono secondo le durate cicliche ed ellittiche di una visione puntata sulla disarticolazione dei propri ambienti, i quali offrono l'immagine scalena – e quindi mai riconducibile ad unità – di una scena che non smette di dissaldarsi in una policentrica disseminazione di fuochi prospettici non coordinabili tra loro e quindi refrattari ad ogni tentativo di ancoraggio ad un solo fulcro geometrico.

Quello di Reverdy è il tempo scazonte di uno sguardo che, pur osservando sempre il medesimo quadro, deve incessantemente assimilare in sé ritmi di durate profondamente asimmetriche. Tempo e spazio si legano così in una relazione di proporzionalità inversa: alla fissità dello sguardo corrisponde la contrazione immediata del primo termine, la quale provoca come contraccolpo la dilatazione del secondo, che inizia a ramificarsi in una proliferazione di anfratti e interstizi, i quali possono solo essere registrati dalla posizione *en plongée* dell'occhio.

Ma allorché esso prende ad addentrarsi in queste cavità, lo spazio non può che chiudersi su se stesso, mentre si dispiegano le traiettorie di un tempo plurimo che per forza di cose prevede pause prolungate e ripartenze improvvise. In questo mondo-cellula la coordinata topologica è sottoposta ad un continuo processo di frattalizzazione, mentre il tempo assume una consistenza fibrosa di durate eterogenee imbricate le une nelle altre.

Reverdy diventa il poeta capace di mettere a punto un inedito dettato lirico in cui il tempo è sottoposto ad una scomposizione analitica, cubisticamente smontato come un congegno che improvvisamente venga messo nelle condizioni di girare a vuoto, esibendo così una volta per tutte la logica occulta che muove e sorregge il suo funzionamento. L'immagine genera dunque il suo stesso tempo consumandolo, divorandolo, svuotandolo dall'interno, facendo sorgere in esso leggere screpolature lungo le quali eruttano crateri di acronia.

Inscritta in un tempo immenso e intermittente risulta allora essere quest'immagine che non smette di formarsi e sfocarsi senza requie al fondo dell'occhio reverdiano, molteplice e nomadico. Nel punto cieco di quest'ultimo precipita quel viluppo di spazi che esso percorre instancabilmente, i quali diventano così l'irraggiungibile origine della propria vorticante visione, inalveolata in avvolgenti volute di vuoto che fanno dell'universo il vibratile alveare del visibile dove, in ultimo, «le temps est déjà oublié» (Reverdy, P., 1949, p. 49).

Per concludere potremmo dire che, agli occhi di Poulet, l'autore di *Flaques de verre* recupera Pascal per far coincidere senza resto questo spazio-occhio con l'intero universo, da cui sia stato preliminarmente esclusa ogni presenza divina. In secondo luogo egli evoca le pancronie di Diderot per condurle al collasso, facendovi affiorare un numero transfinito di serie temporali inassimilabili. E ancora, Reverdy si mimetizza fin nel più piccolo dettaglio con il raggelato Altrove mentale di Mallarmé, popolandolo però di notturne presenze larvali che lasciano tracce sparse del loro passaggio. E, in ultimo, egli instilla una densa goccia di amnesia nel nitore delle pitagoriche temporalità perseguite da Paul Valéry...

6. Conclusioni

Abbiamo scelto un ristretto numero di esempi per iniziare a muoverci in quest'opera vastissima che, a nostro giudizio, non solo rappresenta una delle vette più alte

raggiunte da Poulet, ma di fatto costituisce senza dubbio una delle riflessioni sul tempo più coerenti, ricche e interessanti prodotte nel corso del Novecento.

Vent'anni prima delle celebri opere di Deleuze e di Ricœur dedicate alla medesima questione, egli mette in campo una ricostruzione storico-critica il cui tenore intensamente speculativo regge e struttura tutto il discorso. È innegabile infatti che queste letture a lunghissimo raggio permettano a Poulet di vedere in dettaglio come correnti di riflessione sotterranea attraversino tutta la Modernità, da Descartes a Valéry, pur subendo variazioni e alterazioni, ma sempre conservando un nocciolo duro a cui il critico belga non smette mai di ritornare, tentandone sempre una tematizzazione rinnovata.

È proprio il caso di Descartes che qui, con un gesto critico sorprendentemente proto-decostruzionista, viene interrogato a partire da un testo apparentemente secondario, ovvero dai margini del suo sistema: Poulet analizza la narrazione dell'inquietante sogno che il filosofo del *Cogito ergo sum* fece la notte del 10 novembre 1619 (Poulet, G., 1952a, p. 63-68). Uscendo dal solco della grande tradizione esegetica cartesiana, l'autore delle *Études* riesce in tal modo ad isolare il momento elettivo in cui Descartes formula, seppur in maniera ancora embrionale, il primo nucleo della nozione di *création continuée*, destinata poi a divenire una delle radici teoriche di tutta la sua speculazione.

Poulet si muove pertanto sempre su una doppia traiettoria: da un lato egli esamina capillarmente i testi degli autori presi in considerazione, arrivando a far emergere un sistema piuttosto coerente di elementi afferenti alla dimensione schiettamente temporale. Dall'altro lato egli però non cessa di mai di mettere in relazione reciproca questi singoli sistemi, in modo da dare anche un quadro alquanto mosso e sfaccettato di un'intera epoca, come ad esempio accade col Barocco, analizzato nella sua profonda natura contraddittoria, dal momento che in esso si fronteggiano Pascal e Descartes per quanto riguarda la filosofia, ma anche Racine e Fontenelle, per quanto riguarda la produzione letteraria in senso stretto.

Ma questa, diciamo, è solo la prima *facies* delle *Études*. Come già accennato poco sopra, Descartes rimane un punto di riferimento costante per tutti i quattro volumi. Ciò è dimostrato dal fatto che alle tesi de *Le discours de la méthode* Poulet si richiama esplicitamente sia quando rilegge Mallarmé, sia quando affronta *La Nausée* sartriana.

Ogni autore viene quindi collocato al centro dell'attenzione innanzitutto partendo da una conoscenza approfondita della sua opera, vagliata spesso prendendo in esame anche scritti minori o, per vari motivi, poco frequentati, come accade per esempio con Char (Poulet, G., 1964a, p. 93-101), riletto a partire da una disamina de *La parole en archipel* – apparso praticamente nello stesso periodo in cui Poulet stava componendo il terzo volume ed immediatamente integrato in quest'ultimo – o con Green (Poulet, G., 1964b, 337-377), figura apparentemente minore del Novecento francese, ma a cui il critico belga conferisce un rilievo che lo porta a reggere il confronto con Proust e

con Sartre, consacrandogli uno scritto di ben quaranta pagine, il più corposo dell'ultimo tomo.

Dal 1949 al 1964 Poulet può così concepire un approccio metodologico connotato da una grande flessibilità: i vari autori sono letti e riletti l'uno attraverso l'altro, sovrapposti e messi in prospettiva, in modo da poter essere studiati ogni volta da capo con un taglio esegetico diverso. Da ciò deriva che, sebbene l'autore non abbandoni mai un'esigenza di ricostruzione storica piuttosto rigorosa, di fatto egli riesce a far saltare ogni restrizione legata a forme di storicizzazione troppo vincolante.

Per questa ragione nel corso dei cinquanta saggi improvvisamente scopriamo che Diderot e Valéry sembrano essere quasi contemporanei, mentre un'occulta linea di continuità fa dialogare Scève e Mallarmé; nello stesso modo Sartre sembra essere il volto d'ombra che il sistema cartesiano ha sempre posseduto e tentato di nascondere, mentre Fontenelle appare come un autore quasi del tutto estraneo al proprio tempo.

Poulet opta quindi per una sorta di *lectio difficilior* che tende a far reagire sempre in maniera imprevedibile un periodo sull'altro, così da prospettare un inestricabile intreccio di tempi, in funzione del quale qualsiasi idea di storia della letteratura sembra ormai impraticabile.

Pertanto, anche se è vero che la Modernità si apre col *Cogito* cartesiano, è altrettanto vero che questa stessa Modernità è attraversata da correnti che contestano e cariano dall'interno quella stessa nozione. E, ugualmente, anche se il Novecento è il momento specifico in cui la centralità della soggettività viene puntualmente messa in crisi, fenomeni simili sono riscontrabili anche nel pieno Ottocento o, ancora più indietro, in epoca tardo Barocca o pienamente illuministica.

Bibliografia

- Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, Plon, Paris, 1952a.
 Poulet, Georges, *Études sur le temps humain II. La distance intérieure*, Plon, Paris, 1952b.
 Poulet, Georges, *Études sur le temps humain III. Le point de départ*, Plon, Paris, 1964a.
 Poulet, Georges, *Études sur le temps humain IV. Mesure de l'instant*, Plon, Paris, 1964b.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1948.
 Bachelard, Gaston, *La dialectique de la durée*, PUF, Paris, 1963.
 Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.
 Crivella, Giuseppe, «Autour de cette pierre le temps bouillonne. La questione del tempo in Maurice Blanchot», num. monografico *Tempora*, in *Logoi.ph Rivista di Filosofia*, Anno V, n. 14.

- Derrida, Jacques, *Mémoires. Pour Paul de Man*, Galilée, Paris, 1988.
Genette, Gérard, *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.
Reverdy, Pierre, *Main d'oeuvre*, Gallimard, Paris, 1949.
Robinson-Valéry, Judith, *Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry*, Hermann, Paris, 1983.
Valéry, Paul, *Variétés II*, Gallimard, Paris, 1930.
Valéry, Paul, *Cahiers II*, sous la direction de Judith Robinson-Valéry, Gallimard, La Pleiade, Paris, 1973.

HYPOSTASES OF TIME IN *WUTHERING HEIGHTS*

Nicoleta-Mariana Iftimie

“Gheorghe Asachi” Technical University of Iași, Romania

Abstract. *“Wuthering Heights”, the only novel published by Emily Brontë under the pseudonym Ellis Bell, regarded nowadays as a classic of English literature, did not enjoy much popularity among the readers and critics of the Victorian epoch. The novel has since been revalued and now it stands as one of the 19th century masterpieces. The elusive nature of Emily Brontë’s book, its originality in terms of theme, structure, narrative technique, character delineation, recurrent patterns, symbolism, handling of space and time make “Wuthering Heights” a rewarding and challenging experience for contemporary readers and critics alike. Emily Brontë’s handling of time is one the aspects striking the reader from the very beginning. “Wuthering Heights” displays various hypostases of time, as perceived by the different characters populating the novel. Thus, there is what we might call chronological time or clock time, perceived as such by the main narrators, Ellen Dean and Lockwood, who are particularly keen on stating in an accurate manner the time when the events related take place. Then there is the seasonal or cyclic time that combines constant change and renewal of nature with what is perennial. This hypostasis of time is perceived by young Catherine and Heathcliff, as well as by Catherine’s daughter, Cathy, and Hareton later in the novel. Finally, there is what might be called cosmic, eternal, timeless time, which is longed for and finally attained by Catherine and Heathcliff.*

Keywords: *time; chronological time; seasonal time; eternal time; Wuthering Heights.*

Introduction

Wuthering Heights, Emily Brontë’s only novel, published under the pseudonym Ellis Bell, represents a rewarding, challenging and intriguing experience for any modern reader, due to its intricate and elaborate structure, narrative technique, symbolism, as well as its handling of space and time. The writer’s handling of time is one of the aspects striking the reader and the critics alike from the very beginning of the novel. As Robert Gleckner points out, “a more acute awareness of Emily Brontë’s manipulation of time will lead to a more profound reading of the fascinating, often bizarre, clashes of character, image, and idea, which are the substance of the novel” (Gleckner, R., 1959, p. 329). The study highlights the complex and intricate web of time woven by Emily Brontë in *Wuthering Heights*; however, the main weight of the Gleckner’s study falls on the response to time of the two main characters, Heathcliff and Catherine, respectively.

The focus of Harris’ paper on psychological time in Emily Brontë’s novel is, to use her own words, “on time as defined by and defining the lovers themselves”, (Harris, A. L., 1980, p. 113) As such, her study deals with the “innermost” level of time, i.e.,

the psychological one. This reveals a “multiplicity of vision” (Harris, A. L., 1980, p. 114), which may be translated into a “simultaneous awareness of temporal levels” (Harris, A. L., 1980, p. 113) mainly perceived by Heathcliff and Catherine, but also (albeit very rarely) by the main narrator-characters, Lockwood and Nelly. The author argues that both Heathcliff and Catherine attempt to cope with the multiplicity of vision and control time, but this attempt is doomed to failure, at least on the chronological time level.

This paper discerns and analyses three different hypostases of time, as perceived by the various characters populating the novel. One of them is chronological time or clock time, perceived as such by the main narrators, Ellen Dean and Lockwood, who are particularly keen on stating in an accurate manner the time when the events related take place. Then there is the seasonal time or cyclic time that combines in a paradoxical manner constant change and renewal of nature with what is perennial. This hypostasis of time is perceived by young Catherine and Heathcliff, as well as by Catherine’s daughter, Cathy, and Hareton later in the novel. Finally, there is what might be called cosmic, eternal, timeless time, which is longed for and presumably attained by Catherine and Heathcliff after their death.

Chronological Time

The two main narrators in the novel, Lockwood and Ellen Dean seem to be extremely aware of and interested in clock time or chronological time. However, as Sanger (1961) points out, there are not many *explicit* mentions of dates in the novel. Thus, the first chapter of the book starts with a year – 1801, which stands for the beginning of Lockwood’s account. This is paralleled by Chapter 18 of the second volume, which starts with the year 1802 and the mention of a month – “this September” (Brontë, E., 2010, p. 322). These two years are the borders of *discourse* time, the intervals of time in which Lockwood is a tenant at Thrushcross Grange and retells the events he takes part in. There is one more year that is mentioned by Lockwood, the tenant of Thrushcross Grange in Chapter 1: when visiting Wuthering Heights for the first time, he sees the year 1500 and the name Hareton Earnshaw over the entrance door at Wuthering Heights. This mention seems to have no real purpose, apart from showing that all property is transitory: the manor had been the property of the Earnshaws for three centuries, but, when Lockwood pays a visit to Wuthering Heights, the owner of the place is Heathcliff. However, if we relate this date and the corresponding name with the fourth direct mention of a year made in Chapter 7 by Ellen Dean, we can get a glimpse of the symmetry one will be aware of towards the end of the novel. The final sentence of Chapter 7, as uttered by Nelly Dean, runs as follows: “I will be content to pass to the next summer - the summer of 1778, that is nearly twenty-three years ago” (Brontë, E., 2010, p. 66). As we find out from the beginning of the next chapter, June 1778 is the date when Hareton Earnshaw, Hindley’s son is born. At the end of the novel, through the marriage of Cathy and Hareton, Wuthering Heights will finally be returned to the Earnshaws. The cycle of ownership will thus be concluded and the house that gives the title of the novel will finally be returned to the rightful owners. Thus, the four years clearly mentioned by the two main narrators in the book establish

the boundaries of the *here-and-now* of discourse time (1801-1802), as well as the relationship between time (starting with the year 1500) and place (Wuthering Heights).

Apart from these explicit dates, there are many other time indicators in the novel: days of the week - “on the morrow of that Monday” (Brontë, E., 2010, p. 334); months, seasons - “[t]his twentieth of March was a beautiful spring day” (Brontë, E., 2010, p. 226); clock time - “[n]ot three o’clock, yet” (Brontë, E., 2010, p. 29) ; “[a]bout twelve o’clock that night, was born the Catherine you saw at Wuthering Heights” (Brontë, E., 2010, p. 176); time intervals - “[a]t the close of three weeks” (Brontë, E., 2010, p. 258); agricultural calendar - “one fine summer morning - it was the beginning of harvest, I remember” (Brontë, E., 2010, p. 37); the age of certain characters - Cathy “was hardly six years old” (Brontë, E., 2010, p. 37); birthdays - “[t]ime wore on at the Grange in its former pleasant way, till Miss Cathy reached sixteen” (Brontë, E., 2010, p. 225). These are only a few examples out of the numerous indicators of time that can be noticed throughout the novel (for a chronology of events in *Wuthering Heights*, derived from the time indicators spread throughout the novel, see Sanger’s study - Sanger, C.P., 1961). Putting together the pieces of the chronological puzzle spread in the various chapters of the novel in order to find out the year and maybe the month when certain events happened becomes the task of the reader/fictional addressee, who is supposed to join the information obtained in an integrating whole. This task is rendered more challenging by the use of the embedded narrative or story-within-a-story technique. In spite of the time indicators of one form or the other, the layers of the story as presented by different narrators – Lockwood, Nelly Dean, Isabella - are not clearly separated: one chapter tells about events that take place in the year 1801, while the next one may take us back to the year 1778 or even earlier, and then, after a few chapters, back again to 1801. The same technique of minutely recorded, albeit jumbled chronology can be seen in some twentieth century novels, an example being Huxley’s *Eyeless in Gaza*.

Although each of these layers displays its story in chronological order, the layer of past events and the one of present events are interwoven through a counterpoint technique of polyphonic narrative voices. Moreover, the chronological account of past events leaves blank points the reader/fictional addressee has to fill in: thus, we are not told what happened to Hindley during the three years spent at college, apart from the fact that he got married: “Mr. Hindley came to the funeral; and – a thing that amazed us, and set the neighbours gossiping right and left – he brought a wife with him” (Brontë, 2010, p. 47). Likewise, we are not told what happened to Heathcliff during the three years of his absence, apart from the fact that he became rich. When Lockwood, the fictional addressee, asks Nelly Dean about Heathcliff’s whereabouts from the moment he left Wuthering Heights up to his visit to Thrushcross Grange three years later, she answers: “I stated before that I didn’t know how he gained his money; neither am I aware of the means he took to raise his mind from the savage ignorance into which he was sunk” (Brontë, E., 2010, p. 97).

As a result, in spite of the time awareness displayed by the two main narrators—Lockwood and Nelly Dean –, and their propensity to present events sequentially, the

temporal levels of past, present and, to a certain degree, future are intertwined in a kind of temporal whirlpool the reader of the novel is swept into. Although they are definitely “clock-and-calendar oriented” (Harris, A. L., 1980, p. 114), even Lockwood and Nelly Dean display what Harris calls a “multiplicity of vision”, a kind of epiphanic revelation of the simultaneity of past, present and future. Lockwood has this revelation on his second visit to Wuthering Heights, where he is housed overnight in Catherine’s maiden room. The oak-panelled bed he sleeps in represents “the locus where what Benveniste (1966) called *histoire* and *discours* meet – “it is the meeting point of the *there-and-then* of narrative and the *here-and-now* of discourse” (Iftimie, 2020, p.16). In other words, this is the place where past and present meet. Lockwood enters the past of *histoire*, as displayed in the *discours* displayed in Catherine’s diary and her writing on the ledge of the bed – Catherine Earnshaw, Catherine Heathcliff, Catherine Linton. The simultaneity of different temporal levels and the coexistence of temporal levels with the timelessness of Catherine’s child-spirit apparition at the window in his dream scare the earthbound Lockwood, who resorts to violence in order to free himself from the ghost’s grip: “I pulled its wrist on to the broken pane, and rubbed it to and fro till the blood ran down and soaked the bed-clothes” (Brontë, E., 2010, p. 26-27).

There is one instance in the novel when Nelly Dean also displays this awareness of the simultaneity of different temporal levels, having a vision of Hindley’s past, present and a forecast of the future she is only dimly aware of:

[...] as fresh as reality, it appeared that I beheld my early playmate seated on the withered turf; his dark, square head bent forward, and his little hand scooping out of the earth with a piece of slate (...) immediately, I felt an irresistible yearning to be at the Heights. Superstition urged me to comply with this impulse — supposing he should be dead! I thought — or should die soon! — supposing it were a sign of death! (Brontë, E., 2010, p. 11)

Seasonal Time

Seasonal or cyclic time is related in Emily Brontë’s novel to specific farming activities or religious celebrations and is reflected in the paradox of the change and renewal of nature and its perennial, permanent character. This hypostasis of time is perceived in the novel by the characters who are in communion with nature, with the outer spaces – the fields, the moors and the trees that surround Wuthering Heights and Thrushcross Grange. Such characters are young Catherine and Heathcliff, as well as Cathy and Hareton.

When he comes back home at his father’s funeral, Hindley is determined to take revenge on Heathcliff, whom he regards as a usurper of paternal affection. He does that by relegating Heathcliff to the position of unpaid servant. As Nelly Dean in her role of narrator of past events points out, Catherine becomes Heathcliff’s inseparable companion, working and playing with him in the fields and in the moors: “it was one of their chief amusements to run away in the moors in the morning and remain there all day” (Brontë, E., 2010, p. 49).

Even though “[t]ill he reached the age of thirteen, she had not once been beyond the range of the park by herself” (Brontë, E., 2010, p. 202), Cathy, Catherine’s daughter, “a child of light and warmth” (Harris, A. L., 1980, p. 116) is attracted by the outer spaces, just like her mother. In a discussion with Nelly she wants to find out *when* she could climb up the hills she can see out of the window. As Nelly shows, she is particularly attracted by Penistone Crags “especially when the setting sun shone on it” (Brontë, E., 2010, p. 202). Cathy perceives the interconnection between natural landscape and seasonal time and her idea of heaven is to watch from a treetop the interaction of natural forces:

[...] rocking in a rustling green tree, with a west wind blowing, and bright, white clouds flitting rapidly above; and not only larks, but throistles, blackbirds, and linnets, and cuckoos pouring out music on every side, and the moors seen at a distance, broken into cool dusky dells; (...) and woods and sounding water, and the whole world awake and wild with joy. (Brontë, E., 2010, p. 261)

Interestingly enough, Cathy’s first real exploration of the moors and of the Fairy Cave under Penistone Crags is performed under Hareton’s guidance. Hareton, Hindley’s son is the one who performs most of the chores in and around Wuthering Heights after Heathcliff becomes the owner of the place. His perception of time has to do with the unfolding of agricultural cycles. Both Cathy and Hareton respond to the rhythm of natural, cyclic change. It is no wonder then that they will marry on New Year, starting their life as husband and wife on a day that marks new beginnings.

Eternal Time

This hypostasis of time is the one longed for by Catherine and Heathcliff when they become mature enough to analyse their feelings. Both lovers come to reject simple chronological time and more precisely the present in favour of what may be called eternal or timeless time. As children, Catherine and Heathcliff are in communion with nature and respond to the rhythm of seasonal time. Gleckner argues that the window scene at Thrushcross Grange is of special importance in the structure of the novel (Gleckner, R. F., 1999, p. 332). Both teenagers are lured (at least for a while) by the luxury and warmth they have a glimpse of inside the Lintons’ manor. After the first moments of fascination, Heathcliff rejects this vision when he perceives its limitations; Catherine, however, seems to be tempted to live such a life which seems to be full of refinement, peace and happiness. Thus, a split is performed in her perception of time between the changes brought about by natural temporal cycles and eternal, timeless time. The former one is related to her love or rather infatuation for Edgar Linton and everything he represents – good looks, youth and riches –, while the latter is the love she feels for Heathcliff:

My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I’m well aware, as winter changes the trees – my love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath – a source of little visible delight, but necessary. (Brontë, E., 2010, p. 87)

This sense of permanent, indestructible love she feels for Heathcliff is raised to the status of cosmic, universal force: “If all else perished, and *he* remained, I should still continue to be; and, if all else remained, and he were annihilated, the Universe would turn to a mighty stranger” (Brontë, E., 2010, p. 87). Catherine’s *hubris* consists in believing she can reconcile the various hypostases of time – chronological, seasonal and eternal time – and have them all together. During the three days of illness and voluntary seclusion in her room, there is a split in her identity between her present as Edgar’s wife at Thrushcross Grange and her past as a child at Wuthering Heights. Past becomes more real than present and it will be swept into a glimpse of an afterlife everlasting future, inserted within the layer of eternal, timeless time. It is with this multiplicity of vision in mind and soul that Catherine launches Heathcliff the ultimate challenge:

But, Heathcliff, if I dare you now, will you venture? If you do, I will keep you. I’ll not lie there by myself; they may bury me twelve feet deep, and throw the church down over me; but I won’t rest till you are with me...I never will. (Brontë, E., 2010, p. 133)

Her love for Linton has faded away, and she is awaiting her own death as a liberation from the confines of the present: “my soul will be on that hill-top before you lay hands on me again. I don’t want you, Edgar, I’m past wanting you” (Brontë, E., 2010, p. 134). Death is less threatening than separation from Heathcliff: “I wish us never to be parted” (Brontë, E., 2010, p.171), says Catherine and she continues her vision of death as liberation: “I’m tired, tired of being enclosed here. I’m wearying to escape into that glorious world, and to be always there (Brontë, E., 2010, p. 172).

On his return after an absence of three years, Heathcliff continually projects the past into the present. By doing that, he ignores the present (which he sees only as a projection of the past) and is committed to a revenge plan that is to unfold in the future (becoming rich, taking revenge on Hareton, Edgar and those connected to them – Isabella, Linton, Hareton, Cathy). While this plan is unfolding, he cannot perceive time as a cosmic, eternal hypostasis. This failure of perception of the only hypostasis of time in which he could be reunited with Catherine results in his not being able to ‘meet’ Catherine’s child-like ghost after Lockwood tells him about the vision he had while sleeping in Catherine’s maiden bed. Although he gets into the oak-paneled bed and opens the lattice, Heathcliff cannot replicate Lockwood’s experience. At this point, he is denied entrance into the spiritual world of eternal time. Things will start to change for him only towards the end.

Heathcliff’s revenge comes to a stop when he realizes that some of Catherine’s physical characteristics (especially her eyes) have been inherited by members of the young generation (Cathy and Hareton):

They lifted their eyes together, to encounter Mr. Heathcliff – perhaps, you have never remarked that their eyes are precisely similar, and they are those of Catherine Earnshaw (...) I suppose this resemblance disarmed Mr. Heathcliff. (Brontë, E., 2010, p. 339-340)

This epiphany is related to a kind a pantheistic vision about Catherine. He sees her in all the objects and natural phenomena that surround him. The confession he makes to Catherine shows that he is more and more prepared to meet Catherine on her own terms in the eternal hypostasis of time:

what is not connected with her to me? and what does not recall her? I cannot look down to this floor, but her features are shaped on the flags! In every cloud, in every tree – filling the air at night, and caught by glimpses in every object, by day I am surrounded with her image! The most ordinary faces of men, and women, - my own features – mock me with a resemblance. (Brontë, E., 2010, p. 341)

Towards the end of his life, Heathcliff seems to be more alert to the spiritual than to the real world. He moves to Catherine's chamber, seldom eats or rests and hopes to pass the border line between the normal and the paranormal, between the real and the spiritual world. In the morning following his death, he is found lying on the panelled bed. The window is wide open: rain has been seeping in and "his face and throat were washed with rain" (Brontë, E., 2010, p. 353). Separated from the outer world in this coffin-like structure, Heathcliff is finally capable of crossing the threshold between life and death, and in so doing, he finally fulfils Catherine's curse-like challenge.

The end of the novel which presents Lockwood's account of their ghosts on the moor as seen by the little shepherd suggests that the world of union and oneness Catherine and Heathcliff had as children - let us not forget Catherine's famous words "I am Heathcliff" (Brontë, E., 2010, p. 87), - a world destroyed by Catherine's marriage to Edgar Linton, may be regained in the hypostasis of cosmic, eternal, timeless time:

I encountered a little boy with a sheep and two lambs before him, he was crying terribly and I supposed the lambs were skittish, and would not be guided.

'What is the matter, my little man?' I asked.

'They're Heathcliff and a woman, yonder, under t' Nab,' he blubbered, 'un' Aw darnut pass 'em. (Brontë, E., 2010, p. 355).

Conclusion

This paper approached one of the key elements in Emily Brontë's *Wuthering Heights*, i.e., the manner in which the characters that populate the novel respond to different hypostases of time. The analysis performed evinced three main such hypostases: clock time or chronological time, perceived as such by the main narrators, Lockwood and Nelly Dean; seasonal or cyclic time, a hypostasis of time responded to by young Catherine and Heathcliff and later on by Cathy and Hareton; cosmic, eternal or timeless time, longed for and finally attained by Catherine and Heathcliff. The paper also showed that, apart from the main time hypostasis attached to such characters, they also perceive and respond to other time hypostases at different moments in the unfolding of the action.

References

- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique Générale*, Gallimard, Paris, 1966.
- Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, Harper Collins, London, 2010.
- Gleckner, Robert F., "Time in *Wuthering Heights*", in *Criticism I*, Wayne State University Press, 1959. (<https://www.jstor.org/stable/23090934>)
- Harris, Ann Leslie, "Psychological Time in *Wuthering Heights*, in *The International Fiction Review*, 7, no 2, 1980.
- Iftimie, Nicoleta Mariana, "«Open the Window Again Wide»: Inner and Outer Spaces in *Wuthering Heights*", in *Buletinul Institutului Politehnic Iași, secția științe socio-umane*, vol. 66 (70), nr. 1-2, 2020.
- Sanger, Charles Percy, "The Structure of *Wuthering Heights*," in Richard Lettis and William E. Morris (eds.), *A Wuthering Heights Handbook*, Odyssey Press, New York, 1961.

MÉDITATIONS SUR LE TEMPS À L'ÈRE DES PARADOXES TERMINAUX DANS LA LENTEUR DE MILAN KUNDERA

Abdelouahed Hajji

*Faculté des Lettres et des Sciences Humaines-Saïs, USMBA-Fès, Maroc
Laboratoire « Langue, Littérature, Imaginaire et Esthétique »*

***Abstract.** In this study, we aim to delineate the conception of time in *La Lenteur* by Milan Kundera. More particularly, we seek to meditate upon the notion of time in the age of terminal paradoxes, characterised by the “oblivion of being” and the erasure of memory. This oblivion is provoked by speed, and thus not only leads to a loss of memory, but also to a loss of pleasure. And this, because speed, a form of ecstasy, is unable to foster a fluent relation to memory and to the world. Time through the prism of speed is a suspended and problematic time. In contrast, Kundera creates a eulogy for slowness through a rereading of Vivant Denon’s novella *Point de lendemain* and Laclos’ *Les Liaisons dangereuses*. He thus notes that we not only transitioned from the age of slowness to that of speed, but also from the age of secrets to that of exhibitionism, as a way to erase oneself in the face of time. The novelist thus uses an architecture both dense and bare in order to elaborate the theme of slowness in contrast to that of speed. Furthermore, the bare language and the short chapters of *La Lenteur* allow for a problematisation of the theme of speed, of oblivion, of slowness and of memory in relation to a plural writing, thus defying generic classifications. In short, the novel’s form explores the themes that the work portrays. In addition, Kundera reinvents the great novelists who invented or improved the art of the novel. This rehabilitation is a writing of memory and a battle against oblivion, and ipso facto, a tribute to time and to his predecessors. This study essentially aims to explore the temporal experience in *La Lenteur* by Kundera in order to show the complicity of memory and slowness, speed and oblivion.*

***Keywords:** time; speed; oblivion; slowness; memory.*

Le degré de la lenteur est directement proportionnel à l’intensité de la mémoire ;
le degré de la vitesse est directement proportionnel à l’intensité de l’oubli.

Milan Kundera, *La Lenteur*, p. 52

À une époque où l’Histoire cheminait encore lentement, ses événements peu nombreux s’inscrivaient aisément dans la mémoire et tissaient une toile de fond connue de tous devant laquelle la vie privée déroulait le spectacle captivant de ses aventures. Aujourd’hui, le temps avance à grands pas. L’événement historique, oublié en une seule nuit, scintille dès le lendemain de la rosée du nouveau et n’est donc plus une toile de fond dans le récit du narrateur, mais une surprenante *aventure* qui se joue sur l’arrière-plan de la trop familière banalité de la vie privée.

Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l’oubli*, p. 21

Préliminaires

La Lenteur de Milan Kundera, premier roman du cycle français, ne se distingue pas seulement du cycle tchèque par le changement d'idiome, mais aussi par la brièveté et la rapidité de la narration. À vrai dire, les romans du cycle français se caractérisent par un rétrécissement spatio-temporel. De point de vue thématique, cette brièveté se traduit également dans les thèmes développés dans l'œuvre, d'autant plus que Kundera démontre le passage de l'homme de l'âge de la lenteur à celui de la vitesse, du secret à celui de l'exhibitionnisme. Il s'agit ainsi de l'une des caractéristiques de ce que Kundera appelle les « paradoxes terminaux ». Ainsi, la phrase kundérienne et la trame condensée de *La Lenteur* problématisent la situation alarmante de l'être post-moderne à travers une écriture étouffée et déstabilisée. Kundera pense ainsi le temps dans cette œuvre à travers la confrontation de deux époques différentes : celle de la lenteur et celle de la vitesse, où l'amnésie est un trait distinctif. En revanche, il fait l'éloge de la lenteur comme source de quiétude et de bonheur du fait que l'homme maîtrise le temps et donne sens à ses gestes.

Forme d'extase, la vitesse est un fragment du temps qui arrache l'homme de la continuité temporelle. Elle est un hors-temps qui rompt avec le plaisir. Dès lors, la brièveté des événements qui se déroulent dans le congrès des entomologistes traduit la vélocité marquant le récit kundérien. Kundera insiste sur cette perte du plaisir due à la vitesse. Pour penser cette métamorphose, l'auteur tisse, dans une approche comparatiste, des passerelles entre le XVIII^e et le XX^e siècles. Bref, son exégèse révèle la nouvelle perception du temps durant le XX^e siècle.

Notre approche de *La Lenteur* se propose de traiter de l'expérience du temps à l'ère des *paradoxes terminaux*. Notre analyse portera, en premier lieu, sur la composition romanesque de *La Lenteur*. Ensuite, nous analyserons la notion de la vitesse tout en mettant l'accent sur la dialectique qui se tisse entre temps et langage. En deuxième lieu, nous verrons comment est-ce que Kundera fait l'éloge de ce qu'il appelle la « sagesse de la lenteur », où il est question de la relation qui unit : mémoire, vitesse et oubli. Nous porterons également notre intérêt sur la réhabilitation des grandes figures de l'art du roman selon Kundera, et ce, dans une sorte de lutte contre l'oubli.

I. Le temps à l'épreuve des paradoxes terminaux

1. L'architecture du texte

De prime abord, la composition architecturale de *La Lenteur* de Kundera se caractérise par une structure éclatée¹ s'inscrivant ainsi dans le sillage de ce que Guy Scarpetta

¹Guy Scarpetta remarque que « [...] Kundera perturbe les catégories littéraires établies, force la distinction des genres : le « récit », chez lui, vire sans cesse à l'essai (mais c'est un essai ouvert, suspendu, spécifiquement romanesque), – et l'essai n'a pas sens qu'à procéder de la narration, et à la relancer (ce pourquoi le récit, chez lui, n'est jamais naïf, innocent) » (Scarpetta, G., 1996, p. 85). Il est essentiel de noter que Scarpetta classe *La Lenteur* parmi les romans qui représentent l'âge d'or du roman.

appelle l' « impureté ». Il s'agit d'une esthétique postmoderne² qui part « [...] du défi d'un art envers un autre pour traverser leur opposition et atteindre un dispositif impur, bâtard, où d'autres arts peuvent se profiler » (Scarpetta, G., 1985, p. 34). Ainsi, notes biographiques, essai, narration, digressions philosophiques, dialogue, etc. participent tous à la fabrique du texte kundérien. Kundera réussit également à faire cohabiter philosophie et littérature à travers cette fiction problématique et problématisante. Cette structure éclatée collabore au thème de l'œuvre en ceci que la narration accélérée du roman suggère cette vitesse dont parle le narrateur dès les premières pages du roman.

Le temps de la narration est en effet un moyen de re-penser la vitesse du monde postmoderne. Kundera traduit cette rapidité des événements dans une écriture fragmentaire et réflexive. Il étouffe les mots et les phrases tout en déstabilisant le rythme de la narration. Rappelons que le cycle français de Kundera se caractérise par une densité formelle et un rétrécissement temporel. *La Lenteur* illustre bien ce que l'auteur appelle « l'art de la fugue », où il s'agit d'écrire le roman comme si on écrivait de la nouvelle. Ainsi, le style est inséparable de la composition du fait que le roman ne peut pas se limiter à une simple « story ». L'originalité d'un écrivain réside bel et bien dans son style. Le romancier condense alors deux époques tout en réduisant l'espace et le temps dans lesquels se déroulent les événements. On pourrait dire que chaque chapitre à son tempo, c'est-à-dire son atmosphère émotionnelle. À travers ces courts chapitres, le romancier défie les formes sclérosées dans une narration errante qui « se superpose à la texture rhapsodique du roman ». (Scarpetta, G., 1996, p. 261) La nouveauté de *La Lenteur* réside donc dans l'éclatement de la voix narrative et la division du roman en cinquante-et-un chapitres. Kundera abandonne la composition du cycle tchèque, laquelle est caractérisée par la division en sept parties et par la longueur des chapitres. Ce roman est fondé ainsi sur une série de contrastes thématiques.

Cette forme extrêmement fragmentaire et dense n'empêche pas le romancier de faire appelle à la nouvelle de Vivant Denon *Point de Lendemain* et *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos Laclos. Ce roman emprunte désormais des passages de ces deux textes dans un rapport intertextuel afin de re-penser le changement des attitudes humaines entre le XVIIIe et la fin du XXe siècle. Kundera souligne bel et bien le changement de la conception du temps à l'ère de la « machine ». En fait, le texte kundérien absorbe d'autres textes pour examiner ce thème dans une sorte d'intertextualité critique et dialogique. Le langage romanesque de *La Lenteur* explore le thème de l'œuvre à savoir la vitesse et la perte de la lenteur à partir des lectures bien choisies. Cela place Kundera – critique redoutable – dans la pléiade des écrivains-critiques ou « méta-écrivains » qui réfléchissent sur la pratique littéraire dans leur

² « La postmodernité, précise Marc Jiménez, n'est pas un mouvement ni un courant artistique. C'est bien plus l'expression momentanée d'une crise de la modernité qui frappe la société occidentale, et en particulier les pays les plus industrialisés de la planète » (Jiménez, M., 1997, p. 418). Toutefois, l'orthographe « post-modernité » indique la dimension chronologique et concerne donc la période qui vient après la modernité.

fiction. Il aborde les libertins du XVIII^e siècle pour penser l'instant et le présent tout en soulignant la crise du temps à la fin du XX^e siècle. La rencontre improbable entre le Chevalier de la nouvelle de Vivant Denon et Vincent à la fin du roman en dit long sur cette crise de la temporalité.

Cela dit, *La Lenteur* est un roman d'une seule nuit, où les événements se déroulent dans un château-relais qu'on a transformé significativement en hôtel. Le temps est alors rétréci puisque ces événements durent une seule journée comme si la narration accélérée et le langage dépouillé participaient à l'intrigue du roman. Kundera semble attirer l'attention sur ce qu'il nomme dans *Les Testaments trahis* « l'éloge de l'essentiel » selon lequel l'écriture s'attache à l'essentiel, permettant à l'écrivain d'aller vers « l'âme des choses » et d'économiser ainsi le langage. Comme si le romancier traduisait cette vitesse au niveau du rythme de la narration. Raison pour laquelle, il recourt à l'écriture fragmentaire comme forme de rétrécissement et de dépouillement. Toutefois, il ralentit la narration quand il fait appel à l'enchâssement des autres genres comme l'essai et le dialogue philosophique. Il brouille en effet les chemins vers l'intrigue principale. Les digressions philosophiques invitent le lecteur à des réflexions et à des méditations sur les sujets traités par le narrateur tout en suspendant tout jugement moral.

La fabrique du texte chez Kundera contribue à l'élaboration du thème de la vitesse et de la lenteur. La durée à l'ère des paradoxes terminaux est en effet « [...] un fragment de temps coupé et du passé et de l'avenir » (Kundera, M., 1995, p.10). Le temps est arraché de la continuité existentielle à cause de l'usage démesuré de la technique qui a fait de l'homme un esclave de la technique. Cette composition originale par rapport aux romans du cycle tchèque réduit la durée même de la lecture. Comme si Kundera constatait que l'homme post-moderne n'avait pas le temps de la lecture. Il affirme dans *Le Rideau* :

Si je compte une heure de lecture pour vingt pages, un roman de quatre cents pages me prendra vingt heures, donc, disons, une semaine. Rarement trouve-t-on toute une semaine libre. Il est plus probable que, entre les séances de lecture, des pauses de plusieurs jours s'introduiront, où l'oubli aussitôt installera son chantier. Mais ce n'est pas seulement dans les pauses que l'oubli travaille, il participe à la lecture d'une façon continue, sans la moindre relâche ; en tournant la page, j'oublie déjà ce que je viens de lire. (Kundera, M., 2005, p. 182)

Le dépouillement des épisodes dans *La Lenteur* permet de lutter contre l'oubli qui s'attache à la nature défectueuse de la mémoire et à la précipitation de l'homme post-moderne. La narration rapide et la forme réduite du roman motivent la lecture. L'architecture dense de cette œuvre pense désormais à sa façon les thèmes de l'oubli, de la vitesse et de la lenteur à travers ce langage sobre et direct. La forme en elle-même est une exploration du thème. Kundera est conscient que l'homme des temps paradoxaux est conditionné par la vitesse et, *ipso facto*, par l'oubli, d'où cette narration « nerveuse ».

2. Le temps à l'épreuve de la technique

Kundera se définit comme un « moderne antimoderne ». Cet oxymore souligne sa critique de la révolution technologique. Il condamne notamment la raison qui a conduit

vers ce qu'il appelle – suite à Hermann Broch – la « dégradation des valeurs » et la métamorphose de l'homme en un simple objet, d'où la critique virulente de ce qu'il nomme les « paradoxes terminaux » qui sont le résultat immédiat de la technique. Ainsi, le temps au prisme de la révolution technique n'est-il qu'une discontinuité et une rupture avec le passé et l'avenir. Cette discontinuité est un cadeau de la révolution rationnelle qu'a connue l'Europe depuis Descartes comme le souligne Kundera lui-même : « la vitesse est la forme d'extase dont la révolution a fait cadeau à l'homme » (Kundera, M., 1995, p. 10). L'auteur culpabilise la révolution rationnelle qui a provoqué ce qu'il appelle dans *L'Art du roman* « l'oubli de l'être » par référence à Heidegger. Cette révolution technique a fait passer l'homme de l'être à l'étant comme l'avait noté le même Kundera, lecteur assidu de Heidegger, « élevé jadis par Descartes en « maître et possesseur de la nature », écrit-il, l'homme devient une simple chose pour les forces (celles de la technique, de la politique, de l'Histoire) qui le dépassent, le surpassent, le possèdent » (Kundera, M., 1986, p. 14). Le temps soumis au diktat de la technique s'efface complètement et devient une forme d'extase et un poids insoutenable.

Il convient de dire que seul l'homme pourrait donner forme au temps. Or, le temps des *paradoxes terminaux* est un temps informe et inhumain du fait qu'il est truffé de paradoxes. Le rythme soumis à la machine comme en témoignent les passages de *La Lenteur*, empêche le plaisir de la méditation et de l'interrogation. Kundera critique alors les temps postmodernes qui sont des temps de crise et d'oubli, où l'homme se trouve dans un tourbillon de la réduction. À l'encontre, il suscite la nostalgie de la lenteur et du bonheur due au ralentissement de la durée à partir de la nouvelle de Vivant Denon, *Point de lendemain*, et le roman de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*. Il tient d'ailleurs ce dernier comme « un très grand livre qui a résisté au temps » (Kundera, M., 2005, p. 202). Il se souvient ainsi de l'époque des Lumières qui est une époque de la marche et de la lenteur, dans laquelle l'homme savait bien de quoi sa vie est faite, comme il l'aborde déjà dans *L'Immortalité* (1990) où il évoque la vie de Goethe³. Le temps acquiert donc ici une importance particulière dès lors que l'homme était maître de ses gestes.

Il faudrait signaler que la vitesse extatique métamorphose la vie de l'homme, car « tout change quand l'homme délègue la faculté de vitesse à une machine : dès lors, son propre corps se trouve hors du jeu et il s'adonne à une vitesse qui est incorporelle, immatérielle, vitesse pure, vitesse en elle-même, vitesse extase » (Kundera, M., 1995, p. 11). La vitesse machinale met l'homme en dehors de son corps. Ces métamorphoses temporelles sont illustrées par le décor même du roman puisque le château-relais se transforme en une auberge. L'action, l'espace et le temps perdent alors leur essence

³Kundera écrit que « Goethe, en revanche, a vécu ce moment de l'histoire, bref et unique, où le niveau technique permettrait déjà un certain confort, mais où l'homme cultivé pouvait encore comprendre tous les outils qui l'entouraient. Goethe savait avec quoi et comment sa maison a été bâtie, pourquoï une lampe à huile donnait de la lumière, il connaissait le mécanisme de télescope [...] le monde des objets techniques était pour lui intelligible et transparent » (Kundera, M., 1990, p. 118-119).

dans un monde accéléré et machinal, où la marche est remplacée par la machine. À l'époque de Vivant Denon, l'homme sait encore donner une forme au temps grâce à la marche et à la méditation. La marche est une façon d'habiter poétiquement le monde. En parlant de Madame de T., et du Chevalier, le narrateur affirme que leur corps sont « balancés par le mouvement du carrosse, [...] se touchent, d'abord à leur insu, puis à leur su, et l'histoire se noue » (Kundera, M., 1995, p. 13). À cette époque l'homme maîtrise le rythme du temps. « La conversation, à titre d'exemple, n'est pas un remplissage du temps, au contraire c'est elle qui organise le temps, qui le gouverne et qui impose ses lois qu'il faut respecter » (Kundera, M., 1995, p. 44). L'homme gouverne le temps et lui imprime une forme. Il s'agit en fait d'une « exigence de la beauté mais aussi celle de la mémoire. Car ce qui est informe est insaisissable, immémorisable » (Kundera, M., 1995, p. 51). En revanche, l'ère des *paradoxes terminaux* est une période où les choses sont confuses car « quand les choses se passent trop vite personne ne peut être sûr de rien, de rien du tout, même pas de soi-même » (Kundera, M., 1995, p. 159).

Kundera note justement que : « Notre époque s'adonne au démon de la vitesse et c'est pour cette raison qu'elle s'oublie si facilement elle-même » (Kundera, M., 1995, p.160). L'homme postmoderne est pressé par l'écoulement rapide du temps. Cet homme est à l'image de motocyclette qui « [...] se hâte vers sa moto » (Kundera, M., 1995, p.182) pour s'oublier tout en se baignant dans l'imbroglio de la vitesse machinale. Kundera taxe en effet la période des *paradoxes terminaux* comme une période caractérisée par le désir de l'oubli. Il s'agit peut-être d'une « ambition de vivre hors du temps » (Borges, J., et Ferrari, O., 2012, p.33). Cela illustre en effet la crise de l'homme dans un monde technicisé. La critique de la vitesse vise les aspects néfastes de la modernité technologique qui ont effacé également la frontière entre la vie privée et la vie publique pour fabriquer le *danseur*, c'est-à-dire, selon la définition de Vincent et son maître Pontevin, l'homme qui cherche le regard du public par n'importe quel prix pour satisfaire son égo. Cette attitude est illustrée dans *La Lenteur* par le député Duberques, l'intellectuel Berck, le savant tchèque lesquels adoptent le « *judo moral* » (Kundera, M., 1995, p. 29), comme stratégie à faire rayonner le moi. Cette technique consiste à se montrer plus moral et plus honnête devant la foule. Ces personnages ou plutôt ces « intellectuels médiatiques » qualifiés de *danseurs* s'illusionnent alors dans le regard flatteur du public au détriment du secret et de la lenteur. Ils adhèrent ainsi à la vitesse pour *entrer* dans « la casserole de la célébrité » (Kundera, M., 1995, p. 54) en vue de transformer leur vie en « œuvre d'art ». En bref, l'ère des *paradoxes terminaux* se caractérise par un temps de crise qui est synonyme de perte de la lenteur et l'épanouissement de l'exhibitionnisme. Somme toute, Kundera s'interroge derrière ce roman sur les possibilités existentielles de l'homme dans un monde atteint par la vitesse et par les illusions.

II. La lenteur, le plaisir, l'épicurisme

1. La mémoire jouissive

Que se passe-t-il dans un monde atteint par la vitesse ? Ou encore, comme se le demande Kundera, pourquoi le plaisir de la lenteur a-t-il disparu ? La lenteur est en

effet associée au plaisir et à l'hédonisme du fait qu'elle permet de savourer l'instant, c'est-à-dire d'organiser le temps tout en lui donnant une forme. L'organisation de la durée suppose à prendre le temps au ralenti, ce qui permet d'avoir une mémoire jouissive. Celle-ci naît quand l'homme est maître de ses gestes. Dans ce même contexte, Mohamed Bernoussi s'interroge : « c'est quoi le temps ? » Il y répond que : « C'est une invention humaine destinée à mettre de l'ordre, à organiser la place et la durée des actions. Bref le temps nous apprend à la fois à mieux vivre et à mieux mourir » (Bernoussi, M., 2018, p. 159).

L'histoire des personnages de *La Lenteur* montre significativement que la perte du plaisir est due à la non-maîtrise des gestes humains. En revanche, les personnages de la nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon savaient comment organiser leur temps grâce au rythme lent comme forme de sensualité et du plaisir comme l'avait noté le narrateur de *La Lenteur* à propos de ces deux personnages. Ainsi : « C'est la première fois, dit-il, qu'ils sont si près l'un de l'autre, et l'indicible ambiance sensuelle qui les entoure naît justement de la lenteur de la cadence » (Kundera, M., 1995, p.13). Le plaisir de la lenteur est lié au plaisir libertin du XVIIIe siècle, où il y a encore cet éloge du secret. D'où la mise en récit de deux époques pour établir cette distinction entre le libertinage du XVIIIe siècle et le sentimentalisme lyrique de la fin du XXe siècle, d'une part, et montrer cette complicité entre temps et gestes lents, d'autre part. Kundera critique bien ce sentimentalisme qui ne fait pas seulement l'étalage des sentiments mais écrase également la durée humaine. Soulignons que le lyrisme dans le vocabulaire kundérien est synonyme d'immaturité. Ainsi, Vincent a transformé les gestes érotiques en mouvements ridicules. En fait, le plaisir est lié à la discrétion épicurienne et à la sagesse de la lenteur. Celle-ci permet de sauvegarder la mémoire du plaisir comme c'est le cas du Chevalier de la nouvelle de Vivant Denon qui ralentit ses pas pour se réjouir de son aventure qu'il vient de passer avec Madame de T. Cependant, l'homme post-moderne patauge dans la précipitation et, partant, dans l'amnésie.

La mémoire jouissive produit du plaisir et écarte la souffrance liée, quant à elle, à la vitesse et à l'oubli. Kundera souligne qu'Épicure « [...] a compris la vie bienheureuse d'une façon extrêmement sceptique : éprouve du plaisir celui qui ne souffre pas » (Kundera, M., 1995, p. 16). Autrement, le rythme lent produit du plaisir et mène vers l'épicurisme comme éloge des plaisirs même si « Épicure ne recommande que des plaisirs prudents et modestes » (Kundera, M., 1995, p. 16). Le romancier souligne que l'idée du plaisir est inhérente à celle de la lenteur comme une « marque de bonheur » (Kundera, M., 1995, p.183). La dimension épicurienne du temps consiste à dire que seuls le temps présent et l'instant vécu comptent. Cependant, la célérité vertigineuse a pris le lieu de ce qui est perpétuel.

Le plaisir naît également de la sagesse de l'incertitude dont parle Kundera dans *L'Art du roman*. La sagesse épicurienne côtoie en effet celle de la relativité en vue de provoquer un rire mélancolique devant la fugacité du temps. Le temps au ralenti permet ainsi d'avoir une mémoire du plaisir et du sensible. Cette mémoire somatique constitue une pierre angulaire du bonheur. À l'encontre, le monde des *paradoxes*

terminaux se caractérise par un « [...] bruit non pas le bruit ancien d'un orage ou d'un marteau, mais le bruit nouveau des moteurs, notamment des automobiles et des motocyclettes : des "monstres à explosion" » (Kundera, M., 2005, p. 147). Le plaisir à l'épreuve de ces temps de crise se transforme en un désœuvrement dans une époque rattrapée par la fugacité du temps. Le romancier fait appel à ce que les libertins appellent « le goût du moment » qui s'oppose à l'étalage des sentiments dans notre société imagologique. La mémoire du plaisir naît de la sagesse de l'incertitude et de la lenteur. Somme toute, Kundera fait l'éloge de la sagesse de la lenteur et montre que l'expérience de bonheur suppose un renversement du rapport au temps. Bref, la lenteur crée une poésie de l'existence.

2. La perte de la mémoire ou l'impossibilité du plaisir

Si le XVIII^e siècle se penche sur la question du bonheur, c'est parce que dans ce contexte caractérisé par la lenteur, l'homme n'est plus déterminé ni par la durée ni par la possession matérielle. Du reste, le narrateur qualifie ce siècle de celui des « plaisirs » (Kundera, M., 1995, p. 107). Cependant, la fin du XX^e siècle se caractérise par une perte du plaisir due à la perte de la mémoire et à l'écoulement temporaire du temps. Nombreux sont alors les moments de *La Lenteur* qui renvoient à cette question de perte de la mémoire dans un monde dominé par la technique. Comme l'avait fait Marie-Ève Draper lorsqu'elle observe que :

Dans le développement de ses thèmes et de ses sous-thèmes dans *La Lenteur*, Kundera fait, de façon récurrente, le constat d'une perte : celle du plaisir de la lenteur, de l'oisiveté transformée en désœuvrement et celle de la jouissance devenue extase. (Draper, M., 2002, p. 118)

La perte du plaisir se dresse derrière la méditation de Kundera sur la lenteur dans cet essai-romanesque », où les personnages sont par rapport à ceux de la nouvelle de Vivant Denon des errants dans un monde atteint par l'oubli. Outre ce, l'écrivain constate la dégradation de l'érotisme et, d'une façon générale, toutes les valeurs. Ce constat a été déjà fait dans *L'Immortalité*, où l'écrivain montre la *dégradation des valeurs* et la fugitivité du temps et, *ipso facto*, la nécessité de re-penser le rapport au temps. La perte de la mémoire est due à la vitesse impliquant l'impossibilité du plaisir. Car le plaisir est lié à la mémoire. Dès les premières pages, le narrateur a le désir de passer une nuit avec sa femme Vera dans le château-relais transformé en auberge pour retrouver le plaisir d'antan. Il oppose en effet le couple « lenteur-mémoire » et « vitesse-oubli », et observe que la perte de mémoire implique une perte du plaisir. En bref, la perte de mémoire signifie, ici, une crise de la temporalité.

La célérité met l'homme en dehors de la temporalité humaine comme en témoigne la situation de l'homme penché sur sa motocyclette qui est justement en dehors du temps. Car il « [...] est dans un état d'extase ; dans cet état, il ne sait rien de son âge, rien de sa femme, rien de ses enfants, rien de ses soucis et, partant, il n'a pas peur, car la source de la peur est dans l'avenir, et qui est libéré de l'avenir n'a rien à craindre » (Kundera, M., 1995, p. 10). Forme d'extase, la vitesse est une négation du temps et

du corps comme l'illustre ce passage des *Testaments trahis*, où l'extase est définie comme une

[...] identification absolue à l'instant présent, oubli total du passé et de l'avenir. Si on efface l'avenir ainsi que le passé, la seconde présente se trouve dans l'espace vide, en dehors de la vie et de sa chronologie, en dehors du temps et indépendante de lui (c'est pourquoi on peut la comparer à l'éternité qui, elle aussi, est la négation du temps. (Kundera, M., 1993, p. 103)

L'un des personnages de *La Lenteur* nommé Vincent incarne l'homme postmoderne et adopte en effet cette vitesse extatique pour s'oublier. Au contraire, le Chevalier de Vivant de Denon professe la lenteur. D'où la nostalgie du romancier qui, lui aussi, tourne vers la mémoire du passé européen afin de réhabiliter la voix de la sagesse de la lenteur enterrée par le bruit non seulement des machines mais aussi des intellectuels médiatiques comme l'explique l'état des congressistes qui cherchent sans cesse le regard du public au détriment de la recherche scientifique.

III. La mémoire, la vitesse, l'oubli

1. Le temps entre lenteur et vitesse

Disons de prime abord que l'écriture est une lutte contre l'oubli, et partant, une réhabilitation de la mémoire par l'écriture. Kundera est un romancier qui lutte contre l'oubli de la mémoire de l'art du roman. Il fait de la question du temps une problématique existentielle. Dans *La Lenteur*, il établit un rapport très étroit entre ces trois notions à savoir la « mémoire », la « vitesse » et l' « oubli ». Il déclare ainsi qu' :

Il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli. Évoquons une situation on ne peut plus banale : un homme marche dans la rue. Soudain, il veut se rappeler quelque chose, mais le souvenir lui échappe. À ce moment, machinalement, il ralenti son pas. Par contre, quelqu'un qui essaie d'oublier un incident pénible qu'il vient de vivre accélère à son insu l'allure de sa marche comme s'il voulait vite s'éloigner de ce qui se trouve, dans le temps, encore trop proche de lui. (Kundera, M., 1995, p. 51-52)

Si le rythme lent préserve la mémoire, la vitesse, elle, entraîne l'oubli. Il y a dans *La Lenteur* un éloge de la marche comme une résistance à la pathologie de la vitesse. La marche permet d'avoir un lien altéritaïre avec le monde en ceci que les marcheurs vont échanger certains sentiments. La remémoration nécessite de prendre le temps au ralenti. Kundera écrit dans ce sens : « Quand j'ai évoqué la nuit de madame de T., j'ai rappelé l'équation bien connue d'un des premiers chapitres du manuel de la mathématique existentielle : le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli » (Kundera, M., 1995, p. 159-160). En fait, la vitesse consacre l'oubli alors que la lenteur perpétue la mémoire. Le Chevalier dans *La Lenteur* est bercé par le souvenir de la nuit qu'il a passée. Madame de T., et le Chevalier ne s'intéressent ni à la condition humaine ni à autre chose. Ils jouissent de leur rencontre que rien d'important ne s'y attache. Tout se passe comme si ces personnages oublièrent le temps. Vincent, quant à lui, désire oublier cette nuit par le recours à la vélocité temporelle. Ce personnage est conditionné par l'écoulement rapide du temps.

Cela dit, Kundera critique la pathologie de l'urgence comme une source de peur et d'angoisse. La précipitation empêche de réfléchir et impose en plus une amnésie et une frigidité des sentiments. D'où la nécessité de sauvegarder la mémoire. Eva Le Grand cite Kundera lorsqu'il dit :

La vitesse de l'histoire a atteint un tel degré que le lien avec le passé risque de se rompre. Cela confronte le romancier avec une tâche assez neuve : sauver la continuité qui se perd, capter le temps fugitif de l'histoire et mettre indirectement en parallèle notre façon de voir (de sentir, de réfléchir, d'aimer) et celle, à demi oubliée, de nos prédécesseurs. (Grand, E., 1995, p. 178)

La vitesse est un ennemi redoutable de la mémoire puisqu'elle ne tolère pas de savourer l'instant. Le temps entre lenteur et vitesse souligne que la lenteur provoque le plaisir et plus de mémoration, alors que la vitesse conduit vers le « temps gouverné par l'oubli » (Kundera, M., 2005, p. 186) et de facto vers un temps problématique et suspendu, où l'homme perd ses facultés sensibles et ses repères. Rappelons que la lenteur n'exclut pas le mouvement, mais, c'est une manière propre à l'homme d'habiter pleinement sa vie du fait qu'elle donne la souveraineté au corps.

2. La mémoire poétique de l'art du roman ou la réhabilitation des précurseurs

Que fait le romancier devant l'oubli dévastateur ? En fait, Kundera fait appel au droit à la mémoire selon lequel le romancier doit réinventer les précurseurs de l'art du roman et les sauver du « puits de l'oubli ». Son travail s'érige en une lutte contre l'oubli – défini dans *L'Art du roman* – comme à la fois une « injustice absolue et consolation absolue » (Kundera, M., 1986, p. 169). À suivre Kundera, l'art du roman doit solliciter quatre appels auxquels le romancier doit être sensible. L'appel du rêve, de la pensée, du jeu et du temps. Ces appels fondent la poétique du roman chez Milan Kundera. L'appel du temps, à titre d'exemple, exige du romancier d'élargir sa mémoire au temps de l'Europe en vue de réhabiliter les figures de l'art du roman. Cet appel permet de créer une continuité avec les grands romanciers du monde dans une sorte de gratitude. Aux yeux de Kundera, ces romanciers inaugurent la période des *paradoxes terminaux*. Ainsi dit-il à propos de cet appel :

La période des *paradoxes terminaux* incite le romancier à ne plus limiter la question du temps au problème proustien de la mémoire personnelle mais à l'élargir à l'énigme du temps collectif, du temps de l'Europe, l'Europe qui se retourne pour regarder son passé, pour faire son bilan, pour saisir son histoire, tel un vieil homme qui saisit d'un seul regard sa propre vie écoulée. (Kundera, M., 1986, p. 28)

L'appel du temps est bien un appel de la mémoire, et *ipso facto*, une réhabilitation des figures de l'art du roman. Selon cet appel, l'écriture est une remémoration du passé où Kundera revisite les romanciers dont les testaments sont trahis. À cet égard, *La Lenteur* – texte à mi-chemin entre essai et roman – réhabilite la mémoire poétique du roman dans la mesure où le retour au XVIII^e siècle prouve l'admiration de l'auteur de *L'Immortalité* pour quelques romanciers de ce siècle comme Diderot, Denon et Laclos pour n'en citer que quelques uns.

Cela dit, Kundera est aussi un grand essayiste qui dialogue avec son œuvre et celle de ses prédécesseurs comme il l'affirme lui-même : « En tant que romancier je me suis toujours senti être dans l'histoire (du roman) [...] en dialogue avec ceux qui m'ont précédé et même peut-être (moins) avec ceux qui viendront » (Kundera, M., 1993, p. 25). La réhabilitation de la mémoire passe par le refus de l'oubli et la sollicitation du dialogue avec les écrivains antérieurs et en moins postérieurs. Dans *L'Art du roman*, il s'interroge sur l'origine de l'art du roman en vue de réhabiliter *l'héritage décrié* de Cervantès. Il remarque qu'il y a une autre modernité romanesque qu'on a marginalisée par rapport à la modernité cartésienne. Cette modernité romanesque est née grâce à Cervantès et d'autres romanciers comme Broch, Musil, etc. En effet, son écriture est une lutte contre cet oubli et une réhabilitation de cette modernité décriée. Dans ce même cadre d'idées, Abdelfattah Kilito déclare dans un entretien avec Najib Wasmine qu'il : « [...] continue[ra] à écrire, pour contribuer à lutter contre l'oubli. La littérature n'a-t-elle pas pour principale fonction de préserver la mémoire ? » (Wasmine, N., 2020, p. 147). Ainsi considérée, la littérature fixe la mémoire du passé et réhabilite les ténors de l'art du roman.

Cet art du roman – invention européenne par excellence – se résume en une succession de découvertes :

Dans *L'Art du roman*, chacune d'entre elles [de ces découvertes] est attribuée à un pionnier : Cervantès, l'aventure ; Samuel Richardson, la vie secrète des sentiments ; Balzac, l'enracinement de l'homme dans l'Histoire ; Flaubert, la *terra incognita* du quotidien ; Tolstoï, l'irrationnel dans les comportements humains ; Proust, l'insaisissable moment passé ; Joyce l'insaisissable moment présent ; Thomas Mann, le rôle des mythes ; Kafka, les possibilités de l'homme dans le monde devenu un piège ; etc. (Brierre, J., 2019, p. 185)

Kundera retrace une histoire subjective de l'art du roman à travers l'évocation de ces figures de l'art du roman. Il ne cesse d'exprimer alors sa gratitude envers ces grands inventeurs de l'art du roman. Remarquons ainsi qu'il déclare que les possibilités de la forme romanesque sont loin d'être épuisées. L'histoire de l'art du roman se répartit alors en trois temps. Le premier temps est représenté par Cervantès, Diderot et Rabelais, et se caractérise par une libération formelle et une extrême liberté de composition et d'imagination. Le deuxième temps obéit au réalisme psychologique du XIXe siècle, où le roman se devait effectivement d'obéir à des règles strictes. Le troisième temps est celui de renouement avec le premier temps, celui de la liberté formelle et imaginative. Ses principes sont à l'origine le dialogue des nouveaux romanciers avec leurs grands ancêtres. Ce troisième temps dont se réclame Kundera revendique le droit à la digression et l'introduction des réflexions philosophiques au cœur du récit. Il s'agit aussi de renouer avec l'esprit du rire et de non-sérieux dans une sorte de réécriture de la mémoire poétique de l'art du roman. Cette réécriture de la mémoire fait face à l'oubli et à la réduction du monde. La réhabilitation des ténors de l'art du roman est un hommage au Temps et à l'Histoire.

La technique de l'« emboîtement » des récits permet au romancier de faire des passerelles entre les différentes périodes de l'art du roman. Dans cette perspective,

Guy Scarpetta écrit que Kundera a le mérite « d'avoir mis l'accent sur cette grande constellation romanesque centre-européenne que l'avant-gardisme récent écartait des ses références, — de l'avoir réintroduite dans notre panorama » (Scarpetta, G., 1988, p. 244). Kundera établit une parenté avec ces écrivains dans le but de lutter contre l'oubli et de cerner sa propre esthétique. Outre ce, il cherche à réécrire l'histoire de l'art du roman à partir de l'écriture de la mémoire. Cette écriture est une opération menée contre le temps d'autant plus que le retour au passé vise à arracher les souvenirs littéraires et philosophiques à « la rapacité du temps ».

En guise de conclusion

La forme accélérée du temps ne conduit pas seulement à la perte des repères mais aussi au tragique et à l'« oubli de l'être ». La question du temps dans l'œuvre de Milan Kundera est rattachée à la période des *paradoxes terminaux*. L'écrivain y montre ainsi la crise de la raison qui a mis l'homme face à la technique et, partant, face à la vitesse. La raison finit par devenir une pure irrationalité, où le temps s'est métamorphosé en une forme d'extase empêchant de vivre en harmonie avec le monde. Cette vitesse du monde *modernisé* est traduite dans l'écriture de Kundera par une narration rapide et un rétrécissement des personnages et de l'intrigue. Le langage dépouillé et sobre de *La Lenteur* participe ainsi à l'interrogation de ces thèmes d'autant plus que ce roman est celui d'une seule nuit. En outre, la forme participe aux thèmes développés. Cette précipitation renvoie également à la situation imprécise de l'homme postmoderne qui vit à l'« ère du soupçon » pour reprendre Nathalie Sarraute. Kundera montre la perte de la lenteur et, *ipso facto*, du plaisir et de la sagesse épicurienne. En effet, il revisite la nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon et *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos Laclos pour comparer les deux époques, montrer le changement de comportements entre les deux périodes. Dans ce sens, il fustige les « danseurs » comme résultat de ces *paradoxes terminaux* de la fin du XXe siècle et comme effacement du temps. Il s'agit précisément de faire le bilan de quelques aspects du changement qu'a subis l'ère postmoderne, où l'homme est passé de l'âge de la lenteur à celui de la vitesse, c'est-à-dire de la perte de la mémoire et la métamorphose de l'érotisme. Le temps s'est transformé alors en une problématique existentielle dans un monde gouverné par la machine et par l'oubli. Car plus on gagne du temps, plus le temps nous échappe. Les temps postmodernes n'admettent pas cette lenteur, car ils sont régis par la vitesse et l'exhibitionnisme comme façon de s'effacer devant le temps. Ainsi, *La Lenteur* de Kundera peut se lire comme un ensemble de méditations sur le temps à l'ère de la postmodernité.

Il est à noter également que l'écriture de la mémoire chez Kundera vise la réhabilitation des précurseurs de l'art du roman à travers la lutte contre l'oubli. Kundera dialogue avec les romanciers qui ont fondé l'art du roman à partir d'une écriture dialogique et impure. Il rappelle fortement qu'il y a une modernité romanesque qu'on a oubliée. Son écriture s'érige alors contre les injustices dont sont victimes ces romanciers. *La Lenteur* illustre cette réhabilitation des précurseurs tout en problématisant le temps comme question philosophique. En somme, Kundera fait l'éloge de la marche et de la lenteur dans une ère de la « vélocité ».

Références

- Bernoussi, Mohamed, *Introduction à l'interculturel*, Capital Bureau, Meknès, 2018.
- Bissani, Atmane, « Kilito et la fabrique du texte. Lieux de la mémoire et enjeux de la création romanesque », in *Profpero, Rivista di letteratura e cultura straniera*, Università di Trieste, 2019.
- Borges, Luis Jorges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I. Borges en dialogues*, Pocket, Paris, 2012.
- Boyer-Weinmann, Martine, *Lire Milan Kundera*, Armand Colin, « Lire et comprendre », Paris, 2009.
- Brierre, Jean-Dominique, *Milan Kundera, une vie d'écrivain*, Écriture, Paris, 2019.
- Draper, Marie-Ève, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, Balzac, Montréal, Paris, 2002.
- Chvatik, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Gallimard, Paris, 1995.
- Jiménez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Gallimard, « Folio/essais », Paris, 1997.
- Kundera, Milan, *Le Rideau*, Gallimard, « Folio », Paris, 2005.
- Kundera, Milan, *La Lenteur*, Gallimard, « Folio », Paris, 1995.
- Kundera, Milan, *Les Testaments trahis*, Gallimard, « Folio », Paris, 1993.
- Kundera, Milan, *L'Immortalité*, traduit du tchèque par Eva Bloch, Gallimard, « Folio », Paris, 1990.
- Kundera, Milan, *L'Art du Roman*, Paris, Gallimard, « Folio », Paris, 1986.
- Kundera, Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, « Folio », Paris, 1985 pour la traduction française revue par l'auteur.
- Le Grand, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, L'Harmattan, Paris, 1995.
- Nemcova Banerjee, Maria, *Les Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*, Gallimard, essai traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, 1993.
- Roth, Philip, *Parlons travail*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Josée Kamoun, Gallimard, « Folio », Paris, 2004.
- Scarpetta, Guy, *L'Âge d'or du roman*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1996.
- Scarpetta, Guy, *L'Artifice*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1988.
- Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1985.
- Wasmine, Najib, *Pourquoi le professeur de français est dans la bibliothèque*, La croisée des chemins, « Le royaume des idées », Casablanca, 2020.

TEMPS ET LANGAGE

DANS L'ŒUVRE DE JON KALMAN STEFANSSON : LA DISCONTINUITÉ LITTÉRAIRE AU CŒUR DU RÉCIT

Diane Château Alaberdina

Études Nordiques, Paris Sorbonne, France

***Abstract.** In the novels of the contemporary Icelandic author Jón Kalman Stefánsson, time is no longer linear: it is entirely dedicated to psychology and affects, following existential crises, the poetic and vital impulses of the characters. Labyrinthine, temporality breaks and initiates several different destinies. In this way, Jón Kalman Stefánsson orchestrates a polyphony of time, creating an effect of simultaneity that brings out a wide network of influences: the present depends on what has happened before, illustrating an omnipresent effect of causality. The memory is thus charged with memories that appear and disappear in consciousness.*

***Keywords:** time; Iceland; contemporary literature; Jon Kalman Stefansson; discontinuity.*

De l'élaboration textuelle au développement des personnages, la temporalité occupe l'ensemble des romans de Jón Kalman Stefánsson. Elle devient la source d'un ensemble d'interrogations philosophiques qui agencent l'ensemble des chapitres et des sous-parties. En façonnant une œuvre labyrinthique et complexe, l'auteur amène ses lecteurs à concevoir la progression textuelle non pas comme une approche chronologique, mais comme un objet pleinement ancré dans l'histoire individuelle et collective de tous les personnages. Ce sont leurs pensées et leurs perceptions qui structurent l'ensemble du socle temporel, reliant entre elles les générations et les différentes périodes historiques. L'œuvre romanesque de Jón Kalman Stefánsson se construit sur de multiples fractures temporelles revendiquées par l'instance narrative. Le récit se calque sur la mémoire des personnages, sur leur subjectivité et leur intériorité, en prenant compte de la pluralité des temps et des espaces. La discontinuité linéaire devient la pierre angulaire d'une architecture savamment agencée, ouverte sur les territoires secrets de la pensée humaine, capable de saisir les moindres états d'âme et de les retranscrire. Comment cette discontinuité s'opère-t-elle ? Quels cheminements internes suit-elle ? Quelles en sont les manifestations textuelles ?

Flux de pensée et retours en arrière : une frontière indéfinie entre les strates temporelles

Le premier procédé de discontinuité linéaire chez Jón Kalman Stefánsson se manifeste par la superposition de différents épisodes temporels sans amorce préalable pour le lecteur. La narration demeure floue lors du passage d'un souvenir à un autre : aucun connecteur ou référent temporel ne permet de faire la transition dans la pensée du personnage. La frontière entre les différents épisodes est ici supprimée, laissant place

à une suite de souvenirs diffus. Le récit semble suivre les chemins erratiques de la conscience, basculant d'un évènement à un autre, sans ancrage clairement définissable.

Hann stígur út úr leigubílnum, bílstjórinn tekur báðar töskurnar úr skottinu, hún er ennþá með þessa dularfullu sveigju í líkamanum, hann sér að hún getur ennþá ógnað stærðfræðijöfnum, komið vísindum í uppnám. [...] Þau flytja inn í lítið einbýlishús með þremur herbergjum. Eitt hjónaherbergi, eitt fyrir Ara, það þriðja hugsað fyrir barn sem aldrei átti eftir að fæðast, og varð með tímanum minnisvarði um það sem við eignumst aldrei, hvelving þar sem söknuður eftir hamingjunni er geymdur. (Stefánsson, J. K., 2013 p. 1392-1398)

[Il descend du taxi, la conductrice attrape ses deux valises dans le coffre, son corps a conservé ses lignes ensorcelantes et il constate qu'elles ont encore le pouvoir de menacer les équations algébriques, de mettre les sciences en émoi [...] Ils s'installent dans un petit pavillon avec trois chambres. Une pour les parents, une pour Ari, la troisième est destinée à un enfant qui n'a jamais vu le jour et s'est transformé au fil des ans en symbole de ce qui ne fut pas, un mausolée où repose le souvenir du bonheur.] (Stefánsson, J. K., 2017, p. 173-174)

Lors du retour d'Ari en Islande après plusieurs années vécues au Danemark, le narrateur superpose l'épisode présent – celui du taxi – ainsi que le souvenir de son enfance avec sa famille, tout en utilisant un présent de narration qui, d'une phrase à une autre, s'ancre dans une époque révolue. Ce procédé favorise la multiplication d'analepses surprenantes pour le lecteur, qui doit suivre la temporalité interne d'un personnage en proie à un basculement constant des pensées et des souvenirs. Cette forme d'envahissement caractérise l'ensemble de la chronique, illustrant les aléas de l'existence et des réminiscences qui hantent Ari. La séparation entre le passé et le présent n'est plus possible, les deux temporalités se retrouvent au contraire corrélées dans un réseau interne d'influences. Les personnages stefanssonniens éprouvent ainsi une durée qui leur est propre, alliant le passé et le présent sans faire de distinction fractionnaire. Leur durée est une superposition globalisante, capable d'offrir aux lecteurs une carte détaillée de leur espace mental. Ce procédé se retrouve dans *Ásta*, lorsque Sigvaldi, agonisant sur un trottoir en Norvège après être tombé de l'échelle, se remémore un après-midi passé aux côtés de son frère :

Ég er nú kominn sæmilega á sextugsaldurinn, segir broðir hans, og þá eru tæpast margar brekkur eftir. Kannski þarf ég líka að skrifa þessa bók til að komast að því hvort það finnist einhver botn í minni tilveru – viltu heyra, ég er tilbúinn með fjörutíu síður? Haltu áfram... Sigvaldi opnar augun og verður í senn steinhissa argur, að hann skuli ennþá liggja á harðri, sólbakaðri gangstéttinni. [...] Ég stilli mig eftir fjallinu og opnar þau í sófanum. Broðir hans hefur náð í handritið, byrjar að lesa. (Stefánsson, J. K., 2017, p. 81)

[Je ne tarderai plus à atteindre la soixantaine, dit son frère, le plus difficile est derrière moi. J'ai peut-être besoin d'écrire ce livre pour me prouver que ma vie a un sens – j'ai déjà fait quarante pages, tu veux écouter ? Continuez... Sigvaldi ouvre les yeux, surpris et agacé d'être encore allongé sur ce trottoir, brûlé par le soleil. [...] Je m'ajuste sur la montagne et les rouvre sur le canapé. Son frère est allé chercher le manuscrit et se met à lire.] (Stefánsson, J. K., 2019, p. 89-90)

Les titres des parties indiqués en gras sont aussi intégrés dans le récit, enchâssant l'ensemble dans une poéticité trouble où le passage d'un épisode à un autre induit une réflexion sur les derniers souvenirs de Sigvaldi avant sa mort. Les deux extraits présentés ont en commun des hommes qui ont fait l'expérience de l'exil et d'une rupture avec des membres de leur famille. La distorsion de la linéarité du récit devient donc un prétexte pour agencer différents espaces géographiques – Islande, Norvège, Danemark – et les souvenirs, comme deux matériaux superposables. Les yeux, siège de la subjectivité et de la perception humaine, deviennent la métaphore d'un saut temporel inédit, confrontant le sujet pensant à son histoire personnelle. La mort imminente de Sigvaldi brouille sa perception de la durée : elle s'éternise sur l'ensemble du roman, générant des allées et venues entre les époques et les personnages, devenant le point d'orgue d'une vie vécue sous le signe du regret, du désir et de la mélancolie. Le présent de narration acquiert la même valeur au passé comme au présent. L'extension narrative de la chute de Sigvaldi crée des échos entre les différentes étapes de sa vie de manière désordonnée en apparence, car elle répond à une logique émotionnelle, intuitive et profondément ancrée dans l'affect.

L'élégiaque et le regret : des changements temporels ancrés dans le récit

La superposition de différents épisodes temporels peut aussi se faire de manière plus attendue, en préparant le lecteur avec des connecteurs temporels qui amorcent les sauts dans le temps :

Minningarnar eru þungir steinar sem ég dreg á eftir mér, sagði gamall maður sem vann með okkur Ara í skreið og saltfiski suður í Sandgerði fyrir rúmum þrjátíu árum, gekk stundum áltútur, eins og í miklum mótvindi, jafnvel þótt hann væri bara að fara á milli verka í fiskverkunarhúsinu, gekk í ósýnilegum mótvindi með hendur fyrir aftan bak, eins og þær leituðu ósjálfrátt skjóls gegn sjálfum tímanum sem gerði þær máttminni, krepptari, þú gengur hægt, sagði ég einu sinni við hann, af ónærgætni æskunnar, en Kristján fyrstist ekki, bara brosti og sagði með þessari hásu rödd sinni, minningarnar eru þungir steinar sem ég dreg á eftir mér. Er þungt að muna, spurði Ari. Nei, bara það sem þú sérð eftir eða þráir að gleyma – eftirsjáin er þyngsta grjótið. (Stefánsson, J. K., 2013, p. 709-715)

[Les souvenirs sont de gros blocs de pierre que je traîne, me disait il y a plus de trente ans un vieil homme qui travaillait avec Ari et moi au séchage et au salage de la morue de Sandgerði, il avançait parfois le dos voûté comme cerné par une tempête alors qu'il ne faisait qu'aller d'une tâche à l'autre dans l'usine de congélation, il bravait les bourrasques invisibles, les mains derrière le dos comme si ces dernières cherchaient à se protéger du passage du temps qui leur ôtait peu à peu leur force et les tordait, tu marches lentement lui ai-je dit un jour, poussé par l'insolence de la jeunesse, mais au lieu de se mettre en colère, Kristján m'a simplement souri et répondu de sa voix rauque, les souvenirs sont de gros blocs de pierre que je traîne derrière moi. Est-il donc pesant de se souvenir ? lui a demandé Ari. Non, ça ne vaut que pour les choses que tu regrettes ou que tu aimerais oublier – ce sont les regrets qui pèsent le plus lourd.] (Stefánsson, J. K., 2017, p. 100-101)

Le lieu ainsi que l'époque sont clairement nommés. Le lecteur peut aisément circuler dans les différentes strates temporelles en étant guidé par ces points d'ancrage. Il évite ainsi de s'égarer dans la longue phrase qui forme un ensemble cohérent, articulée par

les connecteurs logiques et les virgules. Il est donc intéressant de noter qu'il y a en réalité trois points de vue : celui du narrateur, qui reste en position d'observateur. Celui d'Ari, qui est dans le questionnement et enfin celui du vieil homme, Kristján, qui répond : chaque rôle verbal est réparti. Ils possèdent leur voix propre, dans une polyphonie qui distingue, sans aucune intervention extérieure, les paroles des personnages. Ils se transforment en consciences indépendantes, capables d'énoncer des vérités qui leur sont intimes. Kristján devient une sorte de figure philosophique, qui apprend au jeune Ari, son disciple, la condition humaine et la fuite inlassable du temps qui passe. Les paroles deviennent solennelles, portées par un présent de vérité générale qui accentue davantage la gravité de leur condition humaine. Le vieil homme devient celui qui domine Ari de son expérience et de sa sagesse. Le lecteur perçoit ainsi la différence d'âge entre les deux hommes à travers leurs discours. Cet effet de réminiscence est un élément central de l'œuvre stefanssonienne, lui conférant cette dimension chorale et élégiaque, jouant sur le passé et les regrets, sur une temporalité révolue qui réapparaît sans relâche. C'est elle qui structure les différentes étapes narratives, qui confère au roman cette portée philosophique et réflexive, qui ancre le lecteur dans un cheminement complexe et interrogatif.

Það er ekki hægt að segja frá án þess að villast, fara hæpnar leiðir, eða halda áfram án þess að fara til baka, ekki einu sinni heldur minnst tvisvar – því við lifum samtímis á öllum tímum. Ég byrjaði á því að segja frá Helgu og Sigvalda, þegar þau voru ung, hamingjusöm og áttu sterkt eldhúsbörð. [...] Og nú hnígur að lokum. Því allt sem hefst verður að enda – þessvegna er einn af sex strengjum lífsins ofinn úr trega. Adjö, fagra ógæfa. (Stefánsson, J. K., 2017, p. 419)

[Il est impossible de raconter une histoire sans s'égarer, sans emprunter des chemins incertains, sans avancer et reculer, non seulement une fois, mais au moins trois – car nous vivons en même temps à toutes les époques. J'ai commencé par vous raconter l'histoire de Helga et de Sigvaldi quand ils étaient jeunes, heureux et qu'ils avaient une table massive et solide dans leur cuisine. [...] Et maintenant la fin approche. Parce que tout ce qui a un jour commencé doit un jour finir – voilà pourquoi une des cordes de la vie est tissée dans la mélancolie. Adieu joli malheur !] (Stefánsson, J. K., 2019, p. 453)

L'essence même du personnage stefanssonien tient à ce balancement incessant dans le texte, à cette incapacité à trouver sa place dans la ligne du temps, toujours en proie à ses propres cheminements internes.

Une circularité temporelle qui réactualise les moments-clefs de la narration

Jón Kalman Stefánsson propose dans son œuvre une approche multiple et complexe de la temporalité : si les ruptures dans la linéarité du récit sont à la source de son architecture narrative, elles favorisent la réapparition d'un épisode déjà narré. La relation entre le professeur viennois et Ásta revient sans relâche dans le roman, comme un leitmotiv qui porte en lui les stigmates du personnage éponyme. De même, Ari ne cesse de se souvenir de Sigrún, jeune fille dont il était amoureux lorsqu'il était adolescent et qui l'impressionnait par sa maturité. Le traumatisme de la scène est réactivé dans l'esprit d'Ari, avec un va-et-vient incessant entre passé et présent.

L'épisode suivant est l'occasion de porter un regard différent sur cet acte, en y joignant un certain nombre de détails tels que l'âge de la victime et de l'agresseur, ainsi que le statut de père : ces éléments renforcent le pathos de la scène et l'horreur, confrontant deux générations différentes et mettant à mal la figure paternelle pervertie en criminel sexuel. Le viol est répété, amplifié dans ses descriptions, doté d'une force émotionnelle auprès du lecteur. Il devient une incantation que prononce le personnage pour exorciser son propre traumatisme, un épisode récurrent dans la chronique, une sorte de repère dans la chronologie narrative qui se doit d'être exploré, encore et encore, jusqu'à l'aporie.

Cet éternel retour nietzschéen oppose les personnages à leurs propres souvenirs, dans une circularité temporelle qui joue avec les effets d'analepse et de prolepse. De cette façon, l'évènement vécu acquiert une consistance nouvelle à chaque répétition, il est exploré sous un nouvel angle et devient le point de convergence de toutes les réflexions : il est ce qui définit les personnages, ce qui leur sert de point d'accroche. Le roman stefanssonien devient un objet de modernité littéraire, refusant de se cantonner à la stricte histoire chronologique des personnages, préférant l'exploration toujours plus profonde et labyrinthique de leur âme. La réactualisation des souvenirs renforce la dimension mélancolique et dramatique de l'existence humaine, renfermant le personnage dans son passé, le piégeant dans une spirale qui ne cesse de s'amenuiser vers le néant. La répétition devient paradoxalement un moyen de sauvegarde contre la mort, tout en confrontant Ari et Ásta à leurs traumatismes. Parfois, la répétition se fait dans le passage en lui-même, le rapprochant d'une esthétique poétique avec le procédé de l'anaphore :

Minningarnar eru þungir steinar sem ég dreg á eftir mér, sagði gamall maður sem vann með okkur Ara í skreið og saltfiski suður í Sandgerði fyrir rúmum þrjátíu árum, [...] en Kristján fyrstist ekki, bara brosti og sagði með þessari hásu rödd sinni, minningarnar eru þungir steinar sem ég dreg á eftir mér. (Stefánsson, J. K., 2013, p. 709-715)

[Les souvenirs sont de gros blocs de pierre que je traîne, me disait il y a plus de trente ans un vieil homme qui travaillai avec Ari et moi au séchage et au salage de la morue de Sandgerði, [...] Kristján m'a simplement souri et répondu de sa voix rauque, les souvenirs sont de gros blocs de pierre que je traîne derrière moi.] (Stefánsson, J. K., 2017, p. 100-101)

Dans l'extrait, Kristján est celui qui donne une information, celui qui, au-delà de la réponse apportée, lance une vérité générale qui revient deux fois dans l'agencement du texte, au début et à la fin. Les deux sentences coïncident syntaxiquement et sont reprises plus loin, comme si le temps de l'œuvre était devenu cyclique. Les éléments apparaissent et disparaissent inlassablement, suivant une logique temporelle redoutable qui écrase les personnages et les soumettent à leurs propres peurs. D'ailleurs, en français comme en islandais, le mot « souvenirs » est accompagné d'un article défini, comme si les souvenirs étaient déjà sémantiquement connus deux locuteurs, renvoyant à une connaissance antérieure du souvenir. Lorsque Sigvaldi se trouve près de la station d'autocar pour accueillir sa fille Ásta, un épisode avec son ancienne femme Helga vient s'interposer pour être repris à la suite :

Er þér ekki kalt, spyr Sigvaldi, líklega bara til að segja eitthvað, og gerir sig líklegan til að fara úr frakkanum. En þá lítur Helga aftur á manninn sinn og... Haustregnið steypist yfir borgina. Svo ákaflega að það et líkast því að eigi að drekkja deginum, borginni og Sigvalda sem hímir undir bárujárnsklæddu húsi Bifreiðastöðvarinnar við Kalkofnsveginn. [...] Er þér ekki kalt, hafði hann spurt Hegu. [...] Fimmtán árum síðar stendur Ásta yfir töskunni sinni og horfir á hann með þessum sama svip. (Stefánsson, J. K., 2017, p. 321-323)

[Tu n'as pas froid demande Sigvaldi, simplement pour dire quelque chose, il se prépare à enlever son manteau. Et là, Helga le regarde à nouveau... La pluie de l'automne s'abat sur Reykjavik. Elle est si violente qu'on dirait qu'elle veut noyer la journée, la ville et Sigvaldi qui attend à côté du bâtiment en tôle ondulée de la gare routière, rue Kalkofnsvegur. [...] Tu n'as pas froid, avait-il demandé à Helga. [...] Quinze ans plus tard, Ásta se tient face à lui avec sa valise, son visage arbore la même expression.] (Stefánsson, J. K., 2019, p. 350-352)

Cet effet de parenthèse apporte plusieurs niveaux de lecture, créant un effet de boucle qui s'enchevêtre en elle-même – on peut penser aux corrélations faites entre la mère et la fille – et qui déstabilise Ari : il devient le spectateur d'une temporalité floue, incapable de se définir clairement.

Conclusion

La temporalité dans l'œuvre de Jón Kalman Stefánsson interroge ainsi les connexions possibles entre le poétique et le romanesque, dans un réagencement de la durée intérieure des personnages. Leur crise identitaire devient le point d'accroche du temps cyclique, qui cherche sans relâche à réactualiser les souvenirs tout en accentuant le sentiment de détresse face à l'imminence de la mort. La durée rejoint alors la crise existentielle pour devenir un objet narratif, capable de mettre en lumière la conscience diffractée du sujet. L'archétype romantique est aussi perceptible, dans la mesure où il met l'accent sur des êtres souffrants, confrontés à l'immensité du monde et à la solitude. Leurs réminiscences sont des ponts entre les épisodes, opposant les époques et les émotions ressenties à différents moments donnés en faisant parfois l'usage de procédés propres à la poésie.

Références

- Crépon, Marc, « L'éternel retour et la pensée de la mort », *Les Études philosophiques*, vol. 73, no. 2, 2005.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 2013.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Éd. Flammarion, 1983.
- Machado, Roberto, « L'apprentissage tragique de Zarathoustra », *Lignes*, vol. 7, no. 1, 2002.
- Neijmann, Daisy, *A History of Icelandic Literature*, U of Nebraska Press, 2006.
- Pouillon, Jean, *Temps et roman*, nouv. éd. augm., Collection Tel 224, Paris, Gallimard, 1993.

Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain*, I (*La durée intérieure*), Editions Plon, coll. Agora, 2017.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Éd. du Seuil, 2006.

Sartre, Jean-Paul, « À propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner » in *Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, 1993.

Sauvanet, Pierre, « Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour () », *Archives de Philosophie*, vol. tome 64, no. 2, 2001.

EPISTEME E LETTERATURA: ANALISI SUL LINGUAGGIO NEL PRIMO FOUCAULT

Cristian Invidia

Doctorant UPJV, Amiens, France

Abstract. *In 1996 Foucault publishes *Le parole e le cose*, important work related to the relationship between knowledge and epistemes. The novelty of the philosopher's archaeological methodology leads him to reveal the inadequacy of the analysis methodology used in the historical analysis of knowledge and to show how historical becoming moves by fractures. The archaeology of knowledge thus binds the structuralist viewpoint to become historical and discovers the importance of created fractures in the various passages from one episteme to another. The central part of the above analysis will be the relationship between the language and the typical order of each era, up to the modernity in which language itself has lost its centrality towards the epistemic configuration. The analysis of modernity remains a critical point in Foucault's analysis. This is revealed only thanks to the ambiguous position that the philosopher can take and this thanks to the particular Being of the literary language that is realized in this era and that opens up to otherness and to a different order.*

Keywords: *language; episteme; literature; heterotopia; limit.*

Metodologia dell'analisi foucaultiana. La struttura declinata in spazio e tempo

L'indagine di Foucault all'interno de *Le parole e le cose* (1966) mette in correlazione il linguaggio con i saperi positivi di ogni epoca, ponendoli sullo sfondo dell'analisi epistemica, ovvero quella struttura di ordine necessaria affinché si dia la relazione conoscitiva tra soggetto e oggetto. Il filosofo quindi analizza le modalità del sapere e realizza un'ampia inchiesta relativa al rapporto che lega le conoscenze oggettive e le strutture a-priori capaci di condizionare sia la forma della loro oggettività che il tipo di relazione che i saperi possono intrattenere tra loro.

Durante un'intervista Foucault fornisce questa chiara definizione di sistema:

Per sistema bisogna intendere un insieme di relazioni che si mantengono, si trasformano, indipendentemente dalle cose che legano. [...] l'importanza di Lacan deriva dal fatto che egli ha dimostrato, attraverso il discorso del malato e i sintomi della sua nevrosi, in che modo siano le strutture, il sistema stesso del linguaggio (e non il soggetto) a parlare [...] prima di ogni esistenza umana, prima di ogni pensiero umano, ci sarebbe già un sapere, un sistema, che noi riscopriamo. (Foucault, M., Chapsal, M., 2014, p.118)

L'analisi foucaultiana intende rendere evidente questo spazio abitato da un essere grezzo dell'ordine, spazio muto che rende possibile l'ordine poiché delimita i confini,

i limiti della conoscenza. Questo spazio è l'Episteme, nel rispetto della quale anche il linguaggio intreccia i vari rapporti possibili tra essere e conoscenza.

Così il fulcro dell'indagine risulta essere innanzitutto spaziale poiché intende indentificare gli spazi d'ordine in cui trovano posto l'a-priori storico, il fondo delle positività da cui le idee possono apparire e quello da cui le scienze e le filosofie possono venire alla luce. La ricerca archeologica ha lo scopo di ritrovare questo sostrato a-priori su cui si fondano le empiricità di un'epoca, che solo se letto in chiave strutturalista restituisce quello che è il fine ultimo di Foucault: mostrare come la figura dell'uomo su cui si fondano le scienze umane non sia altro che il fondo storico che permette la fondazione di tali scienze e che possiede anch'esso una storicità, un principio non databile anteriormente al XIX secolo ed una fine che coinciderà con la fine della modernità.

Tutto il suolo archeologico che Foucault dispiega è caratterizzato da posti vuoti che vanno colmati e che trovano senso solo se si osserva complessivamente il quadro. Di per sé gli elementi che compongono la struttura non hanno un senso proprio né una designazione estrinseca, bensì il senso che sembra appartenergli è dato solo dalla posizione all'interno di uno spazio propriamente strutturale e quindi topologico.

Ciò che è strutturale è lo spazio, ma uno spazio inesteso, pre-estensivo, puro spatium costituito passo passo come ordine di vicinanza, dove la nozione di vicinanza ha un senso ordinale e non un significato nell'estensione. (Deleuze, G., 2004, p. 19)

I posti di tale spazio vengono prima sia degli esseri reali che finiscono per occuparli sia degli eventi immaginari che hanno luogo. Secondo Deleuze è proprio grazie ad una simile configurazione che Foucault può creare una nuova ripartizione dell'empirico e del trascendentale, in cui quest'ultimo è definito dall'ordine dei posti e non è necessario tener conto di coloro che li occupano. I posti prevalgono su ciò che gli occupa. Questo dato servirà a chiarire come la letteratura trovi il proprio senso in questo spazio topologico intessuto di relazioni ordinate tra posti vuoti che si determinano a vicenda.

Nonostante il marcato carattere topologico di questa analisi avvicini l'autore alle posizioni strutturaliste, in realtà egli vi aderisce solo parzialmente e chiarisce sin dall'introduzione la distanza da queste: la lettura epistemica dei saperi è calata da Foucault in una dimensione storica. Nell'archeologia del sapere le coordinate spaziali e temporali si intrecciano restituendo le strutture d'ordine identificate al loro movimento storico e alle rotture che lo caratterizzano. Viene abbandonata l'essenza atemporale e trans-storica dell'ordine per iscriverlo nel divenire, pluralizzandone le modalità di apparizione e conservandone il carattere fondamentale critico e positivo.

La ricerca archeologica segue, quindi, la logica dell'archè, cercando di rintracciare le modalità di ordine che precorrono e costituiscono il principio di esistenza di qualsiasi conoscenza. La metodologia utilizzata dall'autore intende riferire come l'esperienza dell'ordine, mediante rotture e variazioni, abbia comportato la formazione di

differenti forme di sapere, che devono essere necessariamente rapportate alle condizioni storiche di possibilità perché possano essere pienamente comprese. Il taglio dell'archeologia è verticale. Questo consente di ignorare le evoluzioni superficiali, l'apparente continuità identificabile mediante una lettura che utilizzi un'ottica prevalentemente temporale, così da occuparsi di quegli sconvolgimenti profondi dello spazio d'ordine. Utilizzando la metafora di Sabot, possiamo dire che l'archeologia del sapere si definisca come una geografia volta a elaborare mappe successive una all'altra, analizzando un suolo per tracciarne i confini e mostrarne i difetti e le irregolarità improvvise.

Lo scopo e l'orientamento di un'archeologia del sapere consiste nel definire quello che è il luogo dal quale il pensiero può operare delle classificazioni, definire somiglianze ed evidenziare le differenze tra gli esseri. L'archeologia fa riferimento alle strutture implicite della nostra esperienza, guidata da un'operazione di messa in ordine operante segretamente dal fondo della superficie ordinata. Foucault definisce l'analisi archeologica come una delucidazione della nuda esperienza dell'ordine e dei suoi modi d'essere. Tale ordine si caratterizza come ciò che è dato nelle cose in quanto loro legge interna, è la griglia in cui le cose si possono osservare le une con le altre e grazie a cui possono esistere quelle relazioni che reggono solo finché sussiste tale griglia. Quindi questo ordine non è né naturale, anche se si svolge a partire dalle cose, né arbitrario, nonostante sia lo sguardo che gettiamo sulle cose a determinarne la lettura mediante la griglia dell'esperienza. L'ordine è sia soggettivo che oggettivo ma non si costituisce esclusivamente per mezzo dell'incontro tra queste due dimensioni costitutive. In questo incontro si apre uno spazio in cui qualcosa si dà al sapere e l'archeologia stessa si determina come l'analisi di questo luogo d'incontro tra le cose percepite e le parole che le designano.

L'autore definisce questo spazio come fondamentale, poiché riguarda quell'ambito intermedio in cui si articolano ordine pre-riflessivo e riflessivo. Questo rende possibile in segreto l'orientamento pratico del rapporto tra soggetto conoscente e cose, autorizzando allo stesso tempo una distanza critica utile a mostrare come questi ordini potrebbero non essere gli unici o i migliori. Ciò che è fondamentale è che un ordine ci sia, dato che solo questa presenza permette l'ordinabilità dell'esperienza e la relativizzazione di ogni ordine empirico.

L'intrecciarsi della dimensione temporale a quella spaziale porta l'autore a rivedere la concezione relativa allo statuto di verità. La rappresentazione tradizionale della verità si prefigurava come un adeguarsi progressivo del discorso all'essere, la verità era la norma costituente del discorso scientifico e il progresso di quest'ultimo non poteva che apparire come un progredire orientato dall'errore al vero. Questa concezione viene meno nel momento in cui la dimensione storica diviene uno dei cardini propri al discorso sull'episteme e la rottura ne caratterizza il divenire. In tal modo anche le condizioni di possibilità del vero assumono carattere storico e la verità diventa effetto della disposizione del sapere che determina i criteri di validità di un discorso. La relativizzazione della verità fa venire meno anche l'idea del divenire

orientato del sapere, dato che un discorso risulta più o meno vero solo sulla base di quell'episteme che ne rende possibile la formulazione.

Foucault dimostra come la storia non debba necessariamente essere un divenire orientato, ma possa esserci una storia de-finalizzata, senza divenire, quasi de-temporizzata poiché correlata a spazi di conoscenza. La critica è diretta alla concezione tradizionale della storia, concentrata sulla creazione di una grande narrazione omogenea e orientata col fine di collegare direttamente i saperi secondo un'ottica di perfezionamento delle conoscenze. Questo tipo di storia basata sulla continuità farebbe violenza alla storicità e all'arbitrarietà della conoscenza medesima, che verrebbe fraintesa nella prospettiva progressista. Quest'ultima terrebbe conto solo della persistenza di alcuni temi secondo uno sguardo retrospettivo del vero. Foucault sottolinea i difetti di questo tipo di analisi. Il primo consiste nel seguire il falso mito del compimento della ragione teorica o scientifica come flusso regolare della storia, l'altro mito si basa su una teoria irriflessiva della causalità, per cui le conoscenze e le idee si generano e si trasformano agendo le une sulle altre. I due miti si rafforzano vicendevolmente ricostruendo la forma immaginaria di una narrazione continua che cancella la discontinuità e nasconde le rotture, cosicché la diacronia della ragione ne esce rafforzata nel proprio potere di integrazione e di progresso.

La pratica archeologica favorisce un livello differente e nuovo di analisi volto ad identificare e descrivere la costituzione interna e i punti di collasso e trasformazione delle epistemi e dei sistemi di conoscenza che in esse si concretizzano. L'archeologia definisce i sistemi di simultaneità e le serie di mutazioni necessarie per circoscrivere le soglie di una nuova positività. Foucault compie una revisione approfondita dello stato della storia cercando di combinare l'invariante strutturale con la variazione storica, l'ordine manifesto della sistematicità intra-epistemica e il disordine delle mutazioni inter-epistemiche.

Tutta la potenza critica di questa metodologia risiede nell'utilizzo del concetto di soglia. Questa definisce il momento in cui appare improvvisamente ed inspiegabilmente un modo d'essere differente dell'ordine. Sancisce il mutamento completo delle condizioni di possibilità della conoscenza, il variare di episteme. Proprio la presenza di soglie consente di sottrarre la storia alla sovranità di un'operazione dialettica, che la descriverebbe come continua, per essere restituita alle proprie pause, ai difetti, all'alternarsi di ordine e non ordine ed infine al rischio dell'evento. La soglia svela come ogni ordine sia relativo e sempre aperto al pericolo di una ristrutturazione radicale, che ne altererebbe forma e contenuti.

L'archeologia è un pensiero che parte dalla soglia perché l'archeologo stesso deve porsi su questa per dare conto dell'episteme della propria epoca, situandosi in tal modo sul limite della configurazione del pensiero di un'epoca di cui può analizzare in prospettiva un certo al di là, la possibilità di un ordine differente, come quello dell'eterotopia di Borges, presente nell'introduzione all'opera. Lo sguardo dell'archeologo è influenzato da questa posizione limite che gli consente di pensare l'Altro nel tempo del proprio pensiero. In questo luogo tra il medesimo e l'altro, sulla

soglia, nell'esperienza del limite, anche la letteratura trova il luogo consono alla propria azione, tanto che l'autore assegna sempre ad opere letterarie la funzione di apertura e rinnovamento del pensabile. Si può affermare che proprio la letteratura consente al filosofo di occupare questo spazio di alterità, che consente la possibilità stessa di studiare l'episteme della propria epoca.

Il sostare del filosofo sulla soglia gli consente di gettare uno sguardo scettico sui saperi analizzati. In questo modo può considerare gli oggetti studiati senza tenerne in considerazione il presunto valore di verità, al fine di rapportarli alle condizioni di possibilità dettate in una certa epoca e per dimostrare come le figure della razionalità e le procedure di costituzione dell'oggettività abbiano anch'esse carattere storico e variabile.

Episteme e linguaggio nel Rinascimento

La metodologia descritta è utilizzata da Foucault per studiare le epistemi che si sono succedute dal Rinascimento sino alla Modernità. L'analisi del sostrato epistemico è sempre messa in relazione con le scienze che in esso si concretizzano. Nella nostra analisi ci si soffermerà ad analizzare l'episteme ed il suo rapporto col linguaggio.

Durante il Rinascimento l'architrave che sorregge l'ordine è l'idea della somiglianza, che consentiva l'esegesi dei testi, la conoscenza delle cose visibili e invisibili guidandone l'interpretazione e organizzando il gioco dei simboli. Seguendo il rapporto di richiami e collegamenti impliciti tra le cose, il mondo si avvolgeva su se medesimo e la rappresentazione era direttamente ricollegata alla ripetizione: il linguaggio si manifestava come lo specchio del mondo.

La somiglianza si configurava all'interno del campo del sapere secondo quattro figure fondamentali: conviventia, aemulatio, analogia e gioco delle simpatie.

La conviventia designa la vicinanza topologica, appartenente a quelli elementi i cui margini finiscono per toccarsi, cosicché l'estremità dell'uno rimando all'inizio dell'altro. Questa posizione indica la doppia somiglianza relativa al luogo dove le cose sono posizionate e alle proprietà. Essa denota una parentela oscura non insita nelle cose, ma legata al mondo che le pone vicine, nel luogo dove si viene a creare quella catena del medesimo, grazie al concatenarsi di somiglianza e spazio che rende evidente il potere di assimilare ciò che è vicino poiché avvicina il simile.

La seconda figura è simile alla conviventia, ma slegata dal concetto di luogo. Essa esercita la somiglianza nella distanza, senza bisogno che il contatto sia evidente. "Vi è nell'emulazione qualcosa sia del riflesso sia dello specchio: grazie a essa le cose disseminate nel mondo si danno risposta" (Foucault, M., 2016, p. 33). Si tratta di una carattere gemello naturale delle cose dovuta ad un ripiegamento dell'Essere i cui due lati finiscono per fronteggiarsi causando un raddoppiamento. Le due immagini che si fronteggiano non si trovano sullo stesso piano di influenza, ma la più debole subisce l'influsso della più forte. Questo gioco di riflessi nella distanza crea un movimento di

accercchiamenti in cui il simile avvolge il simile, secondo un raddoppiamento che si ripete all'infinito.

Mediante la terza figura, l'analogia, le due forze precedenti si sovrappongono. Questa permette di confrontare la somiglianza attraverso lo spazio e ne esprime tutti i vincoli, adattamenti e giunture. Il suo potere è immenso perché la similitudine espressa non è quella visibile, ma riesce a mostrare, partendo da un medesimo punto, un numero infinito di parentele. Il suo campo di applicazione è universale grazie ai caratteri della reversibilità e della polivalenza. Essa ha come punto di applicazione privilegiato l'Uomo, rendendolo saturo di rimandi ed in rapporto il mondo. La reversibilità dei rapporti rende a sua volta l'Uomo un atlante universale.

Il gioco delle simpatie garantisce che nessun cammino sia predeterminato, nessuna distanza presupposta e nessun collegamento prestabilito. Si tratta di un principio di mobilità che consente di percorrere vasti spazi e suscitare il movimento delle cose del mondo provocando l'avvicinamento di quelle distanti. Questa istanza del medesimo possiede una forza tale da far scomparire l'individualità, creando identità tra le cose e rendendole estranee a quanto erano in precedenza. Questa forza deve essere equilibrata dalla figura dell'antipatia, che evita che il tutto sia ridotto ad un punto in cui ogni cosa coincide col medesimo. L'antipatia mantiene le cose nel loro isolamento, impedendone la totale assimilazione e preservando l'identità. In tal modo l'identità esiste grazie a questo gioco di equilibri che consente di spiegare l'esistenza di uno spazio e di un tempo.

Affinché il sistema descritto risulti evidente e conoscibile è necessaria un'ulteriore figura della similitudine: le signature. Le figure sopra descritte mostrano le modalità in cui il mondo si ripieghi su se stesso, ma non individuano l'elemento che rende possibile evidenziare e riconoscere tale somiglianza. Perché si dia una conoscenza nel Rinascimento, il mondo deve presentare dei segni, che rovesciano il rapporto tra visibile ed invisibile; così la somiglianza è la forma invisibile di ciò che dal fondo della realtà rende le cose visibili e affinché ciò avvenga è necessaria la presenza delle signature, figura visibile che rende conoscibile il legame invisibile. Lo spazio delle somiglianze si presenta come un linguaggio, definito da Foucault come linguaggio del Medesimo, nel quale le cose possiedono un segno che consente di conoscerne affinità ed analogie. Questa vicinanza tra il segno e le cose rischia di far sparire l'uno all'interno dell'altro; in realtà si tratta di una somiglianza di ordine differente che permette di riconoscere la prima. Ogni somiglianza riceve una signature che è la forma mediana della somiglianza stessa, così l'insieme dei segni duplica il primo cerchio delle similitudini creando un leggero scarto, conseguenza di una legge di distribuzione differente.

La somiglianza è il nodo centrale dell'episteme del XVI secolo, al contempo più visibile e necessitante di essere scoperta come la cosa più oscura. Essa determina le forme di conoscenza e ne garantisce la ricchezza di contenuto. La forma di conoscenza che fa parlare i segni è l'ermeneutica. La semiologia consente, invece, di trovare il luogo in cui i segni sono collocati e di definire cosa gli istituisce come segni,

permettendo inoltre di conoscerne i nessi e le leggi che ne regolano il concatenamento. La ricerca del senso è allora la scoperta del somigliante. La grammatica degli esseri è la loro esegesi e il linguaggio che parlano narra la sintassi che li lega. Conoscere significa interpretare. Il mondo è coperto da segni che occorre decifrare per scoprirne le somiglianze, procedendo dal segno visibile a ciò che in esso si comunica, che resterebbe parola muta senza la presenza del segno.

Nel contesto dell'episteme descritta, il linguaggio è una cosa opaca, misteriosa e chiusa su se medesima. È una massa enigmatica mescolata e confusa alle cose del mondo. Si potrebbe descriverlo come un reticolo di contrassegni in cui ogni cosa può svolgere sia la funzione di contenuto che di segno. L'essere grezzo del linguaggio non è pensato come un sistema arbitrario, bensì è depositato nel mondo tanto che le cose possono manifestare il proprio enigma sotto forma di linguaggio. Il linguaggio appartiene al dispiegarsi delle similitudini e delle segnature, perciò richiede di essere studiato come le cose della natura secondo le proprie leggi di affinità, convenienza e analogie obbligate.

Nel Rinascimento si credeva che la forma originaria del linguaggio, stabilita da Dio, fornisse segni certi, univoci e trasparenti delle cose. Questa univocità sarebbe venuta meno dopo Babele, a causa della quale venne eliminata la somiglianza tra parole e cose e le lingue moltiplicate. Solo nell'ebraico si sarebbero conservati i calchi della nominazione prima come monumenti frammentati, mentre le altre lingue avrebbero perso quelle similitudini radicali, le cui vestigia conservate nell'ebraico testimonierebbero il suo essere stata la lingua comune tra Adamo e Dio. Però questo non avrebbe determinato la separazione del linguaggio dal mondo. Solo nello spazio linguistico si può manifestare la verità. Le lingue stanno in rapporto col mondo non come significazione ma secondo analogia, in cui si sovrappongono il valore del segno e la funzione di raddoppiamento. Il linguaggio presenta una funzione simbolica, che non va cercata nelle parole stesse ma nell'esistere stesso del linguaggio, nel suo rapporto con la totalità del mondo e nell'intrecciarsi del suo spazio con le figure del cosmo.

L'organizzazione dei segni è ternaria poiché fa appello al dominio formale dei segni, al contenuto che indicano e alle similitudini che legano segni e cose segnate. Al contempo i tre elementi si possono risolvere in una figura unica ed unitaria dal momento che la somiglianza costituisce sia la forma dei segni che il loro contenuto. Nel linguaggio questa disposizione si ritrova rovesciata. Questo esiste inizialmente come essere grezzo e primitivo sotto forma di scrittura-stigma delle cose, marchio unico ed assoluto da cui nascono due altre forme del discorso: sopra di esso il commento, che ripropone in un discorso nuovo i segni raccolti, e al di sotto il testo di cui il commento presuppone una preminenza nascosta che va oltre i segni visibili. Quindi partendo dall'unità del primo, dall'essere unico della scrittura, si sviluppano tre livelli del linguaggio.

Questa forma di linguaggio presuppone il privilegio assoluto della scrittura. Tale privilegio è dimostrato dall'avvento della stampa, dalla comparsa di una letteratura

non più fatta per la voce e le rappresentazioni e dal privilegio per l'interpretazione dei testi sacri. Il linguaggio ha come natura prima la qualità d'essere scritto cosicché la vocalità ne rappresenta esclusivamente la traduzione transitoria e precaria.

In questa configurazione epistemica Sapere consiste nel riferire linguaggio a linguaggio, riferendo la distesa uniforme delle parole e delle cose per far parlare tutto. L'aspetto fondamentale consiste nel far nascere sopra tutti i segni il discorso secondo del commento, perché conoscere si identifica con l'interpretare che non lascia alcuno spazio e utilità al vedere e al dimostrare. Il linguaggio ha in sé il principio di proliferazione, che consiste nell'inevitabile rapporto che questo stabiliva con sé stesso, il quale consente il suo incresparsi all'infinito in un incessante moto di sviluppo e recupero. È un linguaggio impossibilitato ad arrestarsi, che non può racchiudersi mai in una parola definitiva, ma può e deve enunciare la propria verità solo in un discorso futuro.

Episteme e linguaggio in epoca Classica (XVII-XVIII sec.)

Pur evidenziando la discontinuità intercorsa nel passaggio tra l'episteme rinascimentale e quella Classica, Foucault non analizza gli eventi avvenuti durante la soglia. Si limita ad osservare che all'inizio del XVII secolo il pensiero non si muove più nell'ordine della somiglianza. Questa, da paradigma del sapere, diventa occasione di errore a cui ci si espone qualora non si indaghi lucidamente, lasciandosi soverchiare dalla confusione della contingenza. Il rinascimento lascia un'immagine di una conoscenza ibrida e priva di regole. Questa è una grande mutazione interna al mondo occidentale. Il somigliante si trova ormai dissociato dentro un'analisi fatta in termini di identità e differenza. Il confronto viene riferito all'ordine e perde il compito di svelare l'ordinamento del mondo. Questo si effettua secondo l'ordine del pensiero procedendo dal semplice al complesso.

Esistono solo due forme di confronto: della misura e dell'ordine. La prima analizza le cose sulla base della forma calcolabile dell'identità e della differenza. L'ordine, invece, richiede che si applichi un'unità comune affinché lo si possa ricondurre alla relazioni aritmetiche dell'uguaglianza e della disuguaglianza. Inoltre, può essere stabilito senza riferirsi ad un'unità esterna, individuando semplicemente quale realtà è la più semplice e proseguendo identificando quale le sia la più vicina, finendo per scoprire quali sono le più complesse. Confrontare ed ordinare costituiscono la medesima cosa poiché il confronto mediante l'ordine è un atto semplice che consente di passare da un termine ad un altro seguendo un movimento ininterrotto. Si determinano così delle serie in cui il termine primo è una natura tanto semplice da poter essere intuita indipendentemente da ogni altra mentre gli altri termini si stabiliscono in base a differenze crescenti. I tipi di confronto sono quindi due: uno stabilisce rapporti di uguaglianza o disuguaglianza sulla base di unità prestabilite, mentre il secondo fissa gli elementi più semplici e dispone le differenze secondo i diversi gradi in cui queste si manifestano.

La natura entra nell'ordine scientifico e si può designare questa nuova configurazione come razionalismo. L'attività della mente non consiste più nell'avvicinare le cose ma nel discernerele. Il confronto diviene l'attività prima per la ricerca di differenze. Diventa fondamentale anche il rapporto con la Mathesis, e ciò comporta il bisogno di pensare le relazioni tra gli esseri secondo l'ordine e la misura e anche quest'ultima deve sempre essere riconducibile al primo. È necessario che ci sia la possibilità di stabilire tra le cose una successione ordinata, facendo diventare l'analisi il nuovo metodo universale. Ogni sapere deve essere costituito sullo sfondo di una scienza possibile dell'ordine, strutturandosi come sapere dell'identità e della differenza.

Quanto detto comporta anche un rinnovamento del regime dei segni e delle condizioni in base a cui esercitano la loro funzione. Il loro essere muta non essendo più figura del mondo e viene a definirsi sulla base di tre variabili: l'origine del nesso, cioè il segno può essere naturale o frutto della convenzione, il tipo di nesso, ovvero il segno può appartenere o meno alla totalità che indica, ed infine la certezza del nesso, che può essere costante o solo probabile. Nessuna di queste categorie presuppone più la similitudine. Il segno si costituisce da un atto di conoscenza in cui comincia a significare, da cui attinge la propria certezza o probabilità, finendo per far parte di un reticolo di segni costituiti mediante lo stesso procedimento. L'altra variabile è quella relativa al nesso tra il segno e ciò che viene significato; esso partecipa di ciò che indica oppure ne è separato. Tale alternativa non è radicale poiché ogni segno deve possedere entrambi i caratteri per poter significare, deve cioè appartenere a ciò che significa ed al contempo esserne distinto. Ulteriore variabile consiste nella possibilità per il segno di assumere valore o dalla natura o dalla convenzione. In quanto naturale è un elemento prelevato dalle cose e costituito come segno della conoscenza, però il pensiero non può impadronirsene pienamente a causa del suo essere rigido e scomodo. Invece se convenzionale, il segno può essere scelto affinché sia semplice e facile da richiamare, applicabile ad un numero infinito di elementi potendo scindersi da solo e ricomporsi, diventando così segno d'istituzione e mostrando la pienezza del suo funzionamento.

Il rapporto tra significante e significato non è più garantito dall'ordine delle cose, non c'è più alcuna figura intermedia a mediarne il rapporto, ma si caratterizza come nesso interno alla conoscenza tra l'idea di una cosa e l'idea di un'altra. Ogni segno racchiude in sé due idee, della cosa rappresentata e di quella rappresentante. Ogni segno deve, quindi, rappresentare e tale atto deve essere rappresentato in esso, sdoppiando l'idea significante e sovrapponendola a quella del suo potere rappresentativo. Il segno ha un'importanza capitale nell'episteme Classica essendo coestensivo alla rappresentazione, dato che risiede in essa e la percorre in tutta la sua estensione. Ciò esclude, però, la possibilità di una teoria del significato, perché presupporrebbe che questo sia una figura determinata dalla coscienza. Il significato in sé non può apparire in quanto i fenomeni si danno esclusivamente mediante le rappresentazioni, che sono interamente segno.

I segni hanno le stesse leggi del contenuto, cosicché ogni analisi dei segni è analisi di ciò che vogliono dire e, inversamente, le delucidazioni circa ciò che viene significato

non saranno altro che riflessioni sui segni. Un'analisi dei segni non è distinta da un'analisi del senso. Il senso è la totalità dei segni dispiegata nel loro concatenamento che si dà nel quadro completo dei segni. Questo quadro è l'immagine delle cose.

In tal modo il linguaggio acquista un'esistenza sovrana e discreta, poiché le parole rappresentano il pensiero stesso, rappresentandolo come quest'ultimo rappresenta se stesso. Il linguaggio si fonda sul potere della rappresentazione di rappresentare se stessa, di analizzarsi e di trovare un proprio sostituto. La rappresentazione è il mezzo per cui tutto si dà. Essa inizia discostandosi da sé, sdoppiandosi e finendo per riflettersi in un'altra rappresentazione equivalente. Queste rappresentazioni non hanno radici nel mondo, ma si aprono da sé in uno spazio proprio in cui danno luogo al senso.

Il linguaggio si situa nello scarto che la rappresentazione stabilisce da se stessa. Esso è prigioniero dello spazio del pensiero, cosicché la loro prossimità renda quest'ultimo trasparente alla rappresentazione per mezzo del linguaggio, il cui essere non costituisce un problema. L'esistenza massiccia e misteriosa del linguaggio è un problema chiuso nel cambio epistemico. Nella classicità esso appare solo sotto l'aspetto del suo funzionamento, tutto il suo essere e il suo valore risiedono nel compito rappresentativo. Compito che finisce per contenerlo ed esaurirlo.

Nella presente episteme muta anche il rapporto del linguaggio con se stesso. Il commento non ha più alcuna utilità, poiché è venuta meno la promessa di un testo primo da ritrovare e far parlare. Da questa tipologia di rapporto si passa a quella critica: il linguaggio si svolge interamente nei limiti imposti dalla rappresentazione, svolgendosi nei segni verbali che la manifestano, diventando discorso. Si tratta di una discorsività essenziale come possibilità neutra ed indifferente che solo il discorso riesce a completare e fissare. Questo discorso diviene a sua volta oggetto di linguaggio, interrogandolo esclusivamente circa il proprio funzionamento mediante la critica. La critica può analizzare il linguaggio solo in termini di verità, esattezza, proprietà e contenuto espressivo.

Il linguaggio possiede un'importante peculiarità: esso non rappresenta il pensiero nella sua totalità immediata, ma deve analizzarlo secondo un ordine successivo. Esso deve disporre le parti in un ordine lineare estraneo al pensiero stesso che si dà come una rappresentazione addensata su se stessa. Quest'ultima deve essere divisa in proposizioni e presentata secondo un ordine nuovo. Così il rapporto che instaura col pensiero è simile a quello che c'è tra il successivo ed il contemporaneo: sostituisce al confronto simultaneo tra le parti un ordine che deve essere percorso per tappe e di cui deve essere rispettata la successione dei gradi. In tal modo il linguaggio è analisi del pensiero, instaurazione dell'ordine nello spazio. La successione che il linguaggio introduce nel rappresentare il pensiero è artificiale e si presenta identica in tutte le lingue. Per questo motivo le lingue sono opache le une alle altre. Il linguaggio è il nesso concreto tra rappresentazione e riflessione, non si limita ad essere uno strumento di comunicazione tra gli uomini ma fa comunicare la rappresentazione e riflessione.

La Soglia

Analizzando il cambio epistemico successivo alla classicità, Foucault pone la questione relativa all'origine dell'improvvisa mobilità delle disposizioni epistemologiche che causa la deriva delle positività di un'epoca. Il filosofo indaga il terreno su cui questi mutamenti avvengono, partendo dall'assunto che il metodo archeologico utilizzato non consente di chiarire l'origine dell'evento. L'archeologia del sapere si concentra sull'analisi degli effetti che derivano da quello, senza poterne chiarire l'origine.

Ciò che accadde alla svolta tra XVIII e XIX secolo fu un evento fondamentale tanto radicale da disfare la positività del sapere classico e da costituire quella della modernità. La costituzione di tante scienze positive non è altro che il segno di una frattura profonda. Una dispersione anche cronologica, perché anche se i fenomeni si collocano nello spazio di pochi anni (1755-1825), fra date facilmente determinabili, si possono ravvisare due fasi che si articolano una sull'altra intorno al 1795-1800. Nella prima fase il modo d'essere delle positività non cambia mentre nella seconda fase sono già del tutto incompatibili con i precedenti.

Gli ultimi anni del XVIII secolo sono percorsi dalla medesima discontinuità presentatasi durante il precedente cambio epistemico; il quadro delle identità si disfa creando la possibilità per un sapere nuovo. I principi secondo cui questo nuovo spazio si organizza sono l'analogia e la successione. Il rapporto tra le cose non si basa più sull'identità di uno o più elementi messi in ordine secondo le differenze, ma si basa sull'identità del rapporto tra gli elementi e funzioni che essi garantiscono. Nello spazio del passaggio epistemico la presenza di somiglianze simultanee vengono interpretate come forme sedimentate e fisse di una successione che procede di analogia in analogia. Da questo momento la Storia dispiega in una serie temporale quelle analogie che avvicinano le organizzazioni distinte. Impone, inoltre, le sue leggi alle varie analisi, tra cui quella del linguaggio. La Storia rappresenta il modo d'essere fondamentale delle empiricità, il modello secondo il quale si organizzano nello spazio del sapere.

Le mutazioni avvenute nel campo del linguaggio forniscono un paradigma delle modificazioni che attraversarono tutti i campi del sapere. Data la sua centralità, il cambiamento del linguaggio avvenne in forma più discreta e necessitò di più tempo. Esso era stato indagato come discorso, analisi spontanea della rappresentazione e come forma d'ordine immediata più strettamente connessa alla rappresentazione stessa. Prima che la scienza del linguaggio potesse subire delle modificazioni furono necessari eventi tanto profondi da mutare l'essere stesso della rappresentazione.

Una delle teorie centrali del sapere linguistico della classicità, la teoria del nome, sussiste ancora a lungo sul finire dell'epoca epistemica. Si disfa tardivamente causando, o almeno accompagnando, la modifica della rappresentazione stessa. L'analisi sul linguaggio prima del XIX secolo quindi non presenta variazioni significative. Le parole sono ancora interrogate dai loro valori rappresentativi ma quest'ultimi non vengono più indagati nella dimensione che li avvicina ad un'origine.

il confronto tra le lingue ricerca ora la somiglianze dell'una all'altra, la densità di questa somiglianza e quando sono vicendevolmente trasparenti. La base del confronto resta ancora il nucleo di significato rappresentativo.

Mediante questa analisi si scopre un fenomeno particolare della flessione. Confrontando le forme del verbo essere in latino ed in sanscrito si scopri che mentre la radice mutava la flessione restava affine, mostrando un comportamento opposto a quello delle altre parole. Ciò dimostrò l'esistenza di un rapporto complesso tra le modificazioni del radicale e le funzioni della grammatica. Nelle lingue c'era un rapporto costante tra una determinata serie di alterazioni formali e una serie di funzioni grammaticali, di valore sintattico o modificazioni di senso. Questa scoperta crea uno stravolgimento nella scienza del linguaggio. Questo nuovo elemento si dimostra non secondario rispetto al senso e dal lato formale si presenta di una tale forza da imporsi alle radici sino a modificarle.

Si scopre la dimensione del Grammaticale puro. Il linguaggio non è costituito più unicamente da rappresentazioni e suoni che lo rappresentano a loro volta, ma anche da elementi formali, uniti in sistema, che impongono un regime diverso da quello della rappresentazione. In confronto linguistico non si sostiene più sul paradigma della rappresentazione, ma il tutto ruota attorno all'ordine grammaticale. L'esistenza di questo meccanismo rende il linguaggio soggetto di storia. Ora una lingua si compone principalmente di tale grammatica che ne rappresenta il rovescio storico ed il volume interno e necessario, a cui i valori rappresentativi sono legati esclusivamente come facciata superficiale.

Questo evento causò quindi la perdita del potere della rappresentazione di fondarsi su se medesima, fornendo i nessi che univano i vari elementi. Il nuovo ordine pone le condizioni di tali nessi in un mondo più profondo e denso della rappresentazione stessa. Il linguaggio acquista uno spazio proprio definito dal suo stesso volume. L'essere di ciò che viene rappresentato cade fuori dalla rappresentazione. Ciò prefigura già la disposizione epistemica propria della Modernità, che durante il momento della soglia non si è ancora pienamente realizzata.

Alla fine del XVIII secolo ci si muove ancora in un ordine ambiguo che ha creato lo spazio perché se ne instauri uno nuovo, ma il sapere si organizza ancora intorno alla rappresentazione. Il linguaggio appare come un trascendentale che permette la conoscenza oggettiva delle proprie forme, le quali permangono fuori dalla conoscenza e ne sono per questo la condizione. Questo particolare trascendentale si pone dal lato degli oggetti. La sua realtà appare nuovamente enigmatica e antecedente la conoscenza stessa. Nonostante ciò, l'essere a-priori del linguaggio fonda la coerenza delle molteplicità empiriche, fornendo l'ordine ed il nesso secondo il quale è possibile conoscere.

Episteme e linguaggio nella Modernità (XIX-XX sec.)

L'analisi svolta da Foucault riguardante i cambiamenti avvenuti al momento della Soglia lo ha già portato ad occuparsi dell'episteme della Modernità. L'analisi

archeologica si rivela incapace di soffermarsi esclusivamente sugli eventi del passaggio senza oltrepassarli ogni volta. Questo compito è reso ancora più complesso dall'ambiguità della posizione dell'indagante, infatti il filosofo si muove ancora all'interno dell'episteme di cui cerca di ritrovare l'origine; per questo motivo il suo pensiero riflette i limiti propri della configurazione epistemica stessa.

Come abbiamo visto, tra il 1775 ed il 1795, il concetto di sistema grammaticale venne introdotto all'interno dell'analisi delle rappresentazioni, pur presentando uno statuto singolare estraneo alla logica stessa dell'episteme. La necessità di autorizzare la nuova analisi del sistema grammaticale si scontrava col gioco delle rappresentazioni, dimostrando di non poter essere definito secondo quella metodologia. Questo momento aporetico comporta la perdita di autonomia dello spazio di analisi. Il quadro fornito dalle rappresentazioni smette di essere il luogo di ogni possibile ordine per diventare una tenue pellicola di superficie; al di sotto si nasconde una profondità che chiede di essere indagata. In questa profondità si ricercano l'origine e la causalità storiche, ovvero quelle forze nascoste che hanno permesso ad un nucleo primitivo di svilupparsi. Nel giungere alla rappresentazione le cose proverranno quindi dal fondo di tale spessore chiuso su se stesso, saranno confuse e opache per la sua oscurità, ma vincolate saldamente a se stesse e mosse a opera del vigore che si cela nel fondo.

Questa nuova disposizione epistemica comportò il cambio radicale del sapere stesso del linguaggio. La storicità venne applicata anche alla grammatica. Ciò non significa che la funzione rappresentativa svanisce, bensì non è più costitutiva della parola. Il potere rappresentativo non è più interno alla parola ma è frutto delle relazioni grammaticali che intrattiene, dal suo stare dentro quelle condizioni di possibilità grammaticali che le consentono di funzionare. La funzione comunicativa è data alla parola dal permanere necessario di questa in una totalità grammaticale che rispetto ad essa diventa primaria, determinante e fondamentale.

Il cambio epistemico comporta l'inserimento della storicità nelle lingue stesse. Perché ciò avvenisse era necessario staccarle dalla continuità cronologica che le collegava all'origine senza mostrare alcuna frattura e liberarle dalla rappresentazione, che le imprigionava presentandosi come una falda comune a tutte. Da questa duplice frattura apparve l'eterogeneità dei sistemi grammaticali, con le proprie caratteristiche circoscrizioni, con le leggi che dentro ognuno di essi prescrivono le mutazioni e con i percorsi determinanti le possibilità di evoluzione. Ciò a reso possibile studiare la storicità interna al linguaggio dimostrandone la modalità di formazione. La modernità coincide con la presa di potere delle analisi filologiche, perché separando il linguaggio da ciò che rappresenta questo apparve nella propria legalità, ma contemporaneamente rendeva obbligatorio recuperarlo nella propria storia. Nella nuova episteme al linguaggio non appartiene più quel posto centrale che lo rendeva fondamentale nei confronti di ogni conoscenza, non è più quella figura dell'ordine rispecchiante quello delle rappresentazioni e del mondo.

Dal XIX secolo il linguaggio si è ripiegato su se stesso acquistando uno spessore, una storia e delle leggi, divenendo un oggetto di conoscenza tra gli altri. Le analisi che si

occupano di esso appartengono allo stesso livello di tutte quelle che analizzano realtà empiriche in quanto la realtà stessa del linguaggio è stata spianata; conoscere il linguaggio non significa più avvicinarsi alla conoscenza stessa, ma soltanto applicare la metodologia del sapere nel campo di un'oggettività pari alle altre.

Il livellamento subito viene compensato per una triplice via. Esso diventa innanzitutto il medium necessario affinché si possa comunicare una conoscenza scientifica sottoforma di discorso. Ciò comporta la necessità di levigare il linguaggio scientifico per purificarlo da ogni singolarità e improprietà, facendolo diventare il riflesso esatto di una conoscenza non verbale. Perché ciò sia possibile inizia la ricerca di una logica indipendente dalle grammatiche, la quale possa mostrare e utilizzare le implicazioni universali del pensiero conservandone l'integrità dalle singolarità delle lingue.

La seconda compensazione porta lo studio del linguaggio ad assumere valore critico. Il linguaggio forma il luogo delle tradizioni e delle abitudini del pensiero, dello spirito oscuro dei popoli. In esso avviene un accumulo di memoria fatale, non riconosciuta neppure come tale. La filologia intrappola allora la verità del discorso portando alla necessità di risalire dalle forme di sapere fino alle parole che le hanno rese possibili, e da lì sino ad un pensiero la cui vivacità non sia ancora dentro le grammatiche. Questa necessità fa riaffiorare le esegesi. Queste hanno lo scopo di denunciare la piega grammaticale delle idee, di dissipare i miti che animano le parole e di rendere nuovamente udibile la parte nascosta e silenziosa che ogni discorso porta con sé. Nietzsche compie l'esegesi di determinate parole greche come Freud fa ciò per tutte le frasi mute che sorreggono e scavano allo stesso tempo i nostri discorsi apparenti, i nostri fantasmi, sogni, e persino il nostro corpo. La filologia, come analisi di ciò che si dice nel profondo del discorso, è diventata la forma della critica moderna e scopre che si è dominati e paralizzati dal linguaggio, prima ancora che si pronuncino le più insignificanti delle parole.

La terza compensazione è la comparsa di un linguaggio che Foucault chiama Letteratura. Si tratta di un modo d'essere del linguaggio nuovo, inedito, possibile solo all'interno della nuova configurazione epistemica. La letteratura trova il proprio senso solo durante l'episteme moderna contrapponendosi al campo gemello della filologia. In questo modo si manifesta il nuovo compito che le appartiene, che si concretizza nel momento in cui la Letteratura occupa una nuova posizione, un vuoto creatosi quando è avvenuto il cambio epistemico. La struttura le dona il nuovo valore simbolico di rifondare quell'essere del linguaggio, ormai frantumato e oggettificato da un sapere. La Letteratura si presenta come lo spazio in cui l'essere forte del linguaggio può nuovamente parlare.

Quando all'inizio del XIX secolo il linguaggio sprofonda nel suo spessore d'oggetto, contemporaneamente veniva ricostituito in un posto nuovo e indipendente, di difficile accesso e ripiegato su se stesso, riferito totalmente all'atto puro di scrivere. La letteratura ha quindi lo scopo di contestare l'operato della filologia, riconducendo il linguaggio al potere spoglio della parola parlata, mostrandone l'essere imperioso e selvaggio. Questa si distingue sempre più dai discorsi di sapere schiudendosi come

intransitività radicale, diventando pura manifestazione di quel linguaggio la cui unica legge è affermare la propria esistenza. Perché ciò si realizzi esso si incurva su se medesimo in un perpetuo ritorno, tanto che il suo discorso non può avere altro contenuto che se stesso, la propria forma :

si svolge a sé in quanto soggettività scrivente, o cerca di recuperare, nel moto che lo fa nascere, l'essenza di ogni letteratura; e così i suoi fili convergono verso la punta più tenue- unica, istantanea, eppure assolutamente universale- verso il semplice atto di scrivere. (Foucault, M., 2016, p. 324)

In questa affermazione risuona l'eco delle parole di Mallarmé. Quest'ultimo ha perseguito durante tutta la propria vita il compito di riportare all'unità l'essere frammentato del linguaggio. Il suo tentativo fu quello di rinchiudere ogni discorso nello spessore di una parola, nella tenue e materiale linea d'inchiostro sulla carta. Nella sua produzione non cessa di cancellarsi dal proprio linguaggio, diventando l'esecutore di una cerimonia pura del libro in cui il discorso viene a comporsi da solo.

Il lavoro di Mallarmé crea le condizioni per una riflessione radicale sull'essere del linguaggio e contemporaneamente sull'essere dell'uomo proprio della modernità. Nel momento in cui il linguaggio si fa oggetto di conoscenza riappare nella modalità diametralmente opposta della silenziosa disposizione delle parole nell'atto della scrittura, lì dove la parola non ha più sonorità ed interlocutore e non ha altro da dire che se stessa, scintillando nel bagliore del suo essere forte. In tal modo risorge il problema del linguaggio con la sovradeterminazione che gli è propria ed investe la figura dell'uomo, attaccandola sotto ogni angolazione. Lo scopo ultimo dell'archeologia foucaultiana è quello di dimostrare che la figura dell'uomo su cui si fondano le scienze umane non sia altro che il fondo storico che permette la fondazione di tali scienze e che come tale ha una storicità, un principio non databile anteriormente al XIX secolo ed una fine che coinciderà con la fine della modernità.

La Letteratura legittima le forme fondamentali della finitudine nella loro empiricità annunciando la morte dell'uomo, della figura storica di questo, dentro al linguaggio sperimentato e percorso in tutte le sue possibilità, sino a giungere a quel limite che è il bordo oltre il quale il pensiero si spegne. In questo spazio la Letteratura si restituisce come esperienza di morte, dell'impensabile, della ripetizione e della finitudine. In essa mentre si pone il problema del linguaggio, si scopre che l'uomo sta sparendo, consentendo di scoprire che questa figura non rappresenta il problema più antico del sapere. La sua centralità appartiene esclusivamente al sapere occidentale posteriore al XIX secolo e sorge nel momento in cui lo slittamento epistemico crea una frattura che libera il posto prima occupato dal linguaggio medesimo. Appare evidente che data questa nascita, nel momento in cui un essere forte del linguaggio si trova ristabilito nella Letteratura, non possa che conseguire uno scontro tra queste due figure.

L'essere forte del linguaggio non può convivere con la figura epistemica dell'uomo. L'avvento di questa ha comportato la perdita da parte del linguaggio del potere di rappresentare frammentandone l'essere, sovraccaricandolo di storia e rendendolo

oggetto di un sapere specifico. Si presenta così la specificità dell'approccio foucaultiano, la cui caratteristica principale è il punto di vista anti-soggettivistico. Questa posizione punta a superare l'antropocentrismo, riportando la figura dell'uomo dal suo ruolo di produttore di senso al suo essere elemento interno ad una catena significativa costituita da regole anonime di ordine sociale e linguistico, inaccessibile al senso che proveniva dal ruolo privilegiato che questa occupava al centro dell'episteme. Posizionandosi sulla soglia grazie all'intreccio della metodologia strutturale ed al ruolo stesso della letteratura, il filosofo può scorgere l'approssimarsi di un evento che potrà mettere in questione l'essere dell'ordine epistemico, partendo proprio dalla centralità occupata dall'uomo.

Aporia letteraria

Nonostante Foucault analizzi la Letteratura esclusivamente in rapporto all'episteme Moderna e ne rintracci l'origine proprio in questo spazio d'ordine, in realtà il filosofo utilizza delle opere letterarie ed il linguaggio che in esse si concretizza per analizzare le soglie antecedenti al XIX secolo. Questo utilizzo in prossimità degli sconvolgimenti epistemici determina una problematica fondamentale, cioè se la Letteratura è giustificata dal filosofo come esperienza del limite solo all'interno dello spazio epistemico moderno, come può usare questo paradigma letterario per analizzare gli slittamenti precedenti?

Vediamo brevemente le opere letterarie che Foucault utilizza. Durante la transizione dall'epoca rinascimentale a quella classica, è nel Don Chisciotte che si manifestano i cambiamenti. Quest'opera è letta come una grande metafora del cambiamento in corso. Le avventure del protagonista tracciano il termine, il limite dei vecchi giochi della Somiglianza e dei segni e allo stesso tempo apre ai nuovi rapporti della Classicità. Don Chisciotte è l'uomo meticoloso che fa tappa davanti a tutti i segni della similitudine, diventando l'eroe del medesimo. Tutta la sua avventura è vissuta nello spazio dell'analogia, che percorre in tutta la sua estensione senza mai giungere a toccare il limite dell'identità e della differenza. Il corpo stesso del personaggio è composto da somiglianze relative ai segni propri del cavaliere tradizionale, facendo diventare il suo stesso essere un linguaggio, una scrittura errante nel mondo in mezzo alla somiglianza delle cose. Nel suo essere resta aperto sempre uno scarto tra ciò che è e ciò a cui somiglia, poiché l'hidalgo può divenire cavaliere solo prestando orecchio all'epopea secolare che formula la legge, il cammino da seguire in cui sono prescritti in modo definitivo i passi da compiere. Il libro rappresenta il suo dovere più che la sua esistenza. L'eroe ha il compito di dimostrare i segni, poiché tale somiglianza lo farà riconoscere come cavaliere. Questa necessità, però, dimostra come sulla soglia i segni non somigliano più agli esseri. Il linguaggio interno ai romanzi di cavalleria sospeso senza che arrivi una similitudine a riempirli. Don Chisciotte, pur rappresentando l'analogo reale dei testi che prescrivono il cammino, deve dimostrare che questi dicono il vero, che sono linguaggio del mondo, così da adempiere alla promessa nascosta in essi. La sua avventura diviene così decifrazione del mondo, alla ricerca di quelle somiglianze che attestino la veridicità della corrispondenza tra segni

ed esistenza. Però, questa ricerca è ogni volta delusa, facendo diventare ogni volta la prova cercata in oggetto di derisione denunciante il vuoto della parola dei libri.

L'opera di Cervantes traccia il negativo del mondo del Rinascimento e segna il momento in cui la scrittura cessa di essere la prosa del mondo. Le cose iniziano a restare bloccate nella propria identità ed ad essere solo ciò che sono. Don Chisciotte si muove quindi nello spazio in cui le parole e le cose non si somigliano più e il linguaggio ha mutato i suoi poteri. Questa nuova condizione si manifesta nella seconda parte del romanzo, dove il protagonista incontra dei personaggi che hanno letto il libro di cui lui a sua volta segue le gesta e lo riconoscono come l'eroe di quel libro. L'opera di Cervantes si ripiega quindi su se medesima diventando oggetto della propria narrazione. La prima parte della sua opera svolge nella seconda parte la medesima funzione che nella prima era assunta dai libri di cavalleria, perciò Don Chisciotte deve restare fedele al libro di cui è divenuto la rappresentazione, adeguandosi ad esso per proteggerlo dagli errori e per essere riconosciuto dagli altri. L'hidalgo ha guadagnato la propria identità e deve proteggerla. Ma questa è una verità di linguaggio e come tale resta interna alle parole. La realtà del personaggio sta nelle relazioni che i segni verbali intrecciano. Le parole sono chiuse nella loro natura di segni, non annunciano più alcun legame col mondo, ma lo rappresentano. Nello stesso interstizio che dona consistenza e realtà all'eroe si pone la soglia del passaggio tra le due epistemi e si mostra il limite della configurazione del sapere rinascimentale.

La letteratura è ancora chiamata in causa mediante l'esempio di Sade, nel passaggio della Classicità alla Modernità. Tutta l'epoca della Classicità aveva incentrato la ricerca linguistica sul nome. L'atto nominativo portava con sé la promessa di riuscire a formulare un linguaggio assolutamente trasparente. In questo panorama Sade rappresenta il momento in cui il nome diventa insieme sostanza e compimento del linguaggio, poiché viene attraversato in tutta la sua estensione dal desiderio. Questo poteva apparire ed essere appagato solo nello spazio del linguaggio che nomina. Il linguaggio emerge così nella sua brutalità di cosa per mezzo della violenza del nome pronunciato per se stesso, nella Letteratura che si realizza sulla soglia frammentando il linguaggio e rendendolo oggetto empirico tra le altre empiricità. Ogni altra parte del discorso acquista così la propria autonomia, sfuggendo al regno del nome che domina nel suo ruolo rappresentativo. Oltre questo limite si scopre la possibilità di un discorso non discorsivo che manifesta il linguaggio nel suo essere grezzo. Così l'esempio di Sade appare al culmine dell'ambiguità, poiché nella sua letteratura non solo viene infranto il limite dell'episteme classica e si apre il linguaggio alla sua realtà frammentaria e oggettificata tipica della modernità, ma viene a fondarsi anche quell'essere del linguaggio letterario che compensa la frammentazione avvenuta.

La Letteratura si presenta così sul limite di entrambe le soglie e il modo in cui opera sembra avere dei caratteri in comune con quanto avviene grazie al linguaggio letterario nella modernità. In ogni episteme la Letteratura si realizza compensando e mettendo in crisi l'ordine del linguaggio del medesimo. Nella modernità, tra le pagine del libro viene a ri-costituirsi un essere forte del linguaggio mediante l'atto puro di

scrittura. Questo essere si pone innanzi alla figura epistemica del uomo, fronteggiandola e criticandola, minandone il potere.

Questo parallelismo riguardante la funzione contestatrice apre la via ad una possibile soluzione dell'aporia presentatasi nell'opera. Visto il modo in cui la Letteratura si manifesta è possibile pensare che questa si ponga come una figura trascendentale a sé, con una funzione base propria ed immutabile che si declina differentemente in base all'epoca. Sulla mappa epistemica, il suo posto è costante, sta in prossimità del limite così da mostrarlo denunciando le incongruenze e le impossibilità di un determinato essere dell'ordine. I suoi effetti sono per questo storicamente declinati. Sembra quasi che la figura dell'episteme sia destinata ad avere la Letteratura come compagna e nemica che agisce internamente.

Con l'uso che il filosofo fa della Letteratura sembra voler salvaguardare l'idea dell'antioriginarietà del linguaggio, anche rispetto all'episteme. La Letteratura mostra il limite e porta a dissoluzione un certo ordine presentandone uno nuovo, che finirà poi per minare contrapponendosi anche a questo. Essa ha una centralità strategica come origine di un contro-spazio eteropico al limite che crea disordine nell'episteme. È una matrice di cambiamento. In questo compito gioca principalmente una caratteristica che Foucault ricava da Bataille, e che analizza in uno scritto a lui dedicato.

La Letteratura consente l'esperienza della trasgressione. Nel saggio su Bataille, Foucault afferma che questa concerne il limite ed è sulla linea tracciata da questo che si manifesta e trae la sua origine. Tra il limite e la trasgressione si installa un gioco basato sulla semplice e ostinata reiterazione: la trasgressione supera e non smette di superare un limite che dietro di essa si cancella e fa avanzare il proprio orizzonte. Questi due elementi devono l'accrescere della densità del proprio essere al movimento di reciproco antagonismo. È la trasgressione che porta il limite al confine del proprio essere, per rifondarsi ogni volta in ciò che esso di per sé escluderebbe. A sua volta il limite, posto innanzi alla propria imminente scomparsa, si risveglia per ritrovarsi nel movimento della propria perdita. Quindi, la contrapposizione tra questi due elementi non appare a Foucault assoluta, ma il loro lavoro antagonista consente ad entrambi di esistere. Ciò è possibile solo liberando la trasgressione dal suo carattere negativo, poiché essa non spezza nulla definitivamente. Essa apre alla differenza. Questa esperienza fa perdere al linguaggio discorsivo forza e coerenza, consentendo alle sue forme estreme di emergere nella scrittura.

Quanto Foucault afferma nel saggio dedicato a Bataille, ci consente di supportare l'ipotesi che la Letteratura sia pensabile come una figura trascendentale che opera all'interno della figura dell'episteme secondo la stessa logica in cui cooperano in modo antagonista la trasgressione ed il limite.

Références

- Foucault, Michel, *Le parole e le cose*, BUR, Milano, 2016.
Foucault, Michel, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2010.
Foucault, Michel, *Follia e discorso. Archivio Foucault 1*, Feltrinelli, Milano, 2014.
Foucault, Michel, *Utopie eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2018.
Foucault, Michel, *La grande Straniera*, Cronopio, Napoli, 2015.
Deleuze, Gilles, *Lo strutturalismo*, SE, Milano, 2004.
Iacomini, Miriam, *Le parole e le immagini*, Quodlibet studio, Macerata, 2008.
Iofrida Manlio, Melegari Diego, *Foucault*, Carocci editore, Roma, 2017.
Natoli, Salvatore, *La verità in gioco, scritti su Foucault*, Feltrinelli, Milano, 2010.
Rella, Franco, a cura di, *Il dispositivo Foucault*, CLUVA, Venezia, 1981.
Righetti, Stefano, *Foucault interprete di Nietzsche*, Mucchi editore, Modena, 2012.
Sabot, Philippe, *Lire Les mots et les choses de Michel Foucault*, PUF, Paris, 2006.

LE PAYS LOINTAIN DES FANTÔMES DE JEAN-LUC LAGARCE

Alina Kornienko

Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, France

Abstract. *The ghost is a dramatic, poetic and linguistic model for the plays of the French playwright and director Jean-Luc Lagarce. The ghost as a model makes it possible to question identity beliefs and the relationships established in time and history. Because within its dramatic and literary universe the past, as a temporal plane and as an existential experience, has a privileged status. The ghostly dramatic character of Lagarce thus functions as a temporal counter-model which contributes to a psychologization of temporality within the framework of this dramatic and literary universe. As the ghostly paradigm is that of repetition in Lagarce's theater, ghosts of all types return to the places of their past survive oblivion. The ghost therefore helps the author to rethink the temporality of the present. It becomes a very redefinition of the contemporary, the model of which is based on temporal non-coincidence which operates through a phase shift and an anachronism. Lagarce is thus able to give birth to a unique dramatic character: a true contemporary who establishes himself on stage thanks to the involvement of a ghost. This ghost establishes an exact equivalence between the actual, the untimely and the chimerical in the context of dramaturgy. Every Lagarce's dramatic character turning into a "paper being" deprived of any psychology, he presents himself at the same time as being a puppet of language like a ghost of a contemporary human being.*

Keywords: *Lagarce; contemporary French drama; word drama; ghost; past.*

En parlant du passé dans toutes ses instances au sein de l'univers dramatique et littéraire de Jean-Luc Lagarce, un auteur qui a soigneusement travaillé les plans temporels en tant que cœur de sa poétique dramatique, il est tout à fait indispensable de traiter de la figure du fantôme. Le fantôme apparaît en tant qu'interlocuteur dramatique dans sa dernière pièce *Le Pays lointain* : les personnages de *L'Amant, mort déjà* et *Le Père, mort déjà*, tout en étant les membres légitimes de la fiction dramatique ainsi que du dialogue, s'expriment au même niveau que les autres personnages. Ce paradigme fantomatique mis en relief dans *Le Pays lointain* est désigné même avant le texte de la pièce par la didascalie initiale : « ... reste ce sentiment de n'être rien dans un monde où rien ne subsiste, si ce n'est l'amour des vivants et l'amour des morts... » (Lagarce, J.-L., 2002, p. 275). C'est bien l'épigraphe de Claude Mauriac qui affirme le plus grand sens du monde que nous vivons et qui nuance d'une manière indirecte le schéma dialogal particulier qui sera mis en place par l'œuvre dramatique en question.

Le fait de lier la mort au fonctionnement conversationnel constructif des personnages de Lagarce est hérité des œuvres de Maeterlinck. C'est le « dialogue du second degré » qui est porteur de ce message intuitif et est incarné par une implication du « troisième

personnage », également inventé par l'auteur belge. Dans le cadre de sa fiction dramatique, il existe toujours un personnage appartenant à la sphère métaphysique qui contribue au développement du « théâtre de l'invisible ». Ce *troisième personnage* met en avant-scène la fatalité omnipuissante et l'inconnu de la vie dont il est question au sein du « premier théâtre » de Maeterlinck. Dans chaque pièce appartenant à cette période créatrice existent des personnages qui sont dans la plupart des cas du genre féminin. Ils possèdent le pouvoir intuitif et sentent et pressentent donc l'existence de ce « surpersonnage » invisible. Il est notoire qu'un des conflits principaux réside dans l'incapacité des autres membres de la fiction dramatique de croire en ce *troisième personnage* malgré les raisonnements des personnages « sensibles » qui lui attribuent des caractéristiques très vagues et incertaines comme « quelqu'un » ou « quelque chose ». Le *troisième personnage* bâtit le lien entre l'action dramatique avec son intrigue vague et faible et la nature ainsi que les éléments ménagers ordinaires de la vie quotidienne qui entourent et accompagnent partout les membres de la fiction dramatique. Nous pouvons donc constater que grâce à cette attention particulière à l'inconnu incarné au niveau dramatique et poétique en *troisième personnage* la dramaturgie de Maurice Maeterlinck peut être considérée comme dramaturgie de l'invisible. En traitant la question du *troisième personnage* il est indispensable de s'adresser au sujet et à l'objet de l'inconnu au sein de la création dramatique et littéraire de Maeterlinck. L'inconnu s'incarne dans le cadre de l'univers dramatique traité en représentation de la mort qui est centrale pour le « premier théâtre ». Car l'arrivée de la mort est inconnue aux êtres humains et devient en même temps le seul événement réel lors de leurs existences. D'après Maeterlinck, c'est la mort qui devient le vrai but existentiel ainsi que sa condition primordiale :

Au problème de l'existence il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement. Du reste, c'est une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux, simplement parce qu'ils se tiennent moins tranquilles que les plus misérables, et que tout mouvement trop brusque dans la nuit attire son attention. (Maeterlinck, M., 1925, p. 10)

Il est par conséquent clair que la mort est omniprésente dans les pièces de Maeterlinck et devient ainsi la seule action vraiment subie et accomplie par les membres de sa fiction dramatique. Dans l'œuvre dramatique de Lagarce la mort représente une fatalité incontournable qui motive l'individu à la parole vraie, décisive et cruciale qu'il n'est pourtant pas capable de produire.

Au sein de l'œuvre dramatique de Jean-Luc Lagarce la figure fantomatique ouvre également un jeu spatial ainsi que philosophique et poétique qui se fonde sur une opposition entre l'absence et la présence :

Louis. – [...] aller revoir les lieux sans intérêt où je vivais lorsque j'étais plus jeune, et où j'avais promis, en effet, où j'avais promis de ne jamais revenir – j'étais tout seul, il faut entendre, j'étais tout seul, à me défaire – je décidais de revenir sur mes pas, je me suis dit cela et je suis parti, je me suis mis en route, aller sur mes traces et refaire le voyage [...] (Lagarce, J.-L., 2002, p. 302)

La figure centrale du « fils prodigue » dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* est absente d'un point de vue charnel tout au long de l'action dramatique. Ce fils-frère que les cinq personnages féminins attendent tellement est également absent depuis déjà assez longtemps dans leur passé étendu et il est assez évident qu'il le sera dans leur futur qui a, chez Lagarce, toujours cette connotation du passé. Par contre, il continue à être bien présent dans leurs vies ainsi que sur scène, ce qui est assuré par l'acte de parole car il continue son existence dans les répliques des membres de la fiction dramatique en question. Lagarce retravaille donc, d'une manière poétique et langagière, l'état intermédiaire du fantôme dans sa définition classique. Le fantôme est considéré dans la plupart des cas comme l'âme d'un être humain mort qui n'est pas parvenu à passer dans l'autre monde et est destinée aux souffrances de l'errance dans le monde des vivants. Dans l'univers dramatique de Lagarce ce n'est pas l'âme, mais la parole portant sur cette âme qui erre sans trouver sa réponse. Cette présence absente du « fils prodigue » ouvre un autre questionnement important pour la construction poétique et dramatique des œuvres de Lagarce, qui est celui de la vérité et de l'imaginaire. La présence de la figure centrale absente sur scène assurée par la parole incite le processus d'invention, de conceptualisation et même de réécriture verbale de sa personnalité, ainsi que du passé auquel cette figure appartenait. L'extrait de la réplique de *Longue Date* présenté ci-dessous démontre une cohabitation, ainsi qu'une interpellation de tous les plans temporels car le producteur de la parole s'exprime au présent, qui est logiquement lié au passé et au futur :

Longue Date. – Et le lendemain de ta mort, peu de temps après, entendons par là, les jours qui suivent, les semaines, les mois, les jours qui suivent, entendons par là, plus encore, promesses plus définitives encore, et à toi, de fait, mort maintenant, à toi et donc infranchissables, indestructibles, plus promesses encore que promesses faites aux vivants, après ta mort, les jours qui suivent. (Lagarce, J.-L., 2002, p. 278-279)

Par contre, tout mot prononcé est rapporté au plan du passé, ce qui veut dire que ce passé rayonne vers et s'installe dans le plan du présent et du futur, ce qui en fait d'un point de vue grammatical ainsi que philosophique le passé étendu ou le passé réactualisé. Il est également notoire que cette réplique met en œuvre une communication avec un locuteur fantomatique, ce qui signifie un accomplissement d'un double travail avec le plan du passé. *Longue Date* s'adresse à *L'Amant, mort déjà* et décrit la suite de la vie de *Louis* en soulignant que la mort de *l'Amant* a servi de point de départ d'une étape existentielle finale pour le personnage central de la pièce. Lagarce met en perspective une certaine mise en abyme du passé. Un événement passé, événement triste et final qui devrait attribuer le caractère définitif et finalisé à ce passé, détermine d'une manière temporelle un autre événement dans le passé qui influence le présent de narration. En outre, les trois événements sont directement liés au fantôme, au locuteur décédé, fantôme, qui est pourtant présent sur scène et se comporte en tant que membre performant de la communication. En traitant la question de l'acte de parole dans cette perspective, il est indispensable de souligner l'affirmation de *Longue Date* que la promesse – c'est-à-dire la parole lancée et destinée – aux morts est plus solide et fiable que celle faite aux vivants, ce qui démontre encore une fois l'importance et le statut beaucoup plus valorisé du passé sur

tous les niveaux expressifs, sensuels et constructifs au sein de l'univers dramatique de Jean-Luc Lagarce.

Au sein du *Pays lointain* nous pouvons distinguer plusieurs types et groupes de figures fantomatiques : « Louis. – Je suis venu avec un ami, je ne voulais pas faire tout ce voyage-là seul, tout seul [...] » (Lagarce, J.-L., 2002, p. 309). Le personnage central, Louis, revient dans sa maison natale, son lieu d'enfance avec les membres de sa famille « choisie/acquise », ce qui initialise une rencontre non seulement entre son présent et son passé, entre plusieurs couches de ce passé, mais également entre le monde des vivants et celui des morts, ainsi qu'entre les différents représentants de ce monde d'outre-tombe. *L'Amant, mort déjà* et *Le Père, mort déjà* sont deux figures fantomatiques dites classiques, car l'auteur indique dès la didascalie générale leur état dit vital qu'ils décrivent et soulignent eux-mêmes plus loin, dans leurs répliques. Ces deux hommes ayant une relation très proche avec le personnage central de la fiction dramatique ont une possibilité et une volonté de parler entre eux, ainsi que d'échanger des répliques avec les interlocuteurs dits vivants. Il est intéressant de noter dans cette perspective que le fantôme, en plus d'être un membre légitime de la fable, représente également le rapport relationnel entre les êtres humains tout en s'intégrant d'une manière harmonieuse dans le canevas dialogal de la fiction dramatique. Tout est très symétrique dans le panorama des personnages de la pièce : un personnage d'outre-tombe vient avec le Messager – personnage principal – dans sa maison natale, où il rencontre un autre fantôme. Celui qui accompagne Louis, l'Amant, est, en outre, une métaphore renforçant l'état intermédiaire du personnage principal qui se retrouve à deux pas de sa fin biologique. Le fait qu'il revienne l'annoncer à sa famille, accompagné de ses deux alter ego – L'Amant, mort déjà et Longue Date – dont un est un fantôme, renforce l'idée que Louis se retrouve entre les deux mondes. Cela souligne également le caractère intermédiaire de ce *pays lointain* de sa jeunesse et sa formation, qui est sa dernière destination avant l'ultime départ. Le personnage central de la pièce devient ainsi lui-même un fantôme. Il est un fantôme au sens propre car, comme nous venons de le constater, il se trouve dans un état intermédiaire et est beaucoup plus proche du monde des morts que de celui des vivants. Louis est également un fantôme au sens figuré, tout en introduisant un second groupe de figures fantomatiques qui existent au sein de la dramaturgie de Lagarce. Ce sont des individus vivants appartenant au passé, c'est-à-dire, des personnages qui deviennent pour les membres de la même fiction dramatique des personnages du passé. Louis, ayant quitté sa famille il y a plusieurs années, s'est transformé en invention mythique de ses proches qui ne cessaient d'en parler et de le mentionner lors de son absence. Il est pour sa famille, qu'il revoit après tant d'années, une figure rhétorique, une image recréée de celui qui leur manquait tellement. Pourtant, Louis leur reste étranger, lointain, appartenant à un autre monde où il n'y a pas de lieu pour sa famille dite innée, il ne correspond pas à l'image de lui qu'ils ont inventée et matérialisée grâce à l'acte de parole. Il est donc un fantôme, un habitant d'un autre monde si loin d'eux. Le seul lien qu'ils gardent avec lui c'est exactement leur passé commun, que sa famille ne cesse de vivre et revivre en s'en souvenant. Le *pays lointain*, cette destination ultime de son tout dernier voyage, se transforme ainsi en un pays de fantômes, ce lieu où les

figures tellement lointaines en temps, en espace et en compréhension se retrouvent pour initialiser leur toute dernière possibilité de devenir proches.

Le *pays lointain* est donc vécu et visité par les « personnages de notre vie », comme le définit parfaitement Louis. C'est le second type des figures fantomatiques qui habitent la fiction dramatique de Jean-Luc Lagarce : ces personnages du passé se divisent en personnages généralisants comme *Un Garçon, tous les garçons* et *Le Guerrier, tous les guerriers* qui représentent la multitude des personnes rencontrées avec qui on avait des relations semblables, c'est-à-dire qu'ils incarnent un type de communication. Cela nous permet d'affirmer que le fantôme incarne un rapport relationnel et dialogal entre les locuteurs dans le cadre de la construction dramatique de Lagarce. Il existe également les personnages singuliers comme La Mère, Antoine, Suzanne, Louis lui-même, comme c'est bien le cas des trois personnages centraux de *Derniers remords avant l'oubli* qui sont étrangers les uns aux autres après la trahison et les années de séparation. Le fantôme est pris dans ces deux cas-là dans son sens métaphorique et nous renvoie au fait que Lagarce postule souvent par et dans son écriture dramatique et littéraire que les rapports entre les gens au sein de la société contemporaine sont artificiels, théâtralisés et fictionnalisés.

Lagarce brise, entre autres, la représentation classique du fantôme dans la littérature et au théâtre. Tout en donnant la même parole aux figures fantomatiques dans son canevas dramatique, tout en les légitimant en tant que locuteurs scéniques, Lagarce contamine le monde des vivants par celui des morts. Cela renforce l'hétérogénéité de sa parole mise en scène et met en œuvre des nouvelles formes discursives et poétiques. Car la dramaturgie de Lagarce est, entre autres, le lieu dialogal conflictuel et l'introduction des interlocuteurs fantomatiques donne lieu à une autre quête communicative. Le fantôme devient à la fois une extrémité de l'altérité avec laquelle il faut tisser les liens de la communication et une des formes les plus harmonieuses d'un dialogue possible au sein de la construction dramatique en question. La figure fantomatique permet à Lagarce de travailler également le dialogue avec soi. Ce dialogue particulier mis en œuvre au sein du *Pays lointain* devient externe et prend une forme beaucoup plus classique que dans d'autres pièces de Lagarce. Grâce aux fantômes, ce dialogue se déroule comme un échange de répliques entre les différents locuteurs contrairement à tous les autres textes dramatiques de l'auteur où ce dialogue interne extériorisé est exposé sous forme monologale. Tout cela du fait que la figure fantomatique de *L'Amant, mort déjà* est, en réalité, un alter-ego du personnage central. Il permet donc d'exposer et de proférer tous les doutes et les réflexions de *Louis* en leur forme initiatique par un échange de répliques. Cette forme dialogique introduit également d'une manière plus pointue les soucis de communication avec soi-même. Ce dialogue initiatique que chaque producteur de la parole est censé mener à l'intérieur de soi n'est pas moins problématique, comme le démontre parfaitement Lagarce à l'aide des pratiques théâtrales, qu'un dialogue avec l'Autre. Le fantôme devient chez Lagarce une incarnation de l'inquiétante étrangeté, d'une altérité radicale au sein de soi, au sein de l'autre et au sein du langage même. C'est cette étrangeté, ce démon d'incompréhension et de subjectivation qui, pour Lagarce, hante toute forme discursive au sein de la société contemporaine.

Le fantôme est donc un modèle dramatique, poétique et langagier pour les pièces du dramaturge et metteur en scène français Jean-Luc Lagarce. Le fantôme comme modèle permet de remettre en question les convictions identitaires, les relations établies au temps et à l'histoire. Car au sein de son univers dramatique et littéraire le passé, en tant que plan temporel et en tant qu'expérience existentielle, possède un statut privilégié. Le personnage dramatique fantomatique de Lagarce fonctionne ainsi comme un contre-modèle temporel qui contribue à une psychologisation de la temporalité dans le cadre de l'univers dramatique et littéraire en question. Comme le paradigme fantomatique est celui de la répétition chez Lagarce, les fantômes de tous les types qui reviennent vers les lieux de leur passé survivent à l'oubli. Le fantôme aide, par conséquent, l'auteur à repenser la temporalité du présent. Il devient une redéfinition même du contemporain dont le modèle se fonde, à son tour, sur la non-coïncidence temporelle qui opère par un déphasage et une anachronie. Lagarce est ainsi capable de donner naissance à un personnage dramatique unique : un véritable contemporain qui s'établit sur scène grâce à l'implication d'un fantôme. Ce fantôme établit une exacte équivalence entre l'inactuel, l'intempestif et le chimérique dans le cadre de la dramaturgie. Tout personnage dramatique de Lagarce étant un « être de papier » privé d'une psychologie quelconque, il se présente en même temps qu'être marionnette du langage comme un fantôme de l'être humain contemporain.

Références

- Lagarce, Jean-Luc, *Du luxe et de l'impuissance*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008.
- Lagarce, Jean-Luc, *Journal 1977-1990*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.
- Lagarce, Jean-Luc, *Journal 1990-1995*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.
- Lagarce, Jean-Luc, *Mes projets de mises en scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- Lagarce, Jean-Luc, *Théâtre complet (I)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2011.
- Lagarce, Jean-Luc, *Théâtre complet (II)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2000.
- Lagarce, Jean-Luc, *Théâtre complet (III)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999.
- Lagarce, Jean-Luc, *Théâtre complet (IV)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002.
- Lagarce, Jean-Luc, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2000.
- Maeterlinck, Maurice, *Théâtre, tome I*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1925.

LA CONFIGURATION DU TEMPS DANS LES TEXTES AUTOBIOGRAPHIQUES NOTHOMBIENS : ENTRE MONDE DU RACONTER ET MONDE RACONTÉ

Yuyuan Guo

Université des Langues et Cultures de Beijing, Chine

Abstract. *This research focuses on the study of the verbal configuration of narrative fiction and the duplication between the speech of the enunciator and the speech of the character. We focus on the implementation of the fictional narrative configuration and the relationship between time and narrative. Fiction and reality intersect in nothombian autobiographical and autofictional writings. The configurations of time are characterized by the world of storytelling and the world told. The analysis aims to demonstrate the manipulations of time in Nothomb's work.*

Keywords: *the configuration of time in the narrative; time and narrative; the world told and the world commented; nothombian autobiographical writings; nothombian autofictional writings.*

I. Introduction

L'étude de Benveniste sur les relations de temps nous permet de distinguer les deux plans d'énonciation : l'histoire et le discours. L'histoire se distingue par l'aoriste et par la troisième personne, alors que le discours s'énonce essentiellement en première personne au présent ou au parfait. La bipartition entre histoire et discours combine un facteur de temps et un facteur d'énonciation. Le plan discursif n'exclut pas le récit dans la mesure où le narrateur établit un lien entre l'acte d'énonciation et les événements racontés. Le mode narratif comprend des genres référentiels et des genres fictionnels. La bipartition (Gasparini, P., 2004, p. 141) du mode narratif est fondée sur le critère de non-identification du narrateur par rapport à l'auteur. Certains romans transgressent cette bipartition afin d'insinuer que le héros est identifiable à l'auteur, en distribuant des preuves de l'identité de différentes manières.

Par rapport à l'expérience du temps, d'une part, elle dépend de la relation entre le niveau d'énonciation et celui d'énoncé ; d'autre part, elle peut être l'enjeu romanesque du fait de la fiction littéraire qui crée un héros-narrateur se mettant en quête d'elle-même. La question de la temporalité narrative fait distinguer les deux niveaux suivants : le niveau de l'intra-diégétique et celui de l'extra-diégétique. L'énonciation des stratégies identitaires, qui génèrent la figuration et la configuration du Moi et de l'Autre, s'effectue en trois mouvements diégétiques correspondant aux trois paramètres de l'identification d'une instance personnelle, d'un lieu et d'un temps. Cette figuration de l'Autre, qui est née des opérations narratives et discursives, fonde

la subjectivation, la temporalisation et la spatialisation. Dans ce sens, j'étudierai les indices spatiotemporels de la mémoire dans l'histoire.

II. Les temps du verbe

La problématique des temps du verbe introduite par Benveniste est construite par trois aspects : le sens de la distinction entre histoire et discours, l'organisation des temps du verbe et la dissociation des temps du verbe avec l'expérience du temps. Les deux plans d'énonciation introduits par Benveniste se distinguent par les catégories de la personne ainsi que par le rapport entre le vécu temporel et le système des temps du verbe. La répartition des temps personnels du verbe est tenue pour indépendante de la notion de temps et de ses trois catégories, à savoir le présent, le passé et le futur. Le discours représente toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur. Dans l'histoire, les événements se racontent eux-mêmes sans intervention du locuteur. Par rapport au discours, le récit, appartenant à la notion de passé réel ou passé fictif, se caractérise comme suite d'événements et n'implique pas la sui-référence du locuteur à sa propre énonciation. Le récit des événements passés se caractérise par l'énonciation historique.

2.1 Le monde raconté et le monde commenté

Deux axes s'inscrivent dans le récit mémoriel : un « axe de régression-progression » et un « axe d'activité d'énonciation » (Gasparini, P., 2004, p. 185). L'axe de régression-progression est le temps remémoré, à savoir le temps du récit au passé. L'articulation entre le temps de l'histoire et le temps du récit s'analyse sur ces deux axes. L'histoire est une succession d'événements. En tant que récit, elle s'organise en une succession de mots et de phrases. Par rapport à l'instant de la remémoration, le récit peut être simultané par rapport au moment de l'énonciation dans l'activité d'énonciation, ou bien il peut être situé dans le temps raconté. Dans le cas de l'autobiographie, ce genre relève de l'histoire moins que du discours, le narrateur doit s'effacer derrière les événements qu'il relate, raconte et évoque afin qu'il y ait histoire. Gasparini avait explicité cette question :

L'étude d'Emile Benveniste sur « les relations de temps dans le verbe français » a introduit une distinction fondamentale entre deux systèmes d'énonciation : l'histoire et le discours. Cette bipartition innovait en combinant un facteur d'énonciation et un facteur de temps : l'histoire se caractérise par l'emploi de la troisième personne et la prééminence de l'aoriste, tandis que le discours s'énonce principalement à la première personne du présent ou du parfait... Pour Benveniste, le mode discursif n'exclut pas le récit, tant que le narrateur maintient un « lien vivant » entre son acte d'énonciation et les événements qu'il relate, tant qu'il reste présent et prégnant dans son énoncé. (Gasparini, P., 2004, p. 187)

Ricœur avait retravaillé sur les trois axes de l'analyse des temps verbaux proposée par Weinrich, qui sont aussi trois des axes de la communication : l'axe de la situation de locution ; l'axe syntaxique et la mise en relief. D'après Ricœur, par rapport au premier axe, il existe deux « attitudes de locution » différentes qui s'illustrent par la « situation de locution » (Ricœur, P., 1984, p. 127) : celle du récit et celle du commentaire. Le narrateur s'associe aux événements racontés, qu'il y soit engagé dans le récit en

première personne ou qu'il en soit le témoin dans le récit à la troisième personne. Le récit se caractérise par la détente ou le détachement. L'imparfait est un temps du récit qui oriente vers une attitude de détente. En rapport avec le commentaire, ils se manifestent par la tension ou l'engagement. Dans le commentaire, avec le présent, il s'agit d'une information rétrospective, avec le futur, on signale l'information anticipée.

Comme Ricoeur l'avait indiqué, temps de l'action coïncide avec le temps du texte tout en retardant sur lui ou en l'anticipant (Ricoeur, P., 1984, p. 131-133) : les temps du récit incluent le plus-que-parfait, le passé antérieur, le passé simple, l'imparfait et le conditionnel. Le plus-que-parfait et le passé antérieur marquent le rétrospectif. Le conditionnel indique la prospection. Le passé simple et l'imparfait signifient le degré zéro du monde raconté. Mais, les temps du rétrospectif ne se règlent pas sur la notion de passé. Les temps du commentaire incluent le passé composé, le présent et le futur. Le passé composé marque le rétrospectif. Le futur signifie la prospection. Tout mode d'énonciation a son système de temps, y compris des temps inclus et des temps exclus. Le récit inclut trois temps du passé : l'aoriste, l'imparfait et le plus-que-parfait. Il exclut trois temps du présent : le présent au présent, le présent au passé et le présent dans le futur, à savoir le présent, l'imparfait et le futur alors que le discours inclut ces trois temps (présent, imparfait, futur) et exclut l'aoriste. Le présent est le temps de base du discours. De même, l'aoriste est le temps de l'événement. De plus, le présent, ayant le caractère sui-référentiel de l'instant de discours, marque la contemporanéité entre l'instance de discours et la chose énoncée. Quant au troisième axe de la mise en relief, il concerne l'opposition entre le passé simple et l'imparfait.

La répartition des temps verbaux en deux attitudes de locution est un signal qui oriente la situation de communication vers l'engagement ou le détachement : il s'agit du « monde raconté » et du « monde commenté ». Concernant le monde raconté, il inclut le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel. En ce qui concerne le monde commenté, il inclut le présent, le passé composé et le futur. Ces deux attitudes de locution motivent la distribution des temps. Il existe un rapport de dépendance entre ces deux attitudes de locution et la répartition des temps verbaux. Afin de faire sentir à l'auditeur l'attitude de communication, le locuteur emploie des temps qui transmettent un signal à l'auditeur selon qu'il s'agit d'un récit ou d'un commentaire. De plus, ces temps découpent le monde entre un monde raconté et un monde commenté, en opérant une répartition entre objets de communication. A l'égard du deuxième axe, il s'agit de l'axe syntaxique. L'art de l'histoire s'établit sur la maîtrise des alternances de temps. Les signaux de langue établissent une coïncidence entre le temps de l'action et le texte.

2.2 L'énoncé narratif : la durée de l'histoire et la durée du texte

Paul Ricoeur a mentionné Gunther Müller qui nous avait légué trois temps : « temps de l'acte de raconter », « temps raconté », et « temps de la vie » (Ricoeur, P., 1984, p. 151). En ce qui concerne le temps de l'acte de raconter, il s'agit d'un temps chronologique et d'un temps de lecture. L'équivalent spatial se compte en nombre de lignes. Pour ce qui est du temps raconté, il est daté dans l'œuvre. Ce temps raconté est dérivé d'un temps compressé qui correspond à la vie. Selon les distinctions opérées

par Müller et citées par Ricœur, on distingue la longueur du texte de la durée des événements racontés (Ricœur, P., 1984, p. 158). Les segments narratifs manifestent une alternance du sommaire et de la scène, qui se rapporte au changement du rythme du récit. Les segments narratifs à fonction descriptive ou explicative sont subordonnés à une scène.

Ricœur a aussi précisé que la vitesse respective du récit et de l'histoire est définie par un rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale. La vitesse du récit et la vitesse de l'histoire sont définies par une mesure spatio-temporelle, alors que la longueur et la durée du texte sont mesurées en lignes et en pages. Elles dépendent des accélérations ou des ralentissements du récit. La durée de l'histoire, qui est mesurée en temps d'horloge, dépend des événements racontés. Les distorsions entre la durée du texte et la durée de l'histoire sont maîtrisées par la narratologie. Cette maîtrise des stratégies de l'accélération ou du ralentissement sert aux procédés de la mise en intrigue.

L'énoncé narratif est le récit proprement dit qui est identique au texte narratif. Il consiste dans la relation d'événements réels ou imaginaires. L'énoncé narratif a une double relation : l'énoncé a rapport à la fois à l'objet du récit et à l'acte de narrer. Ce qui est l'objet du récit, ce sont les événements racontés fictifs ou réels. C'est ce que nous appelons l'histoire racontée. Ce qui est l'acte de narrer pris en lui-même, c'est ce qu'on appelle l'énonciation narrative. La distribution des traits temporels résulte d'une organisation des niveaux d'analyse dans notre corpus.

III. L'analyse du temps de la narration dans les récits nothombiens

Selon la terminologie proposée par Genette, l'autobiographie adopte une position « autodiégétique » où le narrateur rapporte ce qu'il peut savoir, percevoir et penser. En ce sens, le récit est structuré par la « subjectivité », puisque le narrateur raconte une histoire à la première personne. Il inscrit sa position en focalisation interne dans l'histoire dont il est le protagoniste. Cela explique que le « champ du récit » du narrateur se circonscrit autour du « champ de conscience » (Gasparini, P., 2004, p. 142) du protagoniste. À la lumière de l'analyse structurale, il est nécessaire de se demander si les temps grammaticaux peuvent avoir une valeur d'indices génériques. Nous allons donc analyser certaines des difficultés auxquelles se heurte l'auteur Nothomb dans la transcription de matériaux mémoriels.

Dans cette étude, on s'intéressera au rapport entre auteur réel et narratrice fictive ainsi qu'au caractère temporel du récit. Dans les récits nothombiens sélectionnés, il s'agit d'un plan temporel sur une époque déterminée de la vie de la romancière. L'expérience fictive des personnages se produit à partir d'une fracture dans la perception du temps de la romancière qui correspond à son récit de vie. La fiction offre des ressources pour suivre les variations entre le temps de la conscience et le temps chronologique. Ces temps chronologiques prennent une forme dramatique pour les personnages au moment du déclenchement de l'histoire. Dans *Métaphysique des tubes* et *Biographie de la faim*, l'enfant (« tube ») se vit dans l'imaginaire sur le mode

de l'éternité jusqu'à la rupture temporelle du passage à l'adolescence. Bien que le rapport au temps pour le personnage principal corresponde toujours à un rapport au corps (« tube »), il n'existe aucune transition entre ces deux états.

3.1 Le temps narratif lié au passé : souvenir d'enfance

La narratrice était immergée dans l'élément japonais dès sa naissance puisqu'elle a passé les cinq premières années de sa vie au Japon. Pour elle, le Japon n'est pas étranger ni exotique. On peut dire que le Japon occupe une place importante dans la perception de l'univers nothombien. On se rend compte que le récit s'écrit au temps narratif. L'art de raconter chez Nothomb dans ce fragment, c'est la focalisation omniprésente de la narratrice. La narratrice sait tout. Afin de percevoir tous les moments et tous les lieux, les esprits de la narratrice et du protagoniste se rencontrent et s'acheminent simultanément :

J'étais japonaise.

A deux ans et demi, dans la province du Kansai, être japonaise consistait à vivre au cœur de la beauté et de l'adoration. Être japonaise consistait à s'empiffrer des fleurs exagérément odorantes du jardin mouillé de pluie, à s'asseoir au bord de l'étang de pierre, à regarder, au loin, les montagnes grandes comme l'intérieur de sa poitrine, à prolonger en son cœur le chant mystique du vendeur de patates douces qui traversait le quartier à la tombée du soir. À deux ans et demi, être japonaise signifia être l'élue de Nishio-san. À tout instant, si je lui demandais, elle abandonnait son activité pour me prendre dans ses bras me dorloter, me chanter des chansons où il était question de chatons ou de cerisiers en fleur. [...] À deux ans et demi, il eût fallu être idiot pour ne pas être japonaise. (Nothomb, A., 2000, p. 57-58)

Par rapport aux verbes à l'imparfait « j'étais japonaise » « si je lui demandais » dans ce fragment, d'une part, la dimension aspectuelle de ces imparfaits est plus marquée que sa dimension temporelle ; d'autre part, ces imparfaits ont pour fonction d'orienter vers une attitude de détente et de marquer l'entrée en récit. Cette stratégie de ralentissement du récit établit une coïncidence entre la longueur du texte et le temps mis par l'héroïne à se pénétrer d'une scène. La narratrice introduit de la détente dans son récit pour la compensation de la tension dans les pages précédentes et aussi pour le ralentissement du récit. Le rôle de l'imparfait d'ici est d'immobiliser la pensée de l'auteur et de glisser des contenus racontés à l'arrière-plan. En ce sens, le discours autobiographique chez Nothomb traite la mémoire comme une opération d'observation, de perception à travers le temps.

Dans l'extrait ci-dessus, ce récit rétrospectif distingue le double fonctionnement de la langue qui établit un rapport entre les marques de la subjectivité et celles de l'objectivité. L'identité singulière de la narratrice appartient à la marque d'identité : « être japonaise consistait... » reflète la question de son identité et de sa singularité qui émerge de l'expérience vécue de l'écrivain elle-même.

3.2 Le temps narratif au passé : temps de remémoration

Métaphysique des tubes laisse entendre au moins deux voix narratives : voix de l'héroïne et voix de la narratrice. Il est important de distinguer la voix de l'héroïne de celle de la narratrice. Il faut tout d'abord entendre la voix de la narratrice. C'est celle qui est en avance

sur la progression de l'héroïne. Dans ce récit de fiction à la composition narrative, l'héroïne-narratrice tente de retrouver le sens d'une vie antérieure :

Je passais de longues nuits debout, sur mon oreiller accroché aux barreaux de mon lit-cage, à regarder fixement mon père et ma mère, comme si j'avais de projet d'écrire sur eux une étude zoologique. Ils en ressentaient un malaise grandissant. Le sérieux de ma contemplation les intimidait au point de leur faire perdre le sommeil. Les parents comprirent que je ne pouvais plus dormir dans leur chambre. (Nothomb, A., 2000, p. 75)

Le récit rétrospectif est un acte d'énonciation. L'écrivain s'énonce en écrivant son texte. Le moment d'écriture et le moment de lecture appartiennent à des lieux et des temps différents. Ce récit commence par une interprétation rétrospective : « je passais de longues nuits debout... ». Dès la première phrase, la voix de la narratrice évoque un autrefois. Ses souvenirs d'enfance sont enchâssés dans cet « autrefois ». Ce genre de commencement nous évoque le début de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure... ». Ces souvenirs s'infiltrèrent autour d'un épisode singulier : accompagnement de ses parents et de sa nounou.

Ce temps de la remémoration dispose d'un caractère d'expérience fictive déployée par un monde réel. Par rapport au monde raconté où le temps narratif est lié au passé, bien que l'emploi de la troisième personne domine dans la narration, l'emploi du temps narratif permet à la narratrice de maintenir un lien vivant entre son acte d'énonciation et les événements qu'elle relate, tant qu'elle reste présente et prégnante dans son énoncé. Ce récit relève plus du discours que de l'histoire, de telle manière que le pacte autobiographique est maintenu. La façon de réintégrer les pensées hétérogènes de l'écrivain dans son œuvre narrative est d'attribuer à la narratrice-héroïne, non seulement une expérience fictive, mais des pensées qui en sont le moment réflexif.

3.3 Entre monde raconté et monde commenté

Le temps de l'histoire et le temps de la mémoire sont corrélés, tandis que le monde raconté et le monde commenté coïncident. L'énonciation peut être définie comme acte d'actualisation. La subjectivité est liée au temps présent de l'énonciation, alors que le plus-que-parfait marque la rétrospection. Les événements racontés sont mis en scène par le plus-que-parfait :

En me donnant une identité, le chocolat blanc m'avait aussi fourni une mémoire : depuis février 1970, je me souviens de tout. A quoi bon se rappeler ce qui n'est pas lié au plaisir ? Le souvenir est l'un des alliés les plus indispensables de la volupté.

Une affirmation aussi énorme — « je me souviens de tout » — n'a aucune chance d'être crue par quiconque. Cela n'a pas d'importance. S'agissant d'un énoncé aussi invérifiable, je vois moins que jamais l'intérêt d'être crédible.

Certes, je ne me rappelle pas les soucis de mes parents, leurs conversations avec leurs amis, etc. Mais je n'ai rien oublié de ce qui en valait la peine : le vert du lac où j'ai appris à nager, l'odeur du jardin, le goût de l'alcool de prune testé en cachette et autres découvertes intellectuelles.

Avant le chocolat blanc, je ne me souviens de rien : je dois me fier au témoignage de mes proches, réinterprété par mes soins. Après, mes informations sont de première main : la main même qui écrit. (Nothomb, A., 2000, p. 36)

Le plus-que-parfait « le chocolat blanc m'avait aussi fourni une mémoire » est employé avec des emplois modaux et temporels. Il marque l'antériorité par rapport au repère passé, à savoir avant février 1970 dans le contexte. La mémoire de la narratrice rassemble toutes les bonnes choses arrivées avant ce repère. Le présent historique ici tire sa valeur temporelle du récit d'un complément circonstanciel de temps : « depuis février 1970, je me souviens de tout ». Ce présent est relatif à un temps du passé et a pour effet de coïncider avec le moment d'énonciation. Il met en relief une relation temporelle de simultanéité avec l'événement qui est raconté au passé.

Dans le monde du commentaire se présente également la métonymie : « Le chocolat blanc » qui désigne le bonheur touche à la combinatoire du sens au sein de l'extrait. Cette expérience du « chocolat blanc » est ménagée par une remarque de la narratrice remettant à sa mémoire le soin de redécouvrir l'objet précieux et évoquant ce moment bienheureux : « A quoi bon se rappeler ce qui n'est pas lié au plaisir ? Le souvenir est l'un des alliés les plus indispensables de la volupté ». Cette notation mise en réserve par la narratrice prend sens. L'expérience fictive chez Nothomb consiste dans l'équation entre temps et mémoire involontaire.

3.4 Entre temps raconté et temps du raconter : joie d'enfance

Étant témoin ou observatrice, Amélie passe de l'intérieur à l'extérieur de l'histoire. La narration de son expérience témoigne d'un changement de la position entre narratrice et personnage. L'écrivain commente lorsqu'elle explique. Les temps de la représentation historique dans ce fragment sont mixtes :

En vérité, je soupçonne les autres enfants d'avoir ressenti les choses comme moi : nous simulions. Les photos de l'époque le prouvent : on me voit sourire avec mes camarades, on me voit coudre sagement au cours de couture, les yeux baissés sur mon ouvrage que je bâclais avec application. Or je me rappelle trop bien mes pensées au sein de la tampopogumi : j'étais continuellement indignée, furieuse et terrorisée à la fois. Les maîtresses étaient à ce point le contraire de ma douce gouvernante Nishio-san que je les haïssais. La suavité de leur visage était une trahison supplémentaire.

Je me souviens d'une scène. L'une des caporales avait à cœur que nous chantions, avec un ensemble parfait, une petite rengaine pleine d'enthousiasme, claironnant notre joie d'être des pissenlits disciplinés et souriants. J'avais décidé d'emblée que chanter cette chanson serait aller à Canossa et je profitais de l'effet choral pour simuler le chant comme je simulais la complaisance scolaire : ma bouche esquissait les paroles sans qu'aucune corde vocale ne collaborât. J'étais très fière de ce stratagème qui était une désobéissance de grand confort. (Nothomb, A., 2004, p. 34)

La structure de cette représentation historique intercale du commentaire dans du récit. C'est pourquoi les temps de la rétrospection dans cet extrait ne se règle pas sur la notion du passé. L'enchâssement du commentaire dans du récit se remarque dans la maîtrise des alternances de temps. Le présent d'ici marque la contemporanéité entre l'instance de discours et la chose énoncée, et établit un lien entre l'acte d'énonciation

et l'histoire racontée : « on me voit sourire », « on me voit coudre » « je me rappelle trop bien ». L'imparfait et le plus-que-parfait, en tant que temps de narration, sont employés dans la mise en évidence des événements racontés : « j'avais décidé » « je profitais de » « je simulais ». Il s'agit d'une évocation des propres souvenirs d'enfance de la narratrice. L'emploi de la première personne domine dans cette narration.

Pour la notion d'expérience fictive du temps est doublement contestée, il s'agit d'une illustration qui subordonne la question du temps à la question de l'identité, qui présente un lien psychologique entre le « moi » interne et la mémoire. L'identité narrative s'inscrit dans le lieu et le moment de remémoration (« je me rappelle trop bien mes pensées » « je me souviens d'une scène ») entre la mémoire et l'émergence de la conscience de « moi » (« j'étais continuellement indignée, furieuse et terrorisée à la fois. »). Cette manière d'écriture fusionne les enjeux de l'énonciation et ceux de l'énoncé à travers la construction d'identité et de conscience de soi.

3.5 Le temps du raconter : temps de réflexion sur la faim

Le monde du commentaire permet à la narratrice d'intervenir dans son récit, en portant un jugement sur son histoire : ce commentaire devient une auto-analyse du personnage. Le discours établit un dialogue entre la narratrice et son narrataire : « La faim, c'est moi ». Ces passages monologiques correspondent au moment des pensées vagabondes de la narratrice. L'état de la faim remplit tout le monologue intérieur. Nous constatons que les commentaires narratifs suivent systématiquement ces passages monologiques de la faim :

Je ne suis pas extérieure au sujet qui m'occupe. Ce qui me fascine dans le Vanuatu, c'est d'y voir à ce point l'expression géographique de mon contraire. La faim, c'est moi.

Le rêve des physiciens est de parvenir à expliquer l'univers à partir d'une seule loi. Il paraît que c'est très difficile. À supposer que je sois un univers, je tiens en cette force unique : la faim.

Il ne s'agit pas d'avoir le monopole de la faim ; c'est la qualité humaine la mieux partagée. J'ai cependant la prétention d'être une championne dans ce domaine. Aussi loin que remontent mes souvenirs, j'ai toujours crevé de faim.

J'appartiens à un milieu aisé : chez moi, on n'a jamais manqué de rien. C'est ce qui me suggère de voir en cette faim une spécificité personnelle : elle n'est pas socialement explicable.

J'ai longtemps espéré découvrir en moi un Vanuatu. À vingt ans, lire sous la plume de Catulle le vers par lequel il s'exhorte en vain, « cesse de vouloir », me laissa entrevoir que si un tel poète n'y avait pas réussi, je n'y parviendrais pas davantage.

La faim, c'est vouloir. C'est un désir plus large que le désir. Ce n'est pas la volonté, qui est forcée. Ce n'est pas non plus une faiblesse, car la faim ne connaît pas la passivité. L'affamé est quelqu'un qui cherche. (Nothomb, A., 2004, p. 19-20)

Dans cet extrait, le temps du raconter participe au temps de réflexion sur la faim : « il ne s'agit pas d'avoir le monopole de la faim : c'est la qualité humaine la mieux partagée. ». En s'appuyant sur l'emploi du présent d'énonciation, l'auteur invite le lecteur à se trouver dans la mise en discours de l'énonciation. La narratrice tente de se focaliser à l'intérieur du récit, en se plaçant dans le temps du raconter pour donner son point de vue. En s'appuyant sur un éprouvé pulsionnel et corporel, la narratrice entreprend

d'élucider sa perplexité : « la faim, c'est moi ». Ce discours établit un dialogue entre la narratrice et ses narrataires : les narratives intradiégétiques (à savoir le personnage Amélie) et les narratives extradiégétiques (à savoir l'auteur Amélie Nothomb).

Au travers de cette transposition, la narratrice s'adresse indirectement à son narrataire-médiataire. Il s'agit d'une frontière établie en tant que narratrice-médiatrice entre narratrice et narrataire. Le monde du commentaire permet aussi à la narratrice d'intervenir dans son récit soit pour donner au lecteur une information culturelle soit pour porter un jugement sur son histoire. « La faim, c'est vouloir. C'est un désir plus large que le désir. Ce n'est pas la volonté, qui est forcée... », il s'agit non seulement d'un discours didactique, mais aussi d'un discours argumentatif. Au cœur du monologue intérieur se tient l'acte de raconter et le monde du raconter.

IV. Conclusion

Le système des temps offre une réserve de distinctions, de relations et de combinaisons dans laquelle la fiction puise les ressources de sa propre autonomie par rapport à l'expérience vive ; à cet égard, par rapport au système des temps, le moyen de configurer et de moduler temporellement tous les verbes d'action, il s'agit de l'encodage chronologique et du temps de l'écriture du narrateur fictif le long de la chaîne narrative. En ce qui concerne l'écriture de soi dans les textes nothombiens, on constate que le récit se rapproche du commentaire de l'événement en fragmentant l'énonciation. On distinguera les temps commentatifs des temps narratifs, parce que le roman se présente comme une opposition de deux temporalités contraires. On s'interrogera aussi sur le statut et la fonction du temps des verbes dans le texte.

Dans ces textes nothombiens étudiés, nous constatons qu'une grande partie du récit se concentre sur ses souvenirs d'enfance au Japon. Amélie, en tant que narratrice-personnage-romancière, est intervenue dans le récit pour donner un jugement ou une critique. Les deux plans d'énonciation se présentent dans les textes nothombiens : celui du temps de l'histoire et celui du temps du récit. La discordance entre ordre de récit et ordre de l'histoire renvoie à la différence entre le temps raconté et le temps du raconter. Cette distinction entre temps raconté et temps du raconter s'inscrit dans le rapport entre le discours du narrateur et le discours du personnage. Selon notre recherche précédente, la discordance du temps se manifeste dans les trois régimes : le présent historique qui entraîne les transitions et les ambiguïtés, la rétrospection narrative qui mentionne le passé composé et l'imparfait ; ainsi que la narration aux temps chronologiques ou calendaires qui concerne le passé simple et l'imparfait.

Références

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Éd. Gallimard/NRF, Paris, 1984 (traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov de l'Édition Iskoustvo, Moscou, 1979).

- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1976.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1980.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Coll. Poétique, Éd. du Seuil, Paris, 2004.
- Gasparini, Philippe, *Poétiques du je : Du roman autobiographique à l'autofiction*, Éd. du Seuil, Paris, 2016.
- Nothomb, Amélie, *Métaphysique des tubes* (le livre de poche), Éd. Albin Michel, Paris, 2000.
- Nothomb, Amélie, *Biographie de la faim* (le livre de poche), Éd. Albin Michel, Paris, 2004.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Éd. du Seuil, Paris, 1983.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. Tome II : La configuration dans le récit de fiction*, Éd. du Seuil, Paris, 1984.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Éd. du Seuil, Paris, 1985.

UNE TEMPORALITÉ ATEMPORELLE OU L'ILLUSION TEMPORELLE DANS L'ÉCRITURE DE GIONO

Soumia Mejtia

*Laboratoire Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Dhar El Mahraz, USMBA, Fès, Maroc*

Abstract. *Our paper deals with the aesthetical relationship that Giono's work has with temporality. Aiming at creating an interior space in a process of poetization of the world with the help of the fictional world, Giono draws the frontiers between time and language where the diachronic temporal order hardly ever appears, thus subjecting the narrative process to the notion of entropy. A notion that operates in the erasure of the physical chronological landmark, a way for Giono to gain access to the universe of the "hinterlands".*

Keywords: *objective time; duration; entropy; language; narrative and narrativity.*

Nous avons toujours lu des textes portant sur le temps à partir de supports imprimés ou électroniques. Avions-nous pour autant réussi à le sertir sur ces supports-là ? Chose impossible car le temps est certes déchiffrable, mais il demeure nanti d'inscrutabilité, nous demeurons ainsi impuissants devant ce fait aporétique : savoir sans pouvoir, quand bien même Francis Bacon aurait affirmé en 1597 que « Savoir, c'est pouvoir ».

De la pensée aristotélicienne, augustinienne, ou husserlienne, précisément, car ce sont ces philosophes qui ont pensé le temps de plus près, il demeure dans cette irréprésentabilité qui, en dépit de sa représentation atomique, maintient son aspect incoercible, et ceci, quoiqu'Aristote l'eût appréhendé dans son existence et « sa nature » (Aristote, 1862, 217b 30-218a3-4 ; Aristote s'interroge « s'il faut le placer parmi les Êtres, ou parmi les non-êtres, puis [conclut-il] d'étudier sa nature », ou qu'Husserl l'eût approché, dans son aspect subjectif et ceci en l'étudiant comme conscience, objectant ainsi, lui phénoménologue, que la phénoménologie puisse introduire dans son étude le temps comme temps objectif :

Il se peut bien du point de vue objectif que tout vécu, comme tout être réel et tout moment réel de l'être, ait sa place dans le temps objectif unique – et par conséquent aussi le vécu lui-même de la perception de temps et de la représentation de temps. [...] Mais ce ne sont pas là les tâches de la phénoménologie. (Husserl, E., 1996, p. 6)

Il avait, en s'inspirant de Saint Augustin, perçu le temps comme conscience :

Ce que nous acceptons n'est pas l'existence d'un temps du monde, l'existence d'une durée chosique, ni rien de semblable, c'est le temps apparaissant, la durée apparaissante en tant

que tels. Or ce sont là des données absolues, dont la mise en doute serait vide de sens. Ensuite, il est vrai, nous admettons aussi un temps qui est, mais ce n'est pas le temps d'un monde de l'expérience, c'est le temps immanent du cours de la conscience. Que la conscience d'un processus sonore, d'une mélodie que je suis en train d'entendre, montre une succession, c'est là pour nous l'objet d'une évidence qui fait apparaître le doute et la négation, quels qu'ils soient, comme vides de sens. (Husserl, E., 1996, p. 7)

Et pour reprendre Aristote dans son approche du temps, stipulant que le temps n'est pas mouvement, mais il est le nombre du mouvement :

Le temps détermine le mouvement, puisqu'il en est le nombre, et de même le mouvement détermine aussi le temps. Quand nous disons qu'il y a beaucoup de temps d'écoulé, nous le mesurons par le mouvement, de même qu'on mesure le nombre la chose qui est l'objet de ce nombre. (Aristote, 1862, Ch. XVIII § 5)

Saint Augustin avait aussi vu le temps de cet œil, pour lui, le temps est durée du mouvement, il décrit l'action en y restant indépendant. Expliquons-nous : la conception augustinienne du temps tend à l'annuler, dans son livre *Confessions*, il conclut après avoir réfléchi sur l'état du présent que : « On ne peut pas à proprement parler affirmer que le temps existe, sauf dans le sens où il tend à la non-existence. » (StAugustin, 1864, p. 11-14) Toutefois, lui, conscient de sa présence permanente dans l'existence réelle se demande : « Si des événements passés ou futurs existent, je veux savoir où ils sont » (St Augustin, 1864, p. 27).

C'est ainsi qu'il va aborder le temps dans la seule configuration d'un présent, plus exactement, le présent mental des choses vécues, qu'elles soient dans le passé (rétention) ou au présent instantané ou dans le futur (protension), le temps est dans ce présent mental de toute action, autrement dit c'est le temps dans sa subjectivité. C'est ainsi que St Augustin surpasse l'approche aristotélicienne du temps (Aristote, 1862 217b 30-218a3-4) sans pour autant la contester :

Ce qui est dorénavant évident et clair, c'est que ni le futur, ni le passé n'existent, et c'est parler un langage incorrect que d'évoquer trois temps – passé, présent et futur. Peut-être devrait-on dire : il y a trois temps : un présent des choses passées, un présent des choses présentes et un présent des choses à venir. Il se trouve dans l'âme ces trois aspects, et je ne les vois nulle part ailleurs. Le présent qui considère les choses passées est la mémoire, le présent qui considère le présent est l'attention immédiate, le présent qui considère le futur est l'attente. (St Augustin, 1864, p. 20)

Nous pouvons enchaîner avec Bergson, pour qui le temps était dans l'intuition de la durée, toute chose a une durée : « Si je veux me préparer un verre d'eau sucré, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde » (Bergson, H., 1907, p. 9). La durée expliquée par un geste anodin du quotidien, Bergson la renvoie à la conscience, disant que :

Cette durée [...] qu'il est difficile de concevoir et d'imaginer, on la sent, on la vit. Si nous cherchions ce qu'elle est ? Comment apparaîtrait-elle à une conscience qui ne voudrait que la voir sans la mesurer, qui la saisirait alors sans l'arrêter, qui se prendrait enfin elle-même

pour objet, et qui, spectatrice et actrice, rapprocherait jusqu'à les faire coïncider ensemble l'attention qui se fixe et le temps qui fuit ? (Bergson, H., 1934, p. 4)

Dans cette interrogation rhétorique Bergson semble ne pas vouloir trancher, mais il nous incite à réfléchir avec lui sur cet appareil du temps qui n'est autre que la conscience. Par ailleurs, Bergson dans une étude antérieure à son approche durée/conscience, il avait signifié que la conscience est mémoire : « Qui dit esprit dit, avant tout, conscience. Mais qu'est-ce que la conscience ? Conscience signifie d'abord mémoire » (Bergson, H., 1934, p. 55).

Bergson explique encore une fois par un exemple simple qu'il n'y a pas un instant T, il y a une durée qui ne se brise pas, car au présent de la conscience est collé le passé, c'est ainsi que l'esprit peut être opératif quand il émet de la pensée. Plus explicitement, quand nous émettons une pensée, nous enchainons des mots qui, bien qu'ils puissent avoir une structure syntagmatique ou paradigmatique, un mot en suit un autre et la mémoire y est pour beaucoup dans cet enchaînement :

A vrai dire, quand je prononce le mot « causerie », j'ai présent à l'esprit non seulement le commencement, le milieu et la fin du mot, mais encore les mots qui ont précédé, mais encore tout ce que j'ai déjà prononcé de la phrase ; sinon, j'aurais perdu le fil de mon discours. Si à chaque instant le passé s'anéantissait, la pensée s'anéantirait avec lui. (Bergson, H., 1934, p. 55)

Arrivés à ce stade, pourrions-nous exprimer l'échec de la pensée philosophique à cerner le temps, et ceci, en ne citant que quelques philosophes, qui sont de loin les meilleurs dans leur discipline ? Nous ne pouvons le formuler, il n'y a pas échec, avec toutes les études faites sur le temps, nous pouvons parler d'une philosophie du temps qui a su le lire à l'intérieur du vécu, à l'intérieur de l'homme.

Dès lors, de la nature à la mémoire, le temps a intrigué penseurs et philosophes depuis l'époque classique jusqu'à aujourd'hui. Ce faisant, notre sujet soumis à l'analyse interroge aussi le temps, mais il l'interroge dans son rapport avec le langage. Il s'agit de mettre à l'épreuve ce que nous avons soulevé plus haut sur le temps et d'essayer d'analyser l'apport du langage sur ce dernier.

Nous avons l'ambition dans un premier temps de démontrer la frontière existant entre temps et langage dans l'écriture de Giono, et ce, en s'appliquant à comprendre comment Giono écrit le récit sans le temps socialisé, ou, autrement dit, objectif. Outre ce, nous traiterons de la notion de l'entropie comme décomposition narrative des événements. Nous nous proposons enfin d'entrevoir le langage comme première instance pour créer l'univers des « Arrière-pays » chez Giono, dans la mesure où le temps est considéré comme conscience.

La confusion temporelle dans l'écriture de Giono

Jean Giono, appelé dénigrement l'écrivain provençal, a su passionner ses vrais lecteurs par son monde gigantesquement imaginaire, il n'a pas prêté attention aux multiples sobriquets

qui ont afflué tout au long de son existence. Giono est l'écrivain multiple, l'écrivain autodidacte. Pour reprendre son biographe Pierre Citron, Giono a construit son univers romanesque grâce à la diversité de sa plume :

D'ailleurs, il ne fait guère partie de l'histoire des idées en son temps. Il ne s'est mis dans le sillage de personne. Il n'a pas fait école. On ne peut lui coller d'étiquette, ni résumer son œuvre en une ou deux formules : il s'est profondément renouvelé. Si des romans comme *Un de Baumugnes*, *Batailles dans la montagne*, *Pour saluer Melville*, *Mort d'un personnage*, *Les Âmes fortes*, et *Ennemonde* parvenaient sans nom d'auteur au siècle à venir, y décèlerait-on la présence du même écrivain ? [...] il faut lire tout Giono comme il faut lire tout Balzac. (Citron, P., 1995, p. 5-6)

Giono a toujours cherché à amender le réel, en recourant à l'irréel. L'écriture pour lui était une quête de l'imaginaire, qui procure cette capacité d'entretenir le bonheur et le plaisir du sens. Il transposait la réalité dans son œuvre en la réinventant :

J'ai autant inventé ce livre-là que les autres ; l'invention y est cependant fondée plus qu'ailleurs sur le réel : j'étais un des personnages et je racontais ma jeunesse. Il serait peut-être intéressant néanmoins de départager un peu le réel et l'imaginaire. (Giono, J., 1972(c), p. 1234)

Giono laissait éclater dans cette préface parue en 1956, écrite après la publication de *Jean le bleu* en 1932, que le roman avait dépassé la « présumée » autobiographie. Il s'était aperçu de son incapacité à écrire dans la réalité. *Jean le bleu* est une autobiographie romancée qui se révèle de prime à bord dans l'incipit : « Les hommes de mon âge, ici, se souviennent du temps où la route qui va à Sainte-Tulle était bordée d'une épaisse rangée de peupliers » (Giono, J., 1972(c), p. 3). Giono n'accède pas à l'espace autobiographique, en manquant à la formule du pacte autobiographique. Il fait son récit de vie sans juger bon de décliner son identité, il ne fait pas « acte de naissance de discours » (Lejeune, P., 1972, p. 22). La phrase inaugurale ouvre le récit certes avec le « Je » énonciatif auteur-narrateur-personnage, cependant tout porte à croire que Giono cherchait à se fondre dans la collectivité : « Les hommes de mon âge, ici, se souviennent ». Nous ne savons pas de quel âge il parle, aucune datation ne le précise dans le texte. Le récit est donc construit dès le début par le truchement du déterminant possessif « mon », renvoie-t-il à Giono enfant ou à Giono adulte ? C'est ainsi que Giono soussigne son projet autobiographique par l'acte même de l'énonciation où se manifeste les marques déictiques par la référenciation au locuteur « je », et à l'interlocuteur « tu » : le lecteur, l'appropriation du *Je-ici-maintenant*, s'exécute dans une temporalité informe et imprécise. Mais reprenons cette même citation où il s'agit beaucoup plus d'espace que de temps :

Les hommes de mon âge, ici, se souviennent du temps où la route qui va à Sainte-Tulle était bordée d'une épaisse rangée de peupliers. C'est une mode lombarde de planter des peupliers le long des routes. Celle-là s'en venait avec sa procession d'arbres des fonds du Piémont. Elle chevauchait le mont Genève, elle coulait le long des Alpes, elle venait jusqu'ici avec sa charge de longues charrettes criantes et ces groupes de terrassiers frisés

qui marchaient à grands pas en faisant flotter des chansons et des pantalons housards.
(Giono, J., 1972(c), p. 3)

L'incipit relate le souvenir de l'espace lieu, le « ici » qui revient à plusieurs reprises : « Elle venait jusqu'**ici** mais pas plus loin. », « Les peupliers s'arrêtaient **ici**. », « **Ici**, les terres étaient, à l'époque, des prés et de doux vergers qui esplandissaient en un printemps magnifique dès que le chaud remontait la Durance » (Giono, J., 1972(c), p. 4). « Ici », marqueur spatial qui reprend la route bordée de peupliers à « la mode Lombarde [...] du fond du Piémont » (Giono, J., 1972(c), p. 4), lamentation du territoire de Piémontra mène inmanquablement à l'origine italienne de Giono. Le programme autobiographique s'ouvre sur le thème de la route, Giono « [renonce] à [l'obsession] de la chronologie et de la datation » (Vercier, B., 1975, p. 1034). Il n'y a aucune précision du temps calendaire, l'époque reste vague et indéterminée, la route décrite qui est personnifiée et supportant l'exode des ouvriers, est représentée comme une route qui se mobilise à la place des piémontais, l'espace est imagé instable et ne donne aucune stabilité pour l'action. L'imparfait employé dans tout le paragraphe (chevauchait, marchaient, disaient, éternuaient, restaient) qui s'emploie pour sa valeur aspectuelle de la durée, situe l'action dans l'infini, le souvenir flotte dans cet espace, dans l'« ici » où se place l'auteur et ceux de sa génération. La répétition du marqueur spatial « Ici » renvoie à quel « ici » en fait ? Celui du souvenir où celui où est installé l'auteur pour écrire ? L'Ici renvoie à plusieurs endroits ayant soit un référent géographique que Giono a précisé par les toponymes (saint-tulle, le Piémont), soit un espace imaginaire d'où découle toute la fiction. Il convient de dire que Giono est l'écrivain de la spatialité : « L'analogie entre le temps et l'espace est en effet tout extérieure et superficielle. Elle tient à ce que nous nous servons de l'espace pour mesurer et symboliser le temps » (Bergson, H., 1982, p. 176-183). Pierre Citron rejoint Bergson dans cette conception spatiale du temps :

La tendance gionienne est d'étirer les distances. Le temps est déformé dans l'autre sens : la chronologie, quand elle existe, est plutôt ramassée, et en outre reculée ; d'ailleurs Giono, n'a guère le sens du temps historique : là encore, il y a des contraintes qu'il refuse. (Citron, P., 1995, p. 26)

Giono refuse d'astreindre à la réalité commune, au temps : « Je refuse d'obéir » (Giono, J., 1978, p. 7). Dans *Les Âmes fortes*, un des romans les plus puissants de son œuvre, le temps de fiction se déroule à la fin de la guerre, vers 1945 ; l'élément historique n'est pas relaté, Giono s'amuse à gommer l'Occupation Allemande et la résistance, et raconte l'imposant parallèle à la situation qui est le marché noir. Dans *Jean le bleu*, Giono aussi gomme le temps et imagine la majorité des personnages, qui en réalité, sont des avatars qui font support d'intercesseurs en vue de l'émergence du portrait d'artiste. Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi Giono fait-il fi du temps dans le genre récit de vie. Il bâtit le récit en opposant deux lieux qui convergent, car l'action commence à Manosque et finit à Manosque et l'entre deux, l'action se déroule plutôt à Corbières, où Giono à treize ans (Giono, J., 1972(c), p. 83) passe un séjour de l'hiver à l'automne, suite à des complications de santé. Ce passage de transition est l'un des rares moments où nous sommes éclairés

sur le temps. Sans doute Giono était marqué par ce voyage pour ainsi préciser son âge. Cependant, le plus risible c'est que Robert Ricatte, qui a établi les Notices du Tome II de l'œuvre romanesque de Giono, atteste après un entretien avec Giono, qu'il avait menti sur son âge. Il avait juste six ans quand il fut accueilli chez M. et Mme Massot à Corbières : « Mais ce qui importe, c'est qu'il le [le séjour] situe, d'après notre entretien, en 1901 » (Giono, J., 1972(a), p. 1210). Ricatte explique que si Giono a menti sur son âge c'est pour justifier les faits racontés : « On n'attend pas d'un petit garçon de six ans les émois sensuels d'un gamin de treize ans » (Giono, J., 1972 (a), p. 1211). Giono invente sa propre réalité temporelle, que nous pouvons appeler : temporalité intérieure. Car, cette opposition Manosque / Corbières reçoit le sens d'une quête d'individuation. Giono entend dans cette esthétique de l'invention, lier Corbières à *L'Iliade* du blé : « Je lus *L'Iliade* au milieu des blés mûrs » (Giono, J., 1972(c), p. 94). Manosque c'est à la fois le lieu de sa naissance et le récit de ses misères. Tout au long de l'œuvre Giono insuffle de l'insignifiance au temps objectif, les expressions jalonnent le récit : « une cloche parlait doucement et disait les heures » (Giono, J., 1972(c), p. 64), « Tout le long du jour la cloche parlait son heure. Elle n'en perdait pas le compte mais elle était toute seule à mettre encore de l'importance dans la mesure du temps » (Giono, J., 1972(c), p. 65), « On donnait du frais aux chambres ; on écoutait la pendule. Elle marche toujours. On la remontera demain matin. Loin dans le bois, des buis criaient sous le trot des renards » (Giono, J., 1972, p. 99), « Le clocher sonna l'heure » (Giono, J., 1972(c), p. 105), « L'horloge du clocher vivait toute seule, juste pour dire : "On s'approche, on s'approche, midi, midi. On le savait. On le connaissait au silence" » (Giono, J., 1972(c), p. 91).

La dernière citation met en lumière le rapport de conscience qu'a Giono avec le temps, savoir le temps en silence, estomper l'heure exacte (avec une horloge qui « vivait toute seule ») pour le sentir dans la durée, à l'instar de Bergson, reconnaître au temps son intervalle entre le début et la fin, à Husserl et à St Augustin qui relie le temps à l'intime conscience.

Toutefois, il y a un épisode où Giono exprime le temps calendaire : « En juillet 1916 je revenais de Verdun avec une permission d'hôpital. Ma mère m'attendait à la gare. [...] – Fais-toi courage : David est mort » (Giono, J., 1972(c), p. 178). Giono revient meurtri de la gare et sa mère lui annonce la mort de son meilleur ami ; l'indication temporelle précise ici est un devoir à l'endroit de la mémoire. Les dernières pages de *Jean le bleu* sont truffées de temps objectif, Giono y exprime son aversion pour la guerre :

Et je ne sais plus de quelle façon commença mon amitié pour Louis David. Au moment où je parle de lui, je ne peux plus retrouver ma jeunesse pure, l'enchantement des magiciens et des jours ; je suis tout sali de sang. Au-delà de ce livre, il y a la grande plaie dont tous les hommes de mon âge sont malades. Ce côté des pages est taché de pus et d'ombre. (Giono, J., 1972(c), p. 178)

Giono a réduit l'unité temporelle au seul épisode de la guerre ; nous sommes alors face à une illusion temporelle qui nous incite à penser le temps autrement, le penser

dans sa dimension physique en tant qu'entropie. Le temps s'étiole car inexact, sa progression est entropique car, nous ne nous saisissons de sa dégradation qu'à travers le langage qui nous fait part de l'évolution des événements.

Dégradation du temps à travers le langage

Giono est amoureux des espaces, un amoureux de la terre : « La terre, admirable puissance d'équilibre et de joie » (Giono J., 11 février 1935, p. 3). Son œuvre entière en témoigne, elle est une description de lieux qui ont existé et d'autres qu'il a inventés. Lors de son séjour à Corbières, il découvre la montagne Lure, et depuis, Giono est dans une véritable hantise des montagnes :

Lure ! J'écoutais le son du mot, j'écoutais le mot tinter sur l'écho du mur, et aussitôt, la tête pleine d'herbages, le jeu recommençait. Lure ! [...] Je me revois dans cette écurie abandonnée, rue de la vieille Boucherie. Je suis allongé sur le sable. J'écoute : Lure ! Je suis sur les aires, et c'est un soir de vent. Je dresse ma blouse comme une voile et je navigue entre les gerbiers. J'invente toute une odyssee avec des monstres, des ports aux bras ouverts, de bonnes îles mamelues comme des nourrices. [...] Lure ! Me voilà hanté par ce mot. (Giono J., 1971(a), p. 756-757)

Giono est hanté par « ce » mot, Lure, et par d'autres. Le mot dans son acception linguistique se réfère à une unité porteuse de sens. Exprimé dans une phrase, dans une langue donnée, elle s'attache à une représentation d'un être, d'un objet, d'un concept. Plus exactement, dans le langage saussurien le mot arrive après *le signe* fait de *signifié* et de *signifiant*. Le mot est l'assemblage des deux éléments du *Signe* qui, selon Saussure, est surtout défini dans son aspect arbitraire. Nous tenons à cette définition, car si on prend en considération les deux opérations entre l'exécution du signe et son institution, nous comprenons moins les réfractaires à cette définition. De ce fait, Saussure sous-tend la notion de l'arbitraire à la notion de l'immotivé :

Le mot arbitraire appelle aussi une remarque. Il ne doit pas donner l'idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant ... nous voulons dire qu'il est immotivé, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité. (Saussure, F., 1960., p. 101)

Cette notion est bien présente chez Giono, le mot, « son mot » n'a pas « d'attache naturelle dans la réalité. », il est plutôt attaché à son imaginaire ; la preuve est qu'il s'est toujours amusé à créer des mots nouveaux : « Giono restera toujours un grand créateur de mots nouveaux » (Citron, P., 1995, p.35).

Le langage en tant que faculté de communication et de transfert, exprimé dans une langue donnée, est pour Giono un allié au tragique de la vie, au *no man's land* :

Quand Giono donne une information générale, elle peut être vraie, mais s'il la confirme par des détails précis, on peut être sûr qu'il ment, proclame-t-il. Et il en vient à croire à ses inventions, bien qu'il en varie à chaque fois la forme. Il ne tient pas toujours ses promesses, sauf s'il s'agit de soulager une souffrance. Générosité du mensonge : téléphonant à sa fille Aline à Paris, il lui dit qu'il pleut alors qu'il fait beau, pour qu'elle

ne regrette pas le ciel de Provence ; ou encore il imagine pour moi un train inexistant, afin de me faciliter un voyage. Gaieté du mensonge : il embellit la vie quotidienne, réjouit les amis, favorise la fantaisie, donne à l'existence le sel du comique, crée la perfection là où elle fait défaut. Richesse du mensonge : il n'y a qu'une vérité pour un fait, alors qu'il y a cent possibles. (Citron, P., 1995, p. 21)

Le langage de Giono signifie et communique, il est sémiotique et sémantique. Giono mentait autant dans l'oralité que dans l'écriture : « Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni les miens ; ni mes amis. Tout est faux » (Giono, J., 1977, p. 611).

Il invente par le mensonge généreux, gai et riche. Il mobilise le langage dans une mobilité de sens créatif : contrer la réalité, annihiler le temps en procurant au langage une fonction performative : « La grande pendule sonnait au fond du couloir. Quand je commence, dit Toussaint, le temps se trompe. J'ai soif. Je vais descendre à la citerne. Bonne nuit » (Giono, J., 1972(b), p. 313). Nous entendrons Giono le prononcer, le temps qui se trompe, Toussaint le guérisseur a mis fin à la discussion avec Antonio au moment où la grande pendule sonnait l'heure. Le temps n'est pas exact quand Toussaint (un avatar de Giono dans *Le Chant du monde* dans sa particularité de guérir, vertu que Giono avait apprise de son père) ou Giono est dans le langage actif qui devient objet prioritaire du sujet, en dehors de toute temporalité, Toussaint est en dehors de la ponctualité du temps :

Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace. En d'autres termes, le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels. (Bergson, H., 1889, p. 13)

Dans un autre moment d'écriture, Giono diffère le temps, l'arrête et le surplombe d'un autre mot qui génère la joie de vivre, car Giono, grand lecteur de Stendhal, a été empreint au beylisme stendhalien. *Que ma joie demeure* : « un gros livre écrit dans l'ivresse » (Citron, P., 1995, p. 48), Jourdan un paysan paisible, habitant la Jourdan est dans l'attente de quelqu'un, il sort la nuit labourer avec son cheval sous un ciel étoilé :

Ils s'étaient arrêtés depuis un moment, Jourdan et le cheval, sans se rendre compte. Le temps ne presse pas. Espérer fait peut-être vivre. [...] L'homme l'attendait. — Salut, dit-il. — Salut, dit Jourdan. — Le temps presse ? — Le temps ne presse pas, dit Jourdan. Tout vient. — Et à son heure, dit l'homme. — C'est mon avis, dit Jourdan. (Giono, J., 1972 (e), p.421)

Le temps n'a aucune empreinte chez le paysan, l'espoir « fait... vivre ». Jourdan ici, considère le temps comme inexistant, incapable d'exprimer concrètement son ressenti : « Nous tendons instinctivement à solidifier nos impressions pour les exprimer par le langage » (Bergson, H., 1889, p. 86). Un peu loin dans le roman, Bobi, le personnage principal, discute avec le fermier de Fra-Joséphine :

— Trois ans, le temps n'y fait rien. (Le fermier de Fra-Joséphine)
— Il fatigue. (Bobi)

- Il aide aussi. Je veux dire que ça n'est pas une question de temps ou de pays, c'est une question sociale. [...]
- Je parle de la tristesse.
- J'en parle aussi. Je suis un acheteur d'espérance, comme tout le monde.
- J'essaye de leur donner de la joie. (Giono, J., 1972 (e), p. 603)

Bobi associe le temps à la fatigue, à la tristesse. Il a passé trois ans avec les paysans du plateau Grémone. Trois ans à chercher à apporter la joie. Il y a ici indication du temps : « trois ans », mais l'indication glisse et se transforme en tristesse. Dans ce dialogue entre le fermier et Bobi, nous avons l'impression que Giono amende à cette indication temporelle par un rebondissement de langage. Le fermier aborde le temps comme une conception sociale, le temps n'existe que parce que c'est « une question sociale ».

Et encore un peu plus loin, alors que les paysans avaient travaillé la terre de concert :

Le temps ne manquait pas, ni pour parler, ni pour atteler les charrettes, ni pour combiner tout ce qu'il y aurait à faire là-bas dans le nouveau campement au bord de la forêt. Malgré la solitude des champs de blé il y avait maintenant une sorte de joie grave à se sentir plus pauvre de grain mais tellement riche de temps ! (Giono, J., 1972 (e), p. 744-745)

C'est ainsi que la Joie remplace le temps et l'enrichit à l'intérieur des paysans du plateau Grémone. *Que ma joie demeure* est bien une existence qui n'est pas régulée par les contraintes du temps calendaire, mais une existence qui demeure dans la joie du temps intérieur. La diégèse chez Giono est langage, la dégradation graduelle du temps dans l'écriture de Giono révèle sa position à exprimer le temps dans l'entropie. La temporalité s'étirole et laisse place au langage.

L'annulation du temps objectif au niveau du récit renforce le dessein Gionien de la dégradation temporelle, ce que nous pouvons appeler entropie temporelle. Certes Giono affirme au temps sa dimension dans la durée, dans la conscience, dans la mémoire, sachant toutefois qu'il ne peut construire l'univers des « arrière-pays » qu'en s'inscrivant dans la filiation augustinienne et Husserlienne du temps.

Langage et création : le pays de « derrière l'air »

« Je sais que je suis un sensuel » (Giono, J., 1972(c), p. 96). Giono s'exprime au présent : « Je suis ». S'agit-il d'un présent d'énonciation, ou d'un présent narratif ? Nous pouvons ici rappeler le triple présent de St Augustin : le présent du présent, le présent du passé (introspectif) le présent du futur. Pouvons-nous dire que ce présent est en opposition aux autres présents du présent et du futur ? Giono écrit : « Je suis un sensuel » dans un procès apparent d'annonciation, or ce présent s'étend dans un processus sans fin en étant un présent aoristique, doublé d'assertion construite par le truchement du verbe savoir : « je sais ». Par voie de conséquence, il n'y a pas altération temporelle, ce présent ne renvoie à aucune direction, ou le gloserions-nous, dans la distension attendue qu'il est mental ? En l'occurrence, Giono n'est pas disposé à percevoir le temps dans sa valeur objective. Il a appris très tôt à

appréhender le monde en écoutant ses sens. En vue de vouer un amour et une admiration sans fin à son père, il stipule :

Mon père n'a rien cassé, rien déchiré en moi, rien étouffé, rien effacé de son doigt mouillé de salive. Avec une prescience d'insecte il a donné à la petite larve que j'étais les remèdes : un jour ça, un autre jour ça ; il m'a chargé de plantes, d'arbres, de terre, d'hommes, de collines, de femmes, de douleur, de bonté, d'orgueil, tout ça en remèdes, tout ça en provisions, tout ça en prévision de ce qui aurait pu être une plaie. Il a donné le bon pansement à l'avance pour ce qui aurait pu être une plaie, pour ce qui, grâce à lui, est devenu dans moi un immense soleil. (Giono, J., 1972(c), p.97)

Il avait ainsi perçu cette sensualité, cette faculté à transfigurer la réalité avec les sens, le point névralgique qui fit que Giono soit l'amoureux fin des espaces, notamment des montagnes. Son art, son esthétique ne pouvaient avoir lieu que dans la grandeur de l'espace : « il n'y a pas de grandeur que je ne puisse égaler » (Giono, J., 1989, p. 333).

Rappelons de ce fait la mobilité créatrice de Giono, déclarant à la fin de sa vie : « J'inventais presque chaque jour des quantités de directions dans lesquelles j'avais envie de partir » (Giono, J., 1971 (b), p. 1391). Il s'inventait par l'espace et dans l'espace, comme le démontre clairement l'épisode de « La dame du mur » dans *Jean le bleu*. Jean l'enfant, cherchant à se découvrir pendant les absences de son père, il montait au grenier : « Moi, de ce temps (Giono parle du temps où son père partait cultiver son jardin), je m'en allais dans notre grand escalier et je montais à la rencontre du soleil. Au-dessus de l'atelier de mon père était un vaste grenier sonore comme une cale de navire » (Giono, J., 1972(c), p. 37). Le grenier décrit « comme une cale de navire », l'espace mobile dans un espace mouvant, c'est en fait le pouvoir du langage métaphorique. Pouvoir qui se manifestera à travers la transfiguration d'un mur délabré et décrépi en « une dame de mur » :

L'humidité montait dans les murs jusqu'au grenier. Du côté qui regardait le nord dormait une ombre grise où parfois, même en plein jour, passait l'éclair blême d'un rat. Je regardais souvent ce mur. Il fallait d'abord laisser les yeux s'habituer. Je sentais mon regard qui entrait de plus en plus profond dans l'ombre. C'étaient comme des épaisseurs et des épaisseurs de ciel qu'il fallait traverser avant d'atteindre le pays. Peu à peu j'arrivais à un endroit où l'ombre s'éclaircissait, une sorte d'aurore montait le long du mur du nord, et je voyais « la dame ». C'était une tache de moisissure. Elle avait un visage ovale et un peu gras. Elle était verte, mais, le plus vert, c'était dans ses yeux, et toute la couleur de sa peau ne devait être qu'un reflet, un suintement lumineux de son regard. A la place de sa bouche, le mal du mur était allé profond jusqu'à la brique, et c'était là rouge et charnu comme de la vraie chair. (Giono, J., 1972(c), p. 38)

Giono en étant enfant, était dès lors en mesure de « crée[er] la perfection là où elle fait défaut » (Citron, P., 1995, p. 21).

Cet épisode témoigne solidement du pouvoir du langage comme lieu de création d'un imaginaire sans faille. Giono est dans cette configuration de l'art, il est le demiurge de son propre monde, et fait ressurgir du réel un beau tableau d'une dame qui va muer au fur et à mesure :

Elle était autoritaire et dure à la fois pour elle-même et pour moi. Elle cachait volontairement au fond de l'ombre moisie ces yeux verts et cette bouche que je désirais mais elle y restait toute seule, et pourtant elle savait bien que tout le monde l'aurait aimée si elle s'était montrée au jour. Elle m'imposait tous mes rêves en me regardant droit dans les yeux. Certes, à partir de moi, l'émotion de son regard s'en allait à travers ma tête en des jaillissements que je commandais seul, qui fusaient vers le vent ou vers le pas mystérieux dans l'épaisseur des murs, mais la pierre jetée dans cette flaque d'eau calme que j'étais c'était elle qui la jetait en me regardant. Elle avait des générosités soudaines et magnifiques ; certains de mes désirs terribles, elle les apaisait dans elle-même. (Giono, J., 1972(c), p. 38-39)

Nous ne sommes pas en mesure d'attester de la véracité de l'épisode susdit. Mais nous pouvons attester de l'aptitude de Giono à créer le pays de « derrière l'air » par le seul pouvoir du langage : « C'étaient comme des épaisseurs et des épaisseurs de ciel qu'il fallait traverser avant d'atteindre le pays ». Ainsi, par les sens, par l'imagination, le langage chez Giono prend-il une dimension démiurgique : « Tout ce qui touchait les au-delà de l'air, je m'en souviens, je m'en sentais intimement amoureux comme d'une patrie... » (Giono, J., 1972(c), p.21). Le langage pour Giono est l'établi sur lequel il crée son univers-« patrie », il ne s'inspire que de son expérience avec le monde qu'il voit et imagine, « il n'y a pas de langage avant son langage » et le temps, du reste, lui importe peu, vu qu'il projette le langage dans une autre fonctionnalité qui ne détruit le temps que dans sa précision calendaire :

Mais l'auteur lui-même n'a aucun texte qu'il puisse confronter avec son écrit, aucun langage avant le langage. Si sa parole le satisfait, c'est par un équilibre dont elle définit elle-même les conditions, par une perfection sans modèle. Beaucoup plus qu'un moyen, le langage est quelque chose comme un être. (Merleau Ponty, M., 2011, p. 44)

Ce faisant, l'équilibre de Giono est dans le langage qui est « quelque chose comme un être » qui se reconnaît plus dans l'espace que dans le temps :

On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça. (Bachelard, G., 2012, p. 36)

Giono a toujours « suspendu les vols du temps » dans ses œuvres où l'imagination est de mise, ainsi que dans son écriture de chroniques, écriture pourtant ancrée dans le réel :

Les *Chroniques* sont moins évidentes, plus complexes, plus obscures, plus retorses, centrées sur des caractères exceptionnels, situés hors des limites du vraisemblable, mais inoubliables parce que les figures où ils sont incarnés sont ancrés dans un réel minutieusement observé. (Citron, P., 1995, p. 120)

En effet, dans une chronique intitulée « le temps », faisant partie de son ultime recueil *La Chasse au bonheur*, écrit de 1966 à 1970, Giono raconte son expérience du temps objectif sur le chemin de l'école. Il passait chez ses amis « riches » Ernest et Léon, il attendait chacun d'eux au seuil de leur porte, il les voyait vivre doucement le matin en

buvant leur chocolat chaud. Ils arrivaient tous les trois en retard à l'étude. Giono se souvient de cette époque dans sa dimension temporelle, c'est alors que

Le temps est fonction des sentiments qu'on éprouve. Je n'étais éveillé que depuis deux heures quand j'arrivais avec mes « riches » à l'étude du matin, mais j'avais déjà beaucoup vécu ; j'avais eu le temps de me révolter, de me résigner, d'avoir peur, d'espérer ; c'était long ; le jour commençait à peine. (Giono J., 1988, p. 38)

Giono « avait déjà vécu beaucoup en deux heures », nous ne chercherons pas à paraphraser ses propos : « le temps est fonction des sentiments qu'on éprouve ». Ainsi, en une phrase, Giono résume la philosophie du temps dont nous avons parlé antérieurement.

Paul Ricœur voit dans « Architecture et narrativité » (Ricœur, P., 1998, p. 51) qu'il est question d'un « parallélisme étroit » entre le temps et l'espace. Giono refuse, quant à lui, ce parallélisme, tout en refusant aussi l'étroitesse que procure le temps à l'espace quand il s'agit de narrativiser le pays de « derrière l'air ».

Conclusion

Nous avons pu découvrir que le langage chez Giono prend des proportions supérieures par rapport au temps. En ayant interrogé la philosophie du temps chez Aristote, St Augustin, Husserl et Bergson, nous avons pu saisir la littérature de Giono qui est le lieu de production de son esthétique. Une esthétique qui contrecarre le tragique de l'existence dans sa dimension temporelle finie. Et cela, en donnant naissance à un univers où le temps est distension, car « immanent du cours de la conscience » (Husserl, E., 1928, p. 7). L'œuvre de Giono exulte ainsi l'espace plus que le temps. Giono décrit des lieux qui ont existé, et il en invente d'autres. Par cette poétique de l'espace, Giono nous emmène dans son lieu littéraire à travers une dynamique spatiale durable qui déclenche une sorte de ralentissement existentiel, évoquant en même temps une temporalité qui se laisse appréhender dans la conscience, la durée et la mémoire.

Somme toute, la littérature interroge et bouleverse la réalité, elle pose à chaque interrogation les germes d'une nouvelle réalité. Celle de Giono se fait le réinvestissement herméneutique du temps, à chaque fois que Giono rebondit sur la crise de son sens, il redonne sens au monde, à son monde.

Références

Aristote, *Physique*, livre IV, traduit par Barthélmy J., Librairie philosophique de Ladrange, Paris 1862.

- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, version numérique par Daniel Boulognon (1957) [1961], Édition numérique, Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, 2012.
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, 1889.
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Alcan, 1907.
- Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant. Essais et Conférences*, Alcan, 1934.
- Bergson, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982.
- Citron, Pierre, *Giono*, Seuil, 1995.
- De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1960.
- Giono, Jean, « Présentation de Pan », dans *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, 1971(a).
- Giono, Jean, « Notices », dans *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, 1971(b).
- Giono, Jean, « Notices », dans *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, 1972(a).
- Giono, Jean, *Le chant du monde*, dans *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, 1972(b).
- Giono, Jean, *Jean le bleu*, dans *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, 1972(c).
- Giono, Jean, « Notices de Jean le bleu », Appendice I, dans *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, 1972(d).
- Giono, Jean, *Que ma joie demeure*, dans *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, 1972(e).
- Giono, Jean, *Noé*, dans *Œuvres romanesques complètes*, tome III, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.
- Giono, Jean, *Ecrits pacifistes*, (Ce volume réunit « Refus d'obéissance », « Précisions » et « Recherche de la pureté »), Gallimard, 1978.
- Giono, Jean, *La chasse au bonheur*, Chronique journalistique (1966-1970), Gallimard, 1988.
- Giono, Jean, *Le poids du ciel*, dans *Œuvres romanesques complètes*. Récits et Essais, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.
- Giono, Jean, *Journal du 11 février 1935*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Journal, poèmes, essais, Bibliothèque de la Pléiade, 2015.
- Husserl, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduit de l'allemand par Henri Dussort, PUF, 1996.
- Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Collection U2, 1972.
- Merleau-Ponty, Maurice, *SIGNES*, version numérique par Pierre Patenaude, Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, 2011.
- Ricœur, Paul, « Architecture et narrativité », dans *Urbanisme*, numéro 303, 1998.
- Saint Augustin, *Confessions*, traduit en français par M. Moreau 1864, édition numérique réalisée par l'abbaye Saint Benoit de Port-Valais (Suisse).
- Vercier, Bruno, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°6, nov-déc. 1975.

TEMPS ET DISCOURS DANS L'ESSAI L'ODEUR DU PÈRE DE V.Y. MUDIMBE

Yasmina Sévigny-Côté
Université Laval, Québec, Canada

Abstract. *The meeting of the West and Africa led to the emergence of discourses on the Other – for example, the creation of "savages" as a justification for civilization – and generated an important production of works in the field of human and social sciences. In his essay L'Odeur du Père, V.Y. Mudimbe questions these discourses and searches for new avenues for an African speaking. The Congolese author presents an Africa torn with tensions: the present is occupied by an unresolved past and seems unable to access a peaceful future. Therefore, we propose to study the interaction between time and discourse. Through the work of the essay, Mudimbe offers another look on the colonial history. He underlines the inadequacy between narrative and reality, a symptom of the ethnocentrism of the West. The present is torn between two memories: the Western one imposes its model and the African one struggles expressing itself outside of what is said about it. Mudimbe supports the need, in the future, for distancing the knowledge inherited from colonization towards a new African speaking. L'Odeur du Père opposes to the single Western voice a multiplicity of discourses on the world, towards a universal rich in the diversity of the singular ways of being human.*

Keywords: *criticism of social sciences; Africa; time; discourses; essay.*

Introduction

Le fait colonial a généré une grande production de travaux dans le domaine des sciences humaines et sociales. En effet, la rencontre de l'Occident avec l'Afrique entraîna l'émergence de discours sur l'Autre : notamment la création du « sauvage » comme justification de la mission civilisatrice et du « sous-développement » comme prétexte à la poursuite d'un rapport de dépendance économique. Ce contexte assiste à la naissance de l'ethnologie et d'autres disciplines dérivées qui ont pour objet d'étude les sociétés colonisées. Suite à la décolonisation, de nombreux auteurs reprennent ces recherches pour en faire la critique. En 1982, paraît aux Éditions Présence Africaine *L'Odeur du Père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire* de V.Y. Mudimbe. Cet ouvrage, recueil d'articles, de communications, joints à quelques inédits, remet en question les discours des sciences humaines et sociales et leurs conditions de production, tout en proposant de nouvelles avenues pour une prise de parole africaine.

L'auteur congolais pose le constat d'une Afrique marquée de tensions : le présent semble contaminé par un passé irrésolu qui l'empêche d'accéder à un avenir pacifié. Dès lors, nous nous proposons d'étudier la question de l'interaction entre le temps et le discours dans la pratique essayistique de V.Y. Mudimbe. Le temps sera ici envisagé

dans sa dimension historique, par rapport à la tripartition passé-présent-futur. Le discours renvoie à « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (Benveniste, E., 1966, p. 242). *L'Odeur du Père* est un espace de circulation où se rencontrent et dialoguent des discours aussi variés que ceux de la psychanalyse, de l'ethnologie, de l'histoire, de la philosophie et du christianisme. Cette vaste mise en scène permet à l'auteur de souligner le pouvoir des discours sur la réalité. Notre analyse s'attachera à montrer comment, chez Mudimbe, l'essai est le lieu d'une analyse des discours dans le temps : d'une Afrique qui fut l'objet de la parole occidentale à l'exploration des conditions qui permettraient à l'Africain, dans l'avenir, de s'instituer en sujet de son propre discours.

Le genre de l'essai permet à Mudimbe de se situer, en tant qu'intellectuel africain, par rapport à un héritage à la fois occidental et africain, ainsi que par rapport à la pratique actuelle des sciences sociales. Ce faisant, il offre un autre regard sur l'histoire coloniale : il souligne l'inadéquation entre récit et réalité, symptôme de l'ethnocentrisme de l'Occident et de sa difficulté à dire l'Autre. Le présent, porteur de ce décalage, est déchiré entre deux mémoires : la première, occidentale, impose son modèle, et la seconde, africaine, a du mal à se dire hors de ce qui est dit d'elle. Mudimbe soutient alors la nécessité, dans l'avenir, d'une mise à distance du savoir hérité de la colonisation vers une nouvelle épistémè (Foucault, M., 1966), dont l'écriture de l'essai lui-même avancerait une formulation.

Un passé marqué par l'écart entre réalité et discours

V.Y. Mudimbe conçoit le passé dans la perspective d'un retour inévitable : « c'est que les expériences du passé permettent d'éclairer et, souvent, d'expliquer les rapports actuels entre cultures » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 105). *L'Odeur du Père* propose une relecture de l'histoire de l'Afrique, qui se formule par la critique des récits coloniaux. Mudimbe semble poursuivre une volonté de révéler le sens véritable de ces discours et ainsi, de « brosser l'histoire à rebrousse-poil » (Benjamin, W., 2000, p. 433) : soit de raconter l'histoire des vaincus par la déconstruction du récit des vainqueurs. Pour ce faire, Mudimbe convoque une grande variété d'auteurs, certains pour souligner leurs biais idéologiques, d'autres pour soutenir sa critique des premiers, et l'essai devient une vaste entreprise de mise en dialogue et de confrontation d'idées. Comme le souligne Kasereka Kavwahirehi, Mudimbe utilise

abondamment la citation, au sens presque juridique, c'est-à-dire technique de procès et de jugement et comme art de mettre au grand jour d'étonnantes confessions ou déclarations qui servent à déstabiliser l'accusé et à créer une évidence qui renverse les plus évidentes prédispositions. (Kavwahirehi, K., 2006, p. 247)

Mudimbe montre comment la dimension souveraine de l'Histoire occidentale est issue d'une conception hiérarchisée des sociétés, selon un point de vue positiviste de l'Histoire de l'humanité qui nie la diversité des cheminements historiques en situant toutes les cultures par rapport aux étapes de l'évolution spécifique de l'Europe. Cette

évolution unique sous-entend une volonté universaliste, qui découle d'un objectif majeur de la colonisation : « la réduction des contraires. Dès lors, il est compréhensible que l'Occident tentât de s'ériger en mémoire de l'Humanité et voulût faire de sa durée le temps de l'Histoire » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 136). Dans cette perspective, les idéaux occidentaux, soit la Foi chrétienne, la Science et la Société – dont les majuscules soulignent dans l'essai la volonté universaliste – s'instituent comme les expressions d'une vérité absolue, excluent tout ce qui leur est extérieur et s'imposent comme modèles. Mudimbe pastiche les discours coloniaux : « la société occidentale étant la société par excellence, l'histoire de l'Occident, l'histoire par excellence et sa science, la norme, l'Occident ne pouvait qu'«inventer» le primitif et donc l'ethnologie » (Mudimbe, V.Y., 1982, 56). La répétition engendre une surcharge comique qui révèle l'ironie du discours de Mudimbe et souligne l'absurdité de cette prétention à l'universalité. L'essai, notamment sur le mode de l'ironie, amène les textes coloniaux à se discréditer eux-mêmes.

Mudimbe relève l'inadéquation entre les textes qui portent sur l'Afrique et la réalité qu'ils prétendent divulguer, alors que l'ethnologie, « sous couvert de découvrir et de dire l'Afrique, présentait l'Afrique au travers d'un prisme déformant » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 25). En réponse à ce décalage, Mudimbe reprend à Gaston Bachelard deux systèmes qui organisent « le pouvoir de nommer » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 33) : celui de la terminologie, superposé à celui des faits. Cette distinction entre le réel et son expression langagière souligne le processus de construction qui est à l'œuvre dans tout discours, par une prise de conscience de sa fonction d'intermédiaire. L'utilisation du terme « pouvoir » est significatif dans la mesure où le langage est conçu comme un outil de contrôle : il peut créer des réalités, comme le montre Mudimbe lorsqu'il soutient que « l'Occident a créé "le sauvage" afin de le civiliser, le "sous-développement" afin de "développer", "le primitif" pour pouvoir faire de l'ethnologie. » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 57) Ainsi, face à l'opposition sans cesse mise de l'avant entre les cultures occidentales et africaines, Mudimbe suggère que « l'inconciliabilité ne réside pas dans les choses qui demeurent telles qu'en elles-mêmes, mais dans la représentation que l'on en a et dans les langages » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 121). Cet écart entre réalité et discours permet à Mudimbe de s'interroger sur les conditions de production des sciences sociales sur l'Afrique. Il soutient qu'au fondement de ces discours se trouve une volonté de pouvoir, qui sous-tend les rapports idéologiques et économiques entre l'Occident et l'Afrique. Dans ce sens, il souligne les nombreux avantages idéologiques engendrés par la construction d'une image dégradante de l'Africain : soit renforcer la supériorité de l'Occident, justifier sa prise en charge des peuples et de leur territoire et montrer l'efficacité de la transformation d'une société barbare à une société civilisée.

Critique des discours coloniaux, Mudimbe ne fait cependant pas la promotion d'un retour à la « tradition » et soulève le problème de comprendre la culture africaine par rapport à celle-ci. Il renverse plutôt l'équation : aux tentatives de ressusciter le passé, il préfère une tradition qui habite le présent :

La tradition comme le passé, c'est en nous qu'ils sont et non derrière nous. Ma tradition comme mon passé sont dans ma parole présente, cette parole qui [...] me fait aujourd'hui lire subjectivement mon « histoire », et, dans un mouvement inverse, réfléchit le champ archéologique de ma spécificité historique. (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 193)

Dans ce passage, l'argument tient d'abord d'une prise de position avant de devenir un commentaire métatextuel : l'essai s'écrit comme le fruit d'une expérience singulière, qui intègre le passé et le vécu historique de l'auteur dans le regard qu'il porte sur le monde et sur ce même passé. Le glissement du « nous » au « je » se retrouve à plusieurs reprises dans l'essai et semble significatif à ce sujet. En effet, les deux pronoms de première personne cohabitent : le « nous » semble signifier l'appartenance de l'auteur à un ensemble plus large, son inclusion dans un propos plus général, alors que le « je » serait réservé aux stratégies rhétoriques, aux commentaires sur le processus d'écriture ou sur le déroulement de l'argumentaire, notamment dans les conclusions à la fin des parties. Comme le relève Jean Starobinski chez Montaigne, l'essai montre que l'objectif et le subjectif s'imbriquent, alors que l'essayiste « se définit indirectement, comme en s'oubliant – en exprimant son opinion : il se peint par touches dispersés, à l'occasion de questions d'intérêt général » (Starobinski, J., 1985, p. 175). En abordant la question du passé colonial, Mudimbe parle de sa propre posture actuelle d'intellectuel africain aux prises avec deux mémoires.

Un présent déchiré entre deux mémoires

Cette histoire marquée par une rupture, apparemment divisée entre la période avant et celle après la colonisation, engendre deux mémoires : la mémoire occidentale et la mémoire africaine. Ce conflit interne s'observe dans la pratique actuelle des sciences humaines, alors que des chercheurs africains auraient repris le flambeau des ethnologues occidentaux.

Mudimbe revient à plusieurs reprises sur le lieu de la parole : « d'où parle le savant occidental qui fait de l'ethnopsychiatrie ? que peut-il dire, que dit-il et comment le dit-il ? » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 29) À ces questions rhétoriques, Mudimbe répond que « ces tableaux expliquent davantage les manières en usage chez les spécialistes occidentaux de parler actuellement des non-Occidentaux » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 29), soit dévoilent plus d'informations sur le chercheur lui-même que sur son sujet d'étude. Mudimbe soutient alors que

l'ordre du discours occidental, espace parfaitement délimité [...] ne rend et ne peut rendre compte d'autres cultures ou d'autres systèmes que par référence à lui-même et point dans la spécificité d'une expérience qui lui serait irréductible. (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 44)

Il souligne ainsi le caractère intrinsèquement extérieur, étranger de toute parole sur l'Autre et relève, par le fait même, la subjectivité du discours scientifique, où se mêlent idéologie et intérêts politiques. Il soutient que tout discours est le fruit d'un regard, comme un point de fuite à partir duquel « l'ordre s'ordonne, le sens se donne, l'humain s'offre à penser » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 34).

Le problème de la colonisation ne se situerait pas au niveau de la rencontre elle-même, qui était inévitable, mais plutôt dans la manière dont la rencontre s'est produite et continue d'être vécue. La difficulté serait moins de l'ordre d'une incompatibilité culturelle que d'une inégalité économique et politique. Cette inégalité est issue d'un contrôle de l'espace africain. Mudimbe présente trois moyens de « discipline » de l'Afrique, qui permettent de comprendre les paradigmes et les blocages scientifiques actuels. Il commence par « l'invention du sauvage », *a priori* historique que nous avons évoqué précédemment, qui s'articule au « procès du sens », consistant à contraindre l'Africain à intérioriser ce discours qui fait de lui un « sauvage ». Le processus de régulation se clôt par le « quadrillage conceptuel », qui restreint les manières d'être à un cadre unique et normatif, imposé par la colonisation « en procédures rigoureuses de contrôle et de limitation de la liberté » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 130). Selon Mudimbe, le présent Africain porte toujours les traces de ces méthodes de contrôle, notamment par le biais de domaines comme l'enseignement et la recherche. Il reprend les mots de Michel Foucault dans *Surveiller et punir* pour signaler comment, par l'éducation, « il s'agit d'organiser le multiple, de se donner un instrument pour le parcourir et le maîtriser ; il s'agit de lui imposer un 'ordre' » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 77).

Ainsi, face à une mémoire occidentale qui s'impose comme ordre, la mémoire africaine peine à se dire hors de ce qui est dit d'elle. Ainsi, Mudimbe critique la tendance de certains chercheurs à redécouvrir l'Afrique auprès des ethnologues occidentaux : « les Frobénius et les Delafosse offraient alors aux jeunes Noirs auxquels la colonisation avait désappris ce que signifie véritablement être Africain et des raisons de s'affirmer contre l'idéologie ambiante » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 37). L'Afrique devient un mythe des origines, un paradis perdu qui est retrouvé à travers le regard occidental qui l'a consigné. Ainsi, lorsqu'un Africain

s'interroge sur sa propre histoire et le passé de son milieu, c'est avec un regard fortement marqué qu'il lira [...] le destin passé des siens, sa propre condition dans le présent et les perspectives futures de sa terre et de sa culture. (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 111)

Le discours de l'Occident semble ici occuper l'espace du passé, du présent et de l'avenir d'une Afrique qui, selon Mudimbe, doit réfléchir cette rupture : l'intériorisation par l'Africain d'une pensée et d'un mode d'être occidentaux le mène à l'aliénation de soi, à se voir lui-même à travers le regard que l'autre pose sur lui, à se dire dans les mots de l'Autre. La citation d'un passage de *L'Ordre du discours* de Foucault se révèle significatif à ce sujet, à travers le jeu de substitution qu'opère Mudimbe en changeant « Hegel » par « Occident » :

Pour l'Afrique, échapper réellement à l'Occident suppose d'apprécier exactement ce qu'il en coûte de se détacher de lui ; cela suppose de savoir jusqu'où l'Occident, insidieusement peut être, s'est approché de nous ; cela suppose de savoir, dans ce qui nous permet de penser contre l'Occident, ce qui est encore occidental ; et de mesurer en quoi notre recours contre lui est encore peut-être une ruse qu'il nous oppose et au terme de laquelle il nous attend, immobile et ailleurs. (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 44)

Les nombreux apports de Foucault à sa pensée amènent Mudimbe à souligner que « M. Foucault est un symbole : il est une excellente actualisation de cette pensée occidentale dont nous aimerions nous défaire. » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 42) Ce passage peut être lu à un second degré, comme commentaire métatextuel de l'essayiste sur son propre rapport au discours de l'autre, alors que Foucault et Sartre s'imposent dans l'essai comme ses maîtres à penser. À cet apparent paradoxe – celui de critiquer l'hégémonie de la pensée occidentale à partir de penseurs occidentaux – Kasereka Kavwahirehi répond que si *L'Odeur du Père* propose le meurtre du père, il le dépasse par l'énonciation, en faisant sienne la pensée autre non par intériorisation, mais par actualisation à travers sa prise de parole singulière (Kavwahirehi, K., 2006, p. 148). Dans ce sens, le jeu de substitution que Mudimbe opère lorsqu'il cite Foucault permet d'observer que, si le discours essayistique accorde la parole à l'Autre, il se réserve le dernier mot : le « travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes [est] opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens ». (Jenny, L., 1976, p. 262) Mudimbe maintient un contrôle absolu sur le déroulement de l'argumentaire : il donne les tours de parole, fait interagir les pensées des auteurs qui s'entrechoquent, se complètent ou se répondent, et devient parfois leur porte-parole. Il présente alors leur point de vue, résume leur position avant de reprendre sa propre voix pour nuancer ou critiquer leurs propos et conclure le débat par une synthèse persuasive et éloquente. Le « je » semble alors se dédoubler pour permettre le dialogue, qui occupe une place déterminante dans l'essai et s'institue comme base du discours argumenté et d'une écriture fondamentalement dialectique.

Contre cet ordre colonial, qui prend la forme d'un discours autoritaire, voire totalitaire, Mudimbe oppose la liberté de l'essai telle que la conçoit Starobinski : « seul un homme libre, ou libéré, peut enquêter et ignorer. Les régimes de servitude interdisent d'enquêter et d'ignorer », ce à quoi s'oppose l'essai, en ce qu'il « peut comporter de risqué, d'insubordonné, d'imprévisible, de dangereusement personnel. » (Starobinski, J., 1985, p. 178) La liberté tient à ce risque, cette insubordination, cette imprévisibilité et ce danger de la parole singulière.

L'avenir et le rêve d'un nouvel ordre du discours africain

Suite au constat d'une histoire en rupture qui engendre un présent déchiré entre deux mémoires, Mudimbe formule la nécessité, dans l'avenir, d'une mise à distance du savoir hérité de la colonisation vers une nouvelle épistémè. L'Afrique assurerait ainsi son passage d'un état d'objet du discours autre à celui de sujet, par une prise de parole singulière, ce qui rappelle les propos de Fernand Dumont dans *La vigile du Québec* : « après tant de silences et de balbutiements, il est au moins un devoir certain : celui de dire » (Dumont, Fernand, 2001, p. 46). Il s'agit alors de trouver

quel nouveau sens et quelle voie proposer à nos quêtes pour que nos discours nous justifient comme existences singulières, engagées dans une histoire, elle aussi singulière. [...] Et par rapport à cette culture, afin de nous accomplir, prendre la parole et produire différemment. (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 35)

Pour Mudimbe, il s'agit de faire un choix. Face aux modèles actuels des sciences sociales, qui ont pour base la création du sauvage et du sous-développement et qui coordonnent savoir et pouvoir, il s'agit d'accepter ou de refuser. Accepter supposerait que le développement de l'Afrique se fasse en accord avec l'évolution sociale et économique de l'Occident et impliquerait un modèle où les sciences humaines sont les instruments des visées politiques des classes dominantes. Refuser équivaldrait à :

choisir « l'aventure » contre la « science » [...] opter pour une promesse, celle de pouvoir produire une science du dedans [...] prétendre à un autre avenir que celui de zone sous-développée [...] vouloir que les sciences sociales ne soient pas seulement des collectrices d'information dites objectives mais qu'elles soient révélatrices de mouvances sociales et lieux d'une prise permanente de conscience et de parole. (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 57)

Ce passage propose une voie à contre-courant, la pensée comme une « aventure » audacieuse, qui comporte ses risques. La mise entre guillemets de la « science » souligne la référence à cette science qui se dit unique et objective et qui est ici rejetée au profit d'une approche plus sensible des réalités humaines. Mudimbe ancre cette posture critique dans la perspective de ce qu'Althusser nomme un « humanisme de refus », soit un rejet de « tout ce qui, directement ou indirectement, peut entraver la promotion de l'homme, de n'importe quel homme, en sa singularité et sa vérité » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 171). Le terme « promesse » lie le présent au futur sous le signe de l'engagement, dans un désir de passer à l'action, par une « science du dedans » qui soit prise de conscience par le chercheur du lieu de sa parole, intégration et reconnaissance de sa subjectivité dans le processus scientifique. Par l'expression « prétendre à un autre avenir », Mudimbe propose une bifurcation, une voie alternative coïncidant avec la nécessité de rompre le rapport de dépendance qui relègue l'Afrique à se définir comme inférieure ou en voie de devenir comme l'Occident. Il s'agit de refuser l'alliance entre pouvoir et savoir et de renverser le rapport entre concepts et faits, au profit d'une observation sensible de la réalité des phénomènes. Les sciences sociales et humaines s'énonceraient ainsi dans l'ordre d'une perpétuelle révision des normes du savoir et dans une volonté de se rapprocher de l'expérience sociale réelle et vécue. Ce passage présente une « force agissante de la parole » (Starobinski, J., 1985, p. 182), une performativité du langage qui, par l'utilisation de l'infinitif et de verbes comme « choisir », « opter », « vouloir », souligne une prise de position affirmée, une volonté de convaincre le lecteur dans un puissant appel à l'action, au changement.

Concrètement, Mudimbe insiste sur la nécessité de réformer l'institution universitaire, afin qu'elle soit africaine moins par l'origine de ses membres que par sa contribution à une meilleure connaissance des sociétés actuelles. Elle doit répondre à la demande et non à l'offre et rendre la primauté aux sphères scientifiques et culturelles plutôt qu'aux impératifs économiques et politiques. Dans cette perspective, il propose l'histoire immédiate comme modèle méthodologique. Il s'intéresse plus particulièrement à trois traits caractéristiques de cette méthode : premièrement, le renversement du rapport traditionnel entre le chercheur et son objet s'opère par la participation de ce dernier comme « acteur historique de sa propre connaissance »

(Mudimbe, V.Y., 1982, p. 172). La production du savoir provient ainsi d'un lieu où « le moi est présent subjectivement dans l'expérience » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 177), ce qui introduit une nouvelle façon de comprendre l'Autre, comme individu et différence. Deuxièmement, l'histoire immédiate s'engage pour une transformation révolutionnaire du monde et troisièmement, elle se base sur une posture de remise en question perpétuelle, fondée sur l'allégation « qu'il ne peut exister ni méthodes achevées, ni résultats définitivement établis » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 179). Les trois aspects de l'histoire immédiate répondent aux critiques que formule Mudimbe à propos des sciences humaines : la subjectivité de l'expérience vient remplacer l'objectivité de concepts plaqués sur le réel ; l'aspect révolutionnaire s'inscrit dans la visée d'une prise de conscience et de parole pour un renouvellement des paradigmes scientifiques ; enfin, la pratique d'une remise en question constante révoque l'idée d'universalité d'une science conçue comme vérité absolue et s'adapte, de surcroît, à l'idée de « mouvance sociale ». Cette méthode apparaît ainsi comme une tentative de résoudre les difficultés de toute science humaine dans sa volonté, « malgré les pièges du langage, les détours et ombres des représentations, les ambiguïtés circonstancielles, de conduire à la vérité [... et] de savoir à quelles conditions, dans les sciences sociales, un décrit peut exprimer la vérité et l'authenticité d'une expérience » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 179). Mudimbe situe l'avenir comme un « rêve » où l'étude historique du présent contemporain permettrait d'allier science et politique, dans un projet dont l'action serait le fondement.

La mise à distance de l'Occident et de son héritage se ferait ainsi davantage par l'affirmation de la singularité africaine que par la dénégation de l'Autre alors que, comme le souligne Bernard Mouralis, il s'agit d'« échapper aux méandres d'un langage imposé et de fonder une parole qui assume d'autant plus librement les règles qu'elle s'est fixées » (Mouralis, B., 1988, p. 90).

L'essai au service d'une critique des sciences humaines et sociales

Pourquoi Mudimbe a-t-il choisi le genre de l'essai pour formuler sa critique des discours des sciences humaines et sociales ? Peut-on lire *L'Odeur du Père* comme une tentative d'esquisser ce nouvel ordre du discours africain dont il rêve ? Nous commenterons brièvement les stratégies discursives de l'œuvre à partir de la conception de l'essai de Robert Vigneault, qui le définit ainsi : un « discours argumenté d'un sujet énonciateur qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage » (Vigneault, R., 1994, p. 21).

En premier lieu, le « discours argumenté » s'observe chez Mudimbe par l'appareillage rhétorique mis en place pour convaincre et ultimement, pour motiver la prise de parole et l'action. Une des figures rhétoriques les plus convoquées est l'ironie. Par exemple : « la démarche de Devereux [...] me paraît nier, de manière remarquable – et avec quel superbe ! – quelques-unes des limites les plus atroces de l'ethnologie » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 23). Les adjectifs superlatifs « remarquable » et « superbe », cumulés à l'exclamation, montrent par inversion la virulence de la critique de Mudimbe : Sperber et Wilson parlent, à ce sujet, de « mentions-échos »,

lorsque « les termes choisis, le ton, le contexte immédiat suggèrent quelle est l'attitude du locuteur vis-à-vis de la proposition qu'il mentionne » (Sperber, D., et Wilson, D., 1978, p. 407). L'ironie s'inscrit au fondement d'un projet de relecture de l'histoire, dans la mesure où elle permet d'énoncer de manière simultanée un discours passé révoqué et le discours actuel qui le conteste. De plus, les questions rhétoriques abondent dans l'essai, signalent la stratégie d'un texte qui cherche à susciter la réflexion du lecteur, à générer son adhésion à sa critique des discours des sciences humaines et sociales sur l'Afrique : Mudimbe « martèle ses questions à l'intention du lecteur à propos des inepties du discours occidental sur l'Afrique » (Semujanga, J., 2013, p. 282). Par les nombreuses interrogations du texte, Mudimbe semble vouloir dépasser le monologue de l'écriture pour entrer en dialogue : agir sur le réel et l'actuel par cet appel à un questionnement social général. Dans ce sens, les propos que tient René Audet sur la posture de l'essayiste semblent significatifs : « il préfère de loin ouvrir son argumentation [...] il cherche l'interstice qui permette au lecteur de s'investir à son tour dans la réflexion » (Audet, R., 2001, p. 128).

En deuxième lieu, sur la question du « sujet énonciateur », Vigneault précise que « la situation d'énonciation établit d'emblée le texte de l'essai par un JE de l'écriture (et non une écriture du je) » (Vigneault, R., 1994, p. 22). Dans *L'Odeur du Père* s'observe une mise en scène de soi et une mise en scène de l'Autre, par l'abondante intertextualité. Cependant, loin de se laisser absorber par la parole des auteurs qu'il intègre, le Mudimbe de l'écriture apparaît plutôt, selon la définition du rôle de l'essayiste de René Audet, comme

meneur de jeu, la figure centrale d'une mise en scène [...] manipulant comme le marionnettiste le bal des idées, [...] il peut également s'incarner comme instigateur d'une confrontation, lui-même partie prenante du conflit, dirigeant la discussion et le parcours au gré d'un argumentaire et d'une temporalité qui lui appartiennent. (Audet, R., 2001, p. 125)

La bibliothèque d'ouvrages convoqués permet au sujet énonciateur de mettre ses idées à l'épreuve, par la confrontation, et d'explorer le lieu spécifique de la parole occidentale sur l'Afrique. Conscient de l'audace provocante de certaines de ses positions, Mudimbe intériorise un commentaire critique et va au-devant d'objections potentielles, par des formules telles que « on objectera que [...] » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 28) et « qu'on ne me dise pas que c'est un malade qui l'organise : j'en conviens, je conviens qu'il l'organise en malade. N'empêche qu'il l'organise » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 193). Ce « on » indéfini revient à plusieurs reprises dans l'essai et signale la présence d'un destinataire problématique, multiple et diffus. Le dernier exemple montre une mise en scène d'un dialogue entre ce « on » et l'auteur. La stratégie rhétorique utilisée, la concession, cède un point à l'adversaire, par la répétition de « j'en/je conviens » qui confère une force persuasive à l'affirmation qui suit : « n'empêche qu'il l'organise ». Ainsi, le sujet intègre à la fois une mise en scène de lui-même, d'autres auteurs et d'un interlocuteur critique.

La posture du « je » suppose également l'expression d'une subjectivité, alors que dans l'essai, selon René Audet, « saisir le paysage [...] c'est prendre acte de la présence

d'un sujet percevant et du caractère déterminant de son regard dans notre appréhension de ce paysage » (Audet, R., 2001, p. 126). Tout comme il souligne le regard marqué des ethnologues sur l'Afrique, Mudimbe met de l'avant son propre regard, alors qu'il précise dès l'avant-propos :

je pars du fait que ma conscience et mon effort sont d'un lieu, d'un espace, et d'un moment donnés ; et je ne vois ni comment ni pourquoi ma parole, quelle que puisse être son envol, ne devrait pas, avant toute autre chose, être le cri et le témoin de ce lieu singulier. (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 13-14)

Il insiste sur le lieu de sa parole et situe sa propre voix comme singulière, alors qu'elle ne peut traduire, selon lui, que sa propre expérience de « sujet percevant ». Dans cette perspective, Bernard Mouralis souligne que chez Mudimbe, son

objet tend à s'abolir, par un mouvement et un déplacement qui conduisent l'auteur à se constituer comme seul *sujet* de son propre discours et à faire de ce sujet qu'il est le thème essentiel, pour ne pas dire unique, du discours. (Mouralis, B., 1988, p. 101)

Ultimement, la pratique de Mudimbe du genre essayistique peut incarner son projet scientifique et se propose comme illustration, dans l'écriture même, de sa volonté d'intégrer la subjectivité du chercheur et de son objet à la démarche scientifique, alors que son « but ultime [est] d'amener le savant africain à quitter sa position d'objet du discours africaniste pour se poser comme sujet, acteur, organisateur de son monde » (Kavwahirehi, K., 2006, p. 149).

En troisième lieu, Vigneault peint l'essayiste comme un individu « qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage ». Mudimbe définit explicitement *L'Odeur du Père* comme des écrits qui

sont davantage expressions d'une interrogation attentive à la vie que recherches systématiques selon les normes scolaires. Dans une certaine mesure, ils expriment mes propres contradictions d'universitaire africain. (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 14)

Deux éléments surgissent de cette affirmation. D'abord, il confesse sa volonté de se situer en marge de la norme scolaire. En tant qu'universitaire, l'espace de l'essai lui permet d'effectuer un pas de côté pour projeter son regard critique sur son propre milieu, dans une mise à distance des concepts qu'instituent les sciences humaines, pour se retrouver plus proche du réel et de l'expérience vécue, par « une interrogation attentive à la vie ». Dans ce sens, Mudimbe, comme Montaigne analysé par Starobinski, « allégu[e] à sa guise, citant tour à tour, parfois sans les nommer, les auteurs qu'il [a] lus [...] son esthétique est celle du mélange » (Starobinski, J., 1985, p. 180). Dans *L'Odeur du Père*, la pratique de la citation marque une rupture par rapport à une « recherche systématique » : l'œuvre adopte la liberté de l'essai dans lequel les lectures de l'auteur se répondent naturellement, dans le fil de la pensée qui s'écrit. Certaines citations semblent approximatives, comme « c'est, je crois, Senghor qui dit quelque chose de ce genre » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 192) et il reprend Césaire sans mentionner le texte d'où provient le passage. Justin Bisanswa fait une

excellente analyse de la pratique singulière de la citation chez Mudimbe et souligne que l'examen de son fonctionnement « permet d'observer essentiellement le conflit et l'entrecroisement de mémoires africaine et occidentale » (Bisanwa, J., 2000, p. 83). Dans ce sens, dans la seconde partie de la citation, Mudimbe avoue les contradictions d'une posture qui oscille entre une origine africaine et une éducation occidentale, entre la foi du prêtre et la science rigoureuse du chercheur. Il en vient ainsi à occuper l'espace de l'entre-deux, qui s'apparente à l'idée de la tectonique essayistique de René Audet, pour qui « l'interstice constitue une zone de flottement, un non-lieu à partir duquel on peut envisager autrement une question, en laissant une marge de manœuvre aux idées. [...] Cette frontière est en retour investie par le langage » (Audet, R., 2001, p. 129). Ce non-lieu de l'essai permet à Mudimbe de se positionner à l'écart de toutes ses influences, autant africaines qu'occidentales, religieuses que scientifiques. L'écriture lui propose un espace flottant où s'interroger et s'approprier son vécu par le langage. *L'Odeur du Père* peut alors se lire comme une volonté de dire cet espace de l'entre-deux, habité de contradictions et, par l'écriture, de « transmuier son déchirement » (Bisanswa, J., 2006, p. 82).

Pour finir, sur les quinze parties de *L'Odeur du Père*, sept sont le fruit du remaniement d'articles déjà publiés dans des revues entre 1973 et 1976 et quatre proviennent de communications ou conférences réalisées dans le cadre de colloques ou de congrès entre 1974 et 1978. La mention éditoriale « essai » semble ainsi éclipser la forme du recueil, qui ajoute un sens supplémentaire à la compréhension de l'œuvre, dans la mesure où le texte s'inscrit dans deux contextes différents, qu'il relie intrinsèquement entre eux par le rapport de son écriture, de son discours au temps. Conséquemment, le recueil suppose, selon René Audet, sur une « double lecture [...] (les textes individuellement et en réunion) [...] qui] témoigne bien du glissement qui tend à transformer un ensemble de textes argumentatifs en une même démonstration » (Audet, René, 2001, p. 148). Chez Mudimbe, l'autonomie des parties de l'ensemble s'observe par la circularité des thèmes qui reviennent et se reformulent au fil de l'évolution de la pensée de l'auteur, processus que Marc Quaghebeur saisit en commentant ce « langage précis qui repasse, autrement et à maintes reprises, sur des sillons qu'il a déjà tracés » (Quaghebeur, M., 2003, p. 106). Le travail de réédition participe d'une écriture qui résiste au passage du temps, alors que la poétique de l'essai sous forme de recueil est « alors une poétique de la sélection, de la réécriture et de l'organisation où placer devient le mouvement constitutif du sens [...] l'essai peut se définir d'abord non dans sa lettre mais dans le geste même de réédition » (Vaugeois, D., 2015). L'essai se définit ainsi par l'ensemble, alors que l'ordre du discours devient « le mouvement constitutif du sens ».

Conclusion

Il semble que *L'Odeur du Père* de V.Y. Mudimbe montre une pratique spécifique du genre essayistique, qui analyse les discours dans le temps et participe ainsi d'une critique des sciences sociales en Afrique. Par l'essai, Mudimbe s'intéresse à la ligne du temps, dans la mesure où « toute connaissance de la situation future implique une compréhension du présent réel ou du passé immédiat – permet d'appréhender les

tendances réellement actuelles de nos sociétés » (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 88). L'auteur entretient un rapport ambigu au passé, à la fois de continuité et de rupture : si le retour semble indispensable pour comprendre le présent, il doit être le résultat d'une posture critique face aux biais idéologique et économique du discours occidental, qui engendrent un décalage entre le discours et la réalité. Mudimbe met le présent sous le signe d'une prise de conscience de la double mémoire de l'Africain et du lieu d'où provient le discours scientifique. Il formule alors l'urgence d'une prise de parole pour relire l'histoire et changer l'avenir. Le futur se conçoit ainsi comme une voix qui exprimerait et intégrerait les contradictions actuelles, dans l'affirmation d'une spécificité expérientielle et historique. Le « je » du discours devient ainsi le joint entre le passé, le présent et le futur, entre les différents auteurs convoqués et sa propre parole, entre les articles et les communications autonomes qui composent l'essai, dans l'affirmation d'une singularité non seulement culturelle, mais individuelle.

Dans ce sens, dans l'avant-propos, Mudimbe cite la lettre de démission du parti communiste de Césaire :

Il y a deux manières de se perdre : par ségrégation murée dans le particulier et par dissolution dans l'universel. Ma conception de l'universel est celle d'un universel riche de tout le particulier, de tous les particuliers, approfondissement et coexistence de tous les particuliers. (Mudimbe, V.Y., 1982, p. 14)

Si son discours est profondément ancré dans un contexte socio-historique spécifique, celui d'une Afrique contemporaine, Mudimbe porte néanmoins une parole universelle : il parle de toutes voix condamnées au silence et de toutes les cultures menacées par la mondialisation et par l'uniformisation vers une communauté internationale. Il propose d'opposer à la voix unique occidentale une multiplicité de discours sur le monde, vers un « universel riche » de la diversité des manières singulières d'être humain.

Références

- Audet, René, « La fiction à l'essai », dans René Audet et Alexandre Gefen (dir.), *Frontières de la fiction*, Éditions Nota bene : Presses universitaires de Bordeaux, Québec : Bordeaux, 2001.
- Audet, René, « Tectonique essayistique. Raconter le lieu dans l'essai contemporain », dans *Études littéraires*, vol. 37, no. 1, 2005.
- Benjamin, Walter, *Oeuvres III*, Gallimard, Paris, 2000.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966.
- Bisanswa, Justin Kalulu, *Conflit de mémoires. V. Y. Mudimbe et la traversée des signes*, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt, 2000.
- Bisanswa, Justin Kalulu, « La traversée du métatexte dans l'œuvre romanesque de Valentin-Yves Mudimbe », dans *Tangence*, no. 82, 2006.

- Dumont, Fernand, *La vigile du Québec*, Bibliothèque québécoise, Saint-Laurent, 2001.
- Jenny, Laurent, « Stratégie de la forme », dans *Poétique*, no. 27, 1976.
- Kavwahirehi, Kasereka, V. Y. *Mudimbe et la réinvention de l'Afrique : poétique et politique de la décolonisation des sciences humaines*, Rodopi, Amsterdam : New York, 2006.
- Mouralis, Bernard, *V. Y. Mudimbe ou le discours, l'écart et l'écriture*, Présence Africaine, Paris, 1988.
- Mudimbe, Valentin-Yves, *L'Odeur du Père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Présence Africaine, Paris, 1982.
- Quaghebeur, Marc, « Vers la transparence fragile. Le style de V.Y. Mudimbe », dans Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou (dir.), *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- Semujanga, Josias, « Mudimbe, entre passé et futur ou penser dans la brèche » dans Justin K. Bisanswa (dir.), *Entre inscriptions et prescriptions. V.Y. Mudimbe et l'engendrement de la parole*, Honoré Champion, Paris, 2013.
- Sperber, Dan, et Wilson, Deirdre, « Les ironies comme mentions », dans *Poétique*, no. 36, 1978.
- Starobinski, Jean, « Peut-on définir l'essai ? », dans *Cahier pour un temps*, Publications du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1985.
- Vaugeois, Dominique, « Poétique du recueil et poétique de l'essai », dans *Acta fabula*, vol. 54, no. 3, 2014.
- Vigneault, Robert, *Écriture de l'essai : essais*, Hexagone, Montréal, 1994.

L'APPROCHE DIACHRONIQUE DU LANGAGE LITTÉRAIRE AFRO-CARIBÉEN

Line Menage

Université des Antilles, France

Abstract. *The research theme aims to demonstrate the diachrony of the Afro-Caribbean literary language. The transformation of Afro-Caribbean literature has occurred in several stages over time. It was inspired by the customs and struggles of previous centuries to become what it is today. A first form of writing appears with colonial literature, where chroniclers wield their own language. Following the first works of the chroniclers, an exotic literature and a doudouist literature are born. They are characterized by exaggerated descriptions of nature, a presentation of the environment in which these writers live. The history of the Caribbean and Africa, twinned by slavery and the slave trade, led to a transformation of the form and substance of writing, language and parlance, to become the contemporary literature we know today, bearing the mark of self-affirmation. Motivated by the recognition and affirmation of their unique origins, writers have been at the forefront of this journey. A black literature is emerging, with values and messages that are captivating to the black man. This militant Afro-Caribbean stance led to a completely different form of literature, which can be found in all genres (novels, short stories, theatre, poetry).*

Keywords: *diachrony; language; time; literature; history.*

La perception dominante du langage littéraire poétique

Lorsque l'on se penche sur la question de la littérature dans l'espace francophone, on est bien obligé de faire remarquer que l'histoire n'a pas attendu les grandes découvertes pour que l'Afrique et la Caraïbe s'organisent sur le plan culturel et esthétique. Il faut dire que depuis des millénaires, l'esthétique et la culture Africaine et Caribéenne (l'ère méso-amérindienne), ont atteint l'âge d'or jusqu'au jour où l'Occident met en branle la machine de la colonisation. Il faut dire que ces cultures s'appuyaient sur une vision du monde qui avait pour fondation les langues, les traditions et le langage à la source de l'imaginaire et de la création poétique. Dès le XV^{ème} siècle, les événements temporels se succédant jusqu'à nos jours influent aussi bien sur la société, la pensée, la politique, que sur la littérature. Ces deux espaces sont liés par le passé esclavagiste et colonialiste qu'ils ont en commun. La découverte de l'espace caribéen aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, la mise en place du système esclavagiste au XVII^{ème} siècle par les colons favorisent la rencontre de plusieurs espaces totalement opposés, tant sur le plan géographique que sur le plan culturel et langagier. La disparition des peuples premiers, autochtones (amérindiens), la déportation des hommes noirs de l'Afrique vers les Amériques et la cohabitation avec les colons d'Europe vont légitimer la création d'un nouveau mode de vie, d'un nouvel espace-temps, d'une nouvelle langue et de nouvelles coutumes, une vision différente

du monde et à posteriori d'un langage. Les ethnies s'entrechoquent, l'une dominatrice, détenant les richesses et les pouvoirs d'une part et l'autre soumise, inférieure, supportant les abominations des plus puissants, d'autre part. La culture, le langage et les modes de vie des Africains et des Amérindiens sont annihilés par les colons qui instaurent leurs propres règles dans cet espace américano-caribbe. Dès lors, les langues africaines et amérindiennes sont jugulées, entraînant ainsi la perte des mémoires et des cultures d'origines. Le langage qu'employaient les hommes noirs d'Afrique sur leur continent et les Amérindiens sur l'ensemble des îles, par leur poésie singulière, leur culture et leur religion est réduit à néant au profit d'une autre forme de langage, imposée non seulement par l'incompréhension régnant entre colons et esclaves, mais par la volonté féroce des colonisateurs de réduire les hommes noirs au rang d'objet. Les maîtres blancs en instaurant leur propre langue et leur propre coutume, qu'elles soient françaises, espagnoles, anglaises, néerlandaises ou portugaises dans les colonies, considèrent détenir la seule forme de langage viable. L'ampleur du système esclavagiste par la venue de plus en plus massive d'Africains dans l'espace caribéen (pour des raisons économiques et de rentabilité) crée un dérèglement numérique, les hommes noirs étant en majorité. Mais cela ne suffit pas pour en faire les maîtres du jeu. Les maîtres des plantations, les hommes politiques, les érudits, en somme tous ceux qui détiennent le savoir occidental, sont ceux qui décident, et prennent la parole. Ils le font d'ailleurs par la publication d'écrits, importants durant ces siècles. Ces premières publications constituent la littérature coloniale (ante-créole) inculquée par les premiers chroniqueurs (chroniques, inventaires, instruction religieuse). Leurs écrits reflètent leur perception dominatrice et conquérante. Ils nient complètement les valeurs primales et les conditions singulières d'existence du monde dans lequel ils évoluent. Cette première attaque (culturelle) contre l'espèce humaine et ses identités n'a qu'un objectif, celui de conformer le nouveau monde à l'image de l'Occident et de nier toute forme de poésie et d'expression, qui rendrait compte de la réalité de ce monde et de ses souffrances. Pour que la mission coloniale réussisse, il conviendra de dépeindre l'espace, de procéder à des relevés et des inventaires d'ordre sociologique, linguistique, floristique et faunistique. Au moment de l'installation de cette littérature coloniale, au milieu du XVIII^{ème} siècle, le système esclavagiste est en plein essor. L'importation de la canne à sucre d'Asie, et sa production qu'elle soit dans les colonies françaises, espagnoles, anglaises, portugaises ou néerlandaises continue de s'amplifier jusqu'à créer la richesse de ces dernières. De nombreux chroniqueurs alimentent et forgent de toute pièce cette littérature coloniale, comme Pierre de Bologne, ou L'Oeillard d'Avrigny par exemple. Leurs premiers écrits se situent au XVIII^{ème} siècle, en pleine période esclavagiste dans l'espace américano-caribbe. Le XVIII^{ème} siècle en France représente le siècle des Lumières, où le langage s'apparente à des prises de positions, où érudits et philosophes manient la langue et les formes d'écritures, de manière exacerbée. Leurs écrits sont reconnaissables parmi d'autres. Voulant se hausser au rang des intellectuels européens et des gens des Lumières, les premiers chroniqueurs témoignent dans leur ouvrage l'amour pour la patrie, la France, mais là réside un paradoxe en décalage avec l'esprit des Lumières. L'œuvre de Pierre de Bologne *Odes sacrées dédiées à Monseigneur Le Dauphin et Poésies diverses* démontre par le langage utilisé qu'il s'agit d'une période temporelle précise. Il n'est pas ici question

de la temporalité mais d'une description de la nature. Le titre est déjà une forme de mise en valeur de la nature. Les chroniqueurs et écrivains écartent les faits de l'esclavage de leurs écrits pour préférer la nature et les discussions inutiles, sans fondement. Témoigner de l'intérêt pour la nature est un moyen d'occulter le système esclavagiste responsable de la déportation, de la mort de nombreux hommes. En témoigne cet extrait de ses *Odes*, publiées en 1758 « Rivage heureux ! Chère Contrée ! A nos désirs ambitieux. Quel Dieu propice ouvrit l'entrée. De vos climats délicieux ? » (De Bologne, P., 1758, p. 20-21) Ce premier poème se construit comme tous ceux qui suivent et constituent son ouvrage. Plusieurs thèmes y sont abordés, comme la religion, la nature. Cet exemple renseigne à la fois sur la chronologie de cette publication et sur la poésie utilisée. Il met en évidence l'attachement des chroniqueurs à la mère patrie. Cette même obsession patriotique nourrit les *Poésies nationales* de L'Oeillard d'Avrigny. Ces pratiques langagières poétiques ont pour but de glorifier la France en la montrant sous un aspect positif. L'écriture poétique chez ces chroniqueurs empruntant aux formes européennes le lyrisme, la structure, les modalités, les genres, constitue une copie inconditionnelle de la culture occidentale et une allégeance à cette dernière. Cette littérature coloniale s'érige concomitamment avec les insurrections anti-esclavagistes dans la Caraïbe et en Afrique. Les luttes anti-esclavagistes mènent à des abolitions en 1794 en Haïti, en Martinique et en Guadeloupe par exemple. Dans les colonies européennes en Afrique, les abolitions sont proclamées. Hispaniola, devenue Haïti devient la première république noire de l'histoire en 1804 alors que les colonies françaises Martinique et Guadeloupe subissent de nouveau le rétablissement de l'esclavage dès 1802. Les écrits de ces chroniqueurs français correspondent à une image irréaliste de la réalité esclavagiste puisqu'ils revendiquent comme bien d'autres, leur appartenance à la France, et à leur patrie d'origine.

La littérature exotique fait son entrée dans la sphère poétique avec les écrivains publiant au XIX^{ème} siècle. Sur les traces des chroniqueurs, les écrivains exotiques se définissent comme les nouveaux fleurons d'une poésie vouée à une description exacerbée de la nature dans leurs ouvrages. Hérard-Dumesle avec son ouvrage *Voyage dans le Nord d'Hayiti ou Révélation des lieux et des monuments historiques* en 1824 ainsi que le Baron de Montlezun avec *Souvenirs des Antilles. Voyages en 1815 et en 1816 aux Etats-Unis et dans l'archipel Caraïbe* en 1818 sont les témoins de cette pratique nouvelle. Ce dernier, dans son ouvrage, construit à la manière d'un journal de bord, notant les dates, les jours et lieux de ses voyages, nous informe sur la temporalité et sur le langage poétique usité. Ce langage exotique se diffère déjà des écrits des chroniqueurs tant sur le fond que sur la forme. Ses principales activités (bals, amusements, présence de forces armées) se déroulent au Fort-Royal, connu aujourd'hui sous le nom du fort Saint-Louis en Martinique. Cet ouvrage nous permet de suivre l'évolution de la langue. On assiste à un changement dans la mesure où la poésie perd de son intérêt à cette époque, remplacée par une forme de roman et de discours langagier. Le journal renseigne sur les activités du matin, du midi et du soir. Une vie rythmée par des bals, des voyages, évoquant la religion, ce qui amène le poète à tenir les propos suivants :

Fatigué de la vie monotone du Fort-Royal, j'étais allé ce matin pour louer un canot qui m'aurait conduit à la Rivière-salée, d'où je comptais me rendre à la Rivière-Pilote chez M de M....., ancien officier de marine, autrefois embarqué avec moi. (De Montlezun, B., 1818, p. 18-19)

Ces écrivains n'analysent pas la société avec ses travers. Au moment où ils publient, le système esclavagiste perdure dans les colonies françaises. La littérature exotique repérable par une description paroxystique du paysage, de la nature, a pour but de proposer une carte postale du pays. La poésie évolue et un florilège d'œuvre comme *Les amours de Zémédare et Carina. Description de la Martinique* en 1806 d'Auguste Jean-Baptiste Prévost de Sansac de Traversay traverse le siècle. Se laissant aller à des familiarités, l'écrivain parle à la première personne, fait qui n'existait pas dans la littérature coloniale, ce qui constitue une première transformation du langage. Le titre complet témoigne bien de cette littérature nouvelle et atypique. Description totalement exotique, semblable à une carte postale, destinée à montrer et faire venir ses amis : « La Martinique, une des îles du vent de l'archipel américain, est toujours aujourd'hui la colonie la plus florissante et la plus précieuse de celles que la France possède. » (Prévost de Sansac de Traversay, A., 1806, p. 9). Sydney Daney avec *Histoire de Martinique* vers 1846, Octave Giraud par *Histoire de la Guadeloupe* en 1862 et *Fleurs des Antilles* sont des ouvrages dans lesquels, le langage poétique refait surface. L'ouvrage de ce dernier, loin de démontrer la réalité des choses, ne propose pas une véritable mise en lumière de l'époque, préférant mettre en valeur la nature :

Je suis né aux Antilles. Plein des souvenirs de l'enfance, je brûlais depuis longtemps d'aller revoir mon berceau, d'aller saluer mon soleil. Ce berceau, c'était une petite île serrée de bananiers, de cocotiers, et de palmistes ! Ce soleil, c'était l'astre éclatant qui fait mûrir le fruit du manguier et qui féconde les champs de cannes ! (Giraud, O., 1862, p. 7)

La littérature exotique et doudouiste prend naissance au cœur des révoltes du milieu du XIX^{ème} siècle, au moment des révolutions anti-esclavagistes des colonies françaises, anglaises et espagnoles : Martinique et Guadeloupe en 1848, Trinidad et Tobago en 1833, Cuba, Porto Rico et la Guyane à la fin du XIX^{ème} siècle. Les proclamations d'abolitions ont lieu à différentes périodes dans les îles bouleversant ainsi leur propre histoire et leur évolution. La littérature coloniale, exotique et doudouiste sous l'impulsion des colons est aux antipodes d'une autre forme langagière, nourrie par une poésie et une esthétique inédite : celle des esclaves. Loin de constituer des publications, les esclaves communiquent grâce à des modalités éloignées du système d'écriture. Ils pratiquent l'oralité. Un langage poétique, leur propre langue qui consiste à raconter l'histoire de descendance en descendance d'une part, mais constituant aussi un nouveau genre : le conte. La parole constitue le mode de transmission fondamentale chez les esclaves, qui retrouve aujourd'hui ses lettres de noblesse. Un thème dont parle le Professeur Jean-Georges Chali dans sa thèse «Traditions et modernité dans les littératures des sociétés postcoloniales et panaméricaines». L'oralité, une substance du langage et de la langue qui prévalait beaucoup depuis la période esclavagiste. Sa thèse consacre une analyse intéressante aux contes et à l'oralité. Pour rendre compte de l'importance du langage, notamment dans les contes : il parle du jeu verbal et du jeu para-verbal. Ce langage, cette manière

d'être, s'explique à travers la langue propre des esclaves et de son environnement culturel : le créole et l'oralité ; manière de parler, manière d'être :

Les contes créoles jouant sur le verbe, sur le discours et sur des situations qui relèvent du quotidien d'un peuple ou d'une civilisation sont un sujet dont la base fondamentale est l'éloquence pour dire un problème politique, décrire une situation économique dont le ferment est la description de trois races antagonistes. (Chali, J-G., 2013-2014, p. 11)

Les littératures coloniale, exotique et doudouiste se développent entre le XVIIème siècle et le XIXème siècle. Elles témoignent des pratiques langagières reconnaissables de l'époque. Cependant, l'évolution des systèmes de pensée met un coup d'arrêt à l'expansion des littératures coloniales, exotiques et doudouistes pour donner naissance à des modes d'expressions nouveaux prenant en compte l'identité et la réalité sociale dans les îles. Une poétique nouvelle émerge pour réancrer l'Être dans son histoire et dans son espace. C'est une façon de se remémorer les pratiques ancestrales issues de la rencontre de trois espaces que sont : l'Afrique, l'Europe et les Amériques. Le langage évolue en même temps tant le fond que sur la forme. Les modalités de transmission héritées de la période post-esclavagiste se sont diversifiées (le conte, la poésie, le roman, la nouvelle) pour continuer de transcender aux XXème et XXIème siècles. Le langage littéraire, de ce fait, s'inscrit dans une dynamique originale.

Une dialectique de la transformation du langage

A l'aube du XXème siècle, après les insurrections anti-esclavagistes, le niveau de vie se transforme : le monde rural post-abolitionniste et post-esclavagiste crée de nouvelles perspectives. Les luttes sociales se multiplient avec une nouvelle façon de voir la vie. Le XXème siècle est témoin des bouleversements sociaux, littéraires et politiques. A la suite des proclamations d'abolitions, les hommes noirs (Aimé Césaire) et les mulâtres (Pory Papy, Joseph Lagrosillière, Georges Gratiant etc.) prennent une place dans la vie politique de leur ville. Les écrivains noirs s'insèrent dans la littérature, à la manière de Joseph Zobel avec *Diab'là*, *La Rue Cases-Nègres* en Martinique, Jacques Roumain avec *Gouverneurs de la Rosée* en Haïti, où ils décrivent cette vie post-esclavagiste dans la Caraïbe, dans laquelle les hommes souffrent du traumatisme des plantations de cannes à sucre, présents dans leur quotidien. Pour les anciennes colonies françaises, espagnoles, britanniques, portugaises, hollandaises de l'espace caribéen, la situation post-esclavagiste est compliquée. Les hommes vivent toujours sur les habitations jusque vers les années 1930. Cependant, on assiste à une rupture au moment où les poètes de la Négritude entrent en action. Cette rupture suivant la courbe de l'histoire permettra une évolution qualitative tant sur le plan de la pensée que de l'expression culturelle : l'homme noir échappe aux affres du système esclavagiste pour gagner quelque peu en liberté. Ce qui témoigne d'une rupture historique et d'une rupture avec les mentalités dans un nouveau rapport au monde. Héritiers de la Négritude, mouvement fondamental dans l'apparition d'un nouveau langage, d'autres écrivains apportent leur pierre à l'édifice prônant le retour aux origines et la revalorisation de l'image de l'homme caribéen. Ces contributions offrant des perspectives nouvelles à l'histoire littéraire et politique, opèrent une

transformation du langage poétique à travers des formes nouvelles qui s'appuient sur le vécu social et quotidien. Ancrées dans la société moderne et contemporaine, nourries des idéologies marxistes, ces nouvelles productions se présentent comme des plateformes de revendication pour l'existence d'une vie et des conditions de travaux meilleurs. Ce climat social et de tension mondiale participe au renouvellement de la pensée. Pour témoigner de cette rupture langagière et temporelle, Aimé Césaire et René Ménénil, grâce à leur revue *Tropiques*, proposent par le biais du regard intérieur, un nouveau mode de pensée, et une réécriture de l'histoire. L'histoire ne correspond plus à la vision du conquérant mais à celle du conquis, le matériau langagier utilisé par A. Césaire et R. Ménénil rendant compte de la réalité historique. Ils utilisent la poésie pour dénoncer et critiquer « Ainsi naît la poésie. La poésie nécessaire » (Ménénil, R., 1941, p. 14). Le concept de Négritude d'Aimé Césaire, de Léon-Gontran Damas et de Léopold Sédar Senghor revendique les origines africaines, en assumant la culture noire et le passé esclavagiste. Les fondements essentiels sont largement expliqués et portés par la revue *Tropiques*, véritable manifeste d'Aimé Césaire qui avec René Ménénil font une critique de la société de l'époque. L'essai critique que constitue *Discours sur le colonialisme*, le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire participent aussi à l'évolution de la pensée. Les textes poétiques et critiques qu'ils publient dans leur revue s'intéressent à la question de la réappropriation de soi. Aimé Césaire déclare alors « J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer... » (Césaire, A., 1983, p. 39). Il rappelle dans son texte les blessures de son peuple, par la traite négrière et tous les sévices éprouvés.

Edouard Glissant, écrivain martiniquais, dans ses textes (*Malemort, La Lézarde, Le discours antillais, Poétique de la relation* etc.) évoque la question du langage créole dans toute la Caraïbe et le rapport à la langue et au langage. D'une seule langue peuvent découler plusieurs mots, plusieurs sens. Il était important pour lui de définir les deux notions dans son ouvrage *Introduction à une poétique du divers* : « D'où la nécessité de distinguer entre la langue dont on use et le langage, c'est-à-dire le rapport aux mots, qu'on construit en matière de littérature et de poésie » (Glissant, E., 1996, p. 41). Le langage poétique évolue pour laisser place à de nouvelles formes telles que le roman, le théâtre, les nouvelles. Ces nouvelles modalités au cœur de la quête identitaire concordent avec les indépendances et les idées d'indépendances tant en Afrique que dans la Caraïbe. Le langage évolue aussi avec les autres mouvements littéraires : la Créolité porté par Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant et Jean Bernabé, l'Antillanité d'Edouard Glissant et l'Américanité porté par Vincent Placolý. Tous ces écrivains construisent une nouvelle diachronie du langage, déclassifiant tout ce qui a précédé. Leur engagement pour la prise en compte du réel, la revendication du roi, et l'affirmation identitaire sont des questions importantes pour eux. Tous ces mouvements témoignent d'une dialectique de la transformation du langage. Pour témoigner de ce changement, on peut se référer aux œuvres de Frantz Fanon, écrivain martiniquais, notamment *Pour la révolution africaine*. Dans cet ouvrage, F. Fanon fait référence directe aux origines africaines de l'homme. Il pose un regard sur la société colonisée et recense les faits historiques et temporels sur l'Afrique et son rapport avec la France. Son texte est engagé et se conçoit comme une discussion avec le

lecteur, en exposant les réalités politiques et coloniales du monde africain. Comme Césaire, Senghor et Damas, Fanon en appel à la décolonisation et défend l'idée de mise en valeur du patrimoine africain :

Le colonialisme français s'opposera, avec la même mauvaise foi, les mêmes méthodes, à ces revendications nationales. La lutte continuera donc avec cette différence toutefois que la phrase parlementaire semble définitivement écartée et que, en Afrique noire, il est de plus en plus question d'engager la lutte armée pour la libération du territoire national. (Fanon, F., 2006, p. 152)

A travers ce propos, il y a eu lieu de comprendre la portée de l'engagement de ces auteurs. Le langage qu'utilise Fanon est totalement différent des écrits des premiers chroniqueurs. Si les langages des premiers chroniqueurs vantaient les mérites de la mère Patrie, les écrivains du XX^{ème} siècle dénoncent totalement le comportement de cette dernière. Le langage est agressif. Il s'agit d'un véritable réquisitoire prononcé contre le système colonial à travers un art oratoire et une éloquence sans précédent. La modification du langage passe aussi par l'oralité. La manière de communiquer des esclaves par la parole, par le verbe et ce mode de transmission est repris et mis en valeur par les écrivains de la créolité : Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau et Jean Bernabé. Mais aussi d'autres écrivains tels que Vincent Placol, Simone Schwarz-Bart, Audrey Pulvar, Xavier Orville. Le XX^{ème} siècle est témoin de cette dialectique importante. On assiste ici à un revirement total du langage. Les écrivains ne sont plus dans une posture de plagiat, de mimétisme, et d'imitation stérile mais bien de rébellion, de redressement. Dans son ouvrage *Ecrire en pays dominé*, Patrick Chamoiseau, dans les sillons de Suzanne Césaire (*Misère d'une poésie*) fait une critique virulente des écrivains doudouistes qui véhiculaient selon lui une image faussée de la colonie :

Ces écrivains-doudous pratiquaient une muséographie d'eux-mêmes. Coutumes. Traditions. Manières. Descriptions pittoresques. Ce regard sur eux-mêmes reproduisait celui des voyageurs occidentaux. Leur émerveillement s'alimentait aux émois des chroniqueurs de passage. Toute relation intime à ces magnifiques paysages se voyait ignorée ; seule se considérait une exaltation de surface conforme à la vision extérieure des conquérants de ce monde. (Chamoiseau, P., 1997, p. 51)

Lui aussi fait une critique des écrivains et du système colonialiste, de la traite négrière. Le texte littéraire exprime cette évolution sociale et la modification des rapports dans une communauté. On assiste donc à une transformation des rapports économiques qui font passer d'un système esclavagiste où il est question d'oppositions de races à un autre système, où les rapports de forces s'inversent pour donner plus de poids au sujet colonisé, qui va rentrer dans une lutte des classes. Le langage littéraire témoigne cette transformation idéologique, ce qui donne au texte toute sa force et lui confère une fonction testimoniale. Les œuvres littéraires servent de témoins de résistances.

Les modalités de transformation du langage poétique

Les écrivains contemporains se servent de l'histoire de la colonie, pour en faire le socle de leur imaginaire. Si les écrivains exotiques et doudouistes occultaient la vie des esclaves, des

insurrections anti-esclavagistes et du rapport entre noirs et blancs, ces nouveaux écrivains interviennent comme des lanceurs d'alerte, tentant de réécrire totalement l'histoire. Ils mettent en lumière le calvaire des esclaves sur les habitations, mais aussi des populations en souffrance dans la société moderne. En témoigne le roman de Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*. D'autres œuvres caribéennes telles que *La mulâtresse solitude* d'André et de Simone Schwarz-Bart, *Lumina-Sophie dite Surprise* de Suzanne Dracius, *Le Royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier, *La Rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel, *Texaco* de Patrick Chamoiseau, *Moi, tituba sorcière de Salem* de Maryse Condé etc. retracent le parcours des esclaves jusqu'à la vie contemporaine dans la Caraïbe. Vincent Placolty en donnant la parole à un béké (maître blanc) dans son roman *Frères Volcans. Chronique de l'abolition de l'esclavage*, s'inscrit dans la lignée des écrivains qui se servent de l'histoire pour alimenter la mémoire perdue. Les écrivains dénoncent directement la traite négrière et les sévices subis par la population servile. Il insère dans son ouvrage des termes langagiers véritables qui permettent de reconnaître les actions menées pour la libération des esclaves. Joseph Zobel s'emploie à évoquer la plantation dans ses ouvrages, comme dans son roman *La Rue Cases-Nègres*. Le récit débute par l'évocation des champs de cannes. Le roman guadeloupéen de Simone Schwarz-Bart *Pluie et Vent sur Têlumée Miracle* met en lumière le travail des femmes sur l'habitation-plantation. La plantation, haut lieu du système économique attire comme on le voit tous types de travailleurs qu'ils soient masculins ou qu'ils soient féminins. Le récit débute par l'évocation des champs de cannes et par conséquent de la plantation. Cette dernière est placée au premier plan, et c'est ainsi que l'auteur fait immerger son lecteur dans le cadre spatio-temporel qu'est la période post-esclavagiste : « D'aussi loin que je voyais venir m'man Tine, ma grand-mère, au fond du large chemin qui convoyait les nègres dans les champs de canne de la plantation et les ramenait... » (Zobel, J., 1974, p. 9). Après le travail sur la plantation, les hommes rêvent d'une vie meilleure : ils partent pour la ville. *La Rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel, *Le sang et la mer* de Gary Victor, *Eau de mort guildive* de Vincent Placolty et *Là où les chiens aboient par la queue* d'Estelle Sarah-Bulle sont un panel de textes littéraires qui traitent de cette question. Gary Victor dans *Le sang et la mer*, fait l'usage d'analepse pour retracer la vie des personnages dans la commune de Saint-Jean. Le rapport ville-campagne résulte de ce déplacement des populations après la période esclavagiste pour donner naissance à un autre système sans pour autant transformer le conflit maître-esclave. Les textes littéraires (conte, poème, roman, théâtre, nouvelle) font état de ce rapport conflictuel gardant en mémoire l'arrière-pays colonial et incitant à une évolution pour mettre définitivement un terme à cette situation mortifère. L'exode rural, thème essentiel de la littérature caribéenne francophone est un moyen, un angle d'entrée pour amorcer l'opposition entre ruralité et urbanité. Il s'agit d'une parfaite photographie de la société à l'époque post-esclavagiste et post-abolitionniste, où l'écrivain pose une focal sur l'évolution économique et sociale de l'espace caribéen du XX^{ème} siècle et contemporain.

Conclusion

Les pratiques langagières que mettent en place les écrivains contemporains afro-caribéens sont spéciales. Ces pratiques contemporaines se différencient totalement de

celles des premiers chroniqueurs, qui ne reflétaient que leur perception assimilationniste. Les motivations politiques et économiques ne sont pas les mêmes. Le regard est totalement différent, et la perspective n'en est pas moindre. Du temps des colonisateurs, il s'agissait de coloniser, de soumettre et d'occuper les territoires politiquement. N'oublions surtout pas que les îles constituaient pour les grandes puissances, des lieux de convoitise et d'expansion dans le grand concert du partage du monde. Ni l'esclave ni l'autochtone ne comptaient dans ce projet d'expansion, sauf à servir les intérêts du colonisateur. Donc le langage ne seyait pas (selon le principe incarné des peuples aînés de la vision de Victor Hugo, royaliste un temps) au « bon sauvage » dénué de bon sens et d'intelligence. Le langage, à cette époque ne pouvait servir les intérêts du sujet puisque celui-ci était réifié et n'avait ni âme ni sentiments. Le langage poétique se charge, depuis la révolution copernicienne, d'une vision inversée de l'être, du sujet et de l'objet. Il y a dans le langage poétique caribéen, justement, cette idée de la dialectique du maître et de l'esclave (Hegel) que Césaire fait largement apparaître dans les échanges qui opposent Caliban à Prospero. Dans ce dialogue la raison occidentale est mise à mal, détruite, transformant l'idéal colonial au profit du discours du Rebelle, qui s'approprie le discours du Maître, pour lui imposer sa propre vision du monde, de son monde, à partir d'un langage introspectif qui rend au sujet sa liberté, cette fameuse « décharge » compulsive qui se saisit du nègre (Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*) qui se transforme et transcende le monde pour gagner sa liberté. Mais c'est véritablement avec la littérature de rupture par les mouvements littéraires, et avec les prises de pouvoirs que ce langage poétique se transforme. Il poursuit sa mutation à travers les romans, les contes modernes, les poèmes qui tentent de dénoncer les premières littératures faussées, ces littératures exotiques n'étant nullement dans une perception réaliste des colonies et des sociétés post-abolitionnistes.

Références

- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1939 pour la première publication, Editions Présence Africaine, 1983.
- Chali, Jean-Georges, « Traditions et modernité dans les littératures des sociétés postcoloniales et panaméricaines » (Thèse d'HDR) Université Paris-Est, 2013-2014.
- Chamoiseau, Patrick, *Ecrire en pays dominé*, Editions Gallimard, 1997.
- Corzani, Jack, *La littérature des Antilles Guyane Françaises Tome I Exotisme et Régionalisme*, Editions Emile Désormaux, Martinique, 1978.
- De Bologne, Pierre, *Odes sacrées dédiées à Monseigneur Le Dauphin et Poésies diverses*, Imprimeur du Roi, Paris, 1758, <https://issuu.com/scduag/docs/adg17093>
- De Montlezun, Baron, *Souvenirs des Antilles. Voyages en 1815 et en 1816 aux Etats-Unis et dans l'archipel Caraïbe*, Chez Gide Flis, Paris, 1818. <https://issuu.com/scduag/docs/adg18248>
- Fanon, Frantz, *Pour la révolution africaine*, Editions La Découverte, 2006.

- Giraud, Octave, *Fleurs des Antilles : Poésies*, Paris, 1862.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56952873/f10.image>
- Glissant, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Editions Gallimard, 1996.
- Ménil René, « Orientations de la poésie » dans *Tropiques*, revue n°2, 1941.
- Prévost de Sansac de Traversay, Auguste Jean-Baptiste, *Les amours de Zémédare et Carina. Description de la Martinique*, Chez Giguët et Michaud, Paris, 1806.
<https://issuu.com/scduag/docs/mmc16013-1>
- Viatte, Auguste, *Histoire littéraire de l'Amérique française*, Editions Presses Universitaires de France, Paris, 1954.
- Zobel, Joseph, *La Rue Cases-Nègres*, Editions Présence Africaine, 1974.

RÉFLEXIONS SUR LA TEMPORALITÉ DANS *L'ÉTRANGER* DE CAMUS

Abdallah Terwait

L'Institut Supérieur des Sciences Humaines de Médenine, Université de Gabès, Tunisie

Université Sorbonne, France

LLTA, Université de Sfax, Tunisie

Abstract. *The temporal system of L'Etranger by Camus is special. Its peculiarity comes mainly from the fact that the author does not appeal to the simple past. This has prompted several critics and specialists to say that L'Etranger is undoubtedly an innovation in the literary field. Accordingly, this article sheds light on the mechanisms which govern the temporal system in L'Etranger. In short, this work investigates the reasons and the mechanisms behind this break.*

Keywords: *coherence; incoherence; compound past; narrative; discourse.*

Introduction

Au point de vue stylistique, l'idée de l'absurde, d'une part, et l'incohérence chronologique, de l'autre, représentent deux éléments qui se sont affrontés dans *L'Etranger* de Camus. La langue ne dispose pas certainement d'outils linguistiques explicites susceptibles de dénoter ce qui est communément désigné par l'absurde. Sur le plan littéraire, plusieurs critiques, dont nous citons, entre autres, Alain Robbe-Grillet et J.P Sartre, ont montré que l'incohérence constatée, au niveau temporel, dans la narration camusienne, est très révélatrice dans la mesure où elle pourrait, d'une manière ou d'une autre, constituer un vrai marqueur stylistique permettant de rendre compte de l'absurdité dans le roman de Camus.

Sur ce point, Grillet, cité par Maingueneau, considère que « le projet de Camus, lorsqu'il a eu l'idée de *L'Etranger*, était d'écrire un livre au passé composé » (*apud* Maingueneau, D., 2003, p. 110). De son côté, Sartre, cité lui aussi par Maingueneau (2003), a noté qu'« entre chaque phrase et la suivante, le monde s'anéantit et renaît : la parole, dès qu'elle s'élève, est une création ex nihilo, une phrase de *L'Etranger*, c'est une île » (*apud* Maingueneau, D., 2003, p. 87).

Il est à souligner, dans ce contexte, que l'ordre temporel suivi dans *L'Etranger* a été rangé sous l'étiquette *succession pure*. Du point de vue linguistique, cet ordre est un peu particulier. Sa particularité émane principalement du fait que la syntaxe des segments constitutifs du récit, dans *L'Etranger*, est en quelque sorte épurée à l'extrême. En clair, la quasi-totalité des tournures syntaxiques auxquelles Camus a fait appel peuvent se qualifier de paratactiques. Ce choix rhétorique, qu'est la parataxe, s'ajoute au système temporel que l'on qualifie, métaphoriquement parlant,

d'hors circuit, pour donner le jour à *un coup de force stylistique* (Maingueneau, D., 2003, p. 60).

Dans le même ordre d'idées, il faut rappeler que le temps verbal dominant, dans *L'Etranger* de Camus, est sans conteste le passé composé qui l'emporte sur le passé simple constituant ordinairement le temps verbal préféré dans les récits en général. Vus sous cet angle, les événements semblent représenter, au sens de Maingueneau (2003), des actes fermés sur eux-mêmes. Ce qui implique, à première vue, une rupture entre lesdits événements. Cela dit, nous braquerons la lumière, dans cet article, sur tous ces points.

1. *L'Etranger* : un récit préférant le passé composé au passé simple

Avant d'entrer dans le vif du sujet, soit à considérer la réflexion suivante :

En préférant le passé composé au passé simple, ce roman ne présente pas les événements comme les actes d'un personnage qui seraient intégrés dans une chaîne de causes et d'effets, de moyens et de fins, mais comme la juxtaposition d'actes clos sur eux-mêmes, dont aucun ne paraît impliquer le suivant. (Maingueneau, D., 2003, p. 60)

Au vu de toutes ces données, une question directrice peut se poser : la préférence du passé composé au passé simple a-t-elle permis à Camus de mettre fin au hasard événementiel ? Comme le montre nombre de grands spécialistes, le recours au passé composé, dans *L'Etranger*, est très révélateur dans le sens où il sert, entre autres, à mettre l'accent sur le destin fatal et absurde du personnage principal Meursault. Cela est dû principalement à la mise à l'écart du hasard événementiel grâce à l'utilisation du passé composé au lieu du passé simple.

Dans cette perspective, s'appuyer sur un système temporel un peu particulier régi par le passé composé ne peut pas passer sous silence. En effet, cela constitue, métaphoriquement parlant, un miroir qui reflète un modèle narratif paradoxal en quelque sorte oscillant entre la cohérence et l'incohérence temporelles et donc narratives. Le passé composé s'attribue généralement, au point de vue aspectuel, la valeur de l'accompli. Par là, le point important à souligner ici est que le temps présent serait la répercussion du temps passé notamment du passé composé. Vue sous cet angle, la cohérence chronologique est, dans une large mesure, tributaire de la relation ou plutôt de l'interaction susceptible d'avoir lieu entre les deux tiroirs verbaux : le présent et le passé composé. Il n'en demeure pas moins que nous assistons, dans *L'Etranger*, à un transfert de difficultés du passé, le passé composé dans le récit camusien, vers l'actuel, autrement dit, le temps présent.

Pour tout dire, on a affaire, dans cette situation, à une mise à jour ou plus simplement à une actualisation des événements qui se sont déroulés au passé. Notons, dans ce contexte, que le temps présent, dans *L'Etranger* de Camus, se caractérise par une grande instabilité sur tous les plans.

Afin d'élargir le champ de cette perspective, il faut rappeler que, au point de vue aspectuel, le passé simple décrit un passé indéterminé en quelque sorte. Ce qui a poussé les grammairiens à lui attribuer le label *aoriste*. Le point important à souligner ici est le fait que l'aoriste est en mesure de créer des liens de causalité entre les événements relatés dans un récit. Cela expliquerait possiblement le fait que Camus a substitué le passé composé au passé simple dans *L'Étranger*. Sur ce plan, le présent pourrait, métaphoriquement parlant, se considérer comme un temps caméléonesque dans la mesure où il semble avoir la capacité à se situer dans plusieurs époques. Ces précisions faites, G. Serbat pense que le prétendu présent de l'indicatif peut être « étranger à la notion d'actuel, et en général à toutes les notions d'époque » (Serbat, G., 1988, p. 33).

Ainsi conçu, le présent, au sens de ce dernier auteur, s'envisage en tant qu'un temps par défaut. Pour plus de lisibilité, l'interprétation temporelle d'un discours donné, en l'absence de toute indication sur la direction temporelle envisagée par l'énonciateur, tend vers une lecture qui préconise le présent étant en lien de concomitance avec le moment de l'énonciation. Cela dit, la question qui se pose, à cet égard, est la suivante : le recours au passé composé, dans *L'Étranger* de Camus, est-il en mesure de garantir la cohérence temporelle ?

Afin d'apporter quelques éléments de réponse à cette interrogation, il est à noter que, compte tenu de la valeur téléologique que les linguistes assignent très souvent au passé composé, la cohérence chronologique, dans le récit camusien, est susceptible d'être affectée. En effet, le bornage résultant de l'aspect accompli de ce temps verbal, qu'est le passé composé, constituerait éventuellement un empêchement dirimant devant le fait de conserver la cohérence temporelle du discours en question. Dans le but de mieux rendre compte de cette réflexion, soit à traiter le propos suivant : « Dans la mesure où les passés composés expriment à chaque fois un procès accompli, ils sont tout à fait à même de constituer la trame d'une succession chronologique » (Touratier, C., 1996, p. 147).

Dans le but de confronter toutes ces données théoriques avec des formes linguistiques concrètes, considérons le passage suivant :

J'ai vu d'un coup que les vis de la bière étaient enfoncées et qu'il y avait quatre hommes noirs dans la pièce. J'ai entendu en même temps le directeur me dire que la voiture attendait sur la route et le prêtre commencer ses prières. A partir de ce moment, tout est allé très vite. Les hommes se sont avancés vers la bière avec un drap. Le prêtre, ses suivants, le directeur et moi-même sommes sortis. Devant la porte, il y avait une dame que je ne connaissais pas : « M. Meursault », a dit le directeur. Je n'ai pas entendu le nom de cette dame et j'ai compris seulement qu'elle était infirmière déléguée. Elle a incliné sans un sourire son visage osseux et long. (Camus, A., 1957, p. 23)

En guise de commentaire, la valeur aspectuelle de l'accompli a rendu, en tenant compte du passage en haut, le passé composé apte à structurer la trame narrative en quelque sorte. Au point de vue aspectuel, il est aisé de distinguer, dans cette séquence textuelle, deux plans : d'une part, un premier plan dans lequel les événements sont

relatés au moyen du passé composé, et un arrière-plan dont la réalisation est confiée principalement à l'imparfait, de l'autre.

Dans le même ordre d'idées, la lecture événementielle du passage ci-dessus donne à interpréter une sorte de cohérence chronologique. Le recours au passé composé, qui l'avons-nous dit, exprime, au niveau aspectuel, l'accompli par rapport au présent, a permis une narration déictique en quelque sorte des événements étant en lien avec le passé mais qui sont paradoxalement en concomitance étrangère avec le moment de l'énonciation correspondant au présent. Un tel parti pris, cette propriété pourrait, à première vue, avoir des impacts sur ce qu'il est convenu d'appeler la successivité narrative.

A dire vrai, nombre de grands linguistes, dont nous citons, entre autres, M. Wilmet, ont montré le contraire. En effet, selon ce dernier auteur, le passé composé a la capacité à donner à interpréter, au niveau temporel, un lien de succession (La SDRT). Vu sous cet angle, le passé composé peut s'envisager comme étant une trace de subjectivité qui fortifie, d'une manière ou d'une autre, la relation entre l'énonciateur et les événements qu'il narre. Le point important à souligner, à notre sens, est que l'association entre les événements passés narrés et le présent, qualifié de subjectif, semble créer la particularité de *L'Etranger*. En fait, le présent subjectif du narrateur est devenu le point de repère autour duquel toute la trame narrative tourne. Ce lien, que l'on a qualifié de hors circuit, qui s'établit entre le passé composé et le présent est l'élément principal qui pourrait affecter la cohérence chronologique dans *L'Etranger*, et non le tiroir dénoté par le passé composé.

A la lumière de ce qui précède, il devient tout à fait légitime d'affirmer que l'énonciation, dans *L'Etranger* de Camus, est flottante en quelque sorte. En effet, elle échappe à toute tentative de repérage. Ce constat va dans le sens de l'absurde et du flou. Cela étant, l'un des passages qui ont suscité une grande controverse est certainement celui que l'on trouve au début du roman. Au fait, les déictiques qui y sont employés sont ambigus dans la mesure où ils ne peuvent pas s'ancrer dans une situation d'énonciation bien précise. Afin de mieux rendre compte de cette réflexion, soient à traiter les séquences textuelles suivantes, extraites de *L'Etranger* d'Albert Camus.

Extrait 1

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

Extrait 2

En me réveillant, j'ai compris pourquoi mon patron avait hier l'air mécontent quand je lui ai demandé mes deux jours de congé : c'est aujourd'hui samedi.

Extrait 3

Aujourd'hui, j'ai beaucoup travaillé au bureau.

Extrait 4

J'ai bien travaillé toute la semaine (...) Hier, c'était samedi, et Marie est venue, comme nous en étions convenus.

En guise de commentaire, force est de remarquer l'emploi fréquent de l'adverbe *aujourd'hui* signifiant *le jour où nous sommes, au temps où nous vivons, à présent, maintenant*.

Compte tenu de ses différentes occurrences dans *L'Étranger*, il faut préciser que l'adverbe *aujourd'hui* n'a pas un point de repère fixe et stable. Cette instabilité semble, dans une large mesure, régir l'interprétation du temps présent. Ce qui justifie ce que l'on a déjà dit, à savoir les difficultés rencontrées lors de l'ancrage des déictiques dans une situation d'énonciation précise. Notons ici que, dans ce contexte, le passé composé est le temps qui permet de marquer l'aspect accompli.

Pour élargir le champ de cette perspective, il est opportun de noter que les événements relatés peuvent, d'une manière ou d'une autre, s'apparenter à un journal dans lequel, nous le savons, les temps verbaux utilisés, le présent et le passé composé de l'indicatif, fonctionnent pareillement à des cardinaux.

Métaphoriquement parlant, le volet énigmatique, dans *L'Étranger*, s'expliquerait possiblement de la sorte. Bien qu'il s'agisse d'une interaction incessante entre le présent et le passé composé dans la narration, le point d'articulation entre ces deux temps reste toujours ambigu. Ce qui représente un empêchement dirimant devant la reconstitution de la situation d'énonciation ou plus simplement de la sphère de l'énonciation. Pour faire court, reconstituer la situation d'énonciation ou, selon la terminologie de Maingueneau (2003), la scénographie, dans laquelle l'énonciation trouve son origine, est difficile en quelque sorte.

Bien plus, l'identification du destinataire auquel le personnage principal de l'œuvre, Meursault, s'adresse quand il parle éventuellement, n'est pas toujours facile. Le passage suivant en rend compte :

J'étais un peu étourdi aussi par tout ce monde dans cette salle close. J'ai regardé encore le prétoire et je n'ai distingué aucun visage. Je crois bien que d'abord je ne m'étais pas rendu compte que tout le monde se pressait pour me voir. D'habitude, les gens ne s'occupaient pas de ma personne. Il m'a fallu un effort pour comprendre que j'étais la cause de toute cette agitation. (Camus, A., 1957, p. 125)

En outre, il est, à notre sens, tout à fait légitime de parler d'un leitmotiv qui semble régir la trame narrative, à savoir la mort de la mère. Ce qui rend encore plus ambiguë la cohérence chronologique dans la narration camusienne et complique ainsi la mise en connexion des événements relatés dans le roman. Le passage suivant en témoigne :

Pour la première fois depuis bien longtemps j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin de sa vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais

été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de monde le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine. (Camus, A., 1957, p. 186)

En prenant en considération les événements narrés, dans le passage ci-dessus, la question qui peut se poser est la suivante : quels sont les points d'articulation permettant de mettre en connexion lesdits événements et les temps verbaux auxquels ils correspondent, le présent de l'indicatif, le passé composé et le plus-que-parfait ?

Il est à souligner ici que le point de repère, assurant l'intersection entre les trois tiroirs verbaux précités, représente, d'une manière ou d'une autre, un flou référentiel qui alimente manifestement l'incohérence chronologique dans le roman. En conséquence, cela affecte possiblement la cohérence dite narrative. Notons, dans cette optique, que malgré le flou référentiel, constaté au niveau temporel, la cohérence narrative est bien maintenue. Ce qui crée, en réalité, la particularité de la narration dans *L'Etranger*. Sur ce plan, le passé composé, selon l'approche guillomienne, représente une « oscillation entre une position présente appartenant à la subséquence du procès et une position passée appartenant au procès lui-même » (Guillaume, G., 1970, p. 272)

Ce qui est paradoxal ici est, à notre sens, le fait que bien que les repères temporels soient indéterminés, force serait de constater qu'il existe un fil conducteur qui permet d'assurer le passage, dans la trame narrative, entre les différents événements narrés. Soit à considérer le propos suivant : « Et voilà, messieurs, a dit l'avocat général. J'ai retracé devant vous le fil d'événements qui a conduit cet homme à tuer en pleine connaissance de cause. » (Camus, A., 1957, p. 58)

Nous essayerons dès à présent de braquer la lumière sur les mécanismes qui régissent la mise en connexion des temps utilisés dans *L'Etranger* de Camus. Ce point retiendra notre attention dans le développement qui suit.

2. Les temps dans *L'Etranger* : une mise en connexion particulière

Sur le plan temporel, nous pouvons dire, pour restituer les moments forts de *L'Etranger*, que Camus, dans le but de garantir la cohérence chronologique, a eu recours à des stratégies temporelles particulières. En effet, ce dernier a indiqué que la mort de sa maman a eu lieu jeudi et la date de son enterrement correspond à un vendredi mais après cela, on trouve une indication temporelle paradoxale en quelque sorte : *C'est aujourd'hui samedi*. Dans le même ordre d'idées, le personnage principal Meursault rejoint son boulot le mercredi vu que le congé que l'on lui accorde est de deux jours. Cela étant, Meursault a affirmé, dans le quatrième chapitre du roman, qu'il a *travaillé toute la semaine*. Une semaine s'écoulant, la narration, dans le sixième chapitre du roman, va porter sur le conflit terrible avec les arabes. Le point important à souligner ici est que le narrateur fait de temps à autre appel parfois à des déictiques et parfois à quelques noms de jour. La particularité de ces éléments temporels émane principalement du fait qu'ils aident le lecteur de rendre compte de la durée de la narration dans chaque partie du roman. Ainsi a-t-elle duré, dans la première partie, 17

jours. Il faut préciser que la durée de la narration, dans *L'Étranger*, implique, en quelque sorte, un processus déductif dans la mesure où il n'existe pas des repères temporels objectifs, en lien avec la datation, susceptibles d'aider le lecteur à rendre compte convenablement du déroulement chronologique des événements narrés. Afin de mieux rendre compte de toutes ces réflexions, considérons les deux passages suivants :

Je peux dire qu'au fond l'été a très vite remplacé l'été.

Toutes mes journées se passent à regarder sur son visage (celui du ciel) le déclin des couleurs qui conduit le jour à la nuit. (Camus, A., 1957, p. 78)

En outre, les déictiques, au milieu du roman, vont sinon s'éclipser, du moins se raréfier. Par là, la référence temporelle n'est plus situationnelle mais elle est plutôt anaphorique / co-textuelle (*le lendemain, huit jours après, Tout de suite après mon arrestation*, etc.). Pour finir ce tour d'horizon, le narrateur, dans la dernière partie du roman, a réutilisé les embrayeurs. L'emploi de l'adverbe du temps *maintenant* en est témoin.

Maintenant, c'était fini.

J'étais maintenant complètement adossé à la muraille (...) Elles annonçaient des départs pour un monde qui *maintenant* m'était à jamais indifférent. (Camus, A., 1957, p. 81)

Violaine Géraud considère que l'adverbe de temps *maintenant* désigne, dans ces emplois particuliers, « le présent au moment où il va basculer dans le néant, entraînant avec lui le moment de l'énonciation de l'œuvre, ce temps de l'écriture que les passés composés donnent pour au moins immédiatement postérieur aux événements narrés ». (Géraud, V., 2006, p. 377)

Bien plus, il faut rappeler que, afin d'assurer une connexion entre les différents événements narrés, le narrateur a fait appel, notamment dans la première partie du roman, à quelques marqueurs discursifs dénotant la temporalité. Le propos, dans ce qui suit, sera accentué sur les rôles des connecteurs chronologiques dans *L'Étranger*. Notons ici que nous avons pris appui, dans les traitements que nous avons effectués, sur la théorie de la SDRT [Segmented Discourse Representation Theory] (Asher, N., et Lascarides, A., 2003)

3. Les relations temporelles régissant la connexion événementielle dans *L'Étranger*

Rappelons, avant d'entrer dans le vif du sujet, que la SDRT, sur laquelle nous avons pris appui dans ce volet d'étude, représente un modèle sémantique très élaboré aux approches contextuelles pragmatiques du temps. La SDRT se focalise notamment sur les liens susceptibles de s'établir entre les différents constituants du discours traité. Sur ce plan, pour cette théorie, comme l'a montré Louis de Saussure,

L'interprétation des phrases en général est le fruit de calculs sémantiques commandés par une logique non monotone dont les opérations font appel au contexte, essentiellement au

sens de contexte linguistique ou cotexte, qui est un ensemble ordonné de représentation du discours échu jusqu'à la phrase courante. (De Saussure, L., 2003, p. 57)

Bien plus,

en tant que théorie du discours, la SDRT établit des règles de cohérence entre les constituants discursifs, règles qui se fondent sur les relations logiques que les prédicats entretiennent entre eux et qui justifient les relations temporelles. (De Saussure, L., 2003, p.58)

A dire vrai, la relation du discours dominante, dans *L'Etranger* de Camus, est qualifiée, sous l'angle de la SDRT, de *Narration*. Au point de vue pragmatique, l'ordre, au sens gricéen, semble contraindre cette dernière relation discursive. Myriam Bras et al. (2001) ont montré que le marqueur discursif *Puis* pourrait se considérer en tant que déclencheur de l'établissement de la relation *Narration*. Ces précisions faites, soit à traiter le passage suivant.

J'ai dit que ça m'était égal : il a eu l'air content. Il a sorti du boudin, il l'a fait cuire à la poêle, et il a installé des verres, des assiettes, des couverts et deux bouteilles de vin. Tout cela en silence. Puis nous nous sommes installés. (Camus, A., 1957, p. 46)

Le connecteur *Puis*, dans l'exemple présent, représente un indicateur temporel. Dans cette perspective, il faut rappeler que le passé simple est le temps verbal le plus compatible avec *Puis* (Bras et al., 2001). Or, dans le passage ci-dessus, ce dernier marqueur discursif est employé avec le passé composé. Le point important à souligner ici est que *Puis* semble, dans un emploi pareil, agir de façon directe sur le discours en question grâce à des effets temporels impliqués en quelque sorte. Ce qui permet, en conséquence, au narrateur de contrôler les paramètres temporels en jeu, en esquivant parfois quelques implicatures incompatibles. Cela est dû principalement à *Puis* qui permet, entre autres, de créer des lignes de démarcation entre les événements narrés dans *L'Etranger*. Afin de mieux rendre compte de toutes ces réflexions, considérons le passage suivant :

Le jour de mon arrestation, on m'a d'abord enfermé dans une chambre où il y avait déjà plusieurs détenus. La plupart des Arabes. Ils n'ont rien me voyant. Puis ils m'ont demandé ce que j'avais fait. J'ai dit que j'avais tué un Arabe et ils sont restés silencieux. (Camus, A., 1957, p. 107)

Mon interrogation a commencé aussitôt. Le président m'a questionné avec calme et même, m'a-t-il semblé, avec une nuance de cordialité. On m'a encore fait décliner mon identité et malgré mon agacement, j'ai pensé qu'au fond c'était assez naturel, parce qu'il serait trop grave de juger un homme pour un autre. Puis le président a recommencé le récit de ce que j'avais fait, en s'adressant à moi toutes les trois phrases pour me demander : « Et-ce bien cela ? » A chaque fois, j'ai répondu : « Oui, monsieur le président », selon les intentions de mon avocat. (Camus, A., 1957, p. 129)

Le connecteur *Puis*, dans le dernier exemple, apparaît en tête d'une phrase reliée à une phrase précédente dans le discours par une relation de *Narration*. Le point important à souligner ici est que *Puis* s'attribue le rôle de déclencheur permettant d'établir une

relation de *Narration*. Pour tout dire, *Puis* permet également de marquer une sorte de successivité additive.

Afin d'élargir le champ de cette perspective, on peut ajouter qu'il existe d'autres marqueurs discursifs et connecteurs qui se sont intégrés dans plusieurs enchaînements dans *L'Etranger*, dont, entre autres, l'adverbe de temps *Maintenant*, le connecteur *alors* et la locution adverbiale *à ce moment*. Les passages qui suivent en rendent compte.

Je fumais les cigarettes de Raymond parce qu'il ne m'en restait plus. Les derniers trams passaient et emportaient avec eux les bruits maintenant lointains du faubourg. (Camus, A., 1957, p. 48)

Pendant tout ce temps, Sintès arrangeait son pansement. J'étais assis sur le lit. Il m'a dit : « Vous voyez que je ne l'ai pas cherché. C'est lui qui m'a manqué. » C'était vrai et je l'ai reconnu. Alors il m'a déclaré que, justement, il voulait me demander un conseil au sujet de cette affaire, que moi... (Camus, A., 1957, p. 45)

Raymond a hésité, m'a regardé et a tiré sur sa cigarette. A ce moment, l'agent l'a giflé à toute volée d'une claque épaisse et lourde, en pleine joue. (Camus, A., 1957, p. 56)

Conclusion

En recourant principalement au passé composé, Albert Camus a transgressé, dans *L'Etranger*, une règle qui régit très souvent le récit stipulant que le passé simple est, par excellence, le temps de la narration dans les romans. Pour faire court, le passé composé tisse la toile de fond du roman. Le système temporel adopté par Camus ne semble pas être neutre dans la mesure où il a participé activement à décrire, avec précision, l'état d'esprit du personnage absurde. Force est de constater que la rupture avec la tradition linguistique, en faisant appel au passé composé au lieu du passé simple, a mis en place un système temporel particulier qui est en harmonie totale avec le thème de l'absurde marquant le récit camusien. Le recours au passé composé ne peut aucunement, comme nous l'avons vu, être anodin. En effet, il est compatible avec les comportements et les caractéristiques psychologiques de Meursault, le personnage principal de l'œuvre. Pour tout dire, afin que *L'Etranger* soit vécu, Camus et son lecteur se trouvent dans l'obligation de s'identifier.

Références

Asher, Nicholas et Lascarides, Alex, *Logics of Conversation*, Cambridge University Press, 2003.

Bras, Myriam et al., « French Adverbial Puis between Temporal Structure and Discourse Structure », dans Bras, M. & Vieu, L. (eds), *Semantic and Pragmatic Issues in Discourse and Dialogue : Experimenting with Current Theories*, CRiSPI series, vol. 9, Elsevier, Amsterdam, 2001.

Camus, Albert, *L'Etranger*, Gallimard, Paris, 1957.

- De Saussure, Louis, *Temps et pertinence. Eléments de linguistique cognitive du temps*, Camps linguistiques, De Boeck Supérieur, 2003.
- Géraud, Violaine, « Cohérence et discohérence chronologiques dans *L'Etranger* de Camus », dans *Cohérence Et Discours*, PUPS, 2006.
- Guillaume, Gustave, *Temps et verbe, théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, H. Champion, 1970.
- Maingueneau, Dominique, « Quelles unités pour l'analyse du discours ? », *Romanistisches Jahrbuch*, Volume 53, 2003.
- Serbat, Guy, « Le prétendu présent de l'indicatif : une forme non déictique du verbe », *L'information grammaticale*, n°28, 1988.
- Touratier, Christian, *Le Système verbal français*, Paris, Colin, 1996.
- Wilmet, Marc, *Le système de l'indicatif en moyen français. Etude des « tiroirs » de l'indicatif dans les farces, sotties et moralités françaises des XVe XVIe siècles*, Librairie Droz, 1970.

LA VIEILLESSE COMME CHÂTIMENT DANS *L'ÉTRANGER* D'ALBERT CAMUS

Moussa Camara

Université Cheik Anta Diop de Dakar, Sénégal

Abstract. *The camusian micro-society of L'Étranger has an age group that is vulnerable in all respects: the elderly. These protagonists of the novel draw the reader's attention to the fact that they are placed at the Marengo asylum to spend the rest of their lives there. As a result, we discover the inequities of society, which seems to impose an institutionalized punishment for separating from the elderly characters who die in solitude. Also, the pitiful condition of these old men comes from the logical consequence of the nature of men who, under the effect of time, see their organism wither away, weaken with the weight of age having the appearance of a celestial punishment.*

Keywords: *asylum; punishment; sky; society; old age.*

Introduction

Jeudi 09 avril 2020, à l'heure où j'écris ces lignes, une pandémie, la Covid-19, touche l'ensemble de la planète. Partie de Wuhan, ville chinoise, où les morts se comptaient par centaines au quotidien, la Covid-19 s'est étendue à tous les continents avec un taux de létalité qui avoisine 800 à 1000 morts/jour dans certains pays (Italie, Espagne, France), les États-Unis notamment qui ont connu 2000 décès en 24 heures, le mercredi 08 avril. Le monde est en *État de siège* (Albert Camus, 1948). Et si j'introduis ce travail par cette pandémie c'est parce qu'elle décime particulièrement les vieux, sujets de cette étude. Aussi, le fait que la mise en quarantaine et le confinement dont les vieillards de l'asile sont victimes sans que cela soit explicitement exprimé, deviennent aujourd'hui la norme, permettant du coup de mesurer le poids de la mise à l'écart.

À une différence près, la marginalisation, l'étrangeté, le délit, la vieillesse et la condamnation à mort sont omniprésents chez Albert Camus. Dans *L'Étranger* (1942), ces thématiques sont au cœur de la narration. La sénescence qui a la particularité d'être le point culminant de tous ces maux est particulièrement sanctionnée, quoique tacitement, dans la microsociété camusienne. Si dans *La Peste* (1950), une ville entière, Oran, est mise en quarantaine en « l'an 194 » (Camus, A., 1950, p. 5), pour éviter la propagation de l'épidémie qui touche toutes les tranches d'âge, dans *L'Étranger*, les vieux sont confrontés de façon discriminatoire à l'exclusion. Les personnages du troisième âge, victimes malgré eux de l'effet du temps, semblent vus comme des parias. Ils subissent, à cet égard, un double châtiment émanant de la société et du Ciel. Mis à l'écart, confinés à « l'asile de vieillards à Marengo » (Camus, A., 1942, p. 9), ils attendent la mort qui sans nul doute arrivera de manière fatale.

Notre objectif dans cet article est de jeter un regard critique sur la vieillesse qui ressemble à un délit dont les concernés, à la fois victimes et accusés, souffrent du verdict rendu par les hommes et par le Ciel.

I – La vieillesse : l'âge du châtement social

À travers l'histoire littéraire, de nombreuses références renvoient à la vieillesse, même si les réflexions critiques ne les suivent pas toujours avec des perceptions similaires. Ainsi, au XIX^e siècle par exemple, Honoré de Balzac expérimente la représentation de la vieillesse dans *Le Père Goriot* (1835). Gustave Flaubert et Guy de Maupassant respectivement dans *Un cœur simple* (1877) et *Monsieur parent* (1885) érigent des personnages vieux au centre de leur création. Ce qui semble intéressant cependant, c'est le passage du pitoyable destin de la vieille Félicité du conte de Flaubert à la dégénérescence de Henri Parent, le personnage central de la nouvelle de Maupassant et surtout à la déchéance du père Goriot. Tous ces personnages ont des caractéristiques communes : la vieillesse qui transparait dans leur physiologie, leur psychologie et dans la relation qu'ils entretiennent avec leur entourage. Une relation qui change au fur et à mesure que les personnages prennent de l'âge. Père Goriot, décrit comme ayant été un riche vermicelier, passe la fin de sa vie, pauvre, dans la misérable pension Vauquer, abandonné de ses filles à qui il a tout donné, en mourant dans la solitude, avant d'être enterré dans l'anonymat au cimetière, « le Père-Lachaise » (Balzac, H. de, 1835, p. 151).

Au XX^e siècle, deux ouvrages retiennent notre attention sur la problématique de la vieillesse, même si cela semble discriminatoire. L'un est de François Mauriac, qui, dans *Le Noeud de vipères* (1933) étale les souffrances de Louis, un personnage narrateur vieux. Il épie ses proches et se considère comme une victime dont les bourreaux, son épouse et ses fils, attendent avec impatience la mort pour hériter de ses biens. Alors, il vit une sorte de dépression : une barrière se dresse entre lui et sa famille qui le marginalise. À son tour, il entreprend sa vengeance par la rédaction d'une lettre secrète qui montre sa douleur et son dessein de déshériter ses proches. Parlant de sa femme, il écrit :

Tu seras étonnée de découvrir cette lettre dans mon coffre, sur un paquet de titres. Il eût mieux valu peut-être la confier au notaire qui te l'aurait remise après ma mort, ou bien la ranger dans le tiroir de mon bureau, le premier que les enfants forceront avant que j'aie commencé d'être froid. (Mauriac, F., 1933, p. 19)

C'est peut-être pourquoi il y a une propension à penser que les gens âgés redeviennent comme des enfants narcissiques, perdant beaucoup de leurs intérêts sociaux et familiaux, une grande partie de leur capacité leur faisant défaut, ils deviennent cyniques, méchants et avarés. On retrouve une telle tendance lors du jugement de Meursault où la majorité des témoins, composés des pensionnaires de l'asile, ont opté pour le témoignage à charge.

L'autre est bien *L'Étranger* de Camus, où la vieillesse est davantage mise en évidence. Ce qui est aberrant dans cet ouvrage, c'est la manière dont les vieux sont snobés au

point d'être placés à la marge de la société : « L'âge participe de l'exclusion pour faire [du vieillard] un être à la marge, allant jusqu'à trouver refuge dans les fossés » (Beckett, S., 1951, p. 43). Dans cette optique, les vieillards camusiens sont projetés de façon kaléidoscopique hors d'Alger, dans un village qui se trouve à des kilomètres de la capitale : « L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger » (Camus, A., 1942, p. 9). Tout est fait pour les extraire de la vie courante. Ce qui leur fait sentir le poids de leur retraite en les mettant dans une ambiance morbide dans l'attente de leur mort imminente. Il en résulte une angoisse générale qui contribue davantage à fragiliser des êtres qui ont tout donné à la société.

Le drame des pensionnaires gériatriques de Marengo découle de cet éloignement de la vie sociale que chacun des personnages avait connue avant d'être confiné dans cet espace de condamnation à mort qui ne dit pas son nom. En ce sens, le châtement des vieillards vient en partie du fait d'être conscients que seule la mort les délivrera de leur exil forcé : exil temporaire de la vie d'ici-bas qui mène inéluctablement à l'exil éternel. Cette punition institutionnalisée et imposée par les hommes à leurs semblables, déshumanise des personnages faibles quasiment laissés à eux-mêmes. Cela, à un moment où ils ont plus besoin de leurs proches pour atténuer leur solitude et avoir le sentiment d'être aimés pour le peu de temps qui leur reste à vivre. C'est ce paradoxe inhérent à l'asile qui habite l'avocat de la défense lorsqu'il voit l'acharnement du juge d'instruction qui s'abat sur son client :

Je m'étonne, messieurs, a-t-il ajouté, qu'on ait mené si grand bruit autour de cet asile. Car enfin, s'il fallait donner une preuve de l'utilité et de la grandeur de ces institutions, il faudrait bien dire que c'est l'État lui-même qui les subventionne. (Camus, A., 1942, p. 158)

Du reste, Meursault, le personnage principal du roman est condamné à une peine capitale, non pas seulement pour avoir tué l'Arabe, mais pour absence de sentiments pour sa mère qu'il a laissée mourir dans la solitude de l'asile des vieillards, sans assistance filiale. Aussi, « au lendemain de l'enterrement, il reprend sa vie normale et va à la plage » (Camara, M., 2019, p. 25). Néanmoins, ce châtement appliqué au personnage camusien n'est qu'une goutte d'eau dans la mer que constitue la macrosociété avec ses tares congénitales, puisque tous les signaux convergent vers l'abandon des vieillards que la société considère comme inutiles. Dans sa chanson intitulée *Les Vieux* (1963), Jacques Brel résume bien cette idée : « Les vieux ne rêvent plus, leurs livres s'ensommeillent, leurs pianos sont fermés. Les vieux ne bougent plus, leurs gestes ont trop de rides. Leur monde est trop petit, du lit à la fenêtre puis du lit au fauteuil et puis du lit au lit. »

S'ils sont réduits à cette vie carcérale c'est qu'en partie, la société de plus en plus moderne, impactée par les effets pervers du capitalisme et de la recherche éperdue du gain crée un fossé entre la population inactive incarnée par les vieux et la société active représentée par les jeunes. Meursault est plus soucieux de son travail que des bons soins qu'il aurait pu apporter à sa vieille mère vivant en asile et à qui il ne rendait visite que rarement, sous prétexte qu'ils n'ont rien à se dire. Mais en réalité, il ne voulait pas que ces visites lui prennent ses dimanches. À la mort de cette dernière, il

était plus préoccupé de retourner travailler à son bureau pour satisfaire son patron que d'observer convenablement la période de deuil qui sied pour le repos de l'âme de sa défunte mère. À ce propos, au tribunal, l'avocat général le trouve aussi coupable que l'autre prisonnier qui a commis un parricide et dont on attend le jugement. Dans son réquisitoire, il formule son accusation de la manière suivante :

[...] un homme qui tuait moralement sa mère se retranchait de la société des hommes au même titre que celui qui portait une main meurtrière sur l'auteur de ses jours. Dans tous les cas, le premier préparait les actes du second, il les annonçait en quelque sorte et il les légitimait. (Camus, A., 1942, p. 154)

Par ailleurs, les vieux pensionnaires à l'asile de Marengo sont soumis à une torture psychologique et morale à chaque fois qu'un des leurs disparaît. En plus de perdre un camarade de leur communauté restreinte, un camarade qu'ils ont appris à connaître et à aimer pour noyer la douleur du confinement, loin des siens, ils perdent à jamais un compagnon de leur famille circonstancielle qu'ils ne reverront que dans l'autre monde, s'il en existe un. Mieux, leur désarroi et leur châtement deviennent encore plus intenses quand ils doivent passer une nuit entière à veiller le défunt. La veille de la mère de Meursault met à nu cette angoisse que les vieillards pensionnaires de l'asile endurent dans la morgue pour tenir compagnie à la disparue, avant sa dernière demeure. En l'occurrence, le fait de passer une nuit entière à surveiller une dépouille mortelle, pour des personnages qui sont au crépuscule de leur vie, contribue à rendre présente la mort qu'ils redoutent, à se l'incorporer et à être eux-mêmes des cadavres avant leur terme final. Ce simple fait les déshumanise et fait d'eux des damnés, en marge de la société :

Vous savez, les amis de madame votre mère vont venir la veiller aussi. Il faut que j'aille chercher des chaises et du café noir. Lorsqu'ils se sont assis, la plupart m'ont regardé et ont hoché la tête avec gêne, les lèvres toutes mangées par leur bouche sans dents, sans que je puisse savoir s'ils saluaient ou s'il s'agissait d'un tic. Peu après, une des femmes s'est mise à pleurer. Elle pleurait à petits cris, régulièrement : il me semblait qu'elle ne s'arrêterait jamais. (Camus, A., 1942, p. 17-20)

Force est de constater que les pleurs de cette vieille femme sonnent comme une preuve évidente de sa souffrance, et au-delà, de la souffrance générale qu'endure la garde en face d'une des leurs qui les quitte et qui leur rappelle leur destin : celui, un jour, de rester là, inanimé comme ce corps sans vie dans la civière. De surcroît, leur quotidien est réglé par la machine impitoyable du directeur de l'asile qui décide qui doit se promener, qui doit veiller les morts, qui doit participer à l'enterrement parmi ses pensionnaires. Il est aidé en cela par le concierge âgé de soixante-quatre ans, mais qui apparemment n'est pas conscient qu'il soit soumis au même sort que ceux qu'il surveille : « En principe, les pensionnaires ne devaient pas assister aux enterrements. Il les laissait seulement veiller » / « Mais en l'espèce, [le directeur de l'asile] avait accordé l'autorisation de suivre le convoi à un vieil ami de maman : Thomas Pérez » (Camus, A., 1942, p. 23-24).

Au cours de cette analyse, il s'est avéré que la vieillesse cristallise la souffrance, synonyme de châtement que la société inflige aux personnages âgés. Toutefois, la torture physico-morale qu'ils endurent provient aussi de l'effet du temps sur l'organisme régulé par le Ciel.

II – La sénescence : l'âge du châtement céleste

La vieillesse et le temps sont intrinsèquement liés. Un corps vieux l'est en considération du temps qui a eu raison de lui en y laissant des séquelles témoignant de sa durée ou de son vécu. S'il faut évoquer le temps en fonction des vieillards, il faudra donc analyser comment il a imprimé sa marque sur le personnage vieux, au point de faire de lui une victime de sa longévité. Sous ce rapport, ce n'est pas forcément la société qui est responsable de cet état handicapant qui voit la force physique et certaines des facultés motrices de l'individu décliner. Au contraire, c'est plutôt une combinaison de plusieurs facteurs naturels qui conditionnent la réduction des aptitudes biologiques du vieux. « Il va sans dire que les corps de ces personnages – presque sans vie – sont usés, défraîchis, las et avachis ; pâlis, ridés, voire lourdement maladifs » (Gabin Goulou, P., 2011, p. 26).

Sous cet angle, il est judiciable d'envisager la vieillesse comme une peine que subit le vieillard diminué par la nature, en voyant de manière irréversible décliner, de jour en jour, son énergie. C'est pourquoi, dans *L'Étranger*, la narration s'attarde sur les traits physiques des personnages vieux dans l'optique de mieux peindre leur déclin physique auquel répond souvent la moralité qui en subit les contre-coups. Pour les préparatifs de l'enterrement de Madame Meursault, le narrateur présente certains personnages frappés de vieillesse à l'image de l'ordonnateur, un homme aux habits ridicules, et de M. Pérez, un vieillard à l'allure empruntée. Le narrateur s'attarde par la suite sur les caractéristiques physiques du dernier nommé : « Ses lèvres tremblaient au-dessous du nez truffé de points noirs. Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard » (Camus, A., 1942, p. 26) De toute évidence, il saute à l'œil la désagrégation de ce corps vieux dépeint par le tremblement, signe manifeste de la faiblesse physique, mise en relief par la présence des points noirs. Ainsi, la sénilité renforce l'hypothèse de l'effet du temps sur un corps en état de vétusté qui ternit M. Pérez plus pâle que vivant.

En plus de ces failles physiologiques inhérentes au temps vécu par le personnage, le Ciel applique toute sa rigueur sur son corps affaibli. L'illustration la plus parfaite est visible lorsque le soleil darde ses rayons sur la campagne où se trouve le vieillard : « Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement. Je ne sais pas pourquoi nous avons attendu assez longtemps avant de nous mettre en marche » (Camus, A., 1942, p. 26). Néanmoins, c'est dans ces conditions climatiques défavorables, dans une campagne ensoleillée et parsemée de collines que Thomas Pérez se joint au cortège pour mener Madame Meursault à sa dernière demeure. En cours de route, il se verra distancé du cortège à cause de sa lenteur, faute d'endurance et de membres solides : « Pérez claudiquait légèrement »

(Camus, A., 1942, p. 27). Il éprouvera une lourde peine trahie par sa forte transpiration et sa perte de connaissance après une chute qui l'empêche d'assister comme il l'aurait souhaité à l'inhumation. À ce titre, le narrateur, parlant du cadre géographique de l'asile de Marengo, assimile « le soir, dans ce pays, à une trêve mélancolique, faisant que le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant » à tel point que « Pérez était perdu dans une nuée de chaleur » (Camus, A., 1942, p. 27-29). Ce contexte spatio-temporel difficile à supporter reste particulièrement dramatique pour les personnages en décrépitude dont les organes ne répondent plus et sont donc plus astreints à ressentir les moindres effets temporels parce que « la vieillesse est un mal, une infirmité, un âge triste et morbide qui prépare à la mort. [...] La vieillesse est, d'une certaine façon toujours envisagée comme une maladie » (Cobast, E., 2010, p. 15). En effet, l'état déprimant de la sénescence provient de la métamorphose du corps qui petit à petit s'atrophie, se vide de son énergie en devenant inerte, avant d'engendrer un mal qui fait penser à la mort. Voilà ce qui justifie les larmes d'énervement et de peine ruisselant sur les joues de Thomas Pérez pendant la longue marche vers le cimetière. Faut-il retenir un détail sur l'aspect physique de ce vieux dont les rides du visage empêchent les larmes de couler : « Elles s'étaient, se rejoignaient et formaient un vernis d'eau sur ce visage détruit » (Camus, A., 1942, p. 30)

Quant à la défunte mère de Meursault, elle est vaguement évoquée dans ses phases de souffrance physique et morale. Sa difficulté de se départir de la vie malgré son âge avancé est souligné à titre allusif sous forme de suggestion métaphorique. Elle effectuait des promenades avec le vieux Thomas Pérez. Ils étaient presque inséparables et le petit monde de l'asile les considérait comme des fiancés. À cet égard on peut lire ceci : « [Pérez] et votre mère ne se quittaient guère. À l'asile, on les plaisantait, on disait à Pérez : c'est votre fiancée. Cela leur faisait plaisir. Et le fait est que la mort de Madame Meursault l'a beaucoup affecté » (Camus, A., 1942, p. 24) Le déficit physique n'entame pas la sensibilité des deux vieux, en dépit de leur âge avancé. C'est exactement ce qui fonde l'objet de leur souffrance, de leur attirance interdite puisque non sacrée, et pour cette raison, punie par le ciel. C'est certainement parce qu'à l'instar du témoignage de Meursault, sa mère, « sans être athée, n'avait jamais pensé de son vivant à la religion » (Camus, A., 1942, p. 13). De loin, Thomas Pérez qui semble être le plus affligé du décès de Madame Meursault, sa fiancée, voit s'extérioriser sa douleur interne à laquelle fait écho sa dépression physique. Son châtement est double et sans équivoque : en plus de la douleur de perdre un être cher le contraignant à la solitude, il souffre physiquement sur le chemin qui mène au cimetière pour l'ensevelissement de « sa fiancée ».

De manière symétrique, Salamano, l'un des rares vieillards hors de l'asile éprouve une double peine ; celle de vivre seul après le décès de son épouse et celle de courir derrière son chien, le vieil épagneul qu'il finira par perdre.

Il m'a dit qu'il l'avait après la mort de sa femme. Il s'était marié assez tard. Mais comme un chien vit moins qu'un homme, ils avaient fini par être vieux ensemble. Salamano le passait à la pommade. Mais selon lui, sa vraie maladie, c'était la vieillesse, et la vieillesse ne se guérit pas. (Camus, A., 1942, p. 71-73)

La condition assez pitoyable des vieillards en déclin se lit dans la vie combinée de Salamano et son épagueul, pendant huit ans. À force de vivre ensemble, ils avaient fini par avoir des traits identiques. Le maître avait pris de son chien sa maladie de la peau, le rouge lui faisant perdre tous ses poils en le couvrant de plaques et de croûtes brunes. Salamano a : « des croûtes rougeâtres sur le visage et le poil jaune et rare » (Camus, A., 1942, p. 43).

Bref, la lecture de *L'Étranger* a révélé l'empreinte du temps qui a eu raison des vieux par la réduction de leurs capacités. Leur décrépitude s'affiche à travers leur organisme défaillant auquel le ciel ajoute l'impact d'une nature hostile comme pour les punir d'avoir vécu longtemps, d'où l'absurdité de la condition humaine.

Conclusion

En somme, au cours de cette étude, on a pu constater que la vieillesse est un handicap. D'un côté, la société, sans en donner l'air, sans le déclarer explicitement, sanctionne les vieillards en les tenant en marge de la vie courante. L'asile de Marengo par exemple est une institution doublement marginale : elle se situe à quatre-vingts kilomètres d'Alger, sans oublier qu'une maison de retraite uniquement dédiée au vieux, séparés de leur cadre social est une autre forme d'exclusion. Avec des règles strictes, les pensionnaires de l'asile ressemblent à des détenus condamnés par les autres pour le simple fait d'être vieux. En même temps, la vie à l'asile fait davantage sentir aux vieillards leur état sursitaire, puisqu'ils sont en phase terminale, côtoient des mourants et voient tous les jours des gens qu'ils ont appris à connaître et à aimer disparaître, en les laissant dans le désarroi, l'angoisse de vivre et la peur de mourir. À cet égard, la garde des morts à laquelle ils participent comme c'est le cas lorsque Madame Meursault est morte est une autre forme de punition qui leur fait sentir le poids de leur destin.

D'un autre côté, la sénescence reste un processus naturel qui voit la pesanteur temporelle impacter négativement sur l'organisme du vieillard, par le déclin de ses forces physique et parfois mentale. Les vieillards camusiens souffrent de ces maux à l'image du vieux Salamano et de son vieil épagueul, défigurés par le poids de l'âge et de la maladie. Et on a pu constater que l'effet du soleil et la dépense d'énergie ont profondément affecté le vieux Thomas Pérez, qui s'est évanoui de fatigue. La combinaison de tous ces facteurs a montré que la vieillesse s'avère être un châtement émanant à la fois de la société et du ciel quand bien même tout un chacun aimerait vivre longtemps.

Références

- Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, Charpentier, Paris, 1835.
 Beckett, Samuel, *Molloy*, Minuit, Paris, 1951.
 Breil, Jacques, *Les Vieux*, 1963. www.parolesmania.com , consulté le 17 avril 2020.

- Camara, Moussa, « L'enseignement de l'absurde dans *L'Étranger* d'Albert Camus : une pédagogie de la révolte contre l'arbitraire », *Revue Algérienne des Lettres RAL*, vol. 3, n° 1, 1^{er} semestre 2019.
- Camus, Albert, *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1942.
- Camus, Albert, *La Peste*, Gallimard, Paris, 1950.
- Camus, Albert, *L'État de siège*, Gallimard, Paris, 1948.
- Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Gallimard, Paris, 1959.
- Cobast, Éric, *La Vieillesse*, Ellipse, Paris, 2000.
- Flaubert, Gustave, *Trois contes*, Libro, Paris, 2012.
- Gabin Goulou, Patrick, « Beckett à l'épreuve du temps », *Postures*, Dossiers « Vieillesse et passage du temps », n°14, disponible en ligne <http://revuepostures.com/fr/articles/gabin-goulou-14>, consulté le 2 avril 2020.
- Maupassant, Guy de, *Monsieur Parent*, 1885, disponible en ligne <http://omero.humet.unipi.it/madrid/128/MaupassantMonsieur-Parent.pdf>, consulté le 17 avril 2020.
- Mauriac, François, *Le Noeud de vipères*, Grasset, Paris, 1933.

TEMPS ET ALTERITÉ :

NOTULES SUR LE TEMPS ET L'AUTRE DE LEVINAS

Atmane Bissani

Université de Meknès, Maroc

Abstract. *We aim here at dealing with the topic of human time, by inscribing it into the wake of Emmanuel Levinas' philosophy. Which philosophy turns the relationship with the other, that is to say the experience of exteriority¹, into its starting as well as its end point. Which philosophy also turns the passion for the infinity, that is to say the metaphysical passion of going towards the absolute, towards God, into a place of ethical responsibility towards the other. Our purpose in the present analysis is to consider – in a programmatic and summary perspective – the relationship with the other as a physical presence in-the-world (overly inscribed in the world), by submitting it to the logic of time as a structure which, here, opens towards the desire of infinity.*

Keywords: *time; being; otherness; Levinas; phenomenology.*

La relation avec l'avenir, la présence de l'avenir dans le présent semble encore s'accomplir dans le face-à-face avec autrui. La situation de face-à-face serait l'accomplissement même du temps.

Levinas

I. Le désir de l'infini

Le temps et l'autre réunit le texte de quatre conférences présentées par Levinas au Collège philosophique en 1946/1947. Levinas entame sa réflexion sur le temps et l'autre en posant cette question programmatrice de tout ce qui s'en suivra : « Le temps est-il la limitation même de l'être fini ou la relation de l'être fini à Dieu ? » (Levinas, E., 1983, p.8). Cette question nous met au cœur de la problématique philosophique que développe Levinas dans son ouvrage dès lors qu'elle porte sur la nature du lien que vit, consciencieusement, l'être dans le monde et dans le temps en tant qu'être temporel aspirant à l'infini ou, plus exactement, désirant être infini. Visiblement, tout porte à croire que le temps dans la première partie de la question de Levinas est ce qui limite l'être dans l'espace (le monde) et dans le temps (la mort). Cependant, la deuxième partie de la question de Levinas ouvre l'expérience de l'être au possible, à ce désir d'être prolongé dans le temps infini, c'est dire le temps absolu, celui de la relation à Dieu. Dieu est Autre, Il est le grand Autre, Il est l'incarnation de l'absolument infini, Il est l'incarnation, non métaphorique, du désir de l'être

¹ Voir Levinas, E., 2013.

absolument fini qui aspire à cet absolument infini par le biais de la relation, du lien à Dieu. C'est pourquoi Levinas traduit ce désir et ce besoin de l'être fini en introduisant dans ses méditations philosophiques l'éthique et la métaphysique. L'éthique² renvoie à la responsabilité pour l'autre, la métaphysique, elle, renvoie au désir de l'infini. Levinas écrit dans ce sens que cette relation à Dieu :

[...] n'assurerait pas pour autant à l'être une infinitude opposée à la finitude, pas une auto-suffisance opposée au besoin, mais qui, par-delà satisfaction et insatisfaction, signifierait le surplus de la socialité. Le temps et l'autre pressent le temps non pas comme horizon ontologique de l'être de l'étant, mais comme mode de l'au-delà de l'être, comme relation de la pensée à l'Autre. (Levinas, E., 1983, p. 8)

Qu'est-ce à dire ? Cela veut dire que le désir de l'infini passe et se doit de passer par la relation à l'autre, à l'autre homme qui se manifeste comme ce à quoi tend toute possibilité d'être. Le temps dans cette optique devient le temps de la relation à l'autre homme vécue, comme *acte*³ concret qui, certes, n'annule point la finitude de l'être, mais concède son infinitude dans un ailleurs possible :

La thèse principale entrevue dans « Le Temps et l'Autre » consiste (...) à penser le temps non pas comme une dégradation de l'éternité, mais comme relation à ce qui, de soi inassimilable, absolument autre, ne se laisserait pas assimiler par l'expérience ou à ce qui, de soi infini, ne se laisserait pas com-prendre. (Levinas, E., 1983, p. 8)

L'expérience de l'extériorité, c'est-à-dire de l'altérité, selon Levinas, est une expérience intrinsèquement liée au problème du temps. Si l'être est condamné à la finitude – à finir dans le temps, ce qui veut dire que l'être est temporel et éphémère –, cela laisse entendre, comme le soutient Levinas, que : « le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul, mais qu'il est la relation même du sujet avec autrui » (Levinas, E., 1983, p. 17). Autrement dit, l'altérité est une épreuve temporelle, qui se vit et se sent dans le temps et non pas en dehors du temps. Mais qu'est-ce qui fonde cette relation, dans le temps, à l'autre ? Qu'est-ce qui rend possible ce désir d'être infini chez l'être condamné à la finitude ? C'est, disons-le illico, le fait de voir dans le temps le lieu d'une nouvelle naissance, selon Levinas qui oppose à la durée comme création chez Bergson (en ceci qu'elle finit dans la tristesse de Pygmalion) sa propre thèse qui considère le temps comme « essentiellement » une nouvelle naissance. Levinas dans ce cadre pose la question du temps à partir de la conaturalité (le fait que deux choses soient issues d'une même origine) qui puisse exister ou ne pas exister entre le présent et l'avenir. Il dit ceci :

² « La question éthique est aussi vieille que la philosophie, précise Alain Finkelkraut, lecteur de Levinas. Elle avait, pourtant, quasiment disparu de l'agenda intellectuel pendant la plus grande partie du XX^e siècle. Pour une majorité d'écrivains, d'universitaires et de penseurs, tout était politique, ce qui voulait dire que toute situation humaine pouvait se ramener au face à face des dominants et des dominés. » (Finkelkraut, A., 2009, p.97)

³ « L'acte, dit Levinas, est une prise de conscience, mais en réalité l'acte est le dire, même quand il est écrit. » (Ponzio, A., 1996, p.151)

Quand on enlève au présent toute anticipation, l'avenir perd toute conaturalité avec le présent. Il n'est pas enfoui au sein d'une éternité préexistante, où nous viendrons le prendre. Il est absolument autre et nouveau. Et c'est ainsi qu'on peut comprendre la réalité même du temps, l'absolue impossibilité de trouver dans le présent l'équivalent de l'avenir, le manque de toute prise sur l'avenir. (Levinas, E., 1983, p. 71)

En termes phénoménologiques, le temps renvoie à ce qui dans le temps ne se saisit que comme *maintenant*, comme temps de la relation, *hic et nunc*. C'est dans ce sens que s'introduisent les modalités de la relation à l'autre que favorise le *maintenant* de la relation. Attente, aspiration, solitude, ou encore, comme le souligne Levinas : érotisme, paternité, responsabilité (Levinas, E., 1983, p. 8) cautionnent ce postulat et traduisent ce besoin et ce désir pressent chez l'être de passer d'un *maintenant* voué à l'avilissement à un *maintenant* ouvert à l'expérience de l'infini : « Le temps, stipule Heidegger, se donne d'emblée comme succession ininterrompue de maintenant. Chaque maintenant est déjà aussi un tout à l'heure ou encore un tout de suite » (Heidegger, M., 1986, p. 491). « Les maintenant passent, et les maintenant passés constituent le passé. Les maintenant surviennent, et les maintenant à venir définissent le "futur" », dit-il encore (Heidegger, M., 1986, p. 490).

Le *maintenant* est ici ce qui définit la relation à l'autre comme relation sociale et temporelle, comme relation portée sur le contact, sur la contiguïté, certes, mais aussi sur la distance et, *de facto*, sur solitude puisque, selon Levinas :

Nous sommes entourés d'êtres et de choses avec lesquels nous entretenons des relations. Par la vue, par le toucher, par la sympathie, par le travail en commun, nous sommes avec les autres. Toutes ces relations sont transitives : je touche un objet, je vois l'Autre. Mais je ne suis pas l'Autre. Je suis tout seul. (Levinas, E., 1983, p. 21)

Le problème de la *solitude* est le problème crucial qui articule la relation à l'autre dans *Le temps et l'autre* de Levinas. Dans ce texte, il est question de la solitude de l'être, la solitude de l'homme dans l'acception ontologique du terme. « Les analyses que nous allons entreprendre ne seront pas anthropologiques, mais ontologiques », affirme Levinas (Levinas, E., 1983, p. 17). Et tout l'effort méditatif de Levinas dans ce texte est : « d'un côté, approfondir la notion de solitude et envisager, de l'autre, les chances que le temps offre à la solitude » (Levinas, E., 1983, p. 21).

II. L'expérience du néant

Réduire l'être à l'être de la solitude, c'est le réduire à l'être de la finitude, c'est lui rappeler sa vérité en tant qu'être (en tant qu'*exister*) seul dans le monde. C'est dans ce cadre que prend place et forme la relation à l'autre comme relation salvatrice, relation de dépassement de cette situation ontologique que vit l'être dans le monde comme être de la dérélition. Sauf que Levinas ne voit pas dans la solitude une définition tragique de l'être en ceci que la solitude est affirmation de son individualité, de sa personne individuelle. C'est justement ce que Levinas appelle, dans une perspective ontologique, *hypostase* : « l'hypostase est liberté » (Levinas, E., 1983, p.34), affirme-t-il. Ou encore, la solitude :

N'apparaît pas comme une privation d'une relation préalablement donnée avec autrui. Elle tient à l'œuvre de l'hypostase. La solitude est l'unité même de l'existant, le fait qu'il y a quelque chose dans l'exister à partir de quoi se fait l'existence. Le sujet est seul, parce qu'il est un. Il faut une solitude pour qu'il y ait liberté du commencement (...). La solitude n'est donc pas seulement un désespoir et un abandon, mais aussi une virilité et une fierté et une souveraineté. (Levinas, E., 1983, p. 35)

S'il en est ainsi, la solitude, considère Levinas, ne peut pas être dépassée, ou plus exactement, le dépassement de la solitude ne « sera » (Levinas, E., 1983, p.19) pas, car quoique le sujet fasse il retourne à sa solitude initiale. Levinas avance ici deux possibilités – impossibles bien évidemment – permettant à l'être de dépasser sa solitude, à savoir la connaissance et l'extase. S'agissant de la première, le dépassement « ne sera pas une connaissance, car par connaissance l'objet (...) est absorbé par le sujet et la dualité disparaît » (Levinas, E., 1983, p. 19). S'agissant de la seconde, le dépassement « ne sera pas une extase, car dans l'extase, le sujet s'absorbe dans l'objet et se retrouve dans son unité » (Levinas, E., 1983, p. 19). Et donc, « Tous ces rapports, précise Levinas, aboutissent à la disparition de l'autre » (Levinas, E., 1983, p. 19).

Néanmoins, la possibilité de dépasser la solitude, si possibilité il y a, réside essentiellement dans les pratiques préoccupantes de la vie quotidienne (Levinas, E., 1983, p. 39). Mettons d'abord ceci : dans l'expérience de la solitude, l'identité du sujet hypostasié – c'est-à-dire réduit à sa seule solitude, à sa seule réalité d'être seul dans le *présent* – est ontologiquement enfermée sur elle-même, elle ne se projette pas dans le néant (comme chez Sartre⁴) ; elle est ce qu'elle est dans le présent. C'est ce que Levinas appelle « *matérialité* » :

Abstraction faite de toute relation avec un avenir ou avec un passé, le sujet s'impose à soi, et cela, dans la liberté même de son présent. Sa solitude n'est pas initialement le fait qu'il est sans secours, mais qu'il est jeté en pâture à lui-même, qu'il s'embourbe en lui-même. C'est cela, la matérialité. (Levinas, E., 1983, p. 51)

D'où le tragique de l'expérience de la solitude du fait qu'elle exclut l'être (l'exister) du temps ; elle le condamne à se situer en dehors de la notion de temps. S'en sortir, s'en libérer nécessite la démolition de l'enchaînement de l'hypostase :

La solitude n'est pas tragique, écrit Levinas, parce qu'elle est privation de l'autre, mais parce qu'elle est enfermée dans la captivité de son identité, parce qu'elle est matière. Briser l'enchaînement de la matière, c'est briser le définitif de l'hypostase. C'est être dans le temps. La solitude est une absence de temps. (Levinas, E., 1983, p. 38)

La vie quotidienne peut constituer un salut (Levinas, E., 1983, p.40) pour l'être de la solitude. En effet, les jouissances instantanées que peuvent lui permettre de vivre certaines pratiques du quotidien (comme la nourriture) finissent généralement dans sa réduction à l'expérience de la solitude, voire au solipsisme. Ainsi, le problème de la

⁴ « Il y a dans la philosophie de Sartre je ne sais quel présent angélique », dit Levinas (Levinas, E., 1983, p. 44).

solitude ne se résout-il donc pas du fait que la jouissance est non seulement sensation, mais encore connaissance et lumière (Levinas, E., 1983, p.52, 53) incapable de surmonter la solitude (Levinas, E., 1983, p. 48).

Ceci étant passé en revue, Levinas va plus loin et cherche le salut de la solitude dans le travail, dans la force physique et considère que le travail entraîne « peine » et « douleur », « phénomènes auxquels se réduit en dernier lieu la solitude de l'existant » (Levinas, E., 1983, p. 54). Le travail – bien qu'il soit dicté et édicté par le besoin et la jouissance – ne fait que consumer l'être tout en l'acculant davantage dans l'expérience de la solitude :

Dans la peine, affirme Levinas, dans la douleur, dans la souffrance, nous retrouvons, à l'état de pureté, le définitif qui constitue la tragédie de la solitude. Définitif que l'extase de la jouissance n'arrive pas à surmonter. (Levinas, E., 1983, p. 55)

Ce temps, ce présent de la solitude de l'être se trouve ancré dans l'expérience d'un autre temps qui n'est autre que la mort. Pour Levinas, « il y a dans la souffrance, en même temps que l'appel à un néant impossible, la proximité de la mort » (Levinas, E., 1983, p. 56), la mort non comme néant, mais comme mystère. L'être de la solitude affronte donc le mystère de la mort, l'« éternel avenir de la mort » (Levinas, E., 1983, p.59) sans virilité, sans maîtrise, sans héroïsme, non pas tant parce qu'il s'inscrit dans un autre temps, que parce que, avance Levinas « la mort marque la fin de la virilité et de l'héroïsme du sujet » (Levinas, E., 1983, p. 59).

Le maintenant, écrit Levinas, c'est le fait que je suis maître, maître du possible, maître de saisir le possible. La mort n'est jamais maintenant. Quand la mort est là, je ne suis plus là, non point parce que je suis néant, mais parce que je ne suis pas à même de saisir. Ma maîtrise, ma virilité, mon héroïsme de sujet ne peut être virilité ni héroïsme par rapport à la mort. (Levinas, E., 1983, p. 59)

Face à l'expérience de la mort comme expérience d'anéantissement de l'être dans un temps où il lui est impossible d'avoir un projet (Levinas, E., 1983, p.62-63), un événement surgit, un événement susceptible de surmonter la solitude de l'être, il s'agit de l'autre. Mais quel autre ? « La relation avec l'autre n'est pas une idyllique et harmonieuse relation de communion, ni une sympathie (...) ; la relation avec l'autre est une relation avec mystère » (Levinas, E., 1983, p. 63). Ceci est la définition de l'altérité comme extériorité. Or, toute relation avec l'autre, selon Levinas, commence par le visage, c'est dire par l'ouverture à l'infini :

Tout visage qui me fait face, dit Morad El Hattab, lecteur de Levinas, est une ouverture vers l'infini, et c'est cette ouverture qui non seulement m'impose une attitude morale mais également me désenclave de l'être dans lequel je suis embourbé en me guidant vers cet autrement qu'être que sont l'amour et la responsabilisation à l'égard de l'autre homme. (El Hattab, M., 2006, p. 241)

Le temps de la solitude de l'être ne se résout, *de facto*, que par l'événement de l'altérité, que par cet événement que permet la rencontre de l'autre comme visage⁵, ce qui traduit ce désir de l'infini chez l'être mortel. Chez Levinas, l'expérience métaphysique renvoie directement à l'expérience de l'infini, désir de l'infini ; l'expérience éthique, elle, renvoie directement à l'expérience de la responsabilité pour l'autre. Levinas affirme à ce propos :

J'entends la responsabilité comme responsabilité pour autrui, donc comme responsabilité pour ce qui n'est pas mon fait, ou même ne me regarde pas ; ou qui précisément me regarde, est abordé par moi comme visage. (Levinas, E., 1983, p. 91-92)

Mais pourquoi le visage ? Car c'est le lieu de la vulnérabilité de l'autre, le lieu de la manifestation de sa condition d'être mortel, d'être temporel. Ce qui revient à dire que le temps de l'autre est aussi le temps du même, et que dans ce temps se joue le désir de l'autre, le désir de l'infini que désigne Levinas à la fin de son livre par le *féminin* (Levinas, E., 1983, p. 77), c'est-à-dire « l'origine du concept de l'altérité » (Levinas, E., 1982, p. 58) ou l'expérience d'une altérité transcendante que fondent pudeur, éros, filiation, fécondité. Une autre temporalité, une autre expérience d'être inscrit dans le temps, une autre possibilité d'être dans le désir de l'infini.

Références

- El Hattab, Morad, *Chroniques d'un buveur de lune, sur le mal et l'amour*, Albin Michel, Paris, 2006.
- Finkielkraut, Alain, « Levinas et la question de l'éthique » in *Philosophie et modernité*, Editions de l'Ecole Polytechnique, Palaiseau, 2009.
- Heidegger, Martin, *Etre et temps* (traduit de l'allemand par François Veizin), Gallimard, Paris, 1986 (pour la présente édition).
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Le livre de Poche, Paris, 5^e édition, 2013.
- Levinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, PUF, Paris, 1983.
- Levinas, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Librairie Arthème Fayard et Radio-France, 1982.
- Ponzio, Augusto, « Deux dialogues avec Emmanuel Levinas », in *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Levinas*, L'Harmattan, Paris, 1996.

⁵ « Visage et discours sont liés, précise Levinas. Il parle, en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours. » (Levinas, E., 1982, p. 82)

TEMPS TRAUMATIQUE, TEMPS IMPOSSIBLE. UNE LECTURE MAGICO-RÉALISTE DU LIVRE DES NUITS DE SYLVIE GERMAIN

Evagrina Dîrțu

Université « Gheorghe Asachi » Iași, Roumanie

Abstract. *We aim at analysing Sylvie Germain's 1985 novel from the perspective of the narrative features of magical realism, namely the simultaneous construction of the text on two different fictional codes – the real and the unreal. We thus base our analysis upon the 1985 narratological contribution and results of the Canadian researcher Amaryll Chanady, Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy. The objective of our paper is to establish a connection between the particular magical realist writing and the presence of collective and individual trauma in Germain's novel. Our hypothesis is that the specificity and the poetical stakes of Magical Realism helps, in the case of Sylvie Germain's text, a reassessment of the recent past (of the wars in particular) by a compensation of the sense of the absurd within the fictional world – the narrative "disequilibrium" of Magical Realism calls into question – and thus tries to heal, by reconsideration – the traumatic disequilibrium of wars.*

Keywords: *Sylvie German; Magical Realism; reality/irreality; time; trauma.*

Introduction

Le débat sur l'évolution du réalisme magique en littérature est déjà assez long et nuancé pour que l'on puisse considérer, à ce point, que l'association de cette construction littéraire très particulière à un espace géographique et historique stricte n'est que trop réductive et appauvrissante. L'approche de 1985 de la chercheuse canadienne Amaryll Chanady, qui a fait autorité dans l'ensemble des études sur le réalisme magique, proposait une perspective narratologique sur la question, justement en vue d'une séparation nécessaire déjà, à ce moment-là, de la perspective strictement culturelle (Chanady, A., 1985).

Il s'agissait donc de regarder le réalisme magique non pas comme la littérature de l'Amérique Latine, par exemple, ou de quelque espace essayant de se libérer d'un discours/d'un récit antérieurement hégémonique, mais comme une construction littéraire tout simplement, ayant des caractéristiques narratives facilement dépitables ; elle identifie trois critères formels à même de construire la définition de cette littérature (les niveaux de réalité différents, le critère antinomique et le critère de la réticence auctoriale), repris ultérieurement par des théoriciens comme Charles Scheel (qui introduit, pour mieux raffiner ce concept littéraire, la différence par rapport au « réalisme merveilleux » [Scheel, Ch., 2004]). Ce n'est pas le parcours

théorique de l'étiquette « réalisme magique », ni la structure argumentative de la chercheuse canadienne qui nous préoccupent premièrement ici (voir, en ce sens, Dirtu, E., 2015). Mais nous nous intéressons à une question fondamentale qui reste à être sondée dans le débat sur le réalisme magique, à savoir – quelles seraient les raisons qui se trouvent à la base d'un tel choix auctorial et quels seraient les enjeux qu'il sous-tend. À cette fin, quelques remarques sont nécessaires.

Le réalisme magique dans la définition canadienne est premièrement une construction littéraire où la substance réaliste de la fiction s'entrelace de manière naturelle et harmonieuse avec des éléments « magiques ». Le contenu sémantique de ce terme intéresse moins la théoricienne de Canada, car ce qui reste essentiel dans son analyse est l'optique narratologique, pour toutes les instances du texte : « Le terme "magique" se réfère au fait que la perspective présentée par le texte d'une façon explicite n'est pas acceptée d'après la vision implicite du monde qui est celle de l'auteur implicite éduqué » (Chanady, A., 1985, p. 22)¹. La manière de définir le contenu de l'oxymore 'réalisme magique' est similaire chez une autre théoricienne, Wendy B. Faris. Celle-ci considère qu'une condition nécessaire, pour parler de roman magico-réaliste, est la présence d'un « élément irréductible », par lequel on devrait comprendre « quelque chose que l'on ne peut pas expliquer selon les lois de l'univers telles qu'elles ont été formulées dans le discours occidental à base empirique » (Faris, W.B., 2004, p. 7). C'est dans cette perspective aussi que nous comprenons l'élément « impossible/surnaturel » dans notre investigation du réalisme magique ; ce n'est pas la *nature*, mais surtout la *raison* de la présence de cet élément dans le texte qui nous préoccupe.

Si dans une bonne partie des romans identifiés ou identifiables en tant que fictions magico-réalistes nous avons pu remarquer que ce qui régit thématiquement la construction est une réévaluation du sacré dans les sociétés contemporaines (à l'opposé de la société pré-moderne, où le sacré a sa place inviolable), dans le roman de 1985 de Sylvie Germain nous pensons avoir affaire à une remise en cause des sens de l'Histoire. On interroge l'Histoire par l'intermédiaire des histoires individuelles (celles à même de garantir la valeur de *vérité* de l'histoire collective) et par l'intermédiaire des effets de différents événements traumatiques. En analysant le roman dans cette optique, nous y avons repéré deux façons majeures de problématiser le temps d'une manière magico-réaliste – l'une où le temps s'inscrit concrètement dans la matière, l'autre où la matière fait irruption dans/violente le temps, plus particulièrement en le conjuguant à l'éternité (à la mort).

Le temps et les traces dans la matière

Le premier événement qui secoue et renverse l'ordre du monde dans le roman de Germain est le début de la Guerre Franco-Allemande ; le fils unique des Péniels, Théodore-Faustin, y part après avoir commencé une vie de famille paisible et

¹ C'est nous qui traduisons en français (pour toutes les citations de l'anglais ci-dessous).

heureuse. Il ressent son départ comme un « exilé » (Germain, S., 1985, p. 38). Plus encore, comme une chute de l'Homme, nous pourrions dire, car le début du roman, placé sous le signe de l'eau primordiale et se servant d'une formule incipit des homélies évangéliques : « *En ce temps-là* les Péniels étaient encore gens de l'eau-douce » (Germain, S., 1985, p. 15 ; c'est nous qui soulignons), crée les prémisses d'un premier cadre paradisiaque, par rapport auquel se définira le nouveau monde en train d'émerger.

La guerre est décrite en tant qu'évènement intérieur du personnage. Théodore-Faustin souffre tout d'abord un redimensionnement de son univers, intérieur et extérieur. Toutes ses pensées se rétrécissent dans une seule – qui est moins une pensée qu'un affect – la peur : « La frayeur de la mort, de sa propre mort, venait s'ériger en lui, pulvérisant d'un coup sa mémoire, ses songes, ses désirs » (Germain, S., 1985, p. 39), tandis que l'univers extérieur se restreint à son tour et s'amalgame dans une matière unique et impossible à discerner, reflétant le même mouvement intérieur : « ...les feux, le sang et les cris qui ne cessaient de jaillir de tous les coins de l'horizon toujours plus rétréci transformaient l'espace, le temps, le ciel et la terre en un énorme borborygme » (Germain, S., 1985, p. 39). Le temps traumatique – une temporalité par définition différente, non chronologique – est rendu dans son climax (le moment où Théodore-Faustin doit traverser un champ de bataille pour apporter de l'eau) par des moyens filmiques : on coupe le son et on recourt au ralenti, un ralenti où chaque détail sera imprimé à jamais dans la mémoire du personnage, en s'assurant ainsi le caractère obsessionnel de plus tard.

Il rampa longtemps à l'aveuglette entre les corps qui partout jonchaient le sol, les balles sifflaient incessamment autour de lui mais aucune ne l'atteignait. Cela dura si longtemps qu'il en perdit complètement la notion du temps. Puis d'un coup un silence fantastique s'étendit sur le champ de bataille. [...] Il vit passer au-dessus de lui le ventre luisant de sueur d'un cheval gris pommelé et un corps se pencher au flanc de sa monture avec une souplesse extraordinaire. Il vit aussi le geste si sûr et plein de grâce que fit le cavalier avec son bras. Ce bras lui sembla prodigieux tant il était long et courbe. Comme ce bras fendait l'air et comme le geste qu'il accomplit rehaussa de jeunesse et de vivacité le beau visage du cavalier ! [...] Il remarqua même que le cavalier souriait, – d'un sourire vague, un peu absent, comme celui d'un adolescent perdu dans quelque songe [...]. Il remarqua encore que le cheval avait tourné la tête vers lui et le surplombait de son énorme œil globuleux [...]. Déjà cheval et cavalier avaient disparu. (Germain, S., 1985, p. 40-41)

Le moment traumatique est vidé, symptomatiquement, de frayeur, de panique et de force de réaction. Théodore-Faustin est le témoin de sa propre catastrophe ; l'instant où il revient en soi – un soi visiblement défiguré, après une année de souffrance dans un hôpital du front, par une cicatrice qui traverse son crâne du haut jusqu'au menton, en marquant deux moitiés inégales – sera en revanche accompagné de douleur et de révolte contre l'incapacité de comprendre. Cathy Caruth place « l'incompréhensibilité même de la survivance » (Caruth, C., 1996, p. 64) au centre du trauma en général, à la suite des théories freudiennes ; dans le roman de Germain, la figure de l'uhlan blond au « sourire écœurant de douce indifférence » (Germain, S., 1985, p. 141) qui hante les pensées de Théodore-Faustin et les pages du récit, comme un cavalier de

l'Apocalypse, est l'incarnation de ce décalage autrement impersonnel entre le temps chronologique et le temps du trauma, que l'on n'arrive jamais à expliquer et comprendre.

La division intérieure (et extérieure) de Théodore-Faustin est plus qu'une division en deux, entre l'homme qu'il était et l'homme qu'il est devenu après l'expérience de la guerre. C'est une rupture en trois, car si deux n'est que la différence, trois est ici (à l'inverse de l'unité et l'harmonie de la Trinité) le signe de l'incohérence totale, de l'impossibilité de réconciliation entre les deux, et c'est aussi la preuve **et** la garantie que les deux parties issues de sa scission ne se réconcilieraient plus jamais :

D'un côté Théodore et de l'autre Faustin, sans plus de trait d'union, et un dialogue incessant confrontait ces deux morceaux. Ce dialogue n'aboutissait d'ailleurs jamais à rien tant il jouait de l'absurde et de la contradiction ; seulement, régulièrement, il se ponctuait d'un rire violent qui volatilisait la discussion en éclats. Et ce rire paraissait sourdre d'une troisième partie encore de lui-même. (Germain, S., 1985, p. 49)

Du point de vue des moyens narratifs, on remarque facilement que le narrateur ne se sert point, dans la description de la guerre, de ce que l'on a nommé ci-dessus, dans la terminologie du réalisme magique, « éléments irréductibles », ou éléments surnaturels. Le code narratif de la guerre est le code du réalisme et il n'y a là rien d'extra-ordinaire, si ce n'est la cruauté et le mal absurdement prolifiques et gratuits qui accompagnent ces passages de l'histoire. On reconnaîtra, en revanche, de tels éléments dans la façon dont sont traités dans le plan de la narration les conséquences/effets de l'évènement traumatique.

À la maison, la femme de Théodore-Faustin – Noémie –, enceinte, arrête le temps (de la guerre) dans une boucle temporelle où elle enferme la vie ; son refus d'accoucher est le refus de délivrer la vie à la mort : « ... tandis que le père se battait au front, la mère gisait dans la pénombre de la cabine, au fil de l'eau, tenant farouchement reclus dans son corps en arrêt son enfant à naître » (Germain, S., 1985, p. 37). Mais ce refus raisonnable, premièrement, s'écarte graduellement de la compréhension commune et écarte le lecteur de la logique ordinaire, en l'introduisant, à petits pas, dans un monde différent. La guerre semble avoir été le déclic de cette mutation profonde dans l'ordre des choses. Noémie reste dans son lit en gestation pour deux ans et ce n'est qu'au moment où son mari retourne qu'elle accouche d'une « petite statue de sel » (Germain, S., 1985, p. 45) que Théodore-Faustin va briser contre la terre, en la transformant en « sept morceaux de cristaux de sel » (Germain, S., 1985, p. 46).

C'est toujours à la matérialisation de ce qui n'est pas matière et à l'extériorisation matérielle de l'intérieur que la narration recourt quand Théodore-Faustin meurt. Si l'enfant de sel de Noémie concentre toute la douleur de la mère, toutes les larmes qu'elle avait retenues à l'intérieur, les larmes qui coulent des yeux de Théodore-Faustin après sa mort et qui se transforment en sept perles « très lisses et froides au toucher » (Germain, S., 1985, p. 61), que son fils Victor-Flandrin portera au cou toute sa vie, sont aussi une forme matérielle de la douleur vive et violente dans laquelle il avait vécu tout le reste de sa « survivance ».

La deuxième guerre dans le récit, la Première Guerre Mondiale, aura comme protagonistes les deux fils jumeaux de Victor-Flandrin, Augustin et Mathurin. De nouveau, il n'y a rien dans la description proprement dite de la guerre et de son contenu dramatique et terrible (le fait de quitter la famille, les femmes aimées, le fait de voir autour d'eux tout un monde se briser et tomber) qui menace l'équilibre du code réaliste du roman (bien que stylistiquement, le registre dominant reste celui poétique). Le narrateur suggère d'ailleurs pourquoi : « Dans le train qui les conduisait au front ils oublièrent cependant leurs rêves et leurs images, tant la réalité qu'ils découvraient surpassait et bouleversait leur imagination » (Germain, S., 1985, p. 153). On ne peut donc point renchérir sur cette réalité. Ce qui suit c'est un amas de cadavres, décombres, rats, pourriture, sang etc., atemporalisé (« La guerre s'éternisait toujours » [Germain, S., 1985, p. 161]) et aspatialisé (« ...terre et chair se confondaient en une unique matière, la boue » [Germain, S., 1985, p. 153]). Ce n'est, à nouveau, que pour traiter des conséquences de ces événements traumatiques que l'on recourt au code non-réaliste dans l'économie du récit. « Que devient-on quand on a tué des hommes ? » (Germain, S., 1985, p. 152) est une question qui hante Augustin, et la réponse ne tardera pas.

Comme pour compenser le devenir schizophrène de Théodore-Faustin à la suite de la guerre franco-allemande, les deux jumeaux de Victor-Flandrin recomposeront maintenant les moitiés dans une unité qui s'avère être (vu la cause pareillement dramatique) aussi étrange et malade que la « division » de leur grand-père. Un obus tue l'un des deux frères, dont il ne reste qu'un bras qui se transformera dans une petite statue, à la peau « blanche et froide comme une pierre polie » (Germain, S., 1985, p. 167) ; on n'apprend pas lequel des jumeaux est mort, car celui qui reste vivant l'ignore lui-même (« il oublia lequel des deux il était, lui, qui restait sauf et absurdement seul » [Germain, S., 1985, p. 166]). Ce qui est certain c'est que l'être nouveau qui en résulte se modifie physiquement, afin d'englober les deux : l'homme très grand, à pieds énormes, qui revient à la ferme du père après une année, un géant ressemblant à « un ours marchant sur ses seules pattes arrière » (Germain, S., 1985, p. 169), sera nommé *Deux-Frères* et vivra deux vies à la fois, comme seule possibilité de « survivre ».

Hortense et Juliette, les deux anciennes bien-aimées des jumeaux, se disputent toutes les deux le seul homme qui ait rentré de la guerre, mais tandis qu'Hortense mettra au monde un petit garçon, du corps de Juliette jailliront des milliers d' « insectes minuscules, d'un vert clair phosphorescent » qui « s'envolèrent en trombe par la fenêtre ouverte et s'abattirent sur les champs de blé dont presque aussitôt il ne resta que des épis tout nus et desséchés » (Germain, S., 1985, p. 183). Mais d'autre part si les seins de Juliette font du lait, ceux d'Hortense sont « gorgés de boue » (Germain, S., 1985, p. 184), de sorte que les deux femmes elles-mêmes finiront par n'en faire qu'une seule mère, mi-stérile mi-féconde, mais dont l'alliance sera construite sur trop de souffrance pour résister. Elles partiront toutes les deux pour laisser le petit Benoît-Quentin aux soins de son père.

On pourrait conclure, à ce point (les exemples pourraient continuer), que tout ce qu'il y a de traumatique dans le plan de l'histoire réelle, l'Histoire qu'on pourrait

référencer, a des conséquences fondamentalement absurdes dans le plan de l'évènement personnel. Le récit dispose, sans aucun doute, de strates dont la lecture doit se faire dans une clé symbolique : Théodore-Faustin, dont le nom même prédit la dissociation de personnalité que la guerre lui infligera, est l'homme que l'Histoire réussit à briser en deux et qui perdra à toujours l'unité paradisiaque du monde « d'antan » ; Deux-Frères est l'homme que la même Histoire recompose, à la recherche de l'unité perdue, reconstruit et réadapté au monde nouveau. Souvent on reconnaît aussi un registre ironique. Mais ce qui nous semble être la particularité essentielle du roman de Germain, c'est que les corollaires de ce noyau traumatique s'enchaînent et se développent dans le code double du réalisme magique. Le cadre général de la narration, de type réaliste, est percé d'éléments et d'évènements non-réalistes (surnaturels), qui ne scandalisent personne dans la diégèse mais, au contraire, semblent confirmer les attentes des autres personnages et accomplir une certaine logique événementielle.

La relation entre l'Histoire et l'histoire des personnages est évidemment causale. Dans bien des cas elle implique justement la capacité/la non-capacité de survivre à des traumatismes à l'aide des autres, car « L'histoire, comme le trauma, remarque Cathy Caruth, n'est jamais l'histoire personnelle tout simplement [...] l'histoire est précisément la manière dont on s'implique, chacun, dans le trauma de l'autre » (Caruth, C., 1996, p. 24). Or l'altérité dans le cas des œuvres de fictions se joue sur deux paliers – l'un intradiégétique, impliquant les personnages, l'autre extradiégétique, au niveau de la réception. Dans le cas du *Livre des Nuits*, l'altérité réceptive impliquée est, nous pensons, d'autant plus définitoire que le récit problématise des évènements de l'histoire récente. La façon de construire la relation causale guerre-trauma est, nous avons vu, la suivante : la cause – historique – reste inscrite dans le registre de notre compréhension ordinaire, facile à repérer et référencer par chacun ; les effets – les drames individuels – sont traités dans un registre différent, celui de l'irréel, de l'impossibilité logique. Le fait de raconter de cette manière impose, d'emblée, une lecture qui se déroule entre deux pôles de notre rationalité : le logique vs l'illogique, le possible vs l'impossible, le concevable vs l'inconcevable. Or, cette « anormalité » de l'évènement personnel, mise en relation avec et au service de la « normalité » narrative faite des « anormalités » réelles/historiques des guerres semble viser une **surdétermination** de ces dernières.

La matière et les traces dans la mort

On a vu jusqu'ici des exemples dans la narration où le temps de la souffrance, pour éliminer toute ambiguïté vis-à-vis de son ampleur, est raconté sous la forme des traces qu'il a laissées dans la matière. Tournons notre attention maintenant vers deux exemples où la matière, à force d'être imbibée de souffrance, laisse ses traces dans le temps, et plus précisément dans la temporalité particulière de la mort, un autre contexte où le roman de Sylvie Germain tire profit des moyens narratifs du réalisme magique.

La mort est, en elle-même, absurde. C'est l'un des « événements » de la vie dont les gens ne réussiront pas à appréhender une logique ; sa nature ultime d'ailleurs rend difficile un raisonnement censé construire une chaîne causale développée, car si l'on peut analyser ce qui précède la mort, on ne peut pas faire la même chose quant à ce qui suit. Ce que le roman de Sylvie Germain nous propose par la jonction avec les moyens narratifs du réalisme magique c'est une perspective où la mort se plie sur la logique causale dans ses manifestations les plus physiques. C'est le cas des femmes que Victor-Flandrin épouse et qui, ayant souffert différents types d'événements traumatiques avant leur mariage, trouveront dans la mort une sorte d'accomplissement au niveau physique des traumatismes antérieurs d'ordre, autrement, essentiellement psychique.

La première de ces femmes est Blanche. Celle-ci, la nièce du père Davranches, le curé du village, est le fruit d'un amour coupable ; elle est à jamais marquée par le sceau du péché, « frappée d'incomplétude et de faute » (Germain, S., 1985, p. 130). Le stigmatisme va, comme partout dans le roman, au-delà du connotatif, vers le dénotatif ; il est de l'ordre de l'évidence, pour le monde et pour elle-même, une sorte de confirmation du blâme général et final : « Le désir fautif de sa mère s'était inscrit à même sa peau, couvrant la moitié gauche de son visage d'une immense envie de couleur lie-de-vin » (Germain, S., 1985, p. 130). L'appropriation traumatique de la *faute* se cristallise aussi par le discours et le comportement abusifs de son oncle, qui a de plus 'l'avantage' de dominer dans les deux équations relationnelles qui régissent le psychique de la jeune Blanche : adulte vs enfant, autorité religieuse vs croyant :

Sitôt installée chez son oncle la pauvre fille s'était vue confirmée dans son malheur et son déshonneur d'être née qu'il lui rappelait sans cesse. « Cette tache, avait-il coutume de lui déclarer, en pointant du doigt son envie d'un air où se mêlaient le dégoût et l'opprobre, est la preuve même du péché de ta mère. Vois donc ce qu'engendrent le vice, la luxure et la concupiscence ! Tu as été conçue dans la saleté et te voilà souillée à jamais. Il n'est certes pas juste que tu expies les péchés de ta mère, mais il est encore moins juste que tu sois née, donc, en fin de compte, la justice ne penche pas de ton côté ! » Blanche ne saisissait rien aux discours de son oncle, ne connaissant même le sens exact des mots qu'il employait, tels luxure et concupiscence ou encore expiation, et n'entendait rien à sa logique, mais elle comprenait au moins ceci : elle était de trop et se sentait irrémédiablement coupable de tous les maux du monde. (Germain, S., 1985, p. 131)

Victor-Flandrin replace Blanche dans ses droits d'exister et dans une certaine normalité. Il est intéressant à remarquer que la normalisation de l'enfant lourdement et cruellement stigmatisé suppose un processus de relativisation de 'la' vérité ; toute vérité devrait être analysée d'abord dans ses valeurs relatives, toute sentence devrait être mesurée et modulée, c'est ce qui semble suggérer le texte, jusque dans ces détails anodins. Le jeu des nuances dans l'apparence physique de la jeune femme (couleur incertaine des cheveux, nuance changeante des yeux) introduit en fait un signe d'interrogation vis-à-vis de tout jugement dogmatique et définitif de l'être humain. La nuance écrase les catégorisations et efface les étiquettes :

Elle avait des cheveux châains tout frisés qui s'irisaient d'innombrables nuances couleur de paille, de miel ou de blé selon la lumière et de très beaux sourcils dont la courbure parfaite soulignait avec douceur la forme ovale des yeux. Ses yeux étaient verts, tantôt bronze, tantôt plus clairs, selon la lumière également mais surtout selon son humeur. Lorsqu'elle restait pensive ou était fatiguée ses yeux s'éclaircissaient et tendaient au vert pâle allant même jusqu'à prendre la teinte fade du tilleul séché quand elle s'égarait dans ses lubies de honte et de culpabilité. Par contre, dès qu'elle s'animait et reprenait goût à la vie le vert de ses yeux se faisait plus intense et se moirait de brun, de doré et de bleu. (Germain, S., 1985, p. 135)

Mais l'enfantement imprimera à Blanche le sentiment de « perpétrer le crime de sa mère » (Germain, S., 1985, p. 136), la remettant dans un schématisme émotionnel dont elle ne se récupérera plus. La naissance d'un enfant, qui est dans le roman le signe de l'espoir et de la vie qui l'emporte sur tout, est aussi et en même temps un nouveau trauma pour les femmes qui ont connu la souffrance, par le fait même d'offrir à la douleur une nouvelle partie d'elles-mêmes. Incapable de « survivre » à son trauma d'enfance, Blanche cède en assumant, avant sa fin, la souffrance universelle, car elle est douée, tout d'un coup, d'un don de prémonition extraordinaire : elle voit et vit, bien avant son début, toute la violence de la première Guerre Mondiale :

Mais ce n'était pas seulement cette double naissance qui accablait tant Blanche. Elle pressentait quelque chose de terrible, de fou. Elle ne se releva pas de couches tant cette chose effrayante qui venait de se révéler à elle la tourmentait et l'épuisait. Elle voyait la terre mise à feu et à sang, elle entendait crier tout autour d'elle à en perdre la raison. Elle décrivait des choses extravagantes, – des hommes par milliers, des chevaux et aussi d'étranges machines [...] Et d'énormes oiseaux de fer piquer contre la terre, sur les villes et les routes dans des gerbes de feu... (Germain, S., 1985, p. 137)

Symboliquement, cet être humain d'une parfaite innocence, auquel l'hypocrisie et la cruauté humaine avaient interdit de vivre, éprouve, avant sa mort, la souffrance collective d'un temps qui va transformer le destin historique de l'humanité. Elle concentre ainsi en elle le malheur individuel et le malheur de la foule et se dissout en tant qu'individualité. Mais le propre de la construction narrative (magico-réaliste) du roman de Germain est que cela se passe dans le sens propre :

Mais Blanche refusa bientôt de s'alimenter ; elle trouvait à la nourriture un goût de pourriture et de sang et à tout boisson une âcre odeur de sueur et de larmes. Elle devint si maigre que sa peau, tirée sur ses os saillant comme des pierres cassées, prit l'apparence du papier cristal. *La transparence gangrenait son être jusqu'à l'effacer progressivement du monde visible. Et c'est ce qui lui arriva finalement, – elle disparut.* Il ne resta d'elle qu'un grand pan de peau tannée jusqu'à la trame, d'une texture qui semblait faite de fibres de verre. Lorsqu'il fallut la mettre en bière elle se brisa comme une vitre avec un joli bruit. (Germain, S., 1985, p. 138, c'est nous qui soulignons)

Le deuxième exemple sur lequel nous nous appuyons ici est celui de la troisième femme de Victor-Flandrin, Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie ou Sang-Bleu. Il ne s'agit plus seulement d'un stigmat social cette fois-ci, mais aussi d'un abus sexuel et physique de la part de celui qui était censé assurer à la jeune orpheline la protection ; et c'est par une auto-annulation qu'elle essaie d'obtenir sa survivance.

Orpheline dans l'Institution bienfaisante des « Petites Sœurs de la Bienheureuse Adolphine » du marquis Archibald Merveilleux du Carmin, Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie devient un jour l'objet du désir à demi incestueux de celui-ci (il voit en elle le visage de sa fille cadette, Adolphine, morte très jeune d'une maladie des poumons). La réaction de cette jeune fille à l'agression est tout d'abord de nature physique, elle se clôt : « Il s'était d'un coup abattu sur elle, tout d'un bloc, et l'avait roulée sous lui en fouillant sous sa jupe. Alors tout en elle s'était fermé avec violence, son corps s'était raidi, tendu à s'en froisser les muscles, et il n'avait pu lui desceller la bouche ni davantage la pénétrer » (Germain, S., 1985, p. 224). Mais cette fermeture corporelle sera aussi accompagnée d'un verrouillage intérieur ; elle créera – à son insu, comme dans tout évènement traumatique – une chambre secrète et fermée où tout son passé est exilé comme dans une cage et, par voie de conséquence, oublié. Elle oublie tout et perd ses cheveux et ses poils dans une seule nuit, à la suite d'un rêve compensateur, qui la vide en la transformant dans une sorte de boîte de résonance pour un chant qui va la hanter chaque jour de vendredi, chaque semaine de sa vie :

Alors s'était levé un chant. Un chant vraiment prodigieux, en elle. Tout son corps, devenu immense douve vide, s'était transformé en pur espace de résonance où se déployait ce chant monté depuis la plante de ses pieds pour la traverser de bout en bout. [...] Au matin, lorsqu'elle s'était réveillée, le monde avait reflué loin, très loin, de son corps, de sa pensée et de son cœur. Et elle avait trouvé son lit jonché de ses cheveux et de ses poils, comme si son corps, tout juste formé, avait opéré une nouvelle mue. Et elle avait perdu aussi toute mémoire. (Germain, S., 1985, p. 217-219)

Au moment où Victor-Flandrin vient chercher une bonne pour ses enfants à l'orphelinat du marquis, Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie est une fille « absolument privée de toute pilosité » (Germain, S., 1985, p. 214), sans cils et sans sourcils, le crâne lisse, une veine bleue serpentant à sa tempe. Le contenu mécaniquement vivant, on dirait, d'un être humain écorché. Et au-dessus tout, elle est une femme vivant dans une complète indifférence et une amnésie continuelle.

Victor-Flandrin, en devenant son mari, pourra entendre lorsqu'ils feront l'amour, dans le sens propre, le chant de son corps. La métaphore musicale choisie rend très éloquemment compte de la sensation de vide intérieur de la femme abusée, mais en même temps de la possible transformation positive que l'amour peut induire. Mais la matérialisation du trauma à laquelle le roman recourt par les moyens du réalisme magique va encore plus loin au moment où il s'agit d'une réactualisation, après des années, de l'évènement traumatique. C'est une précipitation forcée dans la mémoire, qui déclenchera une perturbation vitale de son mécanisme amnésique. Le jour où le marquis vient visiter la ferme de Victor-Flandrin dans le but de revoir Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie, le fait d'entendre la voix de celui-ci est dans la tête de la femme le déclic qui ouvre la porte de la chambre fermée : « Mais voilà que d'un coup sa mémoire se craquait, se distordait dans les remugles de souvenirs enfouis sous plus de dix années d'oubli, et elle se sentit souillée jusque dans son amour, dans ses enfants, et dans ses roses » (Germain, S., 1985, p. 225). La caisse de résonance qu'elle avait choisi de devenir commence à être repeuplée des « bruits » dramatiques de sa mémoire, de ses souvenirs : « Son corps n'était plus espace de résonance mais chaos

heurté de discordances » (Germain, S., 1985, p. 227). Et dans ce cas aussi, la mort vient accomplir de façon flagrante la logique de la souffrance. Le flux de la mémoire inonde l'intérieur du corps de la femme jusqu'à le combler et ses muscles commencent à se contracter douloureusement. Elle meurt à cause d'avoir récupéré d'un coup toute sa vie, chaque jour depuis l'instant de sa naissance, dans des fulgurations violentes : « Sa mémoire jouait à l'archer et lui bandait les muscles à l'extrême, les déchirant un à un à force de tension. À la fin ce fut tout son corps qui prit la forme d'un arc » (Germain, S., 1985, p. 227). Elle est en même temps l'arc et le cible, et c'est cet arc même, le soi, qui visera le centre de son être, le cœur, pour lui donner le coup final : « Sa mâchoire claqua avec tant de force qu'elle brisa toutes ses dents les unes contre les autres et se trancha la langue. Mais ce dernier tir avait visé juste, il l'atteignit droit au cœur qui céda comme tous les autres muscles de son corps » (Germain, S., 1985, p. 228).

Si le temps de la souffrance laisse (dans ce roman qui en foisonne d'ailleurs) ses traces dans la matière, pour que la douleur devienne visible, évidente, indéniable, en fin de compte c'est la matière qui marquera, avec des traces matérielles, le temps de la mort. C'est une mort qui, devenant plus transparente, plus intimement et aussi plus manifestement liée, par ses marques sensibles, à la vie qui la « provoque », s'en libère aussi plus facilement.

Conclusions

Les quatre exemples de construction narrative magico-réaliste analysés ici s'appuient tous sur l'idée de temps traumatique. Le trauma, la souffrance, par sa définition même, opère à l'intérieur d'une structure (psychologique) une rupture ; il détruit l'ordre, renverse les plans et instaure le chaos, parce que « le trauma, avec la honte, le doute ou la culpabilité qui l'accompagnent, détruit des croyances importantes : dans notre propre sécurité ou compétence d'agir ou de vivre dans le monde, dans notre perception d'un monde du sens et de l'ordre » (Vickroy, L., p.23). La première supposition de lecture que l'on pourrait formuler c'est que le dysfonctionnement déclenché par cette rupture pourrait se refléter au niveau narratif par un décalage des registres de la réalité, comme dans le cas du réalisme magique. En d'autres termes, tout personnage qui aurait traversé un événement traumatique est susceptible de devenir un personnage 'indigne de confiance', dont la compréhension du monde a été significativement altérée. D'autre part, conformément à l'analyse narratologique faite par Amaryll Chanady, la présence d'un narrateur non fiable annule d'emblée les conditions d'harmonie et de stabilité qui sont nécessaires pour qu'on puisse parler de réalisme magique (et non pas du genre fantastique, par exemple). Mais dans *Le Livre des Nuits*, même si les personnages sont tous des combattants contre le mal de l'Histoire et donc des présences éventuellement non fiables, la voix derrière est celle d'un narrateur hétérodiégétique qui exempte l'ensemble de tout soupçon de non fiabilité. Cette voix principale fait que le roman est analysable dans le cadre du réalisme magique, stratégie narrative délibérée. Et les enjeux de ce choix semblent être la volonté de compenser au niveau de l'histoire l'équilibre perdu de l'Histoire. Car si cette construction littéraire si étrange pourrait être considérée, à l'extrême, un *trauma narratif*, par la

« violence » de ses renversements logiques, son fonctionnement est, paradoxalement, à même de problématiser et ainsi guérir un *trauma historique*.

Le fait de raconter un temps de la souffrance, comme les « trauma studies » remarquent à présent, le fait de le réitérer par la parole, est peut-être le moyen le plus important, sinon le seul, de lui survivre. Les moyens de la fiction, plus riches que ceux de l'historiographie, permettent que ce rappel se fasse parfois d'une façon plus efficace que tout autre. Le privilège du réalisme magique pourrait être de ce point de vue sa capacité d'exprimer la « vérité » au-delà et en dépit du « réel ». C'est-à-dire, de « [...] transfigurer un récit historique *via* des excès narratifs fantasmagoriques. L'effet est celui de transformer l'aspect destructif de l'histoire dans un sens imaginaire de l'avenir » (Mikics, D., 1995, p. 382). Ce que David Mikics souligne ici est essentiel pour une réception compréhensive du réalisme magique en tant qu'option de construction diégétique : c'est une littérature qui ouvre, plus que tout autre, peut-être, toutes les portes vers l'avenir. Son enjeu principal est au niveau de la relation auteur-lecteur, et sa provocation majeure est au niveau de l'équation réalité-vérité.

Dans ce beau roman de Sylvie Germain, la surdétermination de l'anomalie de l'Histoire récente, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, n'est pas le plan sur lequel se ferme l'histoire. Se substituant à un dieu injuste, qu'il refuse d'obéir, le dieu auctorial recrée le monde. Après avoir saisi les proportions de l'absurde de l'Histoire vécue, le lecteur est invité à un possible exercice de guérison – fermer le tout dans le cadre clos du conte, du « il était une fois », pour que le mal n'en échappe plus, tout en gardant la mémoire et tout en orientant les sens ultimes vers l'avenir. La surdétermination du caractère (autrefois) inconcevable de l'Histoire récente par des éléments impossibles dans l'histoire individuelle contribuera justement à fixer cette Histoire dans le temps et dans la mémoire, mais dans la manière dont les contes fonctionnent dans le cas des enfants, et d'après les règles de ce fonctionnement – on raconte plus qu'on n'informe, et de cette façon on informe plus que tout autre manuel d'histoire.

Références

- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1996.
- Chanady, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York et Londres, Garland Publications, 1985.
- Dîrțu, Evagrina, „Magical Realism and Recipes of Cultural and Literary Anti-Hegemony. Theoretical Considerations”, dans D.M. Popa et N.M. Iftimie (dir.), *Relația identitate-alteritate și stereotipurile socio-culturale*, Performantica, 2015.
- Faris, Wendy B., *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of the Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- Germain, Sylvie, *Le Livre des Nuits*, Gallimard, « Folio », 1985.

Mikics, David, « Derek Walcott and Alejo Carpentier : Nature, History, and the Caribbean Writer », dans Parkinson Zamora, Louis, et Faris, Wendy B. (dir.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham et Londres, Duke University Press, 1995.

Scheel, Charles, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, L'Harmattan, 2005

Vickroy, Laurie, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 2002.

LE TEMPS SACRÉ DANS LE CHRISTIANISME ORTHODOXE, SES CYCLES ET SES MOTS

Felicia Dumas

Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie

Abstract. *In Orthodox Christianity, time becomes sacred through the Church services and for this reason, we will discuss in this paper about the liturgical time, whose main particularity is its cyclical nature. Unlike the linear time of the history, made of unique moments, the liturgical time consists of cycles which value through repetitive commemoration (during precise periods of time) a series of events (and important figures) considered as essential for the salvation of humanity, at the level of the liturgical services. The Orthodox theologians consider this as a symbol of eternity. Our aim is to study the cyclical structure of the sacred time and its role – under the conditions of an awareness of the pedagogy of the Church – in the spiritual life of the believers. We will refer to the liturgical texts of the Orthodoxy, translated into French by important French Orthodox theologians, whose authority is unanimously acknowledged.*

Keywords: *liturgical time; Orthodoxy; cycles; social time; liturgical services.*

Liminaire

Dans le christianisme en général et dans l'Orthodoxie (à laquelle nous ferons référence dans ce travail¹) en spécial, le temps devient sacré à travers les offices de l'Église ; d'un temps historique, il devient un temps liturgique, transformé par l'œuvre sanctificatrice de l'Esprit-Saint accomplie lors des offices de l'Église dans un temps qui revient continuellement sur lui-même, un temps cyclique. Nous comprenons ici le déterminant « cyclique » comme un synonyme de périodique, c'est-à-dire comme quelque chose « qui revient à intervalles réguliers, qui se reproduit selon un cycle »². Même si la vie spirituelle du chrétien est représentée comme une montée progressive vers Dieu, celle-ci « est commémorée de façon cyclique tout au long de l'année liturgique » (Le Tourneau, D., 2005, p. 197). La théologie orthodoxe mentionne trois cycles liturgiques, imbriqués les uns dans les autres, dans le sens d'un progrès temporel, mais ouvert vers l'éternité de Dieu : les cycles quotidien,

¹ Très précisément à l'Orthodoxie d'expression française, puisque notre analyse et notre réflexion sont sous-tendues par des exemples de termes et de contextes liturgiques à spécificité chrétienne-orthodoxe tels qu'ils existent et sont employés en langue française. Comme nous l'avons montré ailleurs, en France, l'Orthodoxie est bien enracinée et représentée par de nombreuses communautés paroissiales et mêmes monastiques, depuis son implantation dans ce pays occidental vers le début du siècle dernier (Dumas, F, 2009).

² <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cyclique/21278?q=cyclique#21154>, consulté le 10 février 2020.

hebdomadaire et annuel. Les offices appelés heures liturgiques marquent le rythme d'un cycle quotidien ; la semaine qui commence le dimanche constitue un cycle hebdomadaire inscrit dans un cycle annuel, selon la tradition et la Liturgie de l'Église. Ou bien, avec les mots du plus grand théologien laïc orthodoxe français contemporain, Jean-Claude Larchet :

Présente dans l'espace de ce monde pour le résumer, l'englober et le sanctifier, l'Église est également présente dans le temps de ce monde pour le transfigurer. Les fidèles sont appelés à vivre dans l'espace sacré de l'église. Mais ils sont plus encore appelés à vivre dans le temps sacré, qui est défini dans l'Église par le calendrier et les cycles liturgiques, qu'ils ont pour tâche d'intérioriser dans leur vie personnelle, et selon lequel ils doivent vivre – non seulement en participant aux services liturgiques, mais par leur vie de prière – tout en étant insérés extérieurement et formellement dans la vie sociale, son calendrier et son agenda. Les moines et moniales sont quant à eux totalement insérés dans le temps sacré de l'Église (qui est précisément marqué par les horaires des offices journaliers réguliers et de leur règle – ou canon – de prière quotidienne), et leur vie est entièrement ordonnée par rapport à lui. (Larchet, J.-C., 2016, p. 63)

Autrement dit, la « vocation » du chrétien est d'être inséré dans le temps liturgique, tout en continuant de mener une vie dans le monde, pour ce qui est des laïcs notamment, c'est-à-dire, dans le temps social. C'est justement pour l'aider à accomplir le but suprême de sa vie, représenté par l'entrée au Royaume des cieux et sa participation à la vie divine ou sa sanctification (par l'acquisition du Saint-Esprit qui mêle son agir divin à l'agir humain du chrétien : Dumas, F., 2018) que l'Église lui propose ces trois cycles, renouvelés chaque année, tout le long de son existence terrestre ; afin qu'il « apprivoise » le temps social et le vive comme un temps réellement liturgique.

Au Mont-Athos, la différence entre le temps social et le temps liturgique est marquée par l'usage, encore de nos jours, de « l'heure byzantine », différente de ce qui y est appelé « l'heure du monde ». Cette heure byzantine est calquée sur les rythmes naturels, et la première heure n'est pas définie par minuit, mais par le coucher du soleil (Larchet, J.-C., 2016, p. 63).

Pour l'observateur neutre, non-concerné et non-engagé dans la vie chrétienne, la particularité du temps liturgique la plus visible est sa répétitivité. Consigné par les calendriers de l'Église, il se présente sous la forme d'une série de fêtes, qui se répètent chaque année, à peu près à la même date. Les « mêmes » fêtes ; et pourtant dans le cas de ce syntagme, le déterminant « même » acquiert pour l'homme religieux³ un sens tout nouveau et différent, qui fait référence à un souvenir particulier de l'événement narratif « raconté » par ces fêtes ou de la biographie des saints commémorés à ces moments précis. Il s'agit d'un souvenir du type de la commémoration liturgique, dont la fonction principale, voulue par la pédagogie de

³ Pour reprendre le syntagme de Mircea Eliade (1987), qui désignera pour nous et pour ce travail le chrétien, et très précisément le chrétien orthodoxe, le fidèle pratiquant situé à l'intérieur du paradigme de la foi.

l'Église, est celle de stimuler le progrès spirituel des chrétiens. La répétitivité des fêtes lors de chaque année liturgique, au niveau des semaines et des jours dont elle est composée, est censée aider les fidèles à prendre conscience de leur cheminement vers Dieu, et à soutenir leur agir dans le but de leur imprégnation de l'agir divin, de leur sanctification – le but de toute vie chrétienne :

C'est le sens de ce temps après la Pentecôte dans lequel nous entrons, et qui va durer jusqu'au premier septembre, où un nouveau cycle liturgique dans notre vie chrétienne recommencera. Et ainsi chaque année pour que cette œuvre de notre sanctification ne cesse pas de s'approfondir, ne cesse pas d'engager véritablement tout notre être⁴.

C'est pourquoi, du point de vue de la vie intérieure de chaque fidèle, le temps liturgique doit être considéré (selon la théologie et la spiritualité orthodoxe)

moins comme un mouvement circulaire fermé que comme un mouvement hélicoïdal ascendant, où chaque cycle accompli est censé rapprocher l'homme du sommet, c'est-à-dire de Dieu, et en même temps des fidèles entre eux, lesquels, selon cette image, forment à chaque nouveau cycle un cercle de plus en plus étroit et aussi de plus en plus proche du centre. Cela confirme l'ancien adage patristique que plus on se rapproche de Dieu, plus on se rapproche de son prochain, et plus on se rapproche de son prochain, plus on se rapproche de Dieu. (Larchet, J.-C., 2016, p. 64)

L'année, la semaine et le jour entiers consacrés à Dieu : structure des cycles liturgiques

Dans l'Église orthodoxe, le temps est ordonné donc, selon trois cycles : annuel, hebdomadaire et journalier. Comme dans toutes les Églises chrétiennes, le temps liturgique s'y définit au sein d'une période annuelle. Le nouvel an ecclésial, début de l'année liturgique, commence le 1^{er} septembre⁵, et l'année liturgique s'étend donc du 1^{er} septembre au 31 août.

Les historiens mêmes des religions reconnaissent l'importance de l'année liturgique pour la vie chrétienne (Eliade, M., Couliano, I.-P., 2017, p. 131). Dans l'Orthodoxie, cette année remémore (par commémoration), à travers ses cycles de fêtes, toute l'histoire du salut de l'humanité, depuis la chute du premier homme et jusqu'à la Résurrection du Christ, le Fils de Dieu descendu sur la terre pour racheter l'homme et

⁴ Homélie du père archimandrite Placide Deseille prononcée le 22 juin 2014, en la fête des Saints du Mont Athos, au monastère Saint-Antoine-Le-Grand, en France : archive personnelle.

⁵ Selon le nouveau calendrier, ou grégorien : il y a deux calendriers en usage dans les Églises orthodoxes : le calendrier julien (ou l'ancien calendrier) et le calendrier grégorien (ou le nouveau calendrier). L'Église orthodoxe roumaine respecte le nouveau calendrier, ainsi que l'Église orthodoxe de France. L'ancien calendrier – observé par l'Église orthodoxe russe et celle de Moldavie – a treize jours de retard sur le calendrier grégorien. C'est pour cette raison que certaines fêtes liturgiques ne sont pas célébrées aux mêmes dates dans toutes les Églises, sauf Pâques, célébrée le même jour dans pratiquement toute l'Orthodoxie : le dimanche qui suit la pleine lune après l'équinoxe de printemps, calculé selon le calendrier julien et après la Pâque juive (Dumas, F., 2010, p. 61).

le remonter avec Lui dans les cieux ; ainsi, cette année est-elle structurée en trois grandes périodes liturgiques, ordonnées autour de Pâques, appelée aussi « la fête des fêtes » (la plus importante dans l'Église orthodoxe), et de la Pentecôte. Ces périodes contiennent des fêtes mobiles, dont la date varie chaque année en fonction de la date de Pâques (Larchet, J.-C., 2016, p. 70) et portent les noms de Triode, de Pentecostaire et d'Octoèque. Reprises tous les ans, avec les offices correspondants des fêtes (donc, des jours) et des semaines qu'elles contiennent, elles représentent en fait des cycles, les plus importants de l'année ecclésiastique ; les textes liturgiques relatifs à leurs fêtes sont regroupés dans des livres éponymes : le *Triode*, le *Pentecostaire* et *l'Octoèque*, dont les versions françaises ont été faites par le père Denis Guillaume, le plus prolifique traducteur des textes liturgiques du grec en français, moine uniate belge devenu orthodoxe vers la fin de sa vie⁶. Les trois noms propres représentent des emprunts faits au grec moderne, parfaitement bien intégrés en langue française, des points de vue phonétique et morphologique. Néanmoins, tous les trois ont connu pendant un certain temps, depuis les débuts de l'Orthodoxie en France (et donc, la traduction des livres liturgiques en langue française) et jusqu'à présent, lors de leurs différents contextes d'emploi (de nature théologique, liturgique, spirituelle), un doublet grec, transféré tel quel en langue française, c'est-à-dire, avec son signifiant d'origine : *Triodion* (mentionné dans Le Tourneau, D., 2005, p. 629), *Pentecostarion* (mentionné dans Le Tourneau, D., 2005, p. 477) et respectivement, *Octoèchos* (cf. Dumas, F., 2010, p. 146). De nos jours, l'usage a légitimé comme normes lexicale de ces termes les formes complètement adaptées en français des points de vue phonétique et morphologique, reprises par la plupart des travaux de théologie et de spiritualité orthodoxe, rédigés ou traduits en langue française : *Triode*, *Pentecostaire* et *Octoèque*.

Revenons maintenant à la structure hebdomadaire de ces périodes liturgiques. Le cycle du Triode correspond aux dix semaines qui acheminent les chrétiens orthodoxes vers la fête de Pâques. Il est divisé en trois parties : le Triode du précarême, le Triode du Carême et la Grande Semaine (Larchet, J.-C., 2016, p. 71).

Selon les théologiens liturgistes, le Triode du précarême commence avec le Dimanche du Publicain et du Pharisien et contient la période de trois semaines qui prépare les fidèles au Grand Carême, chaque semaine s'achevant respectivement par le Dimanche du Fils prodigue, le Dimanche du Jugement dernier (appelé également le dimanche de l'Apocréo, ou dernier dimanche avant le Grand Carême où l'on peut manger de la viande⁷ : Dumas, F., 2010, p. 45) et le Dimanche de l'exil d'Adam du paradis (ou de la Tyrophagie : il clôt la semaine qui porte le même nom, la dernière semaine avant le Grand Carême, pendant laquelle on élimine la viande et on mange des laitages, du

⁶ *Triode de Carême*, traduction du père Denis, Diaconie apostolique, éditions de Chevetogne, 2007 ; *Pentecostaire*, édition française par le P. Denis Guillaume, Parme, 1995 ; *Paraclitique ou Grand Octoèque*, édition française par le P. Denis Guillaume, Parme, 1995.

⁷ D'où son autre appellation de dimanche du carnaval, où le nom « carnaval » provient étymologiquement des mots latins *carne*, 'viande', et *levare*, 'enlever'.

fromage en particulier, des œufs et du poisson). Le Dimanche du Jugement dernier est précédé du Samedi des défunts⁸, l'un des principaux jours de l'année où, dans l'Église orthodoxe, on commémore les défunts. Cette commémoration sera reprise tous les samedis du Grand Carême. Et les fidèles orthodoxes recommencent chaque année ce cycle de renoncement progressif à la consommation de certains aliments, tout d'abord de la viande et après, des laitages et du poisson, afin de jeûner ensuite pendant six semaines auxquelles s'ajoute la semaine de la Passion, donc sept semaines en tout.

La pédagogie de l'Église vise non seulement cette avancée progressive du corps dans le renoncement alimentaire, mais aussi la préparation de l'âme pour les dispositions intérieures requises par le Carême, à savoir l'humilité (suggérée par le Dimanche du publicain et du pharisien), le repentir (suggéré par le Dimanche du Fils prodigue) et la prise de conscience de la part des fidèles de leur condition de pécheurs et d'exilés du paradis, loin de Dieu, et des efforts qu'ils doivent faire le long du Carême afin de retrouver leur intimité perdue avec le Créateur, après le Jugement dernier. Cet exercice de « mémoire » spirituelle et d'ascèse accompli chaque année à travers le jeûne et d'autres « exercices corporels » (comme les métanies et les prosternations: Deseille, P., 2012b, p. 100) a pour but une progression spirituelle des fidèles, ayant un impact majeur sur leur vie chrétienne, qui consiste à faire grandir en eux la grâce divine reçue au Baptême et à l'aider (par leurs actes) à porter en eux tous ses fruits, afin qu'ils parviennent à une totale communion avec Dieu, à la sanctification (Deseille, P., 2012a).

Le Triode du précarême est continué par le Triode du Carême, qui comporte les six semaines du Grand Carême, dont la première est une période de jeûne particulièrement stricte et de prière particulièrement fervente. Les six semaines sont closes par les dimanches suivants, les mêmes chaque année : le premier dimanche du Grand Carême ou le dimanche du triomphe de l'Orthodoxie (sur toutes les hérésies), le deuxième dimanche, de saint Grégoire Palamas, le troisième, de la Croix, le quatrième, de saint Jean Climaque, le cinquième, de sainte Marie l'Égyptienne et le sixième, le dimanche des Rameaux, c'est-à-dire de l'Entrée du Christ à Jérusalem. La Grande Semaine ou la semaine de la Passion clôt le cycle du Triode, se caractérisant par des célébrations quotidiennes des moments les plus importants de la Passion du Christ, jusqu'à sa Crucifixion et sa mort sur la Croix.

La fête de Pâques inaugure le cycle du Pentecostaire, qui comporte la semaine Radieuse (qui inclut la célébration de la Résurrection), les semaines qui sont closes par les dimanches suivants (gardés dans la mémoire liturgique de l'Église⁹) : le Dimanche de Thomas, le Dimanche des Myrophores, le Dimanche du Paralytique, le Dimanche de la Samaritaine, le Dimanche de l'Aveugle-né, la fête de l'Ascension (qui commémore la montée glorieuse du Christ aux cieux, avec son corps ressuscité), le

⁸ *Calendrier liturgique*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2019.

⁹ Et qui sont tous « des témoignages de foi dans le Christ ressuscité et dans Son pouvoir de guérir et de donner la vie » (Larchet, J.-C., 2016, p. 76).

Dimanche des Pères des six premiers Conciles œcuméniques (qui ont défini la doctrine de la foi orthodoxe en ce qui concerne la Trinité, le Christ et le Saint-Esprit), le Dimanche de la Pentecôte (qui commémore la descente du Saint-Esprit sur les apôtres) ainsi que le Dimanche de tous les Saints.

Les semaines et dimanches correspondants qui suivent, bien qu'ils soient nommés énièmes « après la Pentecôte », n'appartiennent plus au Pentecostaire mais au cycle hebdomadaire défini par l'Octoèque. À l'intérieur de l'année liturgique, les semaines sont groupées en cycles de huit, correspondant à leurs huit tons respectifs (qui caractérisent leurs offices), d'où le nom d'Octoèque donné à l'ensemble (Larchet, J.-C., 2016, p. 77). Il y a huit cycles dans l'année liturgique, qui suivent un schéma assez compliqué, sur lequel nous n'insisterons pas ici. Précisons seulement que « Le début du cycle hebdomadaire pour toute l'année commence par le ton 8 à partir du lundi qui suit le 1^{er} dimanche après la Pentecôte (ou Dimanche de tous les saints). Le 10^e dimanche après la Pentecôte, on commence le 2^e cycle, et cela continue ainsi » (Larchet, J.-C., 2016, p. 77). Le cycle hebdomadaire, caractérisé par un ton, commence le samedi soir avec les vêpres du dimanche et finit le samedi suivant (avant l'office des vêpres). Chaque jour de la semaine est consacré par la Tradition de l'Église à une commémoration particulière : le dimanche (premier jour de la semaine liturgique) est dédié à la Résurrection du Christ ; le lundi, aux puissances angéliques, anges et archanges ; le mardi, à saint Jean Baptiste ; le mercredi, à la Croix et à la Mère de Dieu ; le jeudi, aux Apôtres et à saint Nicolas ; le vendredi, à la Croix et à la Mère de Dieu, comme le mercredi, l'autre jour hebdomadaire de jeûne ; le samedi est dédié à tous les saints et à la commémoration des défunts. Il existe deux livres liturgiques qui contiennent les textes liturgiques des huit tons : le *Grand Octoèque*, appelé également *Paraclitique*, qui contient les hymnes de tous les jours de la semaine, et le *Petit octoèque* qui ne contient que les hymnes des dimanches. La plupart des théologiens liturgistes roumains parlent d'une période proprement dite de l'Octoèque, la plus longue de l'année ecclésiastique, ordonnée autour des fêtes de la Nativité du Seigneur (ou Noël) et de la Théophanie (Braniște, E., 1993, p. 134).

Le cycle hebdomadaire et complété du point de vue liturgique par le cycle quotidien. Celui-ci est constitué des offices dits « des heures », dont les textes sont contenus dans le livre appelé *Horologion* ou *Livre des Heures*. L'ordre des offices principaux de la journée est le suivant : les Vêpres (premier office du jour, puisque la journée liturgique commence le soir), les Petites complies, l'Office de Minuit, les Matines (ou l'Orthros), Heure de Prime, Heure de Tierce, Heure de Sexte, la Liturgie, Heure de None¹⁰.

Nous avons essayé de montrer jusqu'ici la cyclicité des périodes liturgiques ; qu'en est-il des fêtes qui figurent « individuellement » sur le calendrier de l'Église et quelle est la fonction de leur répétitivité ? Pour revenir aux semaines regroupées dans deux des trois cycles mentionnés ci-dessus, du Triode et du Pentecostaire, nous devons préciser que les fêtes qui en font partie ont la particularité d'être des fêtes mobiles

¹⁰ *Petit Horologion*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2009.

(liées à la fête de Pâques, et donc, au calendrier lunaire des juifs). Les fêtes fixes (qui caractérisent plus spécialement le cycle de l'Octoèque) sont liées au calendrier solaire (julien et chrétien) et leurs textes liturgiques de célébration sont regroupés dans le livre appelé les *Ménées*. Si l'on regarde les calendriers liturgiques, on observe aisément qu'il y a une hiérarchisation de ces fêtes annuelles¹¹, qu'elles soient fixes ou mobiles, dont les noms y sont précédés du symbole de la croix, qui peut être, pour ce qui est de l'usage roumain, de couleur rouge et entouré de deux parenthèses (pour les fêtes majeures et les grandes fêtes) (ou bien, selon l'usage slave, de couleur rouge et entouré d'un cercle, pour la même catégorie de fêtes), de couleur rouge et suivie d'une seule parenthèse (pour les fêtes moyennes), de couleur noire (pour les fêtes mineures, de quelques saints) ou bleue (pour les fêtes des saints roumains).

Nous avons proposé ailleurs trois typologies des fêtes orthodoxes, complémentaires, selon la perspective prise en compte pour leur définition : une typologie théologique-liturgique, une autre référentielle (liturgique et événementielle), et enfin, une troisième, lexicale (Dumas, F., 2019, p. 139). Toutes les trois mettent en évidence la manière dont l'Église perçoit la cyclicité du temps liturgique, qui commémore le temps biblique et tout particulièrement celui de la vie du Christ, de la Mère de Dieu et des saints.

Du point de vue théologique-liturgique, les travaux de spécialité font la distinction entre les fêtes à date fixe et les fêtes à date mobile. Ces fêtes liturgiques fixes ou mobiles sont structurées à leur tour en fêtes majeures, grandes fêtes, fêtes moyennes, petites fêtes et fêtes ordinaires (Larchet, J.-C., 2016, p. 65). L'année liturgique comporte douze fêtes majeures, auxquelles s'ajoute la fête de Pâques, qui n'est pas comptée. Quatre d'entre elles sont consacrées à la Mère de Dieu (la Nativité de la Mère de Dieu, l'Entrée au Temple de la Mère de Dieu, l'Annonciation et la Dormition de la Mère de Dieu) et huit au Christ (la Nativité du Christ, la Théophanie, la Sainte Rencontre ou l'Hypapante, les Rameaux, l'Ascension, la Pentecôte, la Transfiguration et l'Exaltation de la Sainte Croix) (Larchet, J.-C., 2016, p. 66 ; Braniște, E., 1993, p. 143). Les grandes fêtes, qui sont toutes à date fixe, sont au nombre de quatre ou cinq, à savoir : la Circoncision du Christ, la fête des saints apôtres Pierre et Paul, la Nativité de saint Jean Baptiste, la Décollation de saint Jean Baptiste et, dans l'Église russe surtout (mais depuis peu dans l'Église roumaine aussi), la Protection de la Mère de Dieu (Larchet, J.-C., 2016, p. 67). Les autres catégories de fêtes liturgiques, moyennes, petites et ordinaires, sont consacrées à des saints particulièrement vénérés, ou vénérés de façon « habituelle » (ce qui se voit au niveau de la structure des offices liturgiques dont ils bénéficient, avec ou sans vigiles, etc.) dans l'ensemble des Églises

¹¹ « La différence d'importance des fêtes détermine une hiérarchie : La hiérarchie liturgique des fêtes. Le degré croissant de festivité se traduit par certaines adjonctions (et quelques suppressions corrélatives) dans la structure de base des Vêpres et des Matines, le degré supérieur cumulant généralement les modifications du degré inférieur [...]. (Larchet, J.-C., 2016, p. 69).

orthodoxes locales ou seulement dans certaines d'entre elles. C'est la raison pour laquelle elles portent les noms des saints (ou saintes) en question.

Du point de vue référentiel-liturgique, on peut parler de trois types de fêtes : des fêtes à référence événementielle à dominante narrative (de commémoration d'un événement temporel précis de l'histoire du salut : l'Entrée au Temple de la Mère de Dieu, la translation des reliques d'un saint ou d'une sainte, etc.), des fêtes (liturgiques) à références temporelles explicites (la Paramonie¹² de la Théophanie, la clôture¹³ d'une fête ou d'une autre) et des fêtes à références personnelles ou anthroponymiques (ou de temporalité biographique : les fêtes des saints, la *Synaxe de saint Jean Baptiste*¹⁴, etc.).

La troisième typologie, de facture lexicale, trahit davantage la nature hétérogène des noms des fêtes chrétiennes-orthodoxes (en français comme en roumain), plus que la mise en scène d'une temporalité sacrée, et comprend des noms propres (les patronymes représentés par les noms des saints), des lexèmes de désignation des événements importants de la vie du Christ, de la Mère de Dieu ou des saints récupérés en tant que noms propres (*l'Annonciation, l'Ascension, la Résurrection, la Dormition*), des constructions syntaxiques figées (des syntagmes, tels : *l'invention des reliques, l'invention du chef du Précurseur*), des lexèmes spécialisés (tels : *clôture, avant-fête*¹⁵), et des emprunts (en général du grec : *l'Hypapante*, désignation d'origine grecque de *la Sainte Rencontre*, fêtée le 2 février¹⁶) (Dumas, F., 2019, p. 140).

Ces typologies mettent en évidence différentes manières dont le temps liturgique est exprimé à travers ces moments particuliers de commémoration événementielle que représentent les fêtes, commémoration périodique, annuelle, cyclique, qui ne cesse de rappeler aux fidèles l'histoire du salut de l'humanité, les acteurs et les témoins privilégiés de cette histoire vécue par le Fils de Dieu pour eux, ainsi que la possibilité qui leur est offerte dans l'Église qu'Il a fondée de revenir auprès de Lui, à travers les offices liturgiques et tout l'agir d'une vie chrétienne authentique.

Le temps social et le temps liturgique ; le présent cyclique

Les chrétiens orthodoxes vivent le temps liturgique au présent de leur vie terrestre, quotidienne, profondément imprégnée par le temps social, historique. En même temps,

¹² « Paramonie f. Veille des fêtes de Noël et de la Théophanie : *ajunul Crăciunului sau al Bobotezei* » (Dumas, F., 2010, p. 156).

¹³ « Clôture f. Le nom porté par le jour où l'on termine une grande fête. La clôture peut avoir lieu le jour même, le lendemain, quelques jours après, ou bien huit jours après : *odovanie (f.)* » (Dumas, F., 2010, p. 71).

¹⁴ Fête qui se trouve en relation avec une grande fête de l'Église, qui la précède ; par exemple, la synaxe de la Mère de Dieu succède à la grande fête de la Nativité du Christ (Dumas, F., 2010, p. 205). La Synaxe de saint Jean Baptiste succède à la grande fête de la Théophanie, qui commémore le Baptême du Christ par saint Jean Baptiste, justement.

¹⁵ « Avant-fête f. Série de jours (quatre pour la Théophanie et cinq pour Noël), qui précèdent une grande fête : *înainte-prăznuire* » (Dumas, F., 2010, p. 54).

¹⁶ Selon le nouveau calendrier, qui coïncide avec le calendrier civil universel.

le temps liturgique par excellence est le présent des commémorations et des offices de l'Église, un présent qui fait mention d'un passé ontologique qui réclame le repentir et qui est, en même temps, ouvert vers l'éternité et l'avenir eschatologique (Dumas, F., 2000, 86) ; ces derniers appartiennent à Dieu et c'est pour eux que le chrétien prie à travers ces offices de commémoration. L'avenir eschatologique est l'équivalent du présent éternel du temps du Royaume de Dieu¹⁷, pour lequel préparent et vers lequel convergent le temps liturgique et ses cycles. Et cet avenir est déjà mystérieusement rendu présent par le temps liturgique qui l'infuse, par les moyens des sacrements et d'une participation consciente aux offices, aux fidèles soucieux de leur vie spirituelle et de leur insertion après la mort dans le Royaume de Dieu.

« Aujourd'hui » et « en ce jour » sont les mots-clés des références temporelles qui caractérisent les textes liturgiques orthodoxes ; un adverbe et une locution adverbiale à valeur déictique (Charaudeau, P., Maingueneau, D., 2002, p. 159), tel qu'on peut le voir des exemples liturgiques suivants :

Aujourd'hui c'est le commencement de notre salut, où se manifeste le mystère éternel : le Fils de Dieu devient fils de la Vierge et Gabriel annonce cette grâce. Avec l'Ange disons donc à la Mère de Dieu : Réjouis-toi, Pleine-de-Grâce, le Seigneur est avec toi ! (Tropaire¹⁸ de l'Annonciation)¹⁹.

En ce jour la Vierge enfante Celui qui transcende tous les êtres, et la terre abrite en une grotte l'Inaccessible. Les bergers avec les anges chantent Sa gloire, et les mages avec l'étoile cheminent, car pour nous vient de naître un enfant nouveau-né, le Dieu d'avant les siècles. (Kondakion²⁰ de la fête de « la Nativité selon la chair de notre Seigneur, Dieu et Sauveur Jésus-Christ - Noël »)²¹.

Les références de nature déictique exprimées par les deux mots (adverbe et locution adverbiale) relèvent d'une situation de communication (ou d'une interaction) spéciale, illustrée par les offices liturgiques, qui se déroule toujours au présent de la commémoration accomplie par ces offices. C'est la raison pour laquelle les fidèles n'ont même pas le sentiment d'une répétitivité, mais d'une permanence des célébrations, qui leur fait vivre, cycliquement et joyeusement (puisque la reprise du

¹⁷ Si le royaume terrestre représente le territoire d'un état gouverné par un roi, membre d'une famille royale, le Royaume de Dieu désigne, par analogie et par spécialisation sémantique, l'endroit où reposent et reposeront pour l'éternité les justes et les élus de Dieu, un « endroit » particulier et unique, gouverné par Dieu, « le Roi de toutes choses », un monde qui « transcende notre monde matériel, soumis aux limitations actuelles de l'espace et du temps » (Deseille, P., 2017, 205) ; ou bien, avec les mots du théologien Jean-Claude Larchet, « le Royaume des cieux [ou de Dieu] est la vraie patrie des chrétiens » (Larchet, J.-C., 2016, p. 70).

¹⁸ « Tropaire m. Chant liturgique bref, qui raconte en résumé, de façon poétique, la vie et l'enseignement d'un saint ou d'une fête : tropar (n.) » (Dumas, F., 2010, p. 213).

¹⁹ *Livre de prière*, Paris, éditions Apostolia, 2014, p. 457.

²⁰ « Kondakion m. Pl. kondakia. À l'origine, une longue composition poétique consacrée à une fête de l'Église ; à présent, le kondakion est une strophe poétique, qu'on retrouve dans des acathistes ou dans d'autres offices, comme la liturgie eucharistique : condac (n.) » (Dumas, F., 2010, p. 122).

²¹ *Livre de prière*, Paris, éditions Apostolia, 2014, p. 432.

cycle est attendue avec joie), la commémoration des moments privilégiés de leur salut. Ce n'est donc pas d'une remémoration répétée à l'infini des événements évoqués par les fêtes, à travers les offices liturgiques, qu'il s'agit, mais d'une commémoration cyclique, autrement dit d'une actualisation de leur référentiel spirituel au niveau du présent de la mémoire vivante de l'Église ; une mémoire qui n'est pas comprise par l'homme religieux (en l'occurrence le chrétien pratiquant) comme un dépôt ou une collection d'événements et de personnages saints évoqués de temps en temps, mais comme une réalité mystérieuse ou sacramentelle (et profondément traditionnelle, c'est-à-dire vécue, expérimentée et validée par de nombreuses générations précédentes) qu'il doit vivre de manière cyclique, en approfondissant l'enseignement spirituel dont les moments privilégiés retenus par les fêtes sont porteurs.

Dans le monde déchu où les chrétiens ont la conscience de vivre depuis leur naissance, la répétition des fêtes (et donc des offices liturgiques qui les commémorent, dont le plus important est celui de la Liturgie eucharistique) ne fait que rejoindre d'autres répétitions rituelles, d'actes et de gestes, accomplies avec le même but : atteindre la perfection de la vie divine à travers le progrès dans la vie spirituelle, qui n'aura plus besoin de répétitivité :

La répétition de la Liturgie et celle de la sainte communion ont lieu à cause de notre imperfection et pour notre progrès : parce que nous sommes incapables d'en assimiler d'emblée et pleinement la grâce, et afin que nous puissions progresser de plus en plus dans cette assimilation. [...] Pour ce qui est de la Liturgie, chaque célébration doit être pour nous l'occasion d'une attention plus grande, et, avec des dispositions chaque fois meilleures, d'un approfondissement de sa compréhension dans chacun de ses éléments, d'une participation intérieure plus intense, et en conséquence d'une plus grande réception de la grâce qu'elle dispense. (Larchet, J.-C., 2016, p. 495)

En attendant son avenir eschatologique, le fidèle vit le présent liturgique à répétition, une répétition qui vise une prise de conscience de plus en plus profonde et aiguë de sa condition de pécheur et de la nécessité d'agir en sorte que sa vie terrestre représente vraiment une préparation pour sa vie future, dans « sa » patrie céleste qui est le Royaume de Dieu.

Pour conclure : le temps liturgique comme temps sanctifié par Dieu et offert à l'homme de façon cyclique

Le temps liturgique est profondément enraciné – pour sa mise en place – dans le temps social, même s'il a une existence distincte ; certes, pour y entrer, le fidèle doit sortir de son temps social. Mais comment est-ce humainement possible de sortir d'un temps pour entrer dans un autre ? Quels passages et quels seuils y auraient-il entre les deux ? La réponse à ces questions est fournie par l'enseignement de l'Église : ce passage est assuré par la disposition du cœur, de « déposer tout souci du monde »²², et la volonté

²² Comme il est dit dans le texte de l'Hymne des Chérubins, chantée lors de la Liturgie eucharistique de saint Jean Chrysostome : « Nous qui mystiquement représentons les Chérubins et chantons à la vivifiante Trinité l'hymne trois fois sainte, déposons maintenant

de l'homme de consacrer du temps à Dieu, sur une voie bien vérifiée par la Tradition, celle de sa participation aux offices liturgiques.

Autrement dit, le temps liturgique est un temps social consacré par l'homme croyant à Dieu, à travers sa participation aux offices, un temps-offrande liturgique ; très sensible à cette offrande, dans son immense amour pour les hommes (proclamé par tous les écrits du Nouveau Testament et les textes de théologie), « son » Dieu le lui rend sanctifié (c'est-à-dire béni et imprégné par son agir divin, par l'œuvre du Saint-Esprit), afin de l'aider à s'approcher de nouveau de Lui et à redevenir comme Il l'a créé, tel qu'il était avant la chute, et à régner en tant que prêtre sur la création entière.

Il n'y a pas de seuil « concret » qui puisse être identifié entre les deux temps ; et ceci constitue justement l'un des enjeux majeurs de la vie chrétienne : les fidèles doivent s'évertuer à transposer l'enseignement de l'Église concernant la vie en Dieu dans leur vie de tous les jours, en adaptant leurs rythmes de vie (Hall, E-T, 1984, 206) sociale à un savoir et à un vouloir de mettre en pratique cet enseignement par le prolongement du temps liturgique en dehors des murs de l'Église (à la fin des offices liturgiques) jusqu'à chez eux, tous les jours de l'année, en faisant entrer ce temps dans leur temps social, pendant toute l'année, et ainsi de suite, en recommençant l'année d'après.

La répétition des cycles liturgiques ne les « ennuie » pas ; au contraire, ils attendent avec joie les moments forts de l'année qu'ils aiment le plus, pour commémorer et approfondir leur signification spirituelle, afin d'y puiser la force de poursuivre, de façon de plus en plus attentive, leur progrès spirituel, sur la voie du salut. Car ils savent que leur insertion dans ces cycles liturgiques est le moyen le plus sûr et le plus efficace de retrouver le paradis perdu, et que le dessein de Dieu en ce qui les concerne est qu'ils vivent « véritablement de sa Vie », qu'ils ne soient « plus qu'un seul être avec Lui, un seul corps animé du même souffle divin, où circule la même sève, dans un échange d'amour réciproque » (Deseille, P., 2012b, p. 182).

Références

- Braniște, Ene, preot prof. dr., *Liturgica generală*, ediția a II-a revizuită și completată, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993.
- Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
- Deseille, Placide, archimandrite, *Certitudes de l'Invisible. Éléments de doctrine chrétienne selon la tradition de l'Église orthodoxe*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2012a.

tout souci du monde » : *Les Divines Liturgies de saint Jean Chrysostome, de saint Basile le Grand et la Liturgie des Dons présanctifiés selon l'usage du Mont Athos*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand et Monastère de Solan, 2009, p. 51.

- Deseille, Placide, archimandrite, *Les Chemins du cœur. L'Enseignement spirituel des Pères de l'Église*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2012b.
- Deseille, Placide, archimandrite, *La Couronne bénie de l'année chrétienne. Homélie pour l'année liturgiques*, volume II, Monastères Saint-Antoine-Le-Grand et Monastère de Solan, 2017.
- Dumas, Felicia, *Gest și expresie în Liturghia ortodoxă. Studiu semiologic*, prefață de prof. dr. Maria Carpov, Institutul European, Iași, 2000.
- Dumas, Felicia, *L'Orthodoxie en langue française. Perspectives linguistiques et spirituelles*, avec une Introduction de Mgr Marc, évêque vicaire de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, Casa editorială Demiurg, Iași, 2009.
- Dumas, Felicia, *Dictionnaire bilingue de termes religieux orthodoxes : français-roumain*, Métropole de Moldavie et de Bucovine, éditions Doxologia, Iași, 2010.
- Dumas, Felicia, « L'agir divin et humain reflétés par la terminologie religieuse chrétienne-orthodoxe en langue française », *Argumentum*, volume 16, issue 1/2018, editura Fundației Academice Axis, Iași, 2018.
- Dumas, Felicia, « Traduire les noms des fêtes chrétiennes en langue française », *Atelier de traduction*, no 31-32, Editura Universității Suceava, Suceava, 2019.
- Hall, Edward T., *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, traduit de l'anglais par Anne-Lise Hacker, Seuil, Paris, 1984.
- Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1987.
- Eliade, Mircea, Couliano, Ioan P., *Dictionnaire des religions*, Plon, Paris, 2017.
- Larchet, Jean-Claude, *La Vie liturgique*, Cerf, Paris, 2016.
- Le Tourneau, Dominique, *Les mots du christianisme. Catholicisme, Orthodoxie, Protestantisme*, Fayard, Paris, 2005.

TEMPORALITÉ ET SIGNIFICATION : L'EXEMPLE DU DISCOURS SUR LE SON

Dominique Pinard

Université de Bourgogne Franche-Comté, France

Abstract. *Providing a key perspective on the sensitive experience, the discourse on sound attests to the manner in which language accounts for – and participates in – the emergence of temporal awareness. Speech employs in this respect multiple resources to “grasp” the acoustic process, whether it calls on onomatopoeic mimesis, stages listening in discourse, mobilizes domain-specific markers, or utilises its own updating modes for iconic purposes (the study focuses particularly on the manner in which the linear speech chain makes sense in itself). While speech can grasp the movement of becoming and make time “exist”, the meaning process, by setting a goal, has its own temporal issues. Does, then, time contribute to meaning?*
Key words: *listening; temporal awareness; iconicity; meaning; speech.*

Inscription discursive du procès sonore

Si la pensée du temps renvoie généralement à l'univers du mouvement, l'analyse de la conscience temporelle trouve un support privilégié dans la relation au sensible. Comme l'exprime à ce propos E. Husserl : « Sentir, c'est là ce que nous tenons pour la conscience originaire du temps ; c'est dans le sentir que se constitue l'unité immanente. [...] La sensation est la conscience présentative du temps » (Husserl, E., 2000, p. 141).

Ouvert, par le jeu des correspondances transmodales, aux diverses manifestations du perçu, le sonore occupe à cet égard une place spécifique. Qu'il soit en effet envisagé dans son caractère éphémère, dans son aptitude à renvoyer à l'événement – l'oreille étant, de façon originaire, l'organe de l'alerte –, ou dans la diversité de ses qualités processuelles, le son a en effet, comme l'analyse E. Strauss, partie liée avec le temps :

La frontière des choses visibles est d'ordre spatial, tandis que celle des choses audibles est d'ordre temporel. [...] Le son monte, dure et s'évanouit – il est une créature du temps et, comme tel, il structure le décours du temps dans son propre devenir. (Strauss, E., 2000, p. 444)

Trouvant ancrage dans le continuum sensori-tonique originaire (Wapner, S., et Werner, H., 1949) – et assurant ce faisant le lien entre l'expérience cinétique et les différentes modalités d'expression de « la couche originaire du sentir » –, l'écoute a ainsi maille à partir avec l'émergence de la conscience temporelle. Or, si le sonore est lié de façon essentielle à la relation au devenir, il s'ouvre également aux enjeux du langage, non seulement en ce que, participant de la vie des individus et des

communautés, il est objet de discours de nature diverse, mais également en ce qu'il procède, dans et par l'usage signifiant du médium vocal, de l'ancrage acoustique de la parole.

Témoignant, en même temps que de notre relation au sonore, des modalités d'inscription sensible du dire, le discours sur le son offre-t-il une perspective privilégiée sur le lien unissant, dans et par l'expérience auditive, l'activité langagière à l'expérience temporelle ?

Saisie discursive du « moment de l'en-tendre »

Expression même d'une présence au monde, le sonore s'inscrit généralement dans le discours par ouverture d'une fenêtre d'écoute, dans et par laquelle prend sens l'événement acoustique. La saisie du perçu se réalise ce faisant par projection sur l'axe linéaire du dire du mouvement de « tension vers » inhérent à l'*en-tendre*, comme c'est le cas dans l'incitation à l'écoute, ouverte à la dimension de l'expérience partagée : « L'entendez-vous, l'entendez-vous, / Le menu flot sur les cailloux ? » (Verhaeren, É., 1912, p. 81).

Partie prenante du sens conféré à l'instant, le *moment de l'en-tendre* se constitue ainsi en point originaire, que le discours renvoie au narrateur, passe par la perspective d'un tiers, ou s'élargisse, en perspective impersonnelle, à la dimension de toute écoute possible :

Maurice Nendaz brusquement s'était arrêté ; il écoute ; il dit à Justin :

-Tu entends ?

Il s'est penché sur le vide ; Justin qui l'a rejoint se penche de même que lui ; *et ce qu'on entendait, c'est qu'on n'entendait rien, c'est-à-dire plus rien.*

(Ramuz, C.F., 2013, p. 57)

Constitution du sonore en événement

Passant pas l'instanciation verbale de l'*en-tendre*, le discours s'attache au perçu et saisit le sonore dans son émergence du silence. Surgissant du *tacet*, le bruit s'ouvre ainsi à la situation afférente :

Un des garçons a dit : « Vous entendez ? » Ils se sont tus tous ensemble. On a entendu l'accordéon. Tout là-bas du côté du lac, derrière les arbres et la nuit, et très faible d'abord parmi le bruit de l'eau, mais qui finissait par percer. (Ramuz, C.F., 2005, p. 232)

Ouvert, en même temps qu'au lien du *faire* à l'*entendre*, au questionnement engagé par l'écoute causale (qu'est-ce que c'est ? qu'est-ce qui se passe ?), le son non seulement renvoie à la situation-source, mais se constitue lui-même en événement.

Enjeux de la mimesis onomatopéique

Confronté à la difficulté inhérente à l'inscription verbale du sensible, le discours fait le cas échéant appel à la mimesis onomatopéique, laquelle, réalisée au filtre des distinctions phonologiques de la langue, assure le passage de l'événement acoustique à « l'événement linguistique ». L'équivalence créée, dans et par le phénomène

« imitatif », entre sons du monde et sons de langue, prend ainsi valeur signifiante dans l'inscription verbale du perçu. L'effet produit est celui d'une coïncidence du sonore et du dire, le jeu des distinctions phonologiques et phono-articulatoires assurant la différenciation des qualités acoustiques et processuelles de l'événement acoustique :

Et tout d'un coup ... toc ... toctoc ... tac ... une grêle de légers chocs clairs et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avançons. Un peu semblables aux craquements d'un feu de bois sec ou à ceux du métal chauffé à blanc et qui travaille. Thierry arrêta la voiture en blêmissant; j'avais eu la même crainte que lui : nous avons dû perdre de l'huile et les pignons du différentiel se « mangeaient » en chauffant. (Bouvier, N., 2014, p. 90-91)

Inscription temporelle du sonore

Ouverte en contexte à la mimesis, la saisie de l'événement acoustique repose de façon essentielle, en même temps que sur l'instanciation de l'*entendre*, sur l'inscription temporelle du perçu. Si la mise en scène du sonore tend à cet égard à s'exprimer de façon linéaire, elle adopte de façon récurrente un mode rétroactif, l'événement acoustique trouvant sa pertinence de son ancrage dans le tout juste passé, lequel renvoie lui-même au moment d'engagement du procès perceptif. Le discours suit en cela le mouvement même d'éveil de la conscience auditive, comme c'est le cas chez C.F. Ramuz dans *La Beauté sur la terre*, où le sonore trouve sa pertinence du retour au moment originaire d'activation de l'écoute, phénomène assuré dans l'énoncé par l'opposition imparfait/plus que parfait. Dans l'arrimage de l'écoute au moment d'ouverture du procès attentionnel se jouent ainsi l'unité et la cohérence du perçu : « Le grand bruit avait beau durer sur la terrasse, les petites notes claires le perçaient de partout. On les avait entendues nâtre dans le lointain, elles se rapprochaient rapidement » (Ramuz, C.F., 1927, p. 81).

Ouverte aux phénomènes de « retour en arrière » – Michel Chion soulignant à ce propos que « toujours dans l'audition quelque chose est dans l'après-coup » (2002, p. 145), la saisie du sonore s'attache tout particulièrement à la façon dont le moment présent, essentiellement insaisissable, prend sens de son glissement dans le tout juste passé, et dont s'effectue ce faisant le renouvellement de l'instant. Prenant valeur expressive en contexte littéraire, ce phénomène trouve une actualisation dans *Derborence*, de C.F. Ramuz, où, présenté au filtre de l'écoute du personnage principal, Thérèse, le bruit de l'éboulement s'ouvre, en même temps qu'à la richesse des modalités d'actualisation de la conscience processuelle du sonore, aux enjeux émotionnels du perçu :

Il continuait à faire de l'orage. Le bruit, qui avait commencé dans son rêve, glisse tout doucement à la réalité. Elle ouvre les yeux, elle l'entend toujours. C'est un roulement de tonnerre. Il se prolonge et gronde au-dessus des montagnes, du côté du nord ; ensuite, elle l'entend qui vient, avec des cahots, comme un char lourdement chargé de billes de sapin qui s'entre-choquent ; il passe au-dessus d'elle ; enfin, il va se heurter, de l'autre côté de la vallée, à la chaîne du sud qui le renvoie. Il revient en arrière, se heurtant à lui-même. (Ramuz, C.F., 1934, p. 50)

Présenté ici comme co-occurent au moment de l'énonciation, l'événement acoustique prend sens de son ancrage au point originare d'éveil de la sensation auditive, situation à partir de laquelle s'amorce le retour au « maintenant » – phénomène pris en charge dans l'énoncé par la succession imparfait/plus que parfait/présent –, la description adoptant alors une perspective linéaire (*il se prolonge... ensuite ... enfin*). Dans le mouvement qui, partant du point originare d'ouverture du procès perceptif et allant, de présent en présent, sans cesse vers l'avant, ancre également continuellement chaque nouvelle phase de l'événement dans le tout juste passé, se joue ainsi un phénomène envisagé par E. Husserl comme exemplaire non seulement de l'inscription processuelle du sonore, mais de l'éveil même de la conscience temporelle :

Le point source, avec lequel commence la « production » de l'objet qui dure, est une impression originaire. Cette conscience est saisie dans un changement continu : sans cesse le présent de son « en chair et en os » se change en un passé ; sans cesse un présent de son temps nouveau relaie celui qui est passé dans la modification. Mais quand le présent de son, l'impression originaire, passe dans la rétention, cette rétention est alors elle-même à son tour un présent, quelque chose d'actuellement là. Pendant qu'elle est elle-même actuelle (mais non son actuel), elle est rétention *du* son passé. Un rayon de la visée peut se diriger sur le présent (sur la rétention), mais il peut aussi se diriger sur l'objet de la conscience rétentionnelle (sur le son passé). Mais chaque présent actuel de la conscience est soumis à la loi de la modification. Il se change de rétention en rétention, et ceci continûment [...] (Husserl, E., 2000, p. 39-40, 43-44)

Or, si la relation au sonore passe par les phénomènes de rétention – et s'ouvre, ce faisant, aux processus de mémorisation –, elle s'exprime également sur le mode du *tendre vers*, ainsi que l'analyse E. Husserl :

Il appartient à l'essence de la perception, non seulement d'avoir un présent ponctuel sous son regard, non seulement de laisser échapper hors de son regard un tout-juste-passé, dont elle a pourtant « encore conscience » sur le mode spécifique du « tout juste passé », mais aussi de passer du maintenant au maintenant et d'aller à sa rencontre par un regard anticipé. La conscience éveillée, la vie éveillée est une vie qui va à la rencontre, une vie qui, du maintenant, va à la rencontre du nouveau maintenant. (Husserl, E., 2000, p. 140)

Marquée par le rôle qu'y joue l'écoute causale (qu'est-ce qui se passe ? qu'est-ce qui arrive ?), la perception sonore s'ouvre ainsi à la situation dont elle procède. Le lien du *faire* à l'*entendre* fonde ce faisant la possibilité même d'anticipation de l'action. À l'affût des indices permettant d'accéder à l'événement, l'écoute a ainsi partie liée avec les conduites de survie, comme le met en évidence l'anecdote narrée par l'audiobiologiste Bernie Krause :

C'était maintenant la fin de l'après-midi, deux heures avant le crépuscule, et la forêt retentissait d'un véritable charivari. J'ai appuyé sur la touche « Enregistrer ». J'ai d'abord entendu dans mon casque une série de clapotements. J'étais incapable de déterminer leur origine, car j'enregistrais en stéréo, mais je savais qu'ils étaient proches. Puis le paysage sonore a nettement changé : les insectes se sont tus, les oiseaux ont baissé de ton. Était-ce un signal ? Nous n'enregistrons que depuis quelques minutes lorsque j'ai regardé l'eau sombre, glauque, par-dessus bord : plusieurs silhouettes longues d'environ un mètre décrivaient des cercles autour de l'embarcation. Elles étaient floues et je ne parvenais pas à les compter : tout

allait très vite et il y avait quelque chose d'anormal dans l'air. Puis une de ces formes que je n'avais pas repérée jaillit à la surface et j'entendis Ruth, toujours laconique, marmonner un peu plus fort qu'à l'accoutumée : « Des crocos ! » [...] Après avoir rapporté notre matériel et coupé l'amarre, nous sommes retournés au camp en vitesse et ne nous sommes plus aventurés sur la rivière de tout notre séjour. (Krause, B., 2013, p. 102-103)

S'il prend sens de son ancrage dans le tout juste passé, le moment de l'*entendre* est ainsi de façon essentielle orienté vers le futur. Dans la saisie du *maintenant* se joue ce faisant l'engagement de l'axe temporel, le présent trouvant sa pertinence, comme l'analyse H. Bergson, en même temps que du lien qui l'unit à l'avant, de la façon dont s'y engage l'à-venir :

[...] ce que j'appelle « mon présent » empiète tout à la fois sur mon passé et sur mon avenir. Sur mon passé d'abord, car « le moment où je parle est déjà loin de moi » ; sur mon avenir ensuite, car c'est sur l'avenir que ce moment est penché, c'est à l'avenir que je tends, et si je pouvais fixer cet indivisible présent, cet élément infinitésimal de la courbe du temps, c'est la direction de l'avenir qu'il montrerait. Il faut donc que l'état psychologique que j'appelle « mon présent » soit tout à la fois une perception du passé immédiat et une détermination de l'avenir immédiat. (Bergson, H., 2007, p. 152-153)

Séquenciation et structuration du sonore

Passant par la saisie de « l'épaisseur du présent » – et l'engagement de l'axe temporel –, le discours s'ouvre aux phénomènes de séquenciation et de structuration du sonore. Si la chaîne syntaxique prend à cet égard valeur signifiante dans le bornage du perçu – la ponctuation assurant le marquage de la clôture du phénomène acoustique sur lui-même –, la mise en scène verbale des phénomènes de succession tend à procéder de l'inscription linéaire même du dire, l'ordre des éléments de l'énoncé renvoyant à celui des événements afférents (Jakobson, R., 1965, p. 27, Givón, T., 1992, p. 8) :

Je frappe avec le poing. Silence. Puis, longuement, avec une pierre ramassée dans le fossé. On entend alors un bruit de pas qui approchent, décroissent, reviennent, et une voix enrouée « Qi yé ?... » (Bouvier, N., 2014, p. 259)

Face à la difficulté présentée par la saisie des phénomènes de simultanéité – le discours étant de façon essentielle unilinéaire –, la saisie du sonore fait appel à des ressources sémantico-syntaxiques propres – l'énoncé signalant ce faisant que le suivant ne succède pas au précédent mais s'y superpose :

« Laisse-lui la liberté, disait-on dans la salle à boire. Qu'est-ce que tu veux la faire travailler ? Elle n'est pas faite pour ça. Laisse-lui la liberté, sans quoi tu risques de l'éteindre... »
Pendant que l'accordéon vient rôder un moment autour des deux hommes, et il tourne un moment sous les abat-jour de tôle émaillée. (Ramuz, C.F., 1927, p. 45)

Inscription subjective du sonore

S'il s'ouvre, en même temps qu'à l'instanciation de l'*entendre*, à l'inscription temporelle du sensible, le discours fait également une large place à la saisie subjective du perçu. Le temps du sonore est ainsi tout d'abord celui – physiologique – de l'activité auditive, vécue comme ouverture d'une présence à l'autre et caractérisée par ses

manifestations fonctionnelles, comme le fait apparaître, chez N. Bouvier, la description de l'effet produit par un phénomène tout à fait banal, mais d'incidence perceptive directe, celui des oreilles qui se débouchent : « Les galettes sont sorties des baluchons, et d'abord on n'a entendu que mastications et soupirs, puis, à mesure que les oreilles se débouchaient, le bruit de la rivière, toujours plus proche » (Bouvier, N., 2014, p. 347).

La relation au sonore se caractérise par ailleurs par son ancrage spatio-temporel et son ouverture aux phénomènes de congruence perceptive, le plus proche tendant également à être le plus puissant et le plus distinct. Le discours met ainsi en jeu des mouvements de focalisation qui, participant du phénomène auditif, contribuent à donner sens à l'instant :

Alors il y eut des voix dans le lointain ; on les entendait très distinctement, parce que le village était devenu tout à fait silencieux. C'est des hommes, plusieurs hommes, beaucoup d'hommes.

Les voix se sont rapprochées, on entend : -À présent, on te laisse aller.

On entend la voix de Nendaz : - Bonne nuit, Antoine.

On entend une troisième voix : - À bientôt, hein ? (Ramuz, C.F., 1934, p. 151)

Valeur inchoative de l'entendre, enjeux aspectuels de la saisie de l'écoute

Ouverte aux phénomènes d'inscription physiologique et spatio-temporelle du perçu, la saisie de l'écoute se charge d'enjeux aspectuels riches et complexes. Assurant le passage « de l'inexistence à l'existence » *l'en-tendre* possède à cet égard une valeur inchoative propre (Franckell, J.J. et Lebaud, D., 1990, p.19; p. 55-56). L'usage du passif pronominal (*se faire entendre*) – tendant à constituer le sonore en élément autonome, acteur de son surgissement, de son déploiement spatio-temporel et de ses interactions avec l'autre –, s'ouvre ce faisant à la richesse et à la diversité des possibilités offertes par l'usage des auxiliaires d'aspectualité (*venir de, finir par, continuer à, recommencer à, cesser de se faire entendre*). Passant par ailleurs par le marquage subjectif du lien tissé avec l'événement acoustique (*sentir grandir le silence*, Ramuz, C.F., 1934, p. 17), le discours mobilise le cas échéant les ressources de l'iconicité, comme le met en évidence, dans la description de la cessation du bruit de la rivière, dans *Derborence*, la valeur de la succession des sifflantes et de la vélaire finale, articulée elle-même au point où se noue dans la gorge le phénomène d'émission verbale : « c'est le bruit du torrent qui a cessé de se faire entendre » (Ramuz, C.F., 1934, p. 39).

Faisant appel tant aux processus de marquage aspectuel qu'aux phénomènes d'iconicité acoustique et phono-articulatoire, la saisie du procès sonore passe ainsi par la mise en synergie de ressources diverses, qui contribuent à l'inscription discursive du perçu.

Engagement du jeu du même et de l'autre et distinction qualitative du perçu

Or, si l'écoute contribue à donner sens au devenir, ce qui confère au sonore sa valeur dans l'analyse des phénomènes temporels tient sans doute, en deçà même de tout élément de nature structurelle, à l'aptitude de l'activité auditive à engager le jeu du *même* et de l'*autre*, dont le discours est partie prenante : « Mais Antoine avait relevé la tête : une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre » (Ramuz, C.F., 1934, p. 20).

Ouverture au procès métaphorique et aux usages iconiques de la chaîne discursive

Passant de façon essentielle par l'ouverture de la relation à l'autre, la saisie qualitative du sonore fait à cet égard une large place au procès métaphorique. Dotés d'une autonomie propre, les événements sonores sont ainsi de façon récurrente mis en scène sur le mode cinétique, situation riche d'incidences sémantiques dans la saisie processuelle du sonore : « À présent, c'était de l'autre côté du mur et de derrière les carreaux que la musique venait ; mais elle venait toujours. Il va, elle le suivait. Ça l'a suivi jusque dans la ruelle » (Ramuz, C.F., 1927, p. 173).

Perçu « dans les termes de l'autre », le sonore trouve par ailleurs en contexte sa pertinence de phénomènes divers, qu'il renvoie à un élément de nature aquatique – « Elle a eu toute la musique pour elle. Il a suffi de la remonter comme elle aurait fait d'un cours d'eau » (Ramuz, C.F., 1927, p. 45) –, physiologique – « comme un lent battement de cœur auquel le cœur se rallie » (Bouvier, N., 2014, p. 106) ou animal (« pareil au vol pelucheux -si bas qu'il est à la limite du silence – des grands oiseaux de nuit. » (Bouvier, N., 2014, p. 106). Mettant en lien – et en tension – bruits-sources et bruits-cibles, les « images du sonore » participent ainsi du lien tissé avec l'événement acoustique et confèrent à celui-ci une puissance expressive propre.

Marquées à ce propos par la valeur des formes en « comme quand », les descriptions sonores de C.F. Ramuz se caractérisent par la place qu'y occupent les métaphores de cessation, l'énoncé passant en contexte par des images d'agression, de chute, de coupe, ou d'usure : « Ça l'a suivi jusque dans la ruelle ; là seulement, ça se défait, ça se démaille, ça s'use fil à fil dans l'air, ça se troue enfin derrière lui » (Ramuz, C.F., 1927, p. 173).

Si elle mobilise largement les formes à caractère métaphorique, l'inscription qualitative du sonore s'ouvre également aux phénomènes d'iconicité acoustique et séquentielle.

Prenant valeur signifiante dans la saisie du déroulement de l'événement sonore, les phénomènes de « quantité linguistique » jouent ainsi un rôle spécifique dans la mise en scène verbale des rapports de durée. C'est le cas par exemple en perspective musicale, chez C.F. Ramuz – la diminution progressive des groupes de souffle (7/5/3), le raccourcissement de la durée des finales (nasale sonore [m] → vibrante [R] → dentale sourde [t]) et le rapprochement des occlusives sourdes (p/p/t) contribuant, dans *La beauté sur la terre*, à la saisie du processus d'accélération dans le jeu de l'accordéoniste : « Peu à peu, elles montent la gamme, lentement d'abord, puis plus vite » (Ramuz, C.F., 1927, p. 132).

Ce phénomène est également présent dans la description de l'écho, où le passage d'une saisie verbale à un énoncé nominal, puis de celui-ci à une forme elliptique, renvoie, parallèlement, à l'effacement progressif du son réfracté :

ce qu'on entend, c'est un premier écho dans le ravin faire son bruit comme quand une pièce de toile se tend, comme quand le vent entre brusquement dans la grande voile. Et le bruit du second écho. Puis du troisième. (Ramuz, C.F., 1927, p. 256)

Les phénomènes de bornage, de succession, d'alternance et de rythme tendent par ailleurs à prendre valeur signifiante dans la distinction des qualités du procès sonore, comme le met par exemple en évidence la valeur de la structure binaire « tantôt/tantôt » – soutenue par la distinction phonématique orales/nasales – dans la mise en scène verbale de la marche :

Ils rentraient ; on entendait le bruit de leurs pas, tantôt sourd, tantôt grinçant, sourd à cause de la boue, grinçant à cause des grosses pierres plates qui sont posées dedans de place en place, comme dans un gué. (Ramuz, C.F., 1934, p. 44)

Qu'elle passe par la saisie de l'alternance bruit/silence, par la mise en scène de phénomènes de progression/régression, par le marquage de la densité, de la vitesse, de l'alternance, ou par la distinction qualitative des durées, la saisie de la relation au sonore fait ainsi appel à l'analogie – soit à notre aptitude à utiliser le connu pour donner sens au perçu. Elle ouvre en cela l'expérience sensible aux enjeux cognitifs et culturels de la vie humaine.

Créant par ailleurs le cas échéant de nouvelles modalités d'actualisation du perçu, l'énoncé confère à l'inscription temporelle même du dire valeur signifiante dans la saisie verbale du procès sonore. Les phénomènes de récurrence, de symétrie, de métrique contribuent ainsi en contexte, hors même de tout renvoi mimétique aux événements afférents, à signifier le sonore, comme le fait par exemple apparaître, chez C.F. Ramuz, la valeur de l'heptasyllabe dans l'évocation des bruits de pas : « Le fer-blanc grince sous leurs pattes » (1927, p. 32), « Mes souliers sonnent aux cailloux » (*Poèmes inédits*, 138), « Des sabots claquent au pavé » (« Premier matin », *Le Petit village*). Réactivant le procès signifiant à sa source, le discours ouvre ainsi une temporalité propre.

De l'instanciation de l'*entendre* – engageant les dimensions de l'avant et de l'après – à l'usage iconique de la trame discursive dans la mise en scène verbale du procès sonore en passant par la distinction qualitative des durées, la saisie discursive du sonore est ainsi partie prenante de l'inscription temporelle du perçu.

De la saisie temporelle du sonore aux enjeux signifiants du temps en langue

Saisie verbale du temps et inscription temporelle du dire

Ouvert à la saisie processuelle du sensible, le discours sur le son offre une perspective privilégiée sur les modalités d'inscription verbale du temps, c'est-à-dire sur la façon dont le dire rend compte – et participe – du devenir.

Inscription du moment de l'en-tendre et réactivation de « l'instant du loquor » (Jacob, A., 1992)

Dans la projection du « moment de l'en-tendre » sur l'axe linéaire du discours se réactive ainsi « l'instant du loquor », décrit par A. Jacob comme « ce paradoxal instant qui tient avec lui ce magistral moyen de fixation qu'est la langue, tout en répondant de ses actualisations » :

(L'instant linguistique) est le point d'émergence du discours [...]. Il est ce qui, d'une certaine manière, contient tout : à savoir le pouvoir réitéré de dire le monde. Porteur de schèmes fondamentaux selon lesquels nous appréhendons l'expérience, il est le noyau de la temporalité humaine. (Jacob, A., 1992, p. 285 ; p. 288)

Si la projection du moment de l'entendre sur l'axe du dire engage la saisie verbale de l'écoute, « l'instant linguistique » ouvre, ainsi que l'analyse E. Benveniste, le procès énonciatif, dans et par lequel s'amorce l'inscription temporelle du discours :

L'acte du discours qui énonce « je » réalise chaque fois l'insertion du locuteur dans un moment nouveau du temps et dans une texture différente de circonstances et de discours. [...] La temporalité est produite [...] dans et par l'énonciation. (Benveniste, E., 1974, p. 67 ; p. 83)

Assurant le marquage du « maintenant », l'instant linguistique se constitue ainsi en point originaire du dire, dans la mesure où, engageant le présent, il inscrit le discours dans le temps :

(Le présent) est réinventé à chaque fois qu'un homme parle parce que c'est, à la lettre, un moment neuf, non encore vécu. [...] Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible car, qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le « maintenant » et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde. (Benveniste, E., 1974, p. 73 ; p. 83)

Faire exister le « maintenant » suppose à cet égard une mise à distance de l'instant, condition nécessaire, ainsi que l'analyse A. Jacob, en même temps qu'à l'ouverture du dire, à la possibilité même d'une ressaisie du devenir :

Le sujet parlant est l'être qui parvient à ne plus être simplement soumis au devenir, mais à en témoigner en y mettant assez d'ordre pour pouvoir transmettre des messages qui surmontent son caractère fugitif. Par là même, il émerge du présent. [...] Il est projet autant que mémoire. (Jacob, A., 1992, p. 11)

L'instant du loquor procède ainsi tant de l'inscription discursive de l'instant que de l'aptitude de la parole à « signifier » le temps et se présente ce faisant, ainsi que l'exprime A. Jacob, « comme un point de condensation ... introduisant dans le devenir à la fois un centre de référence et une puissance d'ordination » (Jacob, A., 1992, p. 343). Prenant valeur de « seuil », le présent s'instaure ainsi en « centre de gravité » du système, dire le temps supposant la capacité pour le locuteur de saisir le maintenant dans son glissement au juste passé mais également dans sa tension vers l'à-venir, soit

d'engager le jeu des antériorités et des postériorités dans et par lequel prend – littéralement – sens l'expérience.

Or, si l'engagement du système verbo-temporel joue un rôle central dans l'inscription discursive de l'avant et de l'après, la saisie verbale du devenir repose également sur les ressources lexicales du champ.

Assurant la saisie des phénomènes de succession, des rapports d'antériorité, de simultanéité ou de postériorité, la langue dispose à cet égard, dans l'inscription des phénomènes processuels, de ressources sémantico-lexicales multiples. Qu'elle passe par le marquage affixal de l'itération (*re-commencer*), par la différenciation adverbiale du caractère soudain ou progressif de l'événement (*tout à coup vs. peu à peu*), par la saisie des phénomènes d'intensification ou de régression (*de plus en plus/de moins en moins*), par l'usage des déverbaux dans la spécification du procès sensible (*chuintement, clapotis*) ou encore fasse appel à la richesse des possibilités offertes par le champ adjectival dans la distinction qualitative des phénomènes de durée, de continuité, de fluidité ou de densité, l'inscription verbale du sonore contribue ainsi à la structuration et à l'affinement de l'expérience temporelle.

Dire le temps, c'est ainsi tout d'abord le faire exister, tant il paraît improbable comme le rappellent E. Benveniste et A. Jacob, que notre relation au devenir puisse se construire en deçà du langage (Benveniste, E., 1974, p. 83 ; Jacob, A., 1992, p. 62). Comme l'affirme à ce propos M. Merleau-Ponty : « Il est essentiel au temps de n'être pas seulement temps effectif ou qui s'écoule mais temps qui se sait » (Merleau-Ponty, M., 1945, p. 1130).

Ce qui se joue ce faisant dans le dire, c'est notre aptitude à nous inscrire dans l'instant et à lui donner sens. Capable de « rendre compte du devenir sans en sortir » (Jacob, A., 1992, p. 318), la parole se constitue ainsi en expérience de maîtrise du temps :

Non seulement (le langage) rend compte du déploiement (du temps) dans l'ex-sistence humaine, mais il en éclaire le sens. Au-delà des fondations les plus générales que le langage constitue pour la temporalité, le sujet y découvre son pouvoir, au cœur même du temps, sur le temps. (Jacob, A., 1992, p. 22)

Donner sens au devenir, c'est ainsi, comme l'affirme M. Merleau-Ponty, « faire le temps au lieu de le subir » (1945, p. 931), le mouvement de ressaisie du flux de l'expérience dans le dire s'exprimant, ce faisant, comme création.

Usages signifiants du temps en langue

Si elle a aptitude à rendre compte du devenir, la parole possède également une temporalité propre. Qu'elle soit envisagée dans une perspective phonologique – R. Jakobson rappelant à cet égard que « le phonème présente, non seulement sur l'axe des simultanéités mais aussi sur l'axe des successivités, une étendue et non un point » (Jakobson, R., 1976, p. 110) –, syllabique, morpho-lexicale ou syntaxique, l'activité langagière a ainsi maille à partir avec le temps, toute instanciation orale du dire

passant par ailleurs par les phénomènes prosodiques (rythme, débit, fluidité), qui participent à part entière du sens du discours. Comme le souligne ainsi E. Benveniste : « Ce que le temps linguistique a de singulier est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit comme fonction de discours » (Benveniste, E., 1974, p. 73).

L'utilisation à des fins signifiantes des modalités d'inscription temporelle du dire semble de fait trouver ancrage aux sources mêmes du langage, comme le fait apparaître, soulignée par Claude Lévi-Strauss, la valeur du phénomène de réduplication dans les formes premières du procès onomatopéique – la répétition, marque d'engagement d'une intentionnalité, se constituant ce faisant en moyen de « signifier la signification » :

Nul autre (procédé) [...] ne contribue davantage à l'avènement d'une conduite linguistique. [...] Par la réduplication, le second membre souligne emphatiquement l'intention signifiante, dont on aurait pu douter, s'il fût demeuré seul, qu'elle eût été présente dans le premier. [...] Le second terme joue le rôle de signe que le premier était lui-même un signe, et non un bruit émis de manière gratuite, ou simplement imité. (Lévi-Strauss, C., 2009, p. 345)

Assurant le passage du bruit au mot – soit de l'imitation vocale à la parole –, l'usage des processus de réduplication procède ainsi de l'aptitude de la parole à se ressaisir elle-même, soit de jouer de ses propres modalités d'actualisation à des fins signifiantes (Jakobson, R., 1980, p. 239-240)

Mis en évidence par l'inscription verbale du sensible – dont le discours sur le son offre un exemple privilégié –, les usages iconiques du « temps linguistique » s'élargissent à un champ beaucoup plus large.

Décrite par R. Jakobson (1965, p. 30) et présentée par G. Lakoff et M. Johnson en termes de « métaphore du conduit », l'utilisation à des fins signifiantes des rapports de durée au sein de l'énoncé s'actualise dans des contextes de nature diverse, qu'elle renvoie à des phénomènes de nature grammaticale (*je finis / nous finissons*) ou syntaxique (cf. supra, « et le bruit du second écho. Puis du troisième », Ramuz, C.F., 1927, p. 256). Allonger ou raccourcir la forme linguistique tend ainsi à prendre valeur signifiante, le « principe de quantité » s'exprimant par le fait que plus la forme est grande – ou saillante –, plus l'événement afférent sera perçu comme long, intense ou important (Givón, T., 1992, p. 3). Analysé par T. Givón, l'usage signifiant du temps linguistique s'étend à des perspectives multiples.

Le positionnement et les modalités d'inscription syntaxique des éléments de l'énoncé se chargent ainsi d'enjeux sémantiques de nature diverse, pouvant en contexte contribuer au marquage de liens de proximité temporelle, fonctionnelle, conceptuelle ou cognitive – les processus de séquenciation et de structuration syntaxique prenant par ailleurs valeur signifiante dans la saisie de situations de continuité/rupture, soit de phénomènes « d'intégration séquentielle » (*entendre parler / entendre qu'on parle / entendre : «... »*) (Givón, T., 1992, p. 10).

Trouvant, par ailleurs, une actualisation dans l'inscription verbale de la succession (cf. supra), le « principe d'ordre linéaire » s'étend également à des phénomènes de logique de discours (mouvement de la cause à l'effet ou de la condition à la conséquence) (Givón, T., 1992, p. 8-9). C'est également dans et par l'ordre des éléments sur la chaîne linéaire du discours que s'expriment, dans l'usage des formes actives et passives, le degré de topicalisation de l'agent et du patient – soit la perspective adoptée sur la situation – (Givón, T., 1992, p. 11) (« On entendait de temps en temps le tintement d'une clochette au cou d'une chèvre quelque part dans les environs » (Ramuz, C.F., 1934, p. 22 / « Une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre » (Ramuz, C.F., 1934, p. 20).

Qu'ils renvoient à des éléments de nature perceptive, descriptive ou relationnelle, ces phénomènes témoignent de la valeur de l'inscription temporelle de la parole dans l'ouverture du procès signifiant. Ce qui s'exprime dans les usages iconiques de la chaîne linéaire du discours, c'est ainsi l'aptitude du temps linguistique à faire sens.

Enjeux temporels du procès signifiant

Or, si le temps linguistique fait sens en discours, le procès signifiant, supposant une mise à distance de l'instant, s'inscrit lui-même de façon essentielle dans le temps. Toute quête du sens suppose ce faisant l'ouverture d'un phénomène de « tension vers », décrit par M. Merleau-Ponty comme engageant un rapport de transcendance :

Sous toutes les acceptions du mot « sens », nous retrouvons la même notion fondamentale d'un être orienté ou polarisé vers ce qu'il n'est pas, et nous sommes ainsi toujours amenés à une conception du sujet comme ek-stase et à un rapport de transcendance active entre le sujet et le monde. (Merleau-Ponty, M., 1945, p.1134-1135)

Qu'il s'exprime comme dépassement du divers dans l'un, ou, ainsi que l'analyse A. Jacob, comme recherche d'un monde « où tout se tient » (Merleau-Ponty, M., 1945, p. 322), le sens suppose ainsi la présence d'une visée (c'est-à-dire d'un point de départ et d'une direction) et donc d'une temporalité, M. Merleau-Ponty soulignant à ce propos la façon dont nos catégories usuelles du temps (temps du travail, du déjeuner...) véhiculent l'idée que « temps et sens ne font qu'un » (Merleau-Ponty, M., 1945, 1131).

Or, si le sens engage une temporalité, la conscience même du devenir, ancrée dans le procès perceptif et ouverte à la parole, participe de notre propension à signifier le monde. Dans l'ancrage sensible du dire se jouent ainsi, en même temps que l'expression de la temporalité humaine, l'engagement du procès signifiant. Le temps est, en cela, le sens même de la parole, puisqu'il est garant de l'ouverture du dire à l'à-venir.

Conclusion

Ancrée, de par l'usage du médium acoustique, dans la relation au sensible, la parole est, comme le met en évidence l'inscription verbale du sonore, partie prenante de l'expérience temporelle.

Si elle est apte, à cet égard, à rendre compte du devenir, elle se constitue elle-même en événement et s'inscrit ce faisant dans le temps. Renvoyant aux origines du dire, la mimesis onomatopéique joue à ce propos un rôle stratégique, dans la mesure où, réalisée au filtre des distinctions phonologiques de la langue, elle assure le passage de l'événement acoustique à « l'événement linguistique ».

Passant par la mise en scène de l'écoute - et réactivant en cela « l'instant du loquor » -, la saisie discursive du sonore possède des enjeux énonciatifs et temporels spécifiques. Dans l'inscription verbale de l'*en-tendre* s'engagent ainsi, en même temps que l'actualisation du *maintenant*, la distinction de l'avant et de l'après, dans et par laquelle s'ouvre l'axe temporel. Si elle repose à cet égard largement sur le système verbo-temporel, c'est à l'ensemble des ressources de la langue que fait appel la saisie du procès acoustique, qu'elle passe par l'utilisation des déverbaux ou des marqueurs adjectivaux et adverbiaux du champ, mette en jeu les processus de séquenciation et de structuration syntaxique, ou s'ouvre au procès iconique, le discours sur le son se caractérisant tant par son ouverture aux formes métaphoriques que par ses usages signifiants des qualités acoustiques et processuelles du matériau linguistique. Assurant le passage du sensible au sens, la parole procède ainsi de notre aptitude à ressaisir le devenir et s'ancre ce faisant au cœur de la temporalité humaine.

Or, si elle fonde notre relation au devenir, la parole s'exprime également dans la durée. Qu'elle soit envisagée dans ses modalités phonologiques, syllabiques, morpho-lexicales ou syntaxiques, elle ouvre ainsi une temporalité propre, porteuse elle-même d'enjeux signifiants. Comme le mettent de fait en évidence la valeur du phénomène de reduplication dans le marquage originaire de l'intention de signifier (Lévi-Strauss, C., 2009, p. 345) ou la richesse des usages iconiques de la chaîne linéaire du dire (Givón, T., 1992, p. 3-12), le temps linguistique a, de façon essentielle, aptitude à faire sens. Bien plus, l'engagement du procès signifiant, passant par l'ouverture d'une visée, soit d'un phénomène de *tension vers*, génère lui-même du temps.

Qu'il participe de l'émergence de l'intention signifiante, de l'actualisation de la chaîne discursive ou des usages iconiques des modalités d'inscription processuelle du dire, le temps se constitue ce faisant à part entière, comme l'analyse R. Jakobson, en « valeur linguistique » (Jakobson, R., 1976, p. 112). Dans l'inscription temporelle de la parole se jouent ainsi, en même temps que l'aptitude du dire à donner sens au devenir, l'engagement du procès signifiant.

Références

- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, II, Gallimard, Paris, 1966, 1974.
 Bergson, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, Paris, 2007 [1896].
 Bouvier, Nicolas, *L'usage du monde*, La Découverte, Paris, 2014 [1963].

- Chion, Michel, *Le son* Nathan, Paris, 2002 [1998].
- Givón, Thomas, « Isomorphism in the grammatical code : cognitive and biological considerations » in *Studies in Language*, 1992.
- Husserl, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, Paris, 2000 [1928].
- Jacob, André, *Temps et langage : Essai sur les structures du sujet parlant*, A. Colin, Paris, 1992.
- Jakobson, Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Éditions de Minuit, Paris, 1976.
- Jakobson, Roman, « À la recherche de l'essence du langage », in *Problèmes du Langage, Diogène N° 51*, Gallimard, Paris, 1965.
- Lakoff, George et Johnson, Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Éditions de Minuit, 1980.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 2009 [1964].
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, in *Œuvres*, édition établie et préfacée par C. Lefort, Gallimard, Paris, 2010 [1945].
- Pasquali, Adrien, « Mythe, légende et roman, romanesque ramuzien et mythe littéraire » in Pierre, J.L. (dir.), « C.F. Ramuz, Au carrefour des cultures et des esthétiques », *La Revue des Lettres Modernes* 6, Paris, Minard, 1998.
- Strauss, Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, J. Millon, Paris, 2000 [1935].
- Ramuz, Charles Ferdinand, *Derborence*, Grasset, Paris, 2013 [1934].
- Ramuz, Charles Ferdinand, *La beauté sur la terre*, Gallimard, Paris, 2005 [1927].
- Verhaeren, Émile, *Les blés mouvants*, Paris, Mercure de France, 1912.

LE TEMPS – ALLIÉ OU ENNEMI ? SUR LES FONCTIONS DES STÉRÉOTYPES DU TEMPS ET DE LA QUALITÉ DANS LE DISCOURS PUBLICITAIRE

Monica Frunza

Université « Al. I. Cuza » de Iasi, Roumanie

Abstract. *The social imagery of time is also present in the French advertising discourse. In this type of communication, it brings some verified cultural values such as the rapidity, the novelty and the tradition understood like some vectors of the quality. Thus, the stereotype of the "time" is part of the arsenal of persuasive communication, inciting curiosity of the receiver in order to transform him into a buyer.*

Keywords: *French advertising discourse; social imagery; stereotypes of time; stereotypes of quality; purchase behavior.*

Topos, lieu commun, stéréotype, cliché

On sait depuis Aristote que toute collectivité fabrique un certain nombre d'idées, de jugements de valeur ou de réalités qui sont acceptés comme évidents par tout le monde et n'ont pas besoin d'être démontrés ou justifiés. On les accepte sans les remettre en cause. Les stéréotypes ou lieux communs qualifient ces valeurs cristallisées dans la mentalité collective et se reflètent dans tous les moyens d'expression collectifs tels que les discours médiatiques dont celui publicitaire aussi, la littérature, les arts.

Nous entendons par stéréotypes, à la suite d'Aristote, des espèces de règles plus ou moins spécifiées, connaissant une certaine généralité et qui sont acceptées universellement par la communauté dans laquelle elles sont appliquées (Aristote, 1990, p. 14), et encore, d'après J.-J. Robrieux, « des schèmes d'arguments propres à être employés en toutes circonstances » (Robrieux J.-J., 1993, p. 159). Etymologiquement, le mot stéréotype vient du grec *stereos*, ferme, dur, solide, robuste, et *typos* empreinte, marque ; ces schémas ou croyances s'avèrent donc être solidement enracinés dans l'imaginaire collectif et « ont pour fonction de rendre plus compréhensible et prévisible l'environnement complexe dans lequel on vit » (Leyens, J.-Ph., 2006). *Topos* aussi est emprunté au grec et a comme correspondant latin *locus communis*, d'où le syntagme français *lieu commun*. D'après Marc Angenot (1982) (dont les propos représentent à la fois une synthèse de la conception aristotélicienne du *topos*), un *topos* serait « toute proposition première, irréductible logiquement à une autre, présupposée dans un énoncé persuasif ». P. Charaudeau et D. Maingueneau (Charaudeau, P., Maingueneau, D., 2002, p. 576-580), quant à eux, précisent qu'un *topos* peut remplir plusieurs fonctions dans des domaines différents : il peut être un

élément d'une topique, un schème d'arguments, un principe dans la théorie de l'argumentation dans la langue ou un thème, argument dans l'analyse littéraire.

Revenant au stéréotype, une autre définition de son fonctionnement dans les sciences sociales, nous est fournie par Monserrat Lopez Diaz : l'auteure le décrit comme

la représentation figée d'un contenu qui confère à un thème un ensemble d'attributs obligés à force d'être repris, reproduisant un schéma collectif perçu comme un automatisme qui simplifie la réalité et que l'on possède habituellement de façon inconsciente. (*apud* Boyer, H., 2007, p. 195)

Le stéréotype apparaît donc comme une image communément admise, le plus souvent fondée sur des concepts réducteurs. Il utilise des modèles ancrés dans l'imaginaire populaire auxquels il est aisé d'associer des comportements, des attitudes ou des personnalités.

Quant au cliché, Charaudeau et Maingueneau (Charaudeau, P., Maingueneau, D., 2002, 544) observent que, tout comme le stéréotype, celui-ci dénonce « un figement au niveau de la pensée et de l'expression ». C'est une signification héritée du domaine de l'imprimerie où « le *clichage*, également dit *stéréotypie* permettait la reproduction en masse d'un modèle fixe » (Charaudeau, P., Maingueneau, D., 2002, p. 544). Entre temps, le cliché devient un terme rattaché plutôt à la stylistique désignant « une figure de style lexicalement remplie où toute substitution et addition de termes, tout changement de l'ordre des mots déconstruit le cliché comme tel » (Charaudeau, P., Maingueneau, D., 2002, p. 545). Dans le domaine de l'analyse du discours le terme garde aussi ce caractère figé, renvoyant « à un savoir partagé qui circule dans une communauté à un moment donné de son histoire » (Charaudeau, P., Maingueneau, D., 2002, p. 545).

On observe cependant l'existence de toute une série de termes qui recouvre le même champ sémantique : *topoi* ou *lieux communs*, *stéréotypes*, *clichés*, *poncifs*, *idées reçues*, *préjugés*, etc. Patrick Charaudeau (*apud* Boyer, H., 2007, p. 49) observe que les termes énumérés ont un certain nombre de traits sémantiques en commun : la récurrence et la fixité en raison du fait qu'ils recouvrent ce qui est dit de façon répétitive, la simplification en raison du fait qu'ils décrivent une caractérisation considérée simplificatrice et généralisante. Circulant dans des groupes sociaux, ayant le rôle de lien social, ils ont aussi une fonction identitaire.

Selon Anscombe (1995, p. 39) avec sa *Théorie de l'argumentation dans la langue (TAL)*, pour comprendre le sens de certains énoncés, l'allocutaire peut mobiliser les croyances communes disponibles à un moment donné au sein de la société et dont le locuteur s'en sert sans jamais s'en présenter comme auteur mais comme simple utilisateur. C'est une stratégie dont l'efficacité consiste justement dans cette démarche, apparemment totalement dépourvue d'intérêt de la part du locuteur qui se présente comme l'égal du récepteur, ayant, les deux, à gérer les ingrédients communs d'un imaginaire social collectif.

Un « regard » attentif sur le discours publicitaire par le prisme des stéréotypes qui traversent la société contemporaine nous a semblé extrêmement porteur. Les stéréotypes identifiés dans le discours publicitaire sont ceux qui reflètent et entretiennent sans risques l'idéologie, les valeurs et les comportements de la société occidentale. L'étude des stéréotypes connaît, d'ailleurs, un renouveau considérable de nos jours au sein des sciences sociales, vu qu'on s'intéresse presque obstinément à la question du sens et de la signification. En ce qui nous concerne, nous étudierons le stéréotype en tant qu'élément central d'une stratégie discursive médiatique et catalyseur dans la construction d'une identité imposée par un énonciateur qui, même s'il cache habilement ses intentions, n'est jamais neutre. Il s'agit, en l'occurrence, de l'énonciateur d'un discours publicitaire.

L'étude des stéréotypes (présents dans le corpus recueilli) à l'aide d'un outil d'analyse sémio-pragmatique nous a conduit vers les observations suivantes :

- la dimension persuasive et séductrice de la publicité apparaît mieux marquée que la dimension argumentative grâce au fait qu'elle est fondamentalement liée à la transmission des contenus implicites ;
- au niveau explicite on remarque la présence d'une multitude de stéréotypes dans le discours publicitaire ;
- au niveau implicite la majorité des stéréotypes trouvés se réduisent au stéréotype « qualité », imposé au discours publicitaire par la logique marchande à laquelle il se soumet ;
- tant au niveau explicite qu'au niveau implicite, le discours publicitaire est imprégné par les stéréotypes « plaisir » et « confort » en tant que reflets de l'idéologie hédoniste qui caractérise la société contemporaine.

Les stéréotypes qui apparaissent dans les annonces publicitaires analysées peuvent être divisés en quatre catégories :

- les stéréotypes liés à la notion de temps, c'est-à-dire le stéréotype du « temps » avec les sous-variantes – « longue durée », « courte durée » (rapidité), « ancienneté », « nouveauté » et « jeunesse » (en tant que lutte contre le temps) ;
- le stéréotype appréciatif de la « qualité » qui est exprimé parfois, implicitement, à part le stéréotype du « temps », par le stéréotype de la « quantité » ;
- le stéréotype du « naturel » ;
- le stéréotype – « plaisir » (allié très souvent au stéréotype – « confort » qui représente les mêmes valeurs) au(x)quel(s) se soumettent toutes les autres valeurs véhiculées par la communication publicitaire et transcendent tout le corpus tant au niveau explicite qu'au niveau implicite.

Cette grille d'analyse porte donc sur les contenus explicites et implicites (connotations, présupposés et sous-entendus – cf. Varga, 2001) véhiculés par les stéréotypes et elle nous a permis de cerner le fonctionnement et les valeurs que peuvent prendre les stéréotypes dans la persuasion publicitaire.

I. Le stéréotype du Temps

Le stéréotype du *temps* est l'un des plus répandus dans les annonces publicitaires (cf. Varga, 2001 ; même si nous avons tenu compte (tout en se les appropriant) des hypothèses de l'article cité, notre analyse sur les lieux communs en est sensiblement différente aussi bien au niveau de leur classification qu'au niveau des conclusions tirées). Vu sa fréquence très élevée, les publicitaires témoignent, à son égard, d'une très grande créativité. Pour cette raison, nous pouvons parler d'une pluralité de lieux de temps. Aussi, l'expression du temps, en vue de la valorisation du produit proposé peut-elle prendre de nombreuses formes. Nous en avons identifié cinq. Toutes formes confondues, il représente 68 % des lieux communs présents dans un corpus de 286 annonces-presse (dont nous n'avons extrait pour la présente étude que 65). Les autres lieux qu'on a pu distinguer étant le lieu de la *qualité* (37 %), le lieu du *naturel* (24 %), et le lieu du *plaisir* (34 %). Nous avons établi les pourcentages tenant compte du fait qu'au niveau d'un même énoncé publicitaire plusieurs stéréotypes peuvent être mobilisés.

Comme nous l'avons déjà souligné, le lieu du temps prend dans les publicités plusieurs formes :

I.1. Le stéréotype – Longue Durée

C'est un stéréotype qui argumente, le plus souvent, en faveur des effets prolongés obtenus suite à l'utilisation d'un certain produit. Ces produits sont censés être très recherchés par les consommateurs, étant considérés plus fiables. Il accomplit donc une fonction de valorisation, véhiculant le plus souvent des sous-entendus suggestifs liés à la notion de qualité. Il est présent surtout dans les publicités pour les produits de beauté :

Pour une douceur qui dure, il faut une épilation de « pro ». (IMMAC)

Parfois, il est associé de manière presque explicite à la notion de qualité :

Récital Préférence, pour garder une couleur lumineuse et subtile, shampooing après shampooing, semaine après semaine.

La couleur ne s'effacera pas. Le no. 1 de la coloration.

Parce que je le vaux bien. (L'OREAL)

De toute façon, lorsque la qualité n'est pas mentionnée explicitement dans les annonces publicitaires qui contiennent le lieu de *longue durée*, elle y est présente de manière implicite :

Le mascara « Volume Glamour » est maintenant très haute tenue.

« Minuit et quart, et mon mascara tient toujours ! » Grâce à son complexe fixateur, le mascara Volume Glamour ultra volumateur ne s'effrite pas, ne coule pas et tient parfaitement toute la journée. (BOURJOIS)

A part les publicités pour les produits cosmétiques, le stéréotype *longue durée* apparaît aussi dans les publicités pour certains produits alimentaires et boissons, cette fois-ci, connotant le concept de tradition pour exprimer finalement celui de qualité :

*Pour mériter le label du Consorcio, le jambon **Serrano** au caractère exclusivement espagnol passe par un long temps d'affinage à l'abri de la lumière. (SERRANO) ;*

*Chez **Ballantine's**, une journée n'est jamais totalement perdue, puisque répétée un bon millier de fois, elle fait notre whisky. Grand Cru d'Ecosse. (BALLANTINE'S).*

Le plus souvent, reflétant l'*imaginaire d'alliance* qui caractérise l'époque contemporaine, les publicitaires s'efforcent d'allier plusieurs types d'arguments, en vue, surtout, d'augmenter la valeur persuasive des annonces en question. Voici un bel exemple qui allie à la fois *longue durée – tradition – naturel – qualité – plaisir* :

***Le Foué** – préparé à la main comme autrefois, mijoté à l'étouffée dans son jus, **Le Foué** de Paul Prédault est une recette unique qui perpétue depuis toujours un savoir-faire traditionnel.*

Pour nous faire partager chaque jour un plaisir très nature : le vrai goût du jambon. (PAUL PREDAULT)

Tradition, longue durée, patience et qualité se rejoignent également dans l'annonce suivante pour mieux mettre en valeur le produit réclamisé :

*Vieilli 8 ans en fût de chêne, **Glen Turner** acquiert doucement ce parfum dont les Ecossais sont si fiers. (GLEN TURNER)*

Un autre exemple allie l'effet *longue durée*, exprimé explicitement, à un effet implicite, celui de la santé et de la beauté du corps :

*Diluée dans un verre d'eau avant le repas, la dose de **MILICAL Gr2**, par ses actifs « satiété longue durée », vous « cale » durablement. Un déjeuner léger vous suffit jusqu'au dîner.*

La molécule Gr2 est intégrée dans le nouveau velouté poireaux-pommes de terres et dans les boîtes économiques au chocolat et à la vanille. (MILICAL)

Néanmoins, l'alliance la plus spectaculaire, ayant une force persuasive particulière, nous semble celle entre le stéréotype *longue durée* et le stéréotype *jeunesse*, alliance extrêmement suggestive, surtout parce qu'elle exprime parfaitement l'*imaginaire contemporain* sur le corps :

Clarins nous présente de manière assez sage :

3 façons d'être jeune très longtemps

Après 40 ans, on peut faire aussi jeune qu'avant. (CLARINS)

Elisabeth Arden associe explicitement l'effet de beauté à celui de jeunesse « prolongée » :

*Rêve de femme, ou bien **prouesse cosmétique** signée Elisabeth Arden ? Grâce au phénomène Céramide, programme intensif anti-âge, la beauté est là, devant vous, pour longtemps encore, avec cet éclat sublime qui n'appartient qu'à la jeunesse. (ELISABETH ARDEN)*

Quant à Christian Dior, on y rencontre également l'argument d'autorité dont la science se rend garante de même que l'argument de la quantité exprimé par le haut pourcentage de témoignages :

Capture Essentiel – Réactivateur Jeunesse. Une victoire de la science sur le temps. 95% des femmes sont satisfaites de Capture Essentiel. A 6 mois, l'effet jeunesse est spectaculaire. (CHRISTIAN DIOR)

Mais le comble de l'alliance *jeunesse – longue durée* nous semble exprimé dans les annonces suivantes qui ressuscitent l'un des mythes les plus chers à l'humanité, le mythe de la jeunesse et de la beauté éternelles, en proposant, sans fausse modestie ... d'arrêter le temps :

Révolution cosmétique anti-âge. Pour une peau plus jeune plus longtemps.

« C'est décidé, j'arrête le temps. » (JEANNE PIAUBERT) ;

« ... depuis l'Antiquité, l'Immortelle est connue comme une fleur éternelle. Elle détient en elle un extraordinaire secret de jeunesse... ». Nouvelle gamme de soins visage. (L'OCCITANE)

Les formes que prend le topos *longue durée* dans cette annonce nous étonnent par leur diversité : (*plus*) *longtemps, Antiquité, Immortelle, éternelle.*

On peut conclure que le stéréotype *longue durée* remplit la fonction de valoriser et d'attirer l'attention sur la qualité des produits publicisés soit de façon explicite, soit, le plus souvent, de façon implicite.

I.2. Le stéréotype – Ancienneté

Bien qu'il recoupe partiellement le stéréotype – *longue durée*, le stéréotype – *ancienneté* met plus l'emphase sur le passé afin de valoriser un produit qui existe dans le présent. Il est fondé sur l'idée de continuité, de tradition et d'expérience, suggérant le fait que la qualité du produit présenté a été vérifiée à la longue, sinon il aurait dû disparaître. Un produit ancien est mis en opposition avec un produit nouveau « auquel on peut associer les valeurs d'immaturation, d'aventurisme ou d'amateurisme » (Tsofack, J.B., 2008, p. 381). Parfois, ce lieu met en valeur la date de fondation du produit :

Grimbergen, bière d'abbaye depuis 1128. (GRIMBERGEN),

d'autres fois, celle de l'entreprise qui la fabrique :

Tradition italienne de la fabrication des pâtes depuis 1875. (BARILLA)

En effet, la renommée du fabriquant peut être garante d'une bonne qualité. Il est intéressant de signaler que dans la plupart des exemples, l'origine remonte à plus d'une centaine d'années. Plus d'un siècle paraît psychologiquement très ancien, alors que les dates plus récentes n'ont pas autant de valeur persuasive.

Dans l'exemple suivant, l'*ancienneté* s'allie à la *longue durée*, augmentant ainsi, implicitement, l'idée de qualité du produit présenté :

Le **Meisterstück** a 75 ans.

Seule la passion peut créer une pièce d'éternité telle que le **Meisterstück** Montblanc. En 75 ans, ce classique indémodable est resté inchangé et le restera toujours. (MONT BLANC)

L'argument de l'ancienneté devient donc le garant de la qualité du produit, augmentant la fiabilité de celui-ci de même que celle de la marque et de son producteur.

I.3. Le stéréotype – Nouveauté

Le lieu commun – *nouveauté* s'oppose au lieu – *ancienneté*, étant centré sur le concept de modernité. Ce lieu apparaît donc « d'emblée comme un argument en rupture de qualification avec les produits concurrents ou les produits précédents de la même gamme » (Tsofack, J.B., 2008, p. 382). Les produits nouveaux sont censés être de meilleure qualité par rapport aux anciens, grâce surtout à l'épanouissement des nouvelles technologies. Les consommateurs sont supposés être sensibles à ce genre d'argument, soit parce qu'ils veulent être à la mode, soit par plaisir d'essayer quelque chose de nouveau.

Quant à sa fréquence, ce stéréotype est (parmi les formes du stéréotype du *temps*), de loin, le plus répandu dans le corpus publicitaire (les récepteurs en sont littéralement matraqués – un tiers des annonces de chaque revue consultée portent sur le lieu de la *nouveauté*) bien que ses formes de réalisation soient assez réduites : *nouveau / nouvelle, innovation, le dernier-né*.

Si au niveau explicite il a la fonction d'informer le public sur un nouveau produit qui apparaît sur le marché, au niveau implicite il véhicule le concept de qualité. Il se présente soit seul, soit, le plus souvent (confirmant la logique d'alliance si répandue) accompagné par d'autres stéréotypes : le plus fréquemment celui de la jeunesse mais aussi les lieux de *rapidité*, de *longue durée* et de *qualité*.

Il convient de mentionner aussi que ce stéréotype se manifeste de manière prépondérante, dans les annonces pour les produits de beauté et pour les vêtements par le biais desquels le public (surtout celui féminin) peut être plus facilement influencé :

Nouvelle formule **RETINOL ACTIF PUR YEUX. (ROC)** ;

Nouveau cet été – l'effet **Cristal** – *une exclusivité des salons Shampoo.* (L'OREAL) ;

Autour de la maille, Bergère de France a créé une nouvelle collection de prêt-à-porter... (BERGERE DE FRANCE)

Le voilà associé à la *jeunesse* et à la *rapidité*, atouts qui augmentent indéniablement sa force persuasive:

REVEL ECLAT *Soin rénovateur instantané. Avec le Beta Hydroxy doux, innovation technologique de l'Oréal, Rével Eclat exfolie, éclaircit le teint, réhydrate la peau, combat les ridules. Utilisez-le cette nuit. Découvrez demain une peau douce, fraîche, vraiment éclatante.* (L'OREAL)

Le même effet est ressenti lorsqu'on le voit allié à la *longue durée*:

Nouveau **Récital Préférence**, *pour garder une couleur lumineuse et subtile, shampooing après shampooing, semaine après semaine.*

*La couleur ne s'effacera pas. Le no. 1 de la coloration
Parce que je le vau**x** bien. (L'OREAL)*

L'argument du « nouveau » valorise ainsi les valeurs de « révolutionnaire » et de « moderne » en opposition avec celles de « vétuste », « obsolète » et « suranné ».

I.4. Le stéréotype – Courte Durée (Rapidité)

Tout comme son opposé, le stéréotype *courte durée* argumente en faveur de la rapidité d'utilisation d'un certain produit ou service. C'est un argument extrêmement apprécié par les récepteurs, exploitant astucieusement l'imaginaire contemporain lié au concept de temps. Tout ce qui aide à gagner du temps éveillera l'intérêt et, implicitement, sera considéré de très bonne qualité. Les formes qu'il peut prendre sont assez variées de même que les produits en faveur desquels il se constitue comme argument :

Vernis Séchage Express – *Sec en 1 minute chrono. (GEMEY) ;*

*Ce gel nettoyant visage quotidien agit **instantanément** en éliminant l'excès de sébum, les restes de maquillage, la pollution comme le ferait un masque ou un gommage. (NEUTROGENA) ;*

Garantie Urgence. *L'assurance décès pour réagir vite. (CAISSE D'EPARGNE) ;
Ambre Solaire*

*Express Bronzeur, auto-bronzant séchage **instantané** à l'extrait naturel d'abricot.*

*Ultra pratique, sa formule en spray, à l'extrait d'abricot s'applique uniformément et sèche en **un clin d'oeil**. Résultat, des jambes dorées, une couleur naturelle et un moral au beau fixe. (GARNIER)*

Assez souvent, on le rencontre associé au stéréotype de *jeunesse* avec lequel il forme un argument « choc » :

Des années pour comprendre le vieillissement dû au soleil. 2 mois pour le corriger.

Le Soin Réparateur Anti-âge de Neutrogena *atténue visiblement rides, ridules, taches de soleil tout en améliorant la fermeté et l'éclat de la peau. Elle est plus jeune, en meilleure santé. Résultats visibles en 8 semaines. (NEUTROGENA) ;*

Ou bien, ce qui peut paraître paradoxal, on le trouve à côté du stéréotype – *longue durée*, les deux arguments à la fois, renforçant le sous-entendu qualité :

*En 20 minutes avec **Belle Color**, réussir la couleur de ses rêves c'est plus facile que tout. Ses colorants uniques couvrent parfaitement les cheveux blancs et garantissent pour longtemps une couleur superbe, très naturelle. (GARNIER)*

I.5. Le stéréotype – Jeunesse

Il paraît que la société occidentale a compris l'importance de préserver la nature et le milieu environnant ; les acquis de l'écologie prêchent pour le respect et la protection de l'espace où l'on vit. Mais, pour ce qui est du temps de la nature, la société contemporaine mène une lutte acharnée contre le *fugit irreparabile tempus*. A lire la presse-magazine française, on se rend compte à quel point la vieillesse est dévalorisée ou l'expérience négligée. Des injonctions à l'utilisation des produits à effet anti-âge et anti-vieillesse garanti jusqu'aux prescriptions qui surgissent obstinément presque à chaque page (« carpe diem », « profitez de la vie, elle est courte »), un

véritable combat contre le temps prend forme devant nous, « jusqu'à tel point qu'on se sent angoissé devant tout ce qui n'a pas la peau lisse et les traits fermes » (Marcu, R., 2001, p. 58). Ainsi, à cet égard, l'imaginaire d'alliance se voit détrôné par celui d'opposition (cf. Weil, 1993), car, toute marque du temps apparaît comme un ennemi à abattre. Dans la guerre contre le Temps, *Clarins* nous propose « 3 façons d'être jeune très longtemps » et nous assure, en même temps, qu' « après 40 ans, on peut faire aussi jeune qu'avant » (*CLARINS*). L'alliance avec le stéréotype – longue durée renforce la valeur persuasive de l'annonce tout comme dans le message suivant qui présente, de plus, de manière explicite, le résultat palpable auquel on aboutit en utilisant le produit publicisé :

Grâce au phénomène Céramide, programme intensif anti-âge, la beauté est là, devant vous, pour longtemps encore, avec cet éclat sublime qui n'appartient qu'à la jeunesse. (ELISABETH ARDEN)

En dénichant le secret de la jeunesse éternelle, *Les Laboratoires Lierac* nous proposent un soin réparateur anti-âge dont l'utilisation a comme résultat le « corps zéro défaut ». Les mêmes Laboratoires s'emparent aussi de l'argument d'autorité, véhiculé par une terminologie scientifique, pour faire accroître l'adhésion des récepteurs :

Aqua-D. Aujourd'hui les Laboratoires LIERAC ouvrent une nouvelle voie en cosmétologie en utilisant pour la 1^{ère} fois dans une formule de soin, toute la puissance anti-âge et anti-grise mine de la vitamine D. (LIERAC)

La quête de la perfection est d'ailleurs un argument souvent employé afin d'augmenter l'argument de la jeunesse. Ainsi, L'Oréal ne cède en rien aux Laboratoires Lierac qui proposent « le corps zéro défaut » et nous promet :

8 jours pour une peau parfaite, comme neuve ! Visible results – Soins de jour perfecteur de peau. (L'OREAL)

A remarquer également l'association de l'argument d'autorité saisissable à travers l'emploi de l'anglais, langue susceptible de véhiculer une technologie de pointe comme celle développée aux Etats-Unis, par exemple. Le même argument (d'autorité) renforce les capacités métamorphosantes du :

Soins Sublimateur Jeunesse – No Age – Défense de vieillir
Découvrez l'effet « repulp » NO-AGE. Tangible. Unique, le complexe Ageproof agit de façon ciblée pour une jeunesse de la peau prolongée. (CHRISTIAN DIOR)

Dans un autre message, le désir de devenir parfait se transforme en obligation ; tout comme François Brune parle du « devoir du plaisir » (1996), en jugeant d'après l'exemple suivant, on pourrait parler aussi du « devoir de la perfection » :

« Moi qui ai besoin d'être parfaite tout le temps, je ne pourrais pas me passer de Gillette Pour Elle. »

Avec les nouveaux Sensor Scintillants de Gillette Pour Elle, vos jambes seront éblouissantes de douceur. Alors comme Ksénia, soyez parfaite tout au long de l'année et en toutes circonstances en adoptant les nouveaux rasoirs Sensor aux couleurs scintillantes et le Gel à Raser Satin adapté à votre type de peau. (GILLETTE)

D'autres fois, le stéréotype – *jeunesse* est associé intelligemment à l'argument – *nouveauté* et à l'argument – *rapidité*, miroitant devant les utilisateurs potentiels des qualités irrésistibles :

REVEL ECLAT *Soin rénovateur instantané. Avec le Beta Hydroxy doux, innovation technologique de l'Oréal, Rével Eclat exfolie, éclaircit le teint, réhydrate la peau, combat les ridules. Utilisez-le cette nuit. Découvrez demain une peau douce, fraîche, vraiment éclatante. (L'OREAL)*

Dans une annonce toujours de **CLARINS**, une alliance avec un puissant effet persuasif s'avère être celle entre **beauté extérieure** – *un regard qui reste jeune* – et **beauté intérieure**, sensibilité – *un regard qui s'émerveille encore*, tout cela étant possible grâce au :

Ier soin qui embellit visiblement le regard de temps à temps (CLARINS)

II. Le stéréotype de la Qualité

Le stéréotype de la *qualité* est également très exploité dans la communication publicitaire. C'est la qualité d'un produit ou d'un service qui les rend plus ou moins recommandables pour le consommateur potentiel. C'est pourquoi la logique marchande même impose cette contrainte de qualité qui doit être reflétée dans le discours publicitaire aussi. On a déjà remarqué comment la valeur de la qualité est exprimée implicitement par le lieu commun du *temps*. Mais cet argument apparaît aussi de façon explicite dans les annonces publicitaires. Les formes explicites ne sont pas très variées même si leur fréquence est assez élevée. Il apparaît seul assez rarement, d'habitude, reflétant l'imaginaire d'alliance qui caractérise les relations sociales de nos jours, il se présente accompagné d'autres valeurs – l'annonce accumulant ainsi une capacité persuasive supplémentaire.

Des tournures comme : *no.1, premier, unique, meilleur, leader* expriment toutes la valeur de qualité comme on peut observer dans les exemples suivants portant surtout sur des produits cosmétiques :

Clarins, le meilleur du soleil. (CLARINS) ;

Cellulase – votre nouvel embellisseur de silhouette par voie orale est aujourd'hui leader dans nombreux pays du monde. (Complément nutritionnel Sant'ANGELICA)

Notons aussi dans l'exemple ci-dessus la présence de l'argument de la nouveauté (*nouvel embellisseur*) et de l'argument de la quantité (*nombreux*) qui renvoient aussi (implicitement) à la valeur de qualité.

La même alliance – *nouveauté* et *qualité* augmente l'effet persuasif de l'annonce suivante :

Nouveau Excellence crème. La 1^{ère} crème colorante protectrice et revitalisante. Le no. 1 mondial de la coloration. (L'OREAL)

Jugez maintenant de l'effet obtenu sur le récepteur par l'association des stéréotypes *rapidité, longue durée* et *naturel* qui renvoient tous, de façon implicite, au lieu de la *qualité* – lequel est exprimé aussi explicitement à l'aide du mot « unique » :

*En 20 minutes avec **Belle Color**, réussir la couleur de ses rêves c'est plus facile que tout. Ses colorants uniques couvrent parfaitement les cheveux blancs et garantissent pour longtemps une couleur superbe, très naturelle. (GARNIER)*

Dans un autre exemple, c'est la fusion entre l'argument de l'*écologie*, l'argument de la *quantité* et celui de l'*ancienneté* qui fonctionne en guise de « catalyseur » de *qualité* :

***Filière Qualité Carrefour.** Coccinelle pour les vergers. Traitements raisonnés généralisés. Partout où cela est possible, la solution la plus écologique sera préférée à toute autre. Cette démarche responsable, cela fait dix ans déjà que Carrefour l'a mise en place avec le monde agricole. Aujourd'hui, avec plus de 50 produits Filière Qualité et pas moins de 30 000 éleveurs et producteurs, vous avez la garantie de cette qualité, de ce respect du goût, des terroirs et de l'environnement auxquels vous êtes légitimement attachés. Carrefour ne s'arrêtera pas là. (CARREFOUR)*

Dans d'autres cas, c'est la *quantité* seule qui se porte garante de la *qualité* :

*Six millions de clients c'est bien. Mais c'est encore mieux quand on sait que 87% d'entre eux se déclarent satisfaits du **Crédit Lyonnais**. (CREDIT LYONNAIS) ;*

Une présence dans plus de 100 pays sur les 5 continents. (Groupe pharmaceutique SANOFI – SYNTHELABO)

Une autre catégorie de messages utilise pour exprimer l'argument de *qualité* des préfixes augmentatifs tels : *ultra, extra, sur*, comme dans les exemples suivants :

***Cils d'eau** – Mascara aquarésistant extra recourbant, longue tenue. Tracé ultra intense. (CHANEL) ;*

***Sur-naturel** ! La fixation du gel, le naturel de l'eau.*

Le 1^{er} gel qui devient liquide comme de l'eau. Un coiffage ultra-facile qui laisse les cheveux souples, naturels et propres. (L'OREAL)

La valeur de *qualité* exprimée par l'argument de *quantité* est également présente dans des énoncés comme :

***Volume Glamour** – Le mascara Bourjois qui double le volume des cils. (BOURJOIS) ; Un Max de Volume à effet 3D – Un Maximum de volume, un Maximum d'intensité, un Maximum de cils (NIVEA), ou bien :*

***Éclat du Jour** – Plus de vitamines pour plus d'éclat. Clarins, la beauté que vous aimez. (CLARINS)*

Suite à l'analyse effectuée, on pourrait conclure que le stéréotype de la *qualité* doit sa fréquence élevée à la diversité des formes par lesquelles il est exprimé soit explicitement, soit de manière implicite.

Dans ce qui précède, on a vu comment, suivant les variantes, le stéréotype du *temps* peut se combiner avec d'autres types d'arguments dont celui de la *qualité* aussi et véhiculer des contenus implicites qui permettent d'assumer des fonctions différentes. Au terme de notre analyse sur le stéréotype du *temps*, celui-ci nous apparaît comme

l'une des valeurs les plus exploitées, donc les plus sûres de l'argumentation et persuasion publicitaires.

Références

- Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- Anscombe, Jean-Claude, « La nature des topoï », dans *Théorie des topoï*, Paris, Kimé, 1995.
- Aristote, *Les topiques*, Paris, Vrin, 1990.
- Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968.
- Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Denoël, Paris, 1970.
- Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972.
- Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, Polirom, Iași, 1996.
- Beigbeder, Frédéric, *99 F (14, 99 €)*, Gallimard, Paris, 2000.
- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris, 1982.
- Bourdieu, Pierre, « Ce que parler veut dire » dans *Questions de sociologie*, Minuit, Paris, 1984.
- Boyer, Henri, éd., *Stéréotypages, stéréotypes : fonctionnement ordinaires et mises en scène*, tome 2 : *Identité(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- Frunză, Monica, « Le rôle des lieux communs dans l'argumentation et persuasion publicitaires » dans *Direcții în cercetarea filologică românească*, editura Demiurg, Iași, 2006.
- Leyens, Jacques-Philippe, *Sommes-nous tous des psychologues : approche psychosociale des théories implicite de la personnalité*, Sprimont, Mardaga, coll. « Psychologie et sciences humaines », 2006 (1^{re} éd. 1983).
- Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris, 1983.
- Marcu, Roxana, *La femme, séductrice séduisante ou séductrice séduite. L'image de la femme dans la publicité française actuelle*, Echinox, Cluj-Napoca, 2001.
- Mermet, Gérard, *Démocrature. Comment les médias transforment la démocratie*, Aubier, Paris, 1987.
- Robrieux Jean-Jacques, *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Paris, Dunod, 1993.
- Semprini, Andrea, *Analyser la communication (images, médias, publicité)*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- Tsofack, J.B., « Quand la pub (dé)fait son temps : lieux communs et stratégies » dans *Actes du XXVIIIème Colloque international d'Albi « Langages et signification »*, Toulouse, C.A.L.S / C.P.S.T, 2008.

Varga, Renata, « Usages et fonctions des lieux communs relatifs au concept de temps dans les publicités » dans *Marges linguistiques*, publication en ligne, 2001.

Weil, Pascale, *A quoi rêvent les années 90. Les nouveaux imaginaires ; consommation et communication*, Seuil, Paris, 1993.

Revue consultées :

Art-Décoration, Auto-Moto, Biba, Cosmopolitan, Elle, Elle-Décoration, Femme actuelle, Géo, Prima, Jeune et jolie, Le Monde 2, Le Nouvel Observateur, Le Point, Maison française, Marie-Claire, Modes et Travaux, Paris-Match (numéros 2000 – 2019).

PARTICULARITÉS DE LA TEMPORALITÉ DANS LA CONSTRUCTION DES ÉNONCÉS-TITRES DES TEXTES TECHNIQUES DE PRESSE

Mirela-Cristina Pop

Université Politehnica Timișoara, Roumanie

Abstract. *This article is interested in the peculiarities of temporality in the construction of titles of technical texts, by the analysis of the verbal forms present in the constituted corpus. The objective of the research is to show the relationship between temporality and determination, quantitative and qualitative, and to highlight the operators who exert linguistic constraints on the interpretation of the meaning of the statements examined. The article is structured in three sections. The first section reviews the operational notions relating to temporality in relation to the notion of determination while focusing on the particularities of temporality in technical texts and aims to delimit the characteristics of the titles of press texts. The second section describes the content of the approach and describes the corpus. The third section presents the results of the analysis of the verbal forms which enter into the composition of the titles of the selected technical texts, in relation to the notions of determination and temporality.*

Keywords: *temporality; determination; verbal forms; titles of press texts; technical texts.*

Introduction

La spécialisation des contenus est évoquée dans la littérature comme étant la principale propriété des textes techniques (Horguelin, P.A., 1966, Vigner, G. et Martin, A., 1975, Kocourek, R., 1991, Froelinger, N., 2003, Marquant, H., 2005, Gouadec, D., 2009, etc.) qui se distinguent par le degré de « technicité » des textes ou des matériaux à traduire (Gouadec, D., 2009, p. 31), considéré comme étant plus poussé dans le cas des textes de spécialité.

Le présent article s'intéresse aux particularités de la temporalité dans la construction des énoncés-titres des textes techniques de presse par l'analyse des formes verbales présentes dans le corpus constitué. Le titre est le plus petit segment de texte qui résume l'essentiel de l'information contenue dans le texte. Au-delà du contenu informationnel, les titres de presse remplissent les fonctions suivantes (Furet, 1995, p. 21-25, cité par Pop, M.-C., 2015, p. 134) : accrocher le regard des lecteurs, permettre le choix de lecture, donner envie de lire l'article, contribuer à l'image du journal, structurer la page. Dans notre cas, les titres des textes techniques constituent une première base d'analyse permettant de délimiter les caractéristiques du texte dans son ensemble.

Les textes techniques de presse sont utilisés comme support didactique en classe de traduction spécialisée dans la filière *Traduction et interprétation* de l'université où nous déroulons notre activité et dans les tests d'évaluation lors des examens de fin d'études. L'intérêt de cette recherche se trouve justifié par le travail d'enseignement de la traduction et répond à nos objectifs de recherche relatifs à l'identification de problématiques visant l'analyse et la traduction des textes spécialisés.

Nous devons au linguiste français Antoine Culioli sa vision sur la relation existant entre termes simples et termes composés, au niveau de la relation prédicative et au niveau interpropositionnel. Cette théorie est désignée sous l'appellation de « repérage énonciatif ». Antoine Culioli a démontré, dans ses études, la relation existante entre les concepts de *modalité*, *détermination*, *aspectualité* et *temporalité*. L'introduction du concept de « marqueur » (Culioli, A. 1999a, p. 163) a permis à A. Culioli de construire un système d'analyse mettant ensemble des notions connexes telles que *mode*, *modalité*, *temps*, *aspect*, *quantification* (*Qnt*) et *qualification* (*Qlt*). Dans tout travail sur les « formes », en opérant sur des entités construites à partir de *Qt* (*Qnt*, *Qlt*) et de *Sit* (sujet énonciateurs et coordonnées spatio-temporelles), il faut se donner des contraintes sur l'interprétation qui « découlent des contraintes sur les opérations de mise en relation (détermination) » (Pop, M., 2012, p. 41). Ces contraintes linguistiques doivent être prises en compte lors de l'interprétation du sens des énoncés.

L'article est structuré en trois sections. La première section passe en revue les notions opératoires relatives à la temporalité en relation avec la notion de détermination tout en focalisant sur les particularités de la temporalité dans les textes techniques. La première section vise également à délimiter les caractéristiques des titres des textes de presse. La deuxième section expose le contenu de la démarche et décrit le corpus sur lequel se fondent les analyses. La troisième section présente les résultats des analyses des formes verbales qui entrent dans la composition des énoncés-titres des textes techniques sélectionnés, en relation avec les notions de *détermination* et de *temporalité*.

1. Notions opératoires – bref aperçu

1.1. La notion de *détermination*

Selon Antoine Culioli (1999a, 97-99), le concept de « repérage » est lié aux notions de localisation et détermination. Le terme « repérage » revoie à la « mise en relation de deux termes » (un « terme repère » et un « terme repéré ») :

La relation de repérage se définit à partir de l'opérateur \underline{C} appelé « opérateur de mise en relation de deux termes » (Paillard, D., 1992, 76) où $x \underline{C} y$ se lit « x est repéré par y » et à partir de l'opérateur \underline{Q} où $y \underline{Q} x$ se lit « y repère x ». Pour simplifier, nous pouvons dire avec D. Paillard (idem) que ce qui se trouve à gauche est *repéré* et ce qui est à droite est *repère*. (Pop, M., 2012, p. 38)

La perspective culiolienne sur la notion de *détermination* est exposée dans l'ouvrage *Pour une linguistique de l'énonciation. Domaine notionnel*, tome 3, dans une section

intitulée « Note sur “détermination” et “quantification” : définition des opérations d’extraction et de fléchage » (Culioli, A., 1999b, p. 37-48) et dans « Des façons de qualifier » (Culioli, A., 1999b, p. 81-86).

Les opérations de détermination sont de deux types : quantification et qualification. La *quantification* (ou *détermination quantitative*), notée *Qnt*, « renvoie, non pas à la quantification logique, mais à l’opération par laquelle on construit la représentation d’un **quelque chose** que l’on peut distinguer et situer dans un espace de référence » (Culioli, A., 1999b, 82). La catégorie du quelque chose – explique Culioli (idem) – ne renvoie pas à de l’inanimé, mais à un état (interne ou externe), « à une occurrence de quoi que ce soit qu’un sujet peut appréhender, discerner (percevoir comme une forme singulière par rapport à un entourage), distinguer (éliminer de l’indétermination) et situer (un sujet situe ce quelque chose dans un espace-temps, qui peut être imaginaire).

La quantification permet d’effectuer deux types d’opérations :

Premièrement, la « quantifiabilisation » ou la « fragmentation » de la notion permet de construire des « occurrences de cette notion » dans le travail de production / reconnaissance d’énoncés, par des opérations d’« extraction » et de « fléchage ».

L’*extraction* est une opération de quantification qui consiste à « attribuer une détermination quantitative à l’objet, qu’il s’agisse de “cardinalité” (numéral) ou d’une quantité indéfinie » (Culioli, A., 1999b, p. 46-47, Guillemain-Flescher, J., 1988, p. 450, cités par Pop, M., 2012, p. 45). Dans l’exemple fourni par Culioli (1999b, p. 170), *L’étudiant a un livre*, l’exemple se compose d’une relation prédicative de localisation entre *étudiant* et *livre* et d’une localisation de cette relation prédicative par rapport à un système de référence, appelée « relation prédicative située », ce qui permet de construire la représentation de ce que possède l’étudiant : « l’étudiant a quelque chose, à savoir (qui marque l’identification) un livre ».

Le *fléchage* « consiste à établir une relation d’identité entre un objet extrait et une reprise anaphorique de cet élément, comme dans l’exemple suivant : ‘il y a un dictionnaire sur le bureau. Ce dictionnaire’ » (Culioli, A., 1999b, p. 47, Guillemain-Flescher, J., 1988, p. 451, cités par Pop, M., 2012, p. 45).

Deuxièmement, la quantification permet de « construire l’existence d’une occurrence (occurrence d’une notion fragmentée), en la situant dans l’espace-temps énonciatif qu’un sujet énonciateur construit par rapport à un co-énonciateur (Culioli, A., 1999b, p. 83).

La *qualification* (ou *détermination qualitative*), notée *Qlt*, se manifeste « lorsqu’on effectue une opération d’identification / différenciation portant sur une quelque chose » (Culioli, A., 1999b, p. 84). La qualification porte sur « la façon, la manière, l’intensité, c’est-à-dire sur la Qualité d’un terme dont l’existence a été préconstruite » (Culioli, A., 1999b, p. 166-167). Dans un énoncé cité par Culioli (idem), *Le cheval court rapidement*, une opération de détermination est imbriquée dans l’opération de qualification (qui porte, dans cet exemple, sur la manière « rapidement ») : l’article

défini le (le cheval) peut renvoyer soit à un générique, soit à un spécifique, en fonction des circonstances de production de l'énoncé respectif.

1.2. La notion de *temporalité*

Selon Dominique Maingueneau (1991, 44), le temps est une « catégorie déictique qui permet de distribuer le présent, le passé et le futur », l'indicatif étant le « mode de l'actualisation maximale » car c'est le seul mode permettant de situer l'énoncé par rapport au moment d'énonciation (Maingueneau, D., 1991, p. 46).

Toujours selon D. Maingueneau (1991, p. 47), le présent constitue « la base du système temporel linguistique », le passé et le futur ne pouvant être repérés que par rapport au présent : le passé marque l'antériorité par rapport au présent, alors que le futur indique la postériorité par rapport au présent. Le présent est considéré comme étant « polyvalent », possédant soit une valeur déictique qui l'oppose au temps passé et futur, soit une valeur non-temporelle (Maingueneau, D., 1991, p. 64).

D. Maingueneau (1991, p. 64) identifie plusieurs valeurs du présent, illustrés par des exemples que nous citons ci-après :

- l'actuel : « Je suis prêt, je pars » (élément déictique qui marque la coïncidence du procès de l'énoncé avec le moment de son énonciation) ;
- l'habitude (le présent est « d'habitude » ou « fréquentatif » : « Nicole promène son chien chaque matin » (l'habitude est marqué par le circonstant *chaque matin*) ;
- le présent comme « forme zéro » (forme non-marquée susceptibles d'entrer dans des énoncés exprimant le passé ou le futur) : « **Demain** Paul va à Nice » ; « **Hier** je vais chez lui, sa mère veut pas que je rentre ... » ;
- le présent générique : l'énoncé « Le chat est un vertébré » est considéré comme étant « indépendant de son énonciation » ; « émis dans n'importe quelle situation cet énoncé demeure valide » (Maingueneau, D., 1991, p. 66). Dans cette situation, on a affaire à une forme temporelle « zéro », « atemporelle » ou « générique » ;
- le présent dans le récit, réservé à la langue écrite, est appelé « présent historique », étant utilisé dans des récits historiques (Maingueneau, D., 1991, p. 66-67).

1.3. Particularité de la temporalité dans les textes techniques

La communication technique diffère par rapport à la communication usuelle par le fait que « la communication s'établit dans un milieu homogène entre locuteur relevant d'une même formation » (Vigner, G., Martin, A., 1976, p. 15). Vigner et Martin (1976, p. 19) ont délimité les caractéristiques de la langue technique : la disparition presque totale de différences entre le discours oral et le discours écrit ; l'homogénéité de la langue employée, résultant de l'absence de registre ; l'aspect impersonnel de la communication ; la réduction des formes temporelles résultant de la permanence du fait technique, de l'aspect intemporel des opérations techniques et des propriétés des matériaux ; l'objectivité de la communication ; la précision liée à la concision nécessaire à l'information technique.

Selon Vigner et Martin (1976, p. 32), en situation technique, le travail technique « se situe dans une perspective atemporelle », d'où la réduction des formes temporelles,

expliquée par la « permanence du fait technique » et par « l'aspect intemporel des opérations techniques » (Vigner, G., Martin, A., p. 19).

La temporalité reste un aspect secondaire pour d'autres spécialistes qui prêtent une attention particulière aux contenus spécialisés des textes de spécialité, en l'occurrence scientifiques et techniques :

Du point de vue des fonctions primaires, la langue de spécialité est un instrument qui sert principalement à signifier le contenu spécialisé, à la communiquer (fonction cognitive et communicative). Elle sert également à le conserver, à l'accumuler sur l'axe du temps. La sémantique de la langue de spécialité et de sa terminologie est donc un domaine essentiel de son étude. (Kocourek, R., 1991, p. 41)

Les repères théoriques mentionnés permettent d'envisager les opérateurs de détermination en relation avec la temporalité des textes techniques et de poser l'aspect atemporel des formes temporelles présentes dans ce type de communication particulier qui est la communication technique.

1.4. La construction des titres des textes de presse

Le langage journalistique est un langage de la communication, le contenu informationnel des textes de presse répond à une intention signifiante :

Chaque élément de l'habillage de l'article – titres, chapeaux, intertitres, légendes – dirige la lecture, ouvre sur des contenus. Ces éléments obéissent à une triple nécessité : capter l'attention, mettre en appétit, mettre en situation. (Agnès, J., et Savino, J., 1999, p. 60)

Les textes de presse appartiennent à des genres journalistiques en fonction de la stratégie mise en jeu par l'écriture journalistique : informer, relater les faits, expliquer, commenter, mettre en scène (Agnès, J., et Savino, J., 1999, p. 58-60).

Les titres des textes de presse « se caractérisent par le choix entre inciter et résumer » (Agnès, J., et Savino, J., 1999, p. 61). Ainsi, on identifie deux catégories de titres : « titres incitatifs » et « titres informatifs ». Les titres incitatifs ont pour fonction d'attirer l'attention, de divertir et d'orienter le choix du lecteur, se caractérisent par des phrases en général courtes et par des procédés divers et originaux. Les titres informatifs rendent l'essentiel de l'information contenue dans l'article et répondent aux questions de référence d'un article : qui ?, quoi ?, quand ?, où ?, pourquoi ? et comment ? (Voirol, 1992, voir aussi Pop, 2015, p. 134-139).

L'interprétation des titres des textes de presse n'est pas le résultat d'une simple lecture ; le sujet interprétant doit prendre en compte également la fonction du titre dans le texte : fonction informative (résumer l'essentiel du texte), de captation (attirer l'attention) ou allusive (susciter l'intérêt par l'allusion à un fait culturel connu par le grand public).

L'interprétation des titres repose également sur l'identification du référent à l'intérieur du texte (référence intratextuelle) ou à l'extérieur du texte (référence extratextuelle).

2. Contenu de la démarche

2.1. Description de la méthode d'analyse

Nous examinerons les textes techniques du corpus afin de délimiter les opérateurs de détermination – opérateurs d'extraction et opérateurs de fléchage – présents dans les énoncés-titres des textes techniques de presse sélectionnés. Empruntant le modèle culiolien du repérage énonciatif et sa vision sur le marqueur, comme représentant des représentations, en travaillant sur une « forme », on aboutit à une « forme schématique » (Culioli, A., 1990, p. 130, cité par Pop, M., 2012, p. 41) qui, sous l'effet de l'interprétation, peut subir des modifications. En se donnant des contraintes sur l'interprétation, les formes se stabilisent, par des ajustements.

L'analyse permettra d'identifier la nature des opérateurs, la fréquence des opérateurs et des valeurs temporelles des formes verbales présentes dans le corpus constitué.

2.2. Description du corpus

L'analyse sera effectuée à partir d'un corpus de 450 énoncés-titres de textes techniques extraits de la publication française en version électronique *Industrie & Technologies* de 2019. La publication est destinée à des professionnels du monde de l'industrie mais aussi à toute personne intéressée par les innovations de domaines divers tels que : « numérique & informatique » ; « énergie & environnement » ; « matériaux & chimie » ; « conception & design » ; « production & robotique ».

Les textes de cette publication sont utilisés dans la filière de licence *Traduction et interprétation* de notre université compte tenu de leur caractère accessible (les textes sont disponibles en ligne) et authentique (les textes traitent de sujets d'actualité censés intéresser le public).

3. Formes verbales dans les énoncés-titres des textes techniques

L'analyse des formes temporelles dans le corpus constitué a révélé la prédominance des formes verbales au *présent*, notamment dans les titres, et des formes verbales au *passé composé* et au *futur*, notamment dans les sous-titres. La section suivante contient l'analyse de ces formes verbales en relation avec les *opérateurs de la détermination quantitative*, tels qu'ils se dégagent des exemples examinés. Il convient de préciser que les formes verbales au conditionnel présent sont rares dans le corpus constitué, la communication technique privilégiant les formes verbales au présent, au passé composé et au futur.

3.1. Formes verbales au présent

La plupart des énoncés-titres du corpus sont informatifs et se ramènent à une phrase complète ayant la forme schématique suivante : groupe nominal (article défini + substantif) + (complément du nom) + groupe verbal + circonstants. Dans les exemples ci-après, on a affaire à des formes temporelles « zéro », « atemporelles » ou « génériques », les énoncés, émis dans n'importe quelle situation, demeurant valides :

- (1) *Le projet Euroglider de planeur à motorisation électrique valide son concept en vol* (Industrie & Technologies, le 20/11/2019)
- (2) *La fabrication additive affirme ses ambitions dans l'industrie* (Industrie & Technologies, le 30/12/2019)
- (3) *La ligne France-Irlande en courant continu repousse les frontières du super-réseau électrique européen* (Industrie & Technologies, le 06/12/2019)
- (4) *L'ordinateur quantique démontre sa suprématie avec Google* (Industrie & Technologies, le 26/12/2019)
- (5) *L'hydrogène-énergie s'impose dans le monde industriel* (Industrie & Technologies, le 12/09/2019)

Certains énoncés-titres sont accompagnés de sous-titres qui contiennent également des formes verbales au présent dans les exemples cités de (6) à (9). Placés en-dessous des titres, les sous-titres ont la fonction d'enrichir le titre, de le préciser tout en offrant des informations supplémentaires ou, le cas échéant, de « désambiguïser un énoncé-titre, difficilement interprétable » (Pop, M.-C., 2015, p. 137).

- (6) *Le photovoltaïque à concentration d'Insolight reçoit 10 millions d'euros pour monter une ligne pilote*
Le photovoltaïque à concentration de la start-up suisse Insolight a le vent en poupe. (Industrie & Technologies, le 06/09/2019)
- (7) *L'hydrogène s'insère dans le réseau*
Afin de réduire l'empreinte carbone du gaz naturel et valoriser les énergies renouvelables, plusieurs projets de power-to-gas injectent de l'hydrogène (Industrie & Technologies, le 02/05/2019)
- (8) *La commande gestuelle s'intègre dans les technologies de réalité virtuelle et augmentée Qualcomm*
La brique logicielle Clay AIR offrant la reconnaissance gestuelle à n'importe quelle caméra embarquée est intégrée nativement dans les solutions (Industrie & Technologies, le 25/02/2019)
- (9) *Le quantique entre dans l'industrie avec les technos NISQ*
Les progrès réalisés ces dernières années dans l'informatique quantique poussent les industriels à évaluer les possibilités offertes par les systèmes (...) (Industrie & Technologies, le 05/06/2019)

Dans les exemples cités de (1) à (9), l'article défini est un opérateur de fléchage qui établit une relation d'identité entre l'objet extrait (*le projet Euroglider de planeur à motorisation électrique ; le photovoltaïque à concentration de la start-up suisse Insolight ; l'hydrogène contenu dans les piles ; l'hydrogène qui s'insère dans le réseau ; la fabrication additive ; la ligne en courant continu ; la commande gestuelle ; le quantique, l'ordinateur quantique*) et une reprise de cet élément dans le sous-titre dans l'énoncé cité sous (6). En (8), le verbe *s'intégrer*, à la forme pronominale (la commande ... *s'intègre*) est repris dans le sous-titre à une forme passive (la brique ... *est intégrée*)

Dans d'autres exemples, on a affaire à une reprise pronominale par l'adjectif démonstratif *ce*. Dans les exemples cités sous (10) et (11), l'objet extrait est mis en relation avec une image, par exemple, l'image d'un robot fourni, comme dans l'énoncé cité sous (10) ou celle d'un robot du MIT qui « performe » dans un jeu (11).

(10) *Ce robot fourmi s'oriente sans GPS*

En s'inspirant de *la fourmi* du désert capable de s'orienter dans son environnement grâce à la lumière émise par le ciel, (...) (*Industrie & Technologies*, le 20/02/2019)

(11) *Ce robot performe dans le jeu d'adresse Jenga*

Équipé d'une caméra et de capteurs de force, le nouveau robot du MIT *apprend* rapidement la meilleure façon d'accomplir une tâche (...) (*Industrie & Technologies*, le 28/02/2019)

Les énoncés-titres réfèrent uniquement par rapport aux images, les formes pronominales ayant le rôle d'anticipation cataphorique par rapport aux énoncés qui suivent qui comportent des opérateurs de fléchage et dont le rôle est de mettre en relation les énoncés au niveau interpropositionnel : *ce robot fourmi ... en s'inspirant de la fourmi du désert ... ; ce robot performe ... le nouveau robot du MIT ...*

Bon nombre d'exemples comportant des formes verbales au présent sont construits avec des *opérateurs d'extraction* par l'article indéfini *un(e)* associé à des substantifs en position de sujet :

(12) Pour bien commencer la semaine : *Une usine mobile* d'impression 3D métal *s'installe* à Nanterre (*Industrie & Technologies*, le 03/12/2019)

(13) *Une cathode nano structurée* améliore la performance des batteries sodium-soufre (*Industrie & Technologies*, le 20/11/2019)

(14) *Des nanoparticules* rendent possible la soudure d'un alliage d'aluminium (*Industrie & Technologies*, le 13/03/2019)

(15) En Chine, *une ligne ultra-haute tension en courant continu* traverse le pays (*Industrie & Technologies*, le 15/01/2019)

Le sujet énonciateur focalise sur des objets, en position de sujet, qui exercent des contraintes sur l'interprétation des énoncés : *une usine mobile* (« une usine mobile, parmi les usines existantes, s'installe à Nanterre »), *une cathode nano structurée* (« uniquement une cathode nano structurée améliore la performance des batteries sodium-soufre »), *des nanoparticules* (« uniquement des nanoparticules rendent possible la soudure ... »), *une ligne ultra-haute tension en courant continu* (« seule une ligne ayant les caractéristiques mentionnées traverse le pays »).

Les formes verbales au présent se combinent également avec des marqueurs modaux. Dans l'exemple suivant, le verbe *croire* au présent indique l'état de croyance du locuteur à l'égard de *p*, sa réserve par rapport à la valeur de vérité de *p* (Martin, R., cité par Tuțescu, M., 2005, p. 176) :

(16) Avec les progrès de ses cellules à hétérojonction de silicium, *le CEA* *croit* à un photovoltaïque nouvelle génération en Europe (*Industrie & Technologies*, le 13/12/2019)

D'autres formes verbales sont construites avec le verbe *vouloir*, marqueur de la modalité volitive :

(17) Avec COSMIC, Atos *veut* détecter les matériaux dangereux dans les conteneurs (*Industrie & Technologies*, le 17/07/2019)

- (18) Intelligence artificielle : comment Facebook *veut* doter les robots d'un « sens commun » (*Industrie & Technologies*, le 03/12/2019)
- (19) Bertin Nahum *veut* conquérir le monde avec ses robots chirurgicaux (*Industrie & Technologies*, le 11/11/2019)

3.2. Formes verbales au passé composé

Comme nous l'avons montré, le présent marque la coïncidence entre le moment d'énonciation et le moment du procès. Les formes verbales au passé composé (PC), qui est un temps perfectif, marquent la dynamique d'actions antérieures au moment d'énonciation. Dans les exemples qui suivent, les formes verbales se combinent avec des *opérateurs de fléchage* (20) et des *opérateurs d'extraction* (21-24) qui exercent des contraintes sur l'interprétation. Le sujet énonciateur focalise sur les sujets (*le démonstrateur Grhyd ; un démonstrateur installé près de Madrid ; une famille de nanomatériaux ... ; un polymère biosourcé ... ; un procédé permettant de produire de l'ammoniac avec un plus faible impact sur l'environnement*) et orientent l'interprétation par la prise en compte de la détermination quantitative.

- (20) Le 11 juin, *le démonstrateur Grhyd a injecté* 20% d'hydrogène dans le réseau de distribution de gaz naturel du quartier « Le Petit Village », à [...] (*Industrie & Technologies*, le 12/06/2019)
- (21) *Un démonstrateur installé près de Madrid a commencé* le 13 juin à produire du kérosène à partir... d'air et de soleil. (*Industrie & Technologies*, le 26/06/2019)
- (22) *Une famille de nanomatériaux capable de produire, après auto-assemblage, une énergie photovoltaïque* avec une grande efficacité, *a été mise au point* (*Industrie & Technologies*, le 26/02/2019)
- (23) *Un polymère biosourcé*, possédant des propriétés intermédiaires entre les matières plastiques thermodurcissables et thermoplastiques, *a été mis au point* (*Industrie & Technologies*, le 14/05/2019)
- (24) *Un procédé permettant de produire de l'ammoniac avec un plus faible impact sur l'environnement*, plus facilement et à moindre coût *a été mis au point* (*Industrie & Technologies*, le 03/05/2019)

L'effacement énonciatif représente également une propriété du discours technique mise en évidence dans les énoncés-titres mentionnés, notamment dans les énoncés cités sous (22), (23) et (24), caractérisés par la présence de la transformation passive comme « neutralisation des marques de la personne » (Vigner, G., et Martin, A., 1975, p. 37) : *une famille de nanomatériaux ... a été mise au point* (22) ; *un polymère biosourcé ... a été mis au point* (23) ; *un procédé ... a été mis au point* (24).

Aussi nombreux sont les énoncés-titres, construits avec des formes verbales au passé composé, qui focalisent sur des chercheurs / des scientifiques qui *ont conçu / ont mis au point ... des modèles, des alliages, des éléments de céramique*, etc. :

- (25) *Des chercheurs de l'Université d'Evanston, en Illinois, ont conçu* un film aux couches métalliques nanométriques. (*Industrie & Technologies*, le 28/08/2019)
- (26) *Des scientifiques du MIT, de l'université de Stanford et de Toyota ont mis au point* un modèle d'apprentissage permettant de quantifier la durée de vie [...] (*Industrie & Technologies*, le 03/04/2019)

- (27) *Une équipe de chercheurs de l'université RMIT de Melbourne (Australie) a mis au point un nouvel alliage métallique dédié à la fabrication additive. (Industrie & Technologies, le 08/01/2020)*
- (28) *Des chercheurs du Laboratoire de maintenance, construction et sécurité des ouvrages (MCS) à l'EPFL en Suisse ont mis au point une nouvelle génération (Industrie & Technologies, 28/11/2019)*
- (29) *Des chercheurs de l'Université de Californie sont parvenus à souder des éléments de céramique grâce à des impulsions laser ciblées et ultra-rapides. (Industrie & Technologies, le 30/08/2019)*

3.3. Formes verbales au futur

Le corpus constitué enregistre également des formes au futur proche et au futur simple. Les formes verbales au futur servent « à situer le procès à un moment postérieur au présent d'énonciation » (Maingueneau, D., 1991, p. 76). Dans les exemples ci-après, les formes verbales au futur proche constituent un « paradigme qui se substitue au futur simple dans un grand nombre de contextes où le procès visé est fort éloigné du ME » (Maingueneau, D., 1991, p. 77) :

- (30) *Les capteurs d'Origins.earth vont suivre les émissions de CO2 du Grand Paris (Industrie & Technologies, le 28/10/2019)*
- (31) *Chez ArcelorMittal, l'IFPEN va capter le CO2 avec moins d'énergie (Industrie & Technologies, le 31/05/2019)*
- (32) *Lancé le 28 mai, le projet européen 3D va mettre en place le procédé DMX de captage du CO2 émis par les hauts fourneaux d'ArcelorMittal à Dunkerque (Industrie & Technologies, le 31/05/2019)*
- (33) *Comment les scientifiques vont faire parler la charpente calcinée de Notre-Dame (Industrie & Technologies, le 22/05/2019)*

Dans d'autres exemples, les formes verbales au futur simple s'accompagnent de repères temporels qui situent le procès sur l'axe temporel à un certain laps de temps (*d'ici à 2022, d'ici 5 ans*) par rapport au moment de l'énonciation :

- (34) *Hydrogène de France produira d'ici à 2022 des piles à combustible de 1 MW basées sur la techno de Ballard (Industrie & Technologies, 10/12/2019)*
- (35) *Selon l'AIE, le photovoltaïque connaîtra une croissance « spectaculaire » d'ici 5 ans (Industrie & Technologies, 21/10/2019)*

Conclusion

Les analyses décrites mettent en évidence les particularités de la temporalité dans la construction des énoncés-titres des textes techniques de presse.

D'un point de vue théorique, les exemples présentés sont censés montrer le caractère atemporel des formes temporelles présentes dans les textes techniques examinés, évoqué d'ailleurs dans la littérature (Vigner, G. et Martin, A., 1975). L'examen du corpus a permis de délimiter la récurrence des formes verbales au présent, au passé composé et au futur proche et simple, intégrées dans les énoncés-titres des textes techniques sélectionnés.

D'un point de vue pratique, les résultats de notre recherche permettent de rendre compte de la relation existant entre les notions de *temporalité* et *détermination* ainsi que les contraintes linguistiques qui doivent être considérées lors du travail d'interprétation, notamment lors de la postulation d'équivalences de traduction. Les opérateurs de fléchage et d'extraction ont permis également de dégager la relation entre l'objet extrait et la reprise pronominale, la focalisation sur les éléments linguistiques en position de sujet, les transformations passives caractéristiques du discours technique, autant de contraintes linguistiques à considérer au cours d'une activité d'interprétation en vue de la traduction.

Les exemples analysés fournissent des « modèles de structuration des énoncés » (Gouadec, D., 2009) qui peuvent être pris en compte dans l'étape de la « pré-traduction » (Gouadec, D., 2005), préparatoire à la traduction proprement-dite, et peuvent constituer de véritables pistes pour la traduction des textes techniques.

Références

- Agnès, Jean, Savino, Josiane, *Apprendre avec la presse*, Retz, Paris, 1999.
- Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation. Formalisation et opérations de repérage*, Ophrys, Paris, tome 2, 1999a.
- Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation. Domaine notionnel*, Ophrys, Paris, tome 3, 1999b.
- Froeliger, Nicolas, « Binaire et liminaire : la forme en traduction technique », dans *Revue française de linguistique appliquée*, vol. VIII, no. 2, 2003.
- Gouadec, Daniel, « Modélisation du processus d'exécution des traductions », dans *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 50, no. 2, 2005.
- Gouadec, Daniel, *Profession traducteur*, La Maison du Dictionnaire, Paris, 2009.
- Guillemin-Flescher, Jacqueline, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais*, 3e édition, Ophrys, Paris, 1988.
- Horguelin, Paul A., « La traduction technique », dans *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 11, no. 1, mars 1966.
- Kocourek, Rostislav, *La langue française de la technique et de la science*, deuxième édition augmentée, refondue et mise à jour avec une nouvelle bibliographie, Oscar Brandstetter Verlag GmbH & CO KG, Wiesbaden, 1991.
- Lavault-Olléon, Élisabeth (éd.), *Traduction spécialisée : pratiques, théories, formations*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, Bern, 2007.
- Marquant, Hugo, « Formation à la traduction technique », dans *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 50, no. 1, 2005.
- Maingueneau, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1991.
- Martin, Robert, *Pour une logique du sens*, 2e édition, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

- Paillard, Denis, « Repérage : construction et spécification », dans *La théorie d'Antoine Culioli. Ouvertures et incidences*, Actes de la table ronde Opérations de repérage et domaines notionnels, Université de Paris 7, mai-juin 1991, Ophrys, Paris, 1992.
- Pop, Mirela-Cristina, « Technical translation teaching and learning at initiation level: Methodological considerations », dans *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 4(1), 2017.
- Pop, Mirela-Cristina, *La traduction. Aspects théoriques, pratiques et didactiques. Domaine français-roumain*, ediția a 2-a, Editura Orizonturi universitare, Timișoara, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015 [2013].
- Pop, Mirela, *Repérage et traduction. Pour une approche énonciative de la traduction des modalités : les épistémiques. Domaine français-roumain*, Editura Universitaria, Craiova, 2012.
- Tușescu, Mariana, *L'auxiliation de modalité. Dix auxi-verbos modaux*, Editura Universității din București, București, 2005.
- Vigner, Gérard et Martin, Alix, *Le français technique*, Hachette et Larousse, Paris, 1976.
- Voirol, Michel, *Guide de rédaction*, Éditions du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, Paris, 1992.

PATH AND CYCLE: IMAGE SCHEMAS OF TIME IN THE NARRATIVE MODE OF MEDIA DISCOURSE

Nataliia Goshylyk

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Volodymyr Goshylyk

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Abstract. *Time is a universal phenomenon of a unique character, combining physical features and cultural identities. Temporal representations, such as duration, succession, the present, the past, the future, etc. are grounded in our direct experience, but there are temporal experience types, which are constructed by means of logics. Time correlates not only with the conscious (conceptual) level of cognition, but also with the subconscious (pre-conceptual) level. The pre-conceptual level is represented by image schemas. Image schemas embody abstract generalisations of events usually learned from sensorimotor processes. This research looks into the ways the image schemas PATH and CYCLE are conceptualized in the narrative mode of media discourse. These conceptual entities are exemplifying a close blending of space and time, as human beings are capable of neither feeling, nor seeing time. The narrative mode of media discourse describes the events and states and locates them in time.*

Keywords: *time; image schemas; pre-conceptual level; temporal model; media discourse.*

Image Schemas of Time as the Embodiment of the Sensorimotor Experience of a Human Being

The investigation of the “cognitive subconscious” requires the usage of the term “image schema”, introduced by L. Talmy, J. Lakoff and M. Johnson (Talmy, L., 1983; Lakoff, G., 1980; Johnson, M., 1987). The term “image schema” consists of two components – “scheme” and “image”, which are equally important for the meaning of the term. “Scheme” is defined as a fixed framework for the usage of the specific information, as a cognitive representation that contains a generalization of the identified similarities (FPM, 2005, p. 2-3). The “image” is responsible for representing specific templates/models that can be conveyed schematically. In this compound term, the component “image” performs two functions: on the one hand, it indicates perception as a formation source for such structures, and on the other hand, it points out their usage for creating complex images of consciousness (Potapenko, S., 2009, p. 23).

M. Johnson emphasizes the embodied dimension that has been ignored by previous schema theory and employs the use of “schema” similar to Kant’s, who described it as a structure of imagination that connects concepts with percepts. Schemas are

characterized “procedures for constructing images” and thus they are involving perceptual patterns in bodily experience (Johnson, M., 1989, p. 116).

J. Kövecses emphasizes that without image schemas it is difficult to understand the essence of existence (Kövecses, Z., 2006, p. 207). Image schemas in a broad sense represent perceptual experience, including the kinetic type of perception (Grady, J., 2005, p. 35), but they are not structures of knowledge representation that convey the causal links of thought and language, but fleeting entities used in the thinking process (Gibbs, R., 2005, p. 113). Image schemas correlate with repetitive patterns of sensory-motor experience of human interaction with the environment, which gives the individual the opportunity to reflect on the world (FPM, 2005, p. 19), in particular regarding such dimensions of the matter existence as time and space.

T. Oakley notes that image schemas are the means of transmitting temporal and spatial information, the basic means of organizing knowledge about the world (OHCL, 2007, p. 215). Image schemas are a pre-conceptual embodiment of human sensorimotor experience. They are perceived as *gestalts* and the basis of the conceptual system, the first mental entities that appear in human consciousness (Evans, V., 2006, p. 180-184).

The generally accepted classification of images schemas is the one suggested by M. Johnson (Johnson, M., 1987, p. 126) and J. Lakoff (Lakoff, J., 2004, p. 359). Their list contains the following circuit images: CONTAINER, BLOCKAGE, ENABLEMENT, PATH, CYCLE, PART – WHOLE, FULL – EMPTY, ITERATION, SURFACE, BALANCE, COUNTERFORCE, ATTRACTION, LINK, NEAR – FAR, MERGING, MATCHING, CONTACT, OBJECT, COMPULSION, RESTRAINT REMOVAL, MASS – COUNT, CENTER – PERIPHERY, SPLITTING, SUPERIMPOSITION, PROCESS, COLLECTION, UP – DOWN, FRONT – BACK. Image schemas

correspond to conceptual *gestalts*, meaning that each part is essential to capture the image schema, and are commonly described as capturing sensorimotor patterns of relationships and their transformations. An important aspect is that image schemas exist in both static forms (e.g. LINK, CONTAINMENT and CENTER_PERIPHERY) and in dynamic, temporally-dependent forms (e.g. LINKED_PATH, GOING_IN and REVOLVING_MOVEMENT). (Hedblom, M., 2019, p. 280)

Image schemas of time are the cognitive basis of a number of temporal “lexical concepts” (Evans, V., 2006, p. 79), which are embodied in the lexical units of modern English. These images are manifested by means of the compatibility of the studied units with verbs and prepositions. A special case of compatibility is the usage of the temporal unit in the context inherent in the “spatial” units, i.e. the metaphorical transposition of meaning.

Image Schemas CYCLE and PATH in the Media Narrative

The linguistic interest in identifying the location of events has focused not solely on linguistic units, like verbs, nouns or prepositions, and the role played by them.

The Indo-European worldview is based on a single primary cyclical idea of time, determined by concrete thinking, the connection with real natural cycles, beliefs and ideas that are reflected in language. However, even today a person's sense of time is generated by the perception of changes in the world, and its main source is the astronomical time – natural phenomena that can be visually perceived. The Germanic languages bearers associate the phenomenon of natural cycles, endless repetitions of the same events, with the concept of cyclicity. Thus, the cyclical perception of reality is based on the typicality of events, identification and comparison of what is happening or what should happen with the events that have already happened.

The problem of reflection of the rhythmic repetition of time segments in the language has been in the focus linguistic research for a long time. G. Whitrow argues that the ancient idea of time as a rhythmic repetition became the basis of its division, and for a long time repetition and simultaneity, rather than duration, direction and irreversibility, were more relevant for the human mind (Whitrow, G., 2003, p. 74, 77). These observations indicate that the semantics of the language units with the sense of temporality indirectly reflect the pre-conceptual image CYCLE.

The notion of the Cycle of Time, being close cycles that reduce apparent directionality to nothing but variation with its development limited to variation and only variation, and the Arrow of Time, as a deep metaphor entailing a relational field of both non-closed cycles (spirals) and direction, (Overtone, W., 1994, p. 215) are constructed from the images of the cycle and both cycle and direction respectfully.

A typical representation of the linear time is the sequence of modes of the past, present and future, i.e. yesterday-today-tomorrow notions. The linearity of time may convey the notion of a single point on the time axis, a point that varies from others and does not belong to the cycle of such events or phenomena.

V. Evans claims that temporal reference is manifested in ego-based and time-based models (Evans, V., 2003, p. 214). It is important, in his opinion, to construct a frame of reference for determining the temporal experience of a human being and the location of events in the appropriate order. Temporal reference is carried out by means of the positioning of its point as a backup while establishing a reference. V. Evans explores the ego-based model in terms of the accentuation of the ego, i.e. the person to whom the reference is made, who is at the centre of the event or statement; the ego correlates with the temporal identifier now. Accordingly, the starting point for other temporal modes is the localization of the ego. The triad the PAST – PRESENT – FUTURE is characterized by a spatial vision: the future is in front of the ego, the present coincides with the ego in space, the past is behind the ego (Evans, V., 2006, p. 750).

In addition, time can move slowly (temporal prolongation) or rapidly (temporal compression) (Evans, V., 2003, p. 14). Thus, with the involvement of the appropriate temporatives, a frame of temporal reference is introduced, which places the ego and events in time. Based on this approach, we consider the configurations of concepts that actualize the image schemas PATH and the CYCLE in English mass media

discourse. By configuration we mean the relative position of the logical constituents of a particular structure. When considering the configurations of the TIME MOVING and EGO MOVING models, the basic notions are the past, the present and the future. In the TIME MOVING model, a person is placed stationary, and time is conceptualized as experiencing movement, moving from the future to the past. In the EGO MOVING model, time is identified by means of a stationary background, past which a person moves.

On the basis of the approach of C. Smith in media discourse, we distinguish between such types of expression as narrative, descriptive, reportage, informative and argumentative, each of which contributes to the text and has distinct linguistic features (Smith, C., 2003, p. 8). Narrative type of expression characterizes the designation of events and states; the story is based on a consistent presentation of events. It is characterized by dynamic temporality and clearly defined time frames. In mass media discourse, the narrative type of utterance retains its temporally oriented features – the dynamism of the presentation, certain time coordinates.

The TIME MOVING model assumes the vision of the present as a point of reference; the person in this case is in a stationary position:

Ortega was re-elected in 2006 and began to consolidate power. **Today**, along with his wife, Vice President Rosario Murillo, he virtually controls many state institutions – including the courts, the National Assembly, the police and the electoral council. (*Washington Post*, 19.02.2019)

The today's presence of the person is presented in this passage explicitly. The present is actualized by the lexeme *today* and is based on the image schema PATH, as it presupposes referring to a point in a certain period of time. In the narrative mode of the media discourse the presence of a human being may be both explicit and implicit. The implicit one may be based on the image schema PATH as well, like: “**Today** is the perfect day to turn over a new leaf, acquire a new skill and step forward to a bright new future” (*Guardian*, 18.05.2005).

Future in the TIME MOVING model is ahead of the ego, such as: “A tough summer is ahead for President Geoff Petric, but his track record is impressive” (*Newsweek*, 2 June, 2004). The temporal word-combination in this example is based on the image schema PATH, as a certain point is labelled in the present with a standstill position of the explicit agent. The future in the TIME MOVING model may correlate with the image schema CYCLE, like:

And we end the year and the Christmas week with Watchnight Service, which is my very first service, as we collectively thank God for the past year we had, and for the **years** which are before us. (*Washington Post*, 15 December, 2005)

In this discourse sample, the temporal phrase indicates the future cyclic period of time, as *years* refer to the numerous repetitions of smaller units of time.

The future may also be linear and be approaching on the temporal axis with implicit bystanders: “**Winter is approaching**, and the other confrontation with Russia, over gas sales, seems unlikely to be resolved while fighting rages in the east” (*New York Times*, 09.04.2014). The image schema PATH is the basis for the actualization of future in the TIME MOVING model, as it affects a certain point on the time axis, belonging to the future. Both actual dates and events, expressed by means of temporal phrases, may approach:

The new strategy’s **one-year anniversary is approaching** this summer, at which point restive lawmakers are likely to clamour for updates and assurances from the administration that progress is being made and a potential exit plan is laid out. (*The Boston Globe*, 05.12.2018)

Approximation can be fast: “We talked about it during the campaign, since the campaign, but apparently, **that day is approaching, is fast approaching**” (*Telegraph*, 12.09.2004). Also, time may approach slowly: “A secretary had let him into the project director’s office, but fifteen minutes had passed since then, **the afternoon was slowly approaching** evening, and still the project director had not arrived” (*New York Times*, 14.05.2006).

The past is behind the ego:

In a time when we are told that America’s best **days are behind** her, we as citizens have no choice but to reject the notion of self-defeat and rediscover the passionate American spirit that once declared this country independent from all others, creating a world superpower for over 200 years. (*Atlanta Journal Constitution*, 08.12.2008)

The temporal phrase actualizes the notion of the past, which is based on the image schema CYCLE, as it denotes a certain number of time segments that were repeated in the past. As the past moves, it has the ability to move away from man: “Those **days are moving away** in a painful procession” (*People*, 6.12. 2007). In this narrative fragment the past correlates with the image schema CYCLE.

Thus, the TIME MOVING model in the contemporary narrative media discourse testifies the positioning of the past behind the person, the present being the starting point, and the future in front. The non-active agent (a living being/event) is passive in a fixed position, not moving, just observing the movement of time. The both image schemas under consideration form the basis of temporal events.

The EGO-MOVING model emphasises that time and events are the inviolable background; a human being is only walking against this background, and his/her past is behind. The events that have taken place in a person’s life constitute the past, like: “Time was when investors were drawn mainly from those rich enough to look after themselves. But **we passed those days long ago**” (*Financial Times*, 8.01.2007). In this fragment, the image schema CYCLE, represented by the word-combination *those days* is the basis for the actualization of the past. If the past is behind, the future is ahead, then the present is where the person is: “While the WCC acknowledges that

we are living at a turning point in history” (*Independent*, 11 September, 2005). In this example the present is based on the image schema PATH, referring to a point on the temporal axis.

The EGO-MOVING model emphasizes that time and events are the background that is inviolable, the future is ahead of a human being, and he/she moves in this direction. The events, that will take place in the course of the life of a person (society), constitute their future, like: “We’re approaching a moment where there is going to be the biggest crisis in the history of Peace Corps” (*Washington Post*, 15 September, 2007). Here the future looks like a crisis in structure; “We’re definitely approaching a point when it’s going to be harder and harder to pump oil at the rates that we consume it” (*Newsweek*, May 22, 2006) – the future is associated with a period of difficulty in oil production; “And the president is nearing the end of his 60-day, 60-city whistle-stop tour of the country” (*Telegraph*, April 25, 2004) – it is about the end of the tour, which is already perceived as the past, so, it’s the completion of a particular activity. In all the above examples, the image schema PATH is the basis for the implementation of the future.

This configuration is implemented in the metonymic nomination, such as: “For that and other reasons, analysts said, New York City was approaching the millennium with something of vast value – an improved image as a safe, stimulating and profitable place to do business” (*New York Times*, 14 December 2006) – understandably, that the city, or rather its inhabitants, moved to the next chronological period. Thus, the description of the features of the discourse implementation of the past, the present, and the future in terms of the TIME MOVING, EGO MOVING models showed the nature of the spatial localization of these concepts. Yes, the past is behind the ego, the future is ahead. The starting point or location of a person or event is the present. Both temporal image schemas prove to be productive in the framework of these models.

The implementation of the narrative mode in the media discourse is characterized by the dynamism of the presentation and usage of various temporal markers. The study of the language material shows that the image schemas PATH and CYCLE either co-exist in the discourse, or are used separately with a clear prevailing of the image schema PATH.

The following text fragment is indicative in terms of constant reinforcement of the story with the time markers:

At the end of the decade he was the leader of the Conservative party, almost universally tipped to become prime minister at the next election within six months. After Eton and Oxford (graduating in 1988 with a first in politics, philosophy Instead. Instead he became part of the young “brat pack” working 18 hours a day to help Major secure his unexpected election win in 1992... He failed to win several safe Tory nominations and fought – but lost – Stafford in 1997. ... In 1996 – at 29 – he had married Samantha Sheffield, a heiress who, like himself, was socially well-connected. Their gilded existence received a traumatic jolt in 2002 when the first of their three children, Ivan, was born with cerebral palsy. He died in 2009. (*Guardian*, 31.12.2009)

All the temporal constructions in this fragment (except “18 hours a day” and “within six months”) equally indicate the time localization of the event by indicating the exact year of the event (in 1996 ... in 2009) or indefinitely, by reference to part of the time interval (“at the end of the decade”). The sequence of the events in this fragment has a clear chronology – from one year to another, etc. The temporal construction at the end of the decade is understood from the context as the last period of the decade, which counts from 2009 – the date of death of the person in focus and the date of writing the article.

The image schema CYCLE in this narrative fragment is the basis for the temporal constructions *18 hours a day* and *within six months*. In the first case, the cycle is a period of 18 hours per day, in the second one – 6 months.

Conclusions

“Representations of time as intellectual feats arise precisely because a myriad of distinct types of temporal experiences inhere at the level of subjective experience, and can be represented in our conceptual systems and in language” (Evans, V., 2003, p. 404). The categories of the past, the present and the future in language are related to the image schema PATH, with the location of events on the temporal axis, but in discourse we observe the relationship of the corresponding lexicalizations with both images – PATH and CYCLE. The narrative mode of the media discourse is characterized by the coexistence of image schemas PATH and CYCLE, however, as the analysis of the language material shows, in this type of discourse the image schema PATH dominates. Such temporality is based on the advancement of the events related to each other and verbalized temporal notions, based on the image schemas PATH and CYCLE.

References

- Evans, Vyvyan, *The Structure of Time: Language, Meaning and Temporal Cognition*, Amsterdam, Philadelphia, 2003.
- Evans, Vyvyan, and Green, Melanie, *Cognitive Linguistics: An Introduction*, Edinburgh University, 2006.
- Geeraerts, Dirk, and Cuycknes, Hubert, (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford University Press, 2007.
- Gibbs, Robert, “Messianic Epistemology: Thesis XV”, in A. Benjamin (Author), *Walter Benjamin and History* (Walter Benjamin Studies), London, 2005.
- Grady, Joseph, “Image Schemas and Perception: Refining a Definition”, in Hampe, B. and Grady, J.E., (eds.), *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*, Berlin, 2005.
- Hampe, Beate, and Grady, Joseph E., (eds.), *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*, Mouton de Gruyter, 2005.

- Hedblom, Maria; Kutz, Oiver; Peñaloza, Rafael, “Image Schema Combinations and Complex Events”, in *Künstl Intell* 33, 2019. <https://doi.org/10.1007/s13218-019-00605-1>
- Johnson, Mark, “Image-Schematic Bases of Meaning”, in *Semiotic Inquiry*, 9, 1989.
- Johnson, Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason Text*, Chicago, 1987.
- Kövecses, Zoltan, *Language, Mind and Culture: A Practical Introduction*, Oxford University Press, 2006.
- Lakoff, George, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George and Johnson, Mark, *Metaphors We Live by*, University of Chicago Press, 1980.
- Overton, Willis, “The Arrow of Time and the Cycle of Time: Concepts of Change, Cognition, and Embodiment” in *Psychological Inquiry*, 5:3, 1994.
- Potapenko, Sergiy, *Contemporary English Media Discourse: Cognitive and Motivational Aspects: Monograph*, Nizhyn, 2009. [in Ukrainian]
- Smith, Carlota, *Modes of Discourse. The Local Structure of Text*, Cambridge University Press, 2003.
- Talmy, Leonard, “How Language Structures Space”, in Pick, H.L., Acredolo, L.P. (eds.), *Spatial Orientation: Theory, Research, and Application*, Springer, 1983.
- Whitrow, Gerald James, *The Natural Philosophy of Time*, Oxford University Press, 1980.

VALEUR FUTURE DES MODAUX EN CRÉOLE HAÏTIEN

Moles Paul
LangSÉ (FLA/UEH), Haïti

Abstract. *This article deals with the question of modals in Haitian Creole and their future value. It is shown that beyond their deontic, epistemic and ‘abilitative’ values generally mentioned in the literature, these modals can also have future meaning effects which come from some of their uses and their interaction with stative and event predicates.*

Keywords: *future; modal; Haitian Creole; meaning; predicate.*

Introduction

En créole haïtien (CH), le futur peut être exprimé par *ap*, *pral* et *a(va)* comme il est montré dans (1), mais ces morphèmes ont été l’objet de nombreuses études en CH parmi lesquelles on peut mentionner Suzanne Comhaire-Sylvain (1936); Rochambeau Lainy (2010) ; Robert Damoiseau (2012) et Herby Glaude (2013).

- (1) Jan ap/pral/a(va) wè Pòl.
Jean AP/PRAL/A(VA) voir Paul
‘Jean va voir/verra Paul.’

Le futur peut être exprimé aussi par les modaux *dwe*, *ka*, *mèt*, *gen pou* et *vle*. Observons (2) et (3).

- (2) Jan dwe ale lekòl.
Jean devoir aller école
‘Jean doit aller à l’école.’
(3) Jan ka vini.
Jean pouvoir venir
‘Jean peut venir.’

Dans (2) et (3), les modaux *dwe* et *ka* peuvent avoir une orientation future. C’est ce qui explique leur compatibilité avec l’adverbe temporel *demen* (4) et (5).

- (4) Jan dwe ale lekòl demen.
Jean devoir aller école demain
‘Jean doit aller à l’école demain.’
(5) Jan ka vini demen.
Jean pouvoir venir demain
‘Jean peut venir demain.’

A notre connaissance, la recherche portant sur la description du CH ne s'est pas encore intéressée aux effets de sens futurs de ces modaux à côté de leurs valeurs (effets de sens) déontique, épistémique et abilitative (nous empruntons ce terme à Alda Mari (2015). Il s'agit de la lecture 'capacité' du modal *ka*.) signalées généralement dans la littérature (Comhaire-Sylvain, S., 1936; Magloire-Holly, H., 1982 ; DeGraff, M., 2007 ; Glaude, H., 2009 ; 2013). On peut toutefois signaler les travaux de Dominique Fattier (2003) et de Daniel Véronique (2009) qui indiquent que le modal *vle* (vouloir) et l'expression modale *gen pou* (devoir) peuvent avoir une valeur future, mais ces auteurs ne donnent aucune précision en ce qui a trait au mécanisme par lequel cette valeur se construit. Dans cette étude, nous nous intéressons aux effets de sens futurs des modaux en CH. Nous nous inspirons des réflexions de Cleo Condoravdi (2002) sur la valeur temporelle des modaux en linguistique.

Nous commençons (section 2) par signaler les différentes valeurs sémantiques de ces modaux en CH. Nous étudions (section 3) leurs effets de sens futurs. Dans la dernière section, nous rappelons les résultats obtenus lors de nos analyses. Pour illustrer nos propos, en tant que locuteur natif du CH, nous avons créé nos propres exemples.

La sémantique des modaux en CH (*dwe, ka, vle, mèt, gen pou*)

Nous décrivons séparément le sens de ces modaux en présentant les différents contextes dans lesquels ils peuvent être utilisés. L'existence d'autres modaux a été signalée en CH comme *sa, nan, sou et pou* (Glaude, H., 2013). Nous n'allons pas en tenir compte dans cette présente étude.

1) Le modal *dwe*

Il convient de préciser qu'en CH, il existe deux morphèmes *dwe* : d'une part le modal *dwe* et d'autre part le verbe *dwe* (devoir de l'argent à quelqu'un). Albert Valdman (2015, p. 236) fait remarquer que les deux se différencient sémantiquement. Il compare le sens de l'auxiliaire *dwe* au verbe *blije* (obliger) en CH qui exprime le même sens général d'obligation (6). Pour corroborer sa thèse, il avance une autre raison phonologique à savoir que l'auxiliaire *dwe* peut aussi être réalisé en *do* (7b) tandis que le verbe lexical *dwe* ne peut apparaître que sous cette forme (8a). Ainsi, (8b) n'est pas possible.

- (6) Papa l te blije l ale lekòl.
Papa 3SG ANT obliger 3SG aller école
'Son père l'a forcé à aller à l'école.' (Valdman, A., 2015, p. 236)
- (7) a. Jan dwe manje.
Jean devoir manger
'Jean doit manger.'
- b. Jan do manje.
Jean DO manger
'Jean doit manger.'
- (8) a. Jan dwe Aniz 10 goud.
Jean devoir Anise 10 gourdes
'Jean doit 10 gourdes à Anise.'
- b. # Jan do Aniz 10 goud.
Jean DO Anise 10 gourdes

En CH, le modal *dwe* peut avoir une valeur **déontique**, c'est-à-dire qu'il peut exprimer l'obligation. C'est ce qui explique son acceptabilité en (9) par contraste avec *ka* qui ne peut pas avoir cette valeur.

(9) [Contexte : Hier, Jean n'a pas remis son devoir. Il a été puni. Pour qu'il soit accepté dans la classe demain, obligation lui est faite d'apporter le devoir. Sinon, on ne l'acceptera pas.]

- a. Jan dwe remèt devwa a demen si l vle
Jean devoir remettre devoir DET demain si 3SG vouloir
antre nan klas.
entrer dans classe
'Jean doit remettre le devoir demain s'il veut entrer en classe.'
- b. #Jan ka remèt devwa a demen si l vle .
Jean pouvoir remettre devoir DET demain si 3SG vouloir
antre nan
dans classe
'Jan peut remettre le devoir demain s'il veut entrer en classe.'

L'idée que *dwe* exprime l'obligation existe aussi chez Suzanne Comhaire-Sylvain (1936). *Dwe* indiquerait selon l'auteur une obligation morale atténuée ou non ou une obligation logique. Pour illustrer son propos, elle donne l'exemple suivant :

- (10) Papa dwe sonje pitit li.
Papa devoir penser enfant 3SG
'Les pères doivent penser à leurs enfants.' (Comhaire-Sylvain, S., 1936)

(10) n'indique pas une obligation logique mais une obligation morale. Le modal *dwe* peut avoir aussi une valeur **épistémique** en CH. Il exprime la probabilité. Dans (11), lorsque le locuteur ne sait pas vraiment si Jean est à l'école, *dwe* est acceptable, mais lorsqu'il a toutes les informations possibles, lorsqu'il a une connaissance certaine de la réalité, *dwe* n'est pas acceptable (12).

(11) [Contexte : Jean n'est pas chez lui. Mais puisque parfois il a l'habitude de rester à l'école à cette heure, son ami Paul suppose qu'il y est encore.]

- Jan dwe lekòl la toujou.
Jean devoir école DET toujours
'Jean doit être encore à l'école.'

(12) [Contexte : Il est 5 heures. Jean n'est pas encore arrivé chez lui. Mais sa mère sait qu'il allait rester jusqu'à 6 heures à l'école aujourd'hui pour pouvoir faire du sport. Sa mère informe son ami qui demande où il se trouve en ce moment.]

- #Jan dwe lekòl la toujou.
Jean devoir école DET toujours
'Jean doit être encore à l'école.'

2) Le modal *ka*

Le modal *ka* peut aussi se réaliser par *kapab*, *kap*, et *kab*. Il exprime la capacité en CH. (13) indique que Jean a la capacité de manger maintenant et (14) que Jean a la capacité de marcher maintenant.

(13) [Contexte: Jean était malade. Il ne pouvait pas manger. Maintenant, il se rétablit. On observe qu'il peut manger facilement toute sa nourriture.]

Jan ka manje kounya.
Jean pouvoir manger maintenant
'Jean peut manger maintenant.'

(14) [Contexte: Jean s'est fracturé le genou. Il ne pouvait pas marcher normalement. Il a été à l'hôpital. Maintenant, il peut marcher normalement.]

Jan ka mache kounya.
Jean pouvoir marcher maintenant
'Jean peut marcher maintenant.'

Albert Valdman (2015, p. 235) relève l'existence du morphème *fouti* en CH qui peut aussi exprimer la capacité. Mais contrairement à *ka*, *fouti* ne peut être utilisé qu'à la forme négative (15b).

(15) a. Yo ka fè l.
3SG pouvoir faire 3SG
'Ils peuvent le faire.'

b. #Yo fouti fè l.
3PL FOUTI faire 3SG

(16) a. Yo pa ka fè l.
3SG NEG pouvoir faire 3SG
'Ils ne peuvent pas le faire.'

b. Yo pa fouti fè l.
3PL NEG FOUTI faire 3SG
'Ils n'ont pas la capacité de le faire.'
'Ils ne sont pas foutus de le faire.'

Ka peut avoir aussi une valeur épistémique. Ainsi, il est acceptable en (17) où le locuteur ne possède aucune connaissance sur le fait que Jean soit là ou pas alors qu'il ne l'est pas en (18) où il dispose de cette connaissance.

(17) [Contexte : Le locuteur ne sait pas si Jean va venir. Il pense qu'il peut-être là.]

Jan ka vini.
Jean pouvoir venir
'Jean peut venir.'

(18) [Contexte : le locuteur sait que Jean va venir.]

Jan ka vini.
Jean pouvoir venir
'Jean peut venir.'

Ka peut être utilisé pour traduire l'idée de permission. C'est ce qu'on peut observer en (19) où il est acceptable.

(19) [Contexte : Jean veut sortir. Il souhaite emprunter la voiture de son père. Ne voyant aucun inconvénient à cela, son père l'autorise à prendre la voiture.]

Ou ka pran machin nan.
2SG pouvoir prendre voiture DET
'Tu peux prendre la voiture.'

Ainsi, dans ce contexte bien particulier, (19) peut être paraphrasé par (20a) et non (20b) où il exprimerait plutôt l'idée de capacité.

- (20) a. Ou gen otorizasyon pou w pran machin nan.
 3SG avoir autorisation pour 3SG prendre voiture DET
 'Tu as l'autorisation de prendre la voiture.'
 b. #Ou gen kapasite pou w pran machin nan.
 3SG avoir capacité pour 2SG prendre voiture DET
 'Tu as la capacité de prendre la voiture.'

3) Le modal *vle*

En CH, *vle* a une valeur volitive. Il exprime donc le souhait, la volonté et le désir. Ainsi, il est acceptable en (21) et en (22).

(21) [Contexte : Jean souhaite aller chez lui puisqu'il passe déjà beaucoup de temps chez son oncle.]

Jan vle ale lakay li.
 Jean vouloir aller maison 3SG
 'Jean veut aller chez lui.'

(22) [Contexte : Paul ne travaille pas. Il souhaite trouver un travail pour qu'il puisse vivre décemment.]

Pòl vle jwenn yon travay.
 Paul vouloir trouver un travail
 'Paul veut trouver un travail.'

En CH, *vle* peut exprimer aussi l'idée de suggestion ou d'invitation à faire quelque chose. C'est ce qui explique son acceptabilité en (23) et (24).

(23) [Contexte : On invite Jean à prendre la parole.]

Ou vle kòmanse pale ?
 2SG vouloir commencer parler
 'Vous voulez commencez à parler ?'

(24) [Contexte : On invite Jean à s'asseoir.]

Ou vle chita ?
 2SG vouloir asseoir
 'Vous voulez bien vous asseoir ?'

Albert Valdman (2015) croit que *vle* est le seul 'auxiliaire modal' qui puisse apparaître tout seul en CH et qui ait le même sens que le verbe lexical qui lui correspond. Il donne l'exemple suivant :

(25) Poukisa ou pa vle ?
 Pourquoi 2SG NEG vouloir
 'Pourquoi vous ne voulez pas ?'

En (25), *vle* n'apparaît pas tout seul. Il s'agit plutôt d'une ellipse contextuelle. Le reste de la phrase n'est pas exprimé. Sinon, il n'y aurait pas de sens. On ne saurait pas de quoi on parle. Rien ne justifie non plus qu'il y aurait deux entrées lexicales pour *vle* : un auxiliaire modal et le verbe lexical. C'est le même morphème qui est utilisé en (23), (24) et (25).

4) Le modal *mèt*

Selon Dominique Fattier (2013), le morphème *mèt* dériverait de la forme « être maître de+ infinitif » du français. En CH, *mèt* peut exprimer l'idée de permission et d'autorisation. Tout comme *ka*, il est acceptable en (26) et en (27).

(26) [Contexte : la même chose que (19). Jean veut sortir. Il souhaite emprunter la voiture de son père. Ne voyant aucun inconvénient à cela, son père l'autorise à prendre la voiture.]

Ou *mèt/ka* pran machin nan.
2SG pouvoir prendre voiture DET
'Tu peux prendre la voiture.'

(27) [Contexte : Jean demande à sa mère s'il peut sortir ce soir avec ses amis. Sa mère n'a aucun problème avec cela et lui autorise de le faire.]

Ou *mèt/ka* sòti.
2SG pouvoir sortir
'Tu peux sortir.'

L'idée que *mèt* peut exprimer la permission se trouve aussi chez Albert Valdman (2015, p. 235). L'auteur note aussi que *mèt* peut exprimer la défiance dans certains contextes (28). En (28a) où le locuteur menace son interlocuteur, ce dernier, l'interlocuteur, relève le défi. *Mèt* est acceptable. Il est aussi acceptable en (28b) où un mari annonce à sa femme qu'il veut divorcer et la femme relève le défi et l'encourage presque à le faire.

- (28) a. A : M a pale manman ou pou ou.
1SG AVA parler maman 2SG pour 2SG
'Je dirai à ta mère toutes les mauvaises choses que tu as faites.'
B : Ou *mèt*. (Valdman, A., 2015 :235)
2SG pouvoir
'Allez-y/ Faites-le !'
- b. A : M bouke ak ou. M ap divòse.
1SG fatiguer avec 2SG 1SG AP divorcer
'Je suis fatigué de vous. Je vais divorcer.'
B : Ou *mèt*. (Valdman, A., 2015, p. 235)
2SG pouvoir
'Allez-y !'

Albert Valdman (2015) questionne la grammaticalité de *mèt* dans (28). Pour lui, *mèt* ne peut pas avoir un sens de permission lorsqu'il a un emploi elliptique. Il présente en parallèle les exemples suivants pour montrer que *mèt* doit apparaître obligatoirement comme auxiliaire.

- (29) A: Manman, èske m ka jwe ?
Maman est-ce que 1SG pouvoir jouer
'Maman, puis-je jouer ?'
B : Ou *mèt* jwe.
2SG pouvoir jouer
'Tu peux jouer.'
Ou *mèt*.

Il s'agit de deux lectures différentes de *mèt* qu'il faudrait différencier. Lorsque *mèt* exprime la défiance, il peut avoir un emploi elliptique. Il se comporte ainsi comme une expression figée.

Le morphème *mèt* peut exprimer aussi l'idée de possibilité. C'est une autre valeur que *mèt* partage avec *ka* dans certains contextes. En (30), même s'il est possible que la personne soit malade, on exige d'elle qu'elle aille à l'école. En (31), même s'il est possible qu'elle se trouve dans les mornes, on va venir la retrouver. Dans ces deux cas, *mèt/ka* sont acceptables.

- (30) Ou *mèt/ka* *malad, ou pral lekòl.*
 2SG pouvoir malade 2SG PRAL école
 'Vous pourriez être malade, vous irez à l'école.'
 (31) Ou *mèt/ka* *nan mòn, m ap vini.*
 2SG pouvoir dans mornes 1SG AP venir
 'Tu peux être dans les mornes, je viendrai.'

Tout comme *ka*, *mèt* peut exprimer l'idée de suggestion. Ainsi, les deux modaux sont acceptables dans (32) où ils expriment la suggestion de faire.

- (32) [Contexte : Jean souhaite aller chez Martine. Mais il n'a aucune idée du jour où il peut aller chez elle. Martine lui suggère de venir chez elle demain s'il le souhaite.]
 Ou *mèt/ka* *vin demen si sa enterese w.*
 2SG pouvoir venir demain si cela intéresser 2SG
 'Vous pouvez venir demain si cela vous intéresse.'

5) Le modal *gen pou*

En CH, *gen pou* exprime la possibilité, c'est ce qui explique son acceptabilité en (33) et (34).

- (33) [Contexte : Jean souhaite aller voir ses parents qui vivent à l'étranger. Il est possible qu'il voyage la semaine prochaine pour aller leur rendre visite.]
Jan gen pou l vwayaje lòt semen.
 Jean GEN POU 3SG voyager autre semaine
 'Jean projette de/doit voyager la semaine prochaine.'
 (34) [Contexte : Il est possible qu'Anise aille à l'école demain après avoir passé plusieurs semaines chez elle à cause de sa maladie.]
Aniz gen pou l ale lekòl demen.
 Anise GEN POU 3SG aller école demain
 'Anise projette de/doit aller à l'école demain.'

Herby Glaude (2013) indique que *gen pou* peut être ambigu en CH. Ainsi, dans (35a) et (35b), il peut avoir deux interprétations.

- (35) a. *Jan gen pou doktè.*
 Jean GEN POU docteur
 (I) 'Jean projette de/doit être médecin.' (Probabilité)
 (II) 'Jean en a pour les médecins
 (Il a de l'argent pour les médecins)

- b. Jan gen pou nèg sa a.
 Jean GEN POU homme DEM DET
 (I) 'Jean projette de/doit être cet homme.' (Probabilité)
 (II) 'Jean en a pour cet homme.' (Glaude, H., 2013, p. 92)

Lorsque *gen pou* a l'interprétation modale, aucun morphème ne peut s'insérer entre *gen* et *pou*, note Herby Glaude (2013). Ainsi, (36) n'est pas acceptable en CH.

- (36) #Jan gen lajan pou doktè.
 Jean GEN argent POU docteur
 'Jean doit de l'argent aux médecins.'

Voici ci-dessous un tableau reprenant les différentes valeurs de ces modaux étudiés.

Modaux	Valeurs sémantiques
<i>Dwe</i>	Déontique, épistémique
<i>Ka</i>	Abilitatif, épistémique, permissif
<i>Vle</i>	Volitif, suggestion de faire
<i>Mèt</i>	Permissif, épistémique
<i>Gen pou</i>	Épistémique

Tableau 1 : Les différentes valeurs sémantiques des modaux

Valeur future des modaux en créole haïtien

Puisque nous nous inspirons de Cleo Condoravdi (2002) pour étudier la valeur future des modaux en CH, signalons quelques éléments importants dans ses réflexions. Cleo Condoravdi montre que les modaux peuvent avoir une perspective présente et une orientation future. Le moment de réalisation du procès se place après le moment de l'énonciation. Ils sont compatibles avec des adverbes temporels se référant au présent et au futur. L'auteur fait ressortir aussi deux paramètres qu'il faudrait prendre en compte dans la détermination du sens des modaux. Le premier est la perspective modale, que Alda Mari (2015) appelle le temps de la modalité puisqu'il s'agit selon elle de déterminer le temps d'évaluation de la modalité. Ainsi, les modalités pour le présent ont une perspective présente. Dans (37) par exemple, la supposition est faite au moment de l'énonciation. Les exemples sont de Alda Mari (2015).

- (37) a. He may win the game (Anglais)
 3SG pouvoir gagner DET match
 'Il peut gagner le match.'
 b. He may be sick. (Anglais)
 3SG pouvoir être malade
 'Il peut être malade.'

Le deuxième paramètre est l'orientation du modal. Elle peut être présente, passée et future. Dans le cas des modalités pour le présent, qui nous intéressent ici, l'orientation du modal peut être présente et aussi future dépendamment du type de prédicat. L'orientation future est obligatoire avec les prédicats événementiels (38a). Elle est optionnelle avec les prédicats statifs (38b).

- (38) a. He may win the game (?? Now/tomorrow)
 3SG pouvoir gagner DET match (??maintenant/demain)
 ‘Il peut gagner le match (?? maintenant/demain).’
 b. He may be sick (now/??tomorrow)
 3SG pouvoir être malade (maintenant/ ?? demain)
 ‘Il peut être malade (maintenant/ ?? demain).’

Ainsi, pour étudier la valeur future des modaux en CH, nous nous intéresserons à l’utilisation des modaux avec un prédicat statif et évènementiel. Nous verrons que la valeur future du modal dépend de certains de ses emplois et du type de prédicat avec lequel il accepte de se combiner.

1) Le modal *dwe*

Que *dwe* se combine avec un prédicat statif ou avec un prédicat dynamique, quand *dwe* a un sens déontique, il peut exprimer une orientation future (39) et (40).

- (39) [Contexte : Pour que Jean puisse participer au colloque demain, il doit avoir de l’argent pour qu’il puisse s’inscrire comme tout le monde. Sinon, il ne pourra pas participer.]

Jan *dwe* genyen lajan. (Prédicat statif)

Jean devoir avoir argent

‘Jean doit avoir de l’argent.’

- (40) [Contexte : Pour que Jean ne soit pas puni par ses parents demain, obligation lui est faite d’aller à l’école. Sinon, il sera puni.]

Jan *dwe* ale lekòl. (Prédicat évènementiel)

Jean devoir aller école

‘Jean doit aller à l’école.’

Alors que *dwe* épistémique ne peut pas avoir l’orientation future (41).

- (41) [Contexte : Jean ne rentrera pas chez lui ce week-end mais puisque d’habitude il reste dans sa résidence universitaire lorsqu’il ne rentre pas chez lui. Son ami Paul suppose qu’il va y rester.]

#Jan *dwe* rete nan rezidans la. (Prédicat statif)

Jean devoir rester dans résidence DET

‘Jean devra rester à la résidence.’

Dans ce contexte, pour exprimer cette idée, le morphème *ap* doit être postposé à *dwe* pour modifier le prédicat *rete*. Ainsi, on aura:

- (42) Jan *dwe ap* rete nan rezidans la.
 Jean devoir AP rester dans résidence DET
 ‘Jean devra rester à la résidence.’

- (43) [Contexte : Jean participe aux élections municipales. Beaucoup d’électeurs ont voté pour lui. On suppose qu’il va gagner les élections cette année.]

#Jan *dwe* genyen eleksyon yo ane sa a. (Prédicat évènementiel).

Jean devoir gagner élections DET année DEM DET

‘Jean doit gagner les élections cette année.’

2) Le modal *ka*

En CH, lorsque *ka* se combine avec un prédicat statif ou évènementiel, dans sa lecture de capacité, il ne peut pas avoir l'orientation future.

(44) [Contexte : Jean est très intelligent. Il travaille. Il est capable d'avoir beaucoup d'argent dans l'avenir par rapport à tout ce qu'il entreprend en ce moment.]

#Jan ka genyen lajan. (Prédicat statif).

Jean pouvoir avoir argent

'Jean peut avoir de l'argent.'

(45) [Contexte : Jean s'est fracturé le genou. Il ne pouvait pas marcher normalement. Il a été à l'hôpital. A partir de demain, le médecin lui a dit qu'il sera capable de marcher sans aucune difficulté.]

#Jan ka mache.

Jean pouvoir marcher maintenant

'Jean peut marcher maintenant.'

Combiné avec un prédicat statif ou un prédicat évènementiel, lorsque *ka* a la valeur épistémique, il peut avoir l'orientation temporelle future.

(46) [Contexte : On a présenté Anise à Jean qui aime les filles en général. On suppose que Jean peut l'aimer.]

Jan ka renmen Aniz.

Jean pouvoir aimer Anise

'Jean peut aimer Anise.'

(47) [Contexte : On suppose que Jean pourra venir demain à la fête bien qu'il n'ait pas encore donné son accord.]

Jan ka vini nan fèt la. (Prédicat évènementiel).

Jean pouvoir venir dans fête DET

'Jean peut venir à la fête.'

3) Le modal *vle*

En CH, lorsque *vle* se combine avec un prédicat statif ou évènementiel, l'orientation temporelle future est possible.

(48) [Contexte : Jean souhaite avoir beaucoup d'argent lorsqu'il sera grand.]

Jan vle gen anpil lajan. (Prédicat statif)

Jean vouloir avoir beaucoup argent

'Jean veut avoir beaucoup d'argent.'

(49) [Contexte : Jean veut aller à la fête d'André la semaine prochaine.]

Jan vle al nan fèt la. (Prédicat évènementiel)

Jean vouloir aller dans fête DET

'Jean veut aller à la fête.'

4) Le modal *mèt*

En CH, lorsque *mèt* se combine avec un prédicat statif et un prédicat évènementiel, l'orientation temporelle future est possible que ce soit lorsqu'il exprime la permission ou la possibilité.

(50) [Contexte : L'ami de Jean lui dit même s'il arrive qu'il a de l'argent dans l'avenir, il ne pourra pas acheter la voiture parce qu'elle est trop chère.]

Ou mèt gen kòb, ou p ap ka achte (Prédicat statif)

2SG pouvoir avoir argent 2SG NEG AP pouvoir acheter

nan machin

voiture DET

'Tu peux avoir de l'argent, mais tu ne pourras pas acheter la voiture.'

(51) [Contexte : Jean demande à sa mère s'il peut sortir ce soir avec ses amis. Sa mère n'a aucun problème avec cela et lui autorise de le faire.]

Ou mèt sòti. (Prédicat évènementiel)

2SG pouvoir sortir

'Tu peux sortir.'

5) Le modal *gen pou*

En CH, lorsque *gen pou* se combine avec un prédicat statif et un prédicat évènementiel, l'orientation temporelle future est possible.

(52) [Contexte : Il est possible que Jean aie beaucoup d'argent lorsqu'il sera grand.]

Jan gen pou l gen lajan. (Prédicat statif)

Jean GEN POU 3SG avoir argent

'Jean doit avoir beaucoup d'argent.'

(53) [Contexte : Il est possible que Jean aille à la fête demain.]

Jan gen pou l ale nan fèt la demen. (Prédicat évènementiel)

Jean GEN POU 3SG aller dans fête DET demain.'

'Jean doit aller à la fête demain.'

Voici un tableau présentant les modaux qui ont ou non de valeurs futures.

Modaux	Valeur(s) sémantique(s)	Valeur future
<i>Dwe</i>	Déontique	+
	Epistémique	-
<i>Ka</i>	Abilitatif	-
	Epistémique	+
	Permissif	+
<i>Mèt</i>	Permissif	+
	Epistémique	+
<i>Gen pou</i>	Epistémique	+
<i>Vle</i>	Volitif	+

Tableau 2 : Valeur future des modaux en CH

Conclusion

Dans cette présentation, notre objectif a été d'étudier les effets de sens futurs des modaux *dwe*, *ka*, *vle*, *mèt* et *gen pou* en CH. Pour ce faire, nous nous sommes intéressés d'une part aux valeurs sémantiques de base que peuvent avoir ces modaux

et d'autre part nous avons montré que les effets de sens futurs des modaux résultent de certains de leurs emplois et de de leur interaction avec les prédicats statifs ou évènementiels.

En CH, *dwe* déontique peut avoir l'orientation future alors que *dwe* épistémique ne peut pas l'avoir. L'orientation future n'est pas possible pour *ka* abilitatif alors qu'il est possible pour *ka* épistémique. Les valeurs de base des modaux *mèt*, *gen pou* et *vle* acceptent l'orientation future.

Liste des abréviations utilisées dans les gloses : DET = déterminant, 1SG= première personne du singulier, 2SG= deuxième personne du singulier, 3SG= troisième personne du singulier.

Références

- Condoravdi, Cléo, « Temporal interpretation of modals: modals for the present and for the past », dans David Beaver, Luis D. Cassillas Martinez, Brady Z. Clark, Stefan Kaufmann (dir.), *The Construction of Meaning*, CSLI Publications, 2002.
- Damoiseau, Robert, *Syntaxe créole comparée*, Martinique, Guadeloupe, Guyane, Haïti, Editions Karthala, Paris, 2012.
- DeGraff, Michel, « Haitian Creole », dans John Holm and Peter Patrick (dir.), *Comparative Creole Syntax: Parallel Outlines of 18 Creole Grammars*, Battlebridge Publications (Westminster Creolistics Series7), Londres, 2007.
- Fattier, Dominique, « Grammaticalisation en créole haïtien : morceaux choisis' », *créolica*, 2003, revue en ligne, <http://www.creolica.net>
- Glaude, Herby, « Prépositions modales en haïtien », dans Robert Chaudenson (dir.), *A propos d'Haïti* (douzième colloque) *Études créoles*, L'Harmattan, 2010.
- Glaude, Herby, « Aspects de la syntaxe de l'haïtien », thèse de doctorat, Université Paris 8, 2013.
- Lainy, Rochambeau, « Temps et aspect dans la structure de l'énonciation rapportée, comparaison entre le français et le créole haïtien », thèse de doctorat, Université de Rouen, 2010.
- Magloire-Holly, Hélène, « Les Modaux: Auxiliaires ou Verbes? », dans Lefebvre, Magloire- Holly, Piou (dir.), *La Syntaxe de l'haïtien*, Karoma Publishers, 1982.
- Mari, Alda, *Modalités et temps : des modèles aux données*, Peter Lang, Suisse, 2015.
- Sylvain-Comhaire, Suzanne, *Le créole haïtien. Morphologie et syntaxe*, Port-au-Prince, Chez l'auteur, Wetteren, De Meester, Belgique, 1936.
- Valdman, Albert, *Haitian Creole, structure, variation, status, origin*, Sheffield, UK/Bristol, CT: equinox, 2015.
- Véronique, Daniel, « L'expression du futur dans les créoles français », *Faits de langue*, no 33, 2009.

LES GILETS JAUNES : LA POLYRÉFÉRENTIALITÉ D'UN DÉSIGNATEUR ÉVÉNEMENTIEL

Chokri Rhibi

Université de Gabès, Tunisie

Abstract. *In this contribution, we propose to study the functioning of an event designator, "Yellow jackets", whose use is quite remarkable in the media discourse since the start of a protest movement, initially born against the rise in fuel prices, in October 2018. This contribution is an opportunity for us to look back at the process of the event and more particularly at the path that the term "yellow jackets" has taken in the written press, because "the event is not only 'what happens', but also how it is told when it is 'grasped' by the discourse and communication".*

Keywords: *yellow jackets; event designator; communication; media discourse; polyreferentiality.*

Introduction

Nous nous proposons d'étudier, dans cette contribution, le fonctionnement d'un désignateur événementiel « Les gilets jaunes », dont l'emploi est assez remarquable dans le discours médiatique et ce depuis le déclenchement, en octobre 2018, d'un mouvement de protestation, né au départ contre la hausse du carburant.

La littérature sur les caractéristiques des désignateurs événementiels est relativement abondante. Au plan terminologique, les termes utilisés pour désigner ce type de syntagme varient d'un linguiste à un autre : *Mot événement, noms d'événement, désignateur ou désignant événementiel*. Nombreux sont ces désignants événementiels qui circulent dans les discours médiatiques écrits ou même oraux. C'est le cas par exemple des syntagmes comme *Le printemps arabe, tsunami, Tchernobyl* dans les exemples suivants :

(1)- Après le *Printemps arabe* de 2011 et le grand rôle joué à l'époque par les réseaux sociaux, la plupart des gouvernements du Maghreb et du Proche-Orient ont renforcé leur contrôle sur internet. (*Nouvel obs*, 28-10-2015)

(2)- Quatre ans après le *tsunami* de mars 2011, de nombreux décideurs politiques mondiaux sont réunis samedi à Sendai, une des villes meurtries de la côte nord-est du Japon, pour une conférence internationale sur la réduction des risques de catastrophes naturelles, organisée par les Nations unies. (*Nouvel obs*, 14-03-2015)

(3)- Pourtant, après *Tchernobyl*, on a persévéré dans la voie du nucléaire... (*Nouvel obs*, 17-03-2011)

Cette contribution est pour nous l'occasion de revenir sur le processus de l'*événementialisation* et plus particulièrement sur le parcours qu'a connu le désignant « les gilets jaunes » dans la presse écrite, car « l'événement, ce n'est pas seulement 'ce qui arrive', mais c'est aussi comment on le raconte lorsqu'il est 'saisi' par le discours et la communication » (Moirand, S, 2014, p. 9).

1-Les gilets jaunes ou le parcours d'un désignateur

Remonter au parcours qu'a connu le terme *Les gilets jaunes* implique la recherche des premiers emplois de ce désignateur dans le discours médiatique. Au départ, le terme a été utilisé pour référer à des manifestants. Les « gilets jaunes » est le nom donné par les journalistes pour désigner un mouvement d'origine citoyenne, mouvement de contestation contre la hausse des taxes sur les carburants, mouvement né lors d'un appel à manifester lancé par deux chauffeurs le 10 octobre 2018.

(4)- Alors que le mot d'ordre était jusqu'ici de ne pas répondre aux manifestants, le premier ministre doit recevoir, vendredi après-midi, des « gilets jaunes » (*Le monde*, 30-11-2018)

(5)-Trois mois après sa démission, Nicolas Hulot va parler écologie, climat et « gilets jaunes » (*Le Monde*, 22 -11- 2018)

(6)- Taxes sur le carburant : face aux gilets jaunes, Macron maintient la hausse, mais promet une version variable (*Magazine Marianne*, le 27-11-2018)

(7)- Alors que des gilets jaunes poursuivent leurs actions en France, le ministre de l'Intérieur a dénoncé ce mardi 20 novembre « une radicalisation » (*Magazine Marianne*, le 20-11-2018)

L'examen de ces quelques exemples permet de formuler les remarques suivantes :

(a) Le syntagme *gilets jaunes* fonctionne apparemment comme n'importe quel nom commun, d'ailleurs le terme, dans de nombreux cas n'est ni en italique ni placé entre guillemets (cf. 6 et 7). Dans ce cas, le désignateur peut être considéré comme l'équivalent de « les manifestants contre la hausse des taxes sur les carburants ».

(b) Dans d'autres emplois (cf.4) le syntagme est guillemeté. Certes la présence des guillemets peut traduire une certaine prise de distance de la part du locuteur vis à vis de ce mouvement, mais nous pensons que, ainsi employé, ce syntagme acquiert un statut un peu particulier.

(c) Dans l'exemple (5), le syntagme « gilets jaunes » ne renvoie plus exclusivement aux manifestants, mais à un phénomène, à un thème qui préoccupe les français et les hommes politiques « Nicolas Hulot va parler écologie, climat et 'gilets jaunes' ».

(d) Ce syntagme peut apparaître au pluriel comme au singulier ; avec ou sans déterminant (défini/indéfini/démonstratif) (cf.8 et 9) et cela n'est pas sans effet sur l'interprétation :

(8)- Visé par une enquête, le gilet jaune Eric Drouet affirme avoir été perquisitionné (*Magazine Marianne*,07/12/2018)

(9)- Benalla, Hulot, gilets jaunes... Revivez l'année 2018 étourdissante d'Emmanuel Macron en vidéo (*Magazine Marianne*, 31-12-2018)

Il s'ensuit que ce syntagme ainsi conçu peut être considéré comme un désignateur événementiel (Calabrese Steimberg, L., 2008). Dans la perspective de L. Calabrese, ce type de désignateur s'installe dans les médias, ils

constituent le moyen le plus économique pour référer aux faits, discours, croyances et lieux communs qui constituent pour nous l'évènement, et assurer sa reconnaissance tout au long de sa permanence dans l'espace médiatique. Le 11 septembre, l'Intifada, l'affaire du voile ou bien Outreau sont des prêts-à-dire, des éléments du discours servant à désigner des pans entiers de notre contexte situationnel et, ce faisant, à le construire en même temps. Ils sont le produit d'un protocole de nomination journalistique qui a des conséquences dans notre perception de l'évènement. (Calabrese Steimberg, L., 2008, p. 1)

Cependant, la référence à l'évènement ne s'opère pas de la même façon pour tous ces désignateurs étant donné que ces syntagmes ne présentent pas tous la même structure au niveau de leur composition.

1.1. Les gilets jaunes : la mise en discours d'une dénomination événementielle

Il est évident que l'expression dénominative « Les gilets jaunes » ne s'est installée dans le discours médiatique qu'après un long processus : en effet, si on remonte au déclenchement de cet évènement, on se rend compte que la presse écrite a d'abord commencé par le désigner au moyen de plusieurs formules comme c'est le cas dans les exemples suivants :

(10)- Malgré le mécontentement des « gilets jaunes », le premier ministre a affirmé le 14 novembre que le gouvernement ne reculerait pas sur la hausse de la taxe carbone. (*Le Monde*, 14-11- 2018)

(11)- Pour éviter une hausse du prix des produits alimentaires en pleine crise des « gilets jaunes », le gouvernement reporte l'application de la loi alimentation... et se met à dos les agriculteurs, explique Philippe Escande, éditorialiste économique. (*Le Monde*, 05-12- 2018)

(12)- 54 personnes ont été jugées à Paris, lundi, à la suite des violences lors de la manifestation des « gilets jaunes ». (*Le Monde*, 11-12-2018)

(13)- Pour répondre au mouvement des « gilets jaunes », l'exécutif a décidé d'augmenter la prime d'activité de 80 euros et d'intégrer à son calcul l'exonération des cotisations salariales. (*Le Monde*, 11-12-2018)

Il est remarquable que le syntagme « gilets jaunes » avant qu'il n'acquière le statut de désignateur événementiel et qu'il ne parvienne à isoler son référent, apparaît dans des constructions qui comportent souvent d'autres constituants qui contribuent à garantir la réussite de la référence. L'évènement en question était alors désigné par des syntagmes complexes comme *la colère de gilets jaunes*, *le mécontentement des gilets jaunes*, *la crise des gilets jaunes*, *le mouvement des gilets jaunes*. Il s'agit là d'un « processus de nomination et de condensation » (Calabrese Steimberg L, 2009, p. 4) qui aboutit avec le temps et l'usage fréquent de donner lieu à un désignateur événementiel qui se suffit à lui-même. Dans cet ordre d'idées, il nous semble qu'il est possible d'appliquer au syntagme « gilets jaunes » le même traitement appliqué par Laura Calabrese Steimberg au processus de construction des dénominations d'évènements, et notamment celles qui, à partir d'une expression dénominative complète, donnent lieu à un toponyme événementiel (le massacre d'une révolte

populaire à Tiananmen → Tiananmen) ou un héméronyme (l'attentat terroriste survenue le 11 septembre → le 11 septembre). L'auteure affirme que « dans le réemploi de désignant événementiel il se produit un transfert de type lexical, soutenu par le Npr » (Calabresse Steimberg L, 2009, p. 7). Pour le cas qui nous intéresse, il ne s'agit ni d'un toponyme ni d'un *héméronyme* mais plutôt d'un *praxonyme*. Ce terme introduit par le linguiste Gerhard Bauer sert à désigner « tous les faits et tous les événements dont les déclencheurs, les responsables, les acteurs ou les victimes sont des êtres humains » (Bauer, G., 1985, p. 113).

Notre objectif, dans ce qui suit est de montrer la particularité du fonctionnement du syntagme « les gilets jaunes » et les caractéristiques qui le distinguent des autres désignateurs événementiels.

2-Les gilets jaunes : propriétés morphosyntaxiques et sémantiques

Il est communément admis que de nombreux syntagmes peuvent être considérés comme des désignateurs événementiels. Cependant, ces syntagmes varient en fonction de leur composition interne. En effet, les linguistes distinguent les toponymes événementiels comportant généralement un nom propre (« Auschwitz », « Tchernobyl »), les chrononymes construits autour d'une date (« 14-Juillet », « 11-Septembre ») ou encore les praxonymes qui constituent une appellation construite à partir d'un événement (« Guerre du golf », « Intifada »).

Concernant le syntagme « les gilets jaunes », nous pouvons dire qu'il s'agit d'une désignation métonymique, qui à l'origine était dépourvue de toute valeur événementielle (cf.14 et 15) mais qui dans un contexte bien particulier parvient à référer à l'événement (contestation/manifestation) (16, 17 et 18) étroitement lié au port des gilets jaunes :

(14)- La vente de *gilets jaunes* en Egypte contrôlée par la police. (*Le Monde*, 11-12, 2018)

(15)- Depuis le 1er janvier de cette année *le gilet jaune* est donc obligatoire pour les motards.

(16)- *Des gilets jaunes* appellent à un blocage de Paris le 24 novembre. (*Magazine Marianne*, 19/11/2018)

(17)- Depuis le printemps arabe jusqu'aux troubles à Hong Kong en passant par les « *gilets jaunes* », les années 2010-2019 ont été marquées par une multiplication des mouvements sociaux. Au-delà de l'onde de choc de la crise financière, l'époque est à la remise en cause des modèles hérités du siècle précédent. (*Les Echos*, 30-12-2019)

(18)- Une décennie s'achève. Dix années agitées entreront dans les livres d'histoire qui tenteront de leur donner un sens. Sur les frises chronologiques s'inscriront des crises - de la zone euro, de la gestion des migrants - et des mouvements sociaux - depuis les « printemps arabes » et les Indignés de la Puerto del Sol ou d'Occupy Wall Street, jusqu'aux manifestations récentes à Hong Kong, en Algérie ou en Iran, en passant par les « *gilets jaunes* » et la grève des écoliers pour le climat. (*Marianne*, 30-12-2019)

Associé à un événement important, du moins médiatiquement et politiquement, par le biais de la métonymie, le désignateur « les gilets jaunes », qui acquiert apparemment

le statut d'une formule lexicalisée, ne renvoie plus au référent initial (Le gilet jaune est, selon la définition, un gilet de sécurité, autrement dit un vêtement à haute visibilité). Autrement dit, il s'agit d'un processus au cours duquel un nom d'objet parvient à désigner, dans un contexte bien particulier et de manière détournée, un événement qui lui est associé (contestation/manifestation)

3- Les indices de la temporalité

En s'inspirant des travaux de Sophie Moirand (2014) et plus particulièrement de sa réflexion sur la notion d'événement, nous nous proposons de montrer dans ce qui suit, que les emplois du syntagme « les gilets jaunes » le rapprochent en quelque sorte des noms d'événement. Nous nous proposons, dans ce qui suit, d'examiner la possibilité pour ce nom de se combiner avec un verbe d'événement et des marqueurs de temporalité. Considérons pour cela les exemples suivants :

(19)- *Un an après* le début des gilets jaunes, 10000 gardes à vue et 3100 condamnations. (*Lexpress.fr*, 08/11/2019)

(20)- Gilets jaunes : *un an après*, les raisons de la colère sont toujours là. (*Marianne*, 07/11/2019)

(21)- *Après* les « gilets jaunes », les deux France irréconciliables – « Il y a *un après et un avant* 'gilets jaunes' », rapporte ainsi Arnaud Péricard, le maire de Saint-Germain-en-Laye. (*lesechos.fr*, 15-11-2019)

(22)- « Gilets jaunes » : *un an après*, le malaise persistant de la « France discount ». (*lesechos.fr*, 15 -11-2019)

Selon les propos de Sophie Moirand et Sandrine Reboul-Touré,

L'événement s'inscrit dans une dynamique temporelle, qui s'actualise dans les cotextes du nom d'événement, depuis l'émergence de ses premières actualisations jusqu'aux formes qui les modifient, en passant par ses phases de stabilisation en « nom d'événement ». (Moirand, S., et Reboul-Touré, S., 2015, p. 109)

En effet, dans les exemples ci-dessus, la présence des marqueurs de temporalité (après/avant) contribuent remarquablement à faire perdre au nom *gilets jaunes* son sens initial et à lui associer une nouvelle référence. Cette dernière, grâce au contexte, s'installe progressivement dans le discours et le désignateur événementiel réemployé massivement acquiert le statut d'une formule dont le pouvoir référentiel est reconnu par les usagers. D'ailleurs, dans de nombreux emplois et d'un point de vue énonciatif, le syntagme « gilets jaunes » constitue l'élément thématique de l'énoncé. Nous savons que le thème réfère à l'élément connu, donné, et donc accessible, c'est sur quoi quelque chose est communiqué. Cela implique que non seulement le désignateur est bien connu des usagers mais il dénote aussi une certaine représentation mentale du référent auquel il renvoie. Ce type de fonctionnement est assez remarquables dans les exemples suivants :

(23)- « Gilets jaunes » : 10 000 gardes à vue, 3 100 condamnations... une réponse pénale sans précédent. (*lemonde.fr*, 08-11-2019)

(24)- « Gilets jaunes » : une rentrée sans grande ampleur, marquée par des violences. (*lemonde.fr*, 07-09-2019)

Bien plus, ce qui est aussi remarquable c'est que ce syntagme est parfois mis sur le même plan que d'autres noms d'événement qui renvoient de façon univoque à un référent unique. Cette caractéristique le rapproche même d'un nom propre. Ce fonctionnement est observable dans des exemples comme :

(25)- -Brexit, « gilets jaunes », sommet du G7..., Macron aborde les dossiers de la rentrée. (*Le Monde*, 21-8-2019)

(26)- Du Moyen Age aux « gilets jaunes », quand les hausses de taxes déclenchent des révolutions. (*Marianne*, 16/11/2018 à 12:00)

(27)- Une décennie s'achève. Dix années agitées entreront dans les livres d'histoire qui tenteront de leur donner un sens. Sur les frises chronologiques s'inscriront des crises - de la zone euro, de la gestion des migrants – et des mouvements sociaux – depuis les « printemps arabes » et les Indignés de la Puerto del Sol ou d'Occupy Wall Street, jusqu'aux manifestations récentes à Hong Kong, en Algérie ou en Iran, en passant par les « gilets jaunes » et la grève des écoliers pour le climat. (*Marianne*, 30-12-2019)

(28)- Les « gilets jaunes », après le Brexit, la victoire de Trump ou les élections italiennes, sont la dernière réplique des séismes qui secouent les démocraties occidentales depuis la crise financière de 2008, estime dans sa chronique Sylvie Kauffmann. (*Le Monde*, 05-12-2018)

(29)- « Gilets jaunes » : le jour où les quartiers chics ont eu peur. (*Le Monde*, 19-07- 2019)

Le syntagme ainsi employé désigne une période singulière, mais aussi un *après* et un *avant*, et parvient à garantir l'unicité de la référence. Dans cet ordre d'idées, nous rejoignons la réflexion de Julien Fragnon et Aurélia Lamy à propos du chrononyme « le 11 septembre ». Les auteurs affirment que :

Le syntagme désigne, en propre, une période de temps singulière dont la date d'ouverture est clairement énoncée mais dont la fermeture n'est pas consensuelle. Perdant son caractère déictique, il se rapproche bien de la catégorie du chrononyme. L'Après-11 septembre constitue-t-il pour autant un nom propre ? S'il ne respecte pas l'ensemble des critères de ce dernier, tels que la présence systématique d'une majuscule ou la non-translation, l'Après-11 septembre désigne un référent unique, la période historique ouverte par les attentats survenus le 11 septembre 2001 aux États-Unis, ce qui répond à la fonction pragmatique du nom propre. (Fragnon, J., et Lamy, A., 2008, p. 58)

Il est évident que les données précédentes sont valides par rapport à un contexte bien particulier. Autrement dit, il est probable qu'avec le temps, le pouvoir référentiel du désignateur événementiel connaisse un certain relâchement. Cependant, l'exemple (29) mérite un traitement à part dans la mesure où le syntagme « gilets jaunes » s'apparente beaucoup à l'héméronyme « le 11 septembre ». Par héméronymes, nous entendons certes ces syntagmes construits sur la base d'une date et servant à désigner un événement marquant. En effet, le désignant dans l'exemple en question est repris par le circonstanciel « le jour » (les gilets jaunes/le jour où...)

Par ailleurs, le syntagme « gilets jaunes » peut avoir des emplois très variés et il se trouve parfois doté d'une valeur attributive qui vient s'ajouter à sa valeur référentielle. Nous examinerons certains de ces emplois dans la section suivante.

4-Les gilets jaunes : emplois et interprétation d'un désignateur événementiel

L'examen de notre corpus nous a permis de constater que, dans certains contextes, la valeur référentielle du syntagme *les gilets jaunes* se dédouble d'une valeur attributive. Dès lors, ce qui est donné à voir c'est surtout cette idée *d'engagement, de militantisme, cette volonté affichée de défendre une cause*. Considérons pour cela les exemples suivants :

- (30)- Des centaines de femmes « gilets jaunes » ont tenu à se démarquer de leurs collègues masculins et ont défilé dans plusieurs régions de France sous une forme exclusivement féminine. Nous ne sommes pas un mouvement « féministe » précisait l'une d'entre elle à Nîmes, nous sommes un mouvement « de femmes ». (*Revue des deux mondes.fr*, 7-1-2019)
- (31)- « Il vaut mieux être Dealer que Gilet Jaune » déclare un syndicat policier après l'interpellation de Sevran. (*gj-magazine.com*, 14 -9- 2019)
- (32)- Comme il l'a confié à quelques journalistes, dont ceux de *Paris Match* et du *Figaro*, jeudi 31 janvier. Le président de la République est revenu sur ce mouvement de contestation né en novembre en France. « Si être 'gilet jaune', c'est vouloir moins de parlementaires et que le travail paie mieux, moi aussi je suis 'gilet jaune' ! » (*francetvinfo*, 31/01/2019)
- (33)- Kery James : « Je suis Gilet jaune avant même leur existence. » (*lamarseillaise.fr*, 30-07-2019)
- (34)- « J'étais déjà gilet jaune dans le cœur mais je n'y allais pas. C'est quand j'ai vu les violences policières que je me suis motivée », raconte la Grenobloise, un an après l'éclosion d'un des plus importants mouvements sociaux de l'histoire de la Ve République. (<https://www.huffingtonpost.fr/16/11/2019>)
- (35)- La garde à vue « irrégulière » d'une enseignante « gilet jaune » (*Le Monde*, 14-05-2019)

Ce qui est remarquable dans les exemples ci-dessus, c'est les emplois du nom *les gilets jaunes* en contexte, c'est-à-dire les cas où ce terme se trouve doté d'une valeur attributive qui vient s'ajouter à sa valeur référentielle. Cela rappelle en quelque sorte le fonctionnement de certains noms propres qui peuvent avoir dans certains emplois un fonctionnement similaire à celui d'un adjectif. On les rencontre souvent après un verbe attributif ou bien en position épithète. Dans les exemples (30-35), le désignant *gilets jaunes* se trouve déchargé au moins partiellement de son poids référentiel pour indiquer les propriétés qui caractérisent les manifestants en question. D'ailleurs, cet emploi est également observable dans la presse écrite en anglais. En témoigne l'exemple ci-dessous :

- (36)- *Yellow vest* protester dies in France after being hit by truck, prosecutor says (*independent.co.uk*,13-12- 2018)
- (36')- Un manifestant *gilet jaune* décède en France après avoir été frappé par un camion, selon le procureur.

5-Conclusion

Nous avons voulu mettre en valeur les particularités sémantico-référentielles du désignateur événementiel « les gilets jaunes » à travers l'examen de son fonctionnement dans le discours médiatique. Nous avons montré qu'il peut être considéré comme un nom d'événement obtenu par l'association occasionnelle entre

une séquence linguistique (SN) et un élément de la réalité (événement : manifestation, contestation). Dans certains contextes, ce désignateur, associé à un événement par le biais de la métonymie acquiert le statut d'une formule lexicalisée. Enfin dans certains de ses emplois, La fonction référentielle du syntagme nominal s'affaiblit au profit de la fonction attributive ; sont alors mises en avant les propriétés se rapportant au référent : *détermination, engagement, militantisme*.

Références

- Bacot, Paul, Douzou, Laurent et Honoré, Jean-Paul, « Chrononymes. La politisation du temps », dans *Mots. Les langages du politique*, 87, 2008.
- Battistelli, Delphine et Teissède, Charles, « Un outil d'observation du cheminement linguistique des événements médiatiques. A tool to examine the linguistic path of media events », dans *Cahiers de praxématique*, 63, 2014.
- Bauer, Gerhard, *Namenkunde des Deutschen*, Bern, Germanistische Lehrbuchsammlung, 1985.
- Calabrese Steimberg, Laura, « Les héméronymes. Ces évènements qui font date, ces dates qui deviennent évènements », dans *Mots. Les langages du politique*, 88, 2008.
- Calabrese Steimberg, Laura, « Le réemploi de dénominations d'évènements dans la construction d'évènements prototypiques », dans *Ci-Dit, Communications du IVe Ci-dit, Le réemploi de dénominations d'évènements dans la construction d'évènements prototypiques*, 2010, disponible en ligne <http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=398>.
- Dancette, Jeanne, « Le vocabulaire économique et social : entre termes, formules discursives et noms propres », dans *Meta. Journal des traducteurs. Translators Journal*, Volume 58, numéro 2, 2013.
- Fragnon, Julien et Lamy, Aurélie, « L'Après-11 septembre ou l'étiologie d'un monde qui change. Unicité sémantique et pluralité référentielle », dans *Mots. Les langages du politique*, 87, 2008.
- Huyghe, Richard, « Noms d'objets et noms d'évènements : quelles frontières linguistiques ? », dans *Scolia*, 26, 2012.
- Jonasson, Kerstin, « Les noms propres métaphoriques : construction et interprétation », dans *Langue française*, n°92, « Syntaxe et sémantique des noms propres », 1991.
- Jonasson, Kerstin, *Le nom propre. Constructions et interprétations*, Champs linguistiques De Boeck Supérieur, 1994.
- Krieg-Planque, Alice, « À propos des « noms propres d'évènement ». Événementialité et discursivité. About proper names referring to events. Event reference and discourse », dans *Les Carnets du Cediscor*, 11, 2009.
- Londei, Danielle ; Moirand, Sophie ; Reboul-Touré, Sandrine ; et Reggiani, Licia (dir.), *Dire l'évènement. Langage, mémoire, société*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

- López Muñoz, Juan Manuel et Verine, Bertrand, « L'événement : du syntagme au discours », dans *Cahiers de praxématique*, 63, 2014.
- Moirand, Sophie, « L'événement 'saisi' par la langue et la communication. How language and communication 'seize' the event », dans *Cahiers de praxématique*, 63, 2014.
- Moirand, Sophie et Reboul-Touré, Sandrine, « Nommer les événements à l'épreuve des mots et de la construction du discours », dans *Langue française*, no.188, Armand Colin, 2015.
- Rhibi, Chokri, « Daech, la genèse et les usages d'un acronyme », dans *Cahiers de Linguistique. Revue de sociolinguistique et de sociologie de la langue française*, 43/1, 2017.
- Rhibi, Chokri, « Brexit : propriétés morphosyntaxiques et référentielles d'un nom d'événement », dans *Revue Sciences, Langage et Communication*, Vol 1, N° 1, 2018.

LES TEMPS DE NARRATION EN CONTEXTE DE FLE : ENTRE DESCRIPTIONS GRAMMATICALES ET RÉCITS RÉDIGÉS PAR LES ÉLÈVES

Mohamed Ben Ammar
Université de Gafsa, Tunisie

Abstract. *The assessment of students' narrative accounts, which shows difficulties in conceptualizing the use values of certain verbal tenses, raises the question of the relevance of the linguistic descriptions to which learners are exposed. If this grammatical topic taught in the FLE (French as a foreign language) class contributes, in part, to the construction of the learner's inter-language, it is because it is closely related to the difficulties that we have mentioned. This research therefore focuses on the relationships between the linguistic descriptions deployed in the FLE textbook in the Tunisian context and the problems encountered by students in the use of narrative tenses during the production of narrative accounts. The analysis of narrative texts written in French by Tunisian secondary-school students allowed us to note that a certain number of learners/writers seemed to have an imperfect mastery of the narrative tense, despite the presence of an explicit teaching of the linguistic question.*

Keywords: *linguistic descriptions; narrative tense; FLE context; teaching; learning.*

Introduction

Malgré l'intérêt croissant qui a été accordé à la cohérence textuelle au cours des dernières décennies, cette question demeure un champ de recherche peu exploité. Particulièrement, la maîtrise des valeurs des temps de narration représente une difficulté majeure dans l'itinéraire d'apprentissage du français comme langue étrangère ou seconde. Bien que l'exercice de production d'un récit dans le cycle secondaire soit parfois complexe, il s'avère tout de même pertinent de poursuivre les facteurs intervenant dans la complication de la tâche des apprenants. Dans la mesure où le contexte institutionnel tunisien dispense des enseignements récurrents sur les valeurs d'emploi des temps verbaux nous analyserons, tout d'abord les descriptions linguistiques déployées dans les manuels de FLE à fin d'explorer les origines des défaillances éventuelles qui marquent les copies des élèves. L'étude de l'impact de l'enseignement d'une question grammaticale sur son intériorisation constitue de nos jours un moyen de recherche particulièrement intéressant.

1. La notion de temps linguistique : quelques repères théoriques

La circonscription de la notion de temps en tant que forme première de l'existence humaine demeure une entreprise difficile. Néanmoins, une approche linguistique de

la question dont nous avons besoin pour le présent article semble à la fois nécessaire et relativement facile à cerner. D'une manière générale, on admet que le temps chronique fixé par le calendrier diffère substantiellement du temps vécu tel que perçu par la philosophie phénoménologique. Cependant, la linguistique propose une conception qui cantonne la notion de temps dans la sphère étroite de la langue et que Benveniste traduit dans ces termes :

C'est par la langue que se manifeste l'expérience humaine du temps. Le temps linguistique n'est en aucune façon le décalque d'un temps défini hors de la langue, mais correspondant à l'institution d'une expérience en propre : ce que le temps linguistique a de singulier est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction du discours. (Benveniste, E., 1974, p. 73)

C'est ainsi que le temps linguistique s'articule autour d'un repère que l'on considère comme le présent qui coïncide avec le moment de la prise de parole par le locuteur. Par conséquent, le présent linguistique se renouvelle perpétuellement avec la création de tout nouvel acte d'énonciation où un locuteur recourt aux unités de la langue pour exercer la fonction principale de la faculté du langage dont il est doté. Dans le cas du récit, il est important de remarquer que c'est par rapport à cette référence temporelle que se définissent tous les péripates de l'histoire racontée. Autrement dit, toute action qui ne coïncide pas avec le moment d'énonciation ou encore le présent est soit relevant du passé qui représente l'antériorité du point de repère considéré, soit faisant partie du futur qui constitue sa postériorité.

D'ailleurs, Paul Ricœur affirme dans son ouvrage *Temps et récit*, qu'« il existe un lien nécessaire-transculturel, anthropologique entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine » (Ricœur, P., 1983, p. 85). Dans le même ordre d'idée, le philosophe poursuit son propos et aboutit à la formule suivante : « ...le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif » (Ricœur, P., 1983, p. 85).

Dans la mesure où la vie quotidienne des humains est conditionnée par la présence d'un cadre temporel dont le rôle est d'organiser les activités humaines dont les bornes sont déterminées par l'alternance du jour et de la nuit, les récits puisent dans cette réalité mondaine qui représente une source intarissable dont ils s'en inspirent pour se faire une certaine modélisation du temps.

Dans le sens où le récit n'est pas une histoire calquée sur le modèle humain, et comme il procède au tri dans les activités humaines, il se forge, grâce à « l'imagination productive » un monde si complexe soit-il ; mais avec une vision plus claire où la temporalité suit un schéma simplifié.

Dans le texte narratif, la temporalité se présente sous une forme double dont les deux aspects sont étroitement liés. D'une part, le temps narratif est défini par le caractère linéaire et consécutif du langage. Cette première face du temps narratif dite temps du récit désigne l'ordre de disposition d'unités de texte ou encore l'organisation des lignes, pages et chapitres.

D'autre part, la seconde face de la temporalité narrative dite temps de l'histoire ou temps raconté est propre à l'univers fictif : il régit la vie des personnages et suit leur évolution d'une époque à l'autre. Le temps de l'histoire mesure la vie des personnages en heures, jours, mois et années. Cette propriété bi-face de la temporalité narrative offre l'occasion d'organiser le calendrier fictif des récits selon les propres choix des scripteurs.

La dimension théorique de la temporalité narrative telle que présente dans la littérature linguistique tente de présenter des descriptions qui expliciteront les valeurs d'usage des temps verbaux ainsi que les contextes dans lesquelles cet usage sera adéquat. De nombreuses études ont été conduites dans la deuxième moitié du 20^e siècle sur la répartition des temps dans les productions langagières. La théorie de Benveniste repose sur la distinction *histoire/discours* dont le corollaire immédiat est de catégoriser la distribution des temps en faisant du passé simple un temps emblématique de l'histoire qui, coupée de la situation d'énonciation, se distingue du discours par l'emploi de la troisième personne. Sur ce point, Benveniste s'exprime ainsi : « Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme des membres d'un système unique, ils se distribuent en deux systèmes distincts et complémentaires » (Benveniste, E., 1966, p. 238).

Bien que s'opposant à l'idée de la réduction du plan de l'histoire à la troisième personne, Weinrich adopte l'opposition *temps raconté/temps commenté* relativement identique à la dichotomie *énonciation historique/énonciation discursive* de Benveniste. Il distingue, en effet, entre les temps de premier plan et d'arrière-plan tout en proposant une nouvelle explication de l'opposition passé simple-imparfait. Le passé simple désigne le premier plan du récit, il en constitue l'ossature et permet de raconter la suite des événements. L'imparfait indique l'arrière-plan du récit et sert à présenter le contexte qui entoure « le monde raconté ».

D'une manière générale, le passé simple et l'imparfait divergent au plan aspectuel. Le passé simple est un temps perfectif qui perçoit le procès de l'extérieur, dans sa ponctualité. L'imparfait, en revanche, est un temps imperfectif qui décrit le procès de l'intérieur, dans sa durée.

2. Constitution du corpus et recueil des données

Notre corpus s'inscrit dans le cadre général de l'étude des performances scolaires des élèves du cycle secondaire en matière de production écrite. Cependant, nous nous proposons, dans le présent article, de tenter une analyse des compétences des apprenants tunisiens tout en insistant sur leurs défaillances dans l'usage des temps verbaux au cours de la production des textes narratifs surtout qu'ils bénéficient d'un enseignement systématique et explicite de la question. Pour répondre à la problématique de cette recherche, nous avons sélectionné vingt textes narratifs rédigés par des élèves de 2^{me} année de l'enseignement secondaire.

L'expérimentation s'est déroulée en juin 2014, c'est-à-dire à la fin de l'année scolaire pour que l'on puisse mesurer l'impact des enseignements dispensés en classe de FLE sur les habiletés langagières des apprenants.

La consigne d'écriture donnée n'était ni préparée à l'avance ni liée à une thématique bien déterminée : les élèves avaient la liberté de rédiger des récits intégrant un dialogue ou une description conformément aux objectifs des programmes officiels tout en choisissant un thème parmi ceux proposés par le manuel scolaire. Notre analyse est exclusivement qualitative, c'est-à-dire que nous avons ciblé les tendances générales qui caractérisent l'usage des temps chez les apprenants tunisiens.

3. Le temps de narration dans les descriptions linguistiques déployés dans les manuels tunisiens de FLE

La grammaire des manuels scolaires, dite grammaire pédagogique ou encore grammaire d'enseignement, se distingue des grammaires de référence (descriptives) par sa visée didactique, qui tient compte du sujet apprenant. H. Besse et R. Porquier font remarquer que « l'objet de l'enseignement-apprentissage n'est pas constitué en soi par les descriptions des linguistes, mais par les descriptions pédagogiques ou pédagogisées » (Besse, H. et Porquier, R., 1984, p 185). Toutefois, une grammaire pédagogique se fonde sur un tri parmi les différentes descriptions linguistiques. Une telle sélection est régie essentiellement par les objectifs d'enseignement préalablement déterminés. C'est ainsi que l'on peut considérer qu'une grammaire pédagogique est le brassage de plusieurs descriptions linguistiques. D'un autre côté, J. P. Cuq précise que, d'un point de vue linguistique, les notions de F.L.E et F.L.S n'ont pas de signification et que didactiquement, l'enseignement ou l'apprentissage de la langue française diffèrent d'un public à un autre selon qu'il est natif, étranger ou second, ce qui signifie que les grammaires pédagogiques doivent tenir compte de la nature du public auquel elles s'adressent : certaines grammaires du F.L.E adoptent une approche selon la langue de départ des apprenants. D'une manière générale, en milieu tunisien le manuel scolaire est un outil didactique qui occupe une place importante dans le déroulement des activités d'enseignement-apprentissage, car il renferme les propositions de pratiques pédagogiques et est censé concrétiser les choix méthodologiques et didactiques de l'institution sous forme de séquences et d'unités d'enseignement ; il fournit également les supports, les exercices et surtout un appareil pédagogique permettant à l'enseignant de s'en inspirer dans le but d'entamer ses enseignements dans de meilleures conditions. Dans cette recherche, nous nous pencherons sur l'étude des approches linguistiques adoptées dans l'enseignement des temps de récit.

3.1 Approche de la narration dans le manuel de 2^{ème} année de l'enseignement secondaire

Dans les anciens manuels, les contenus grammaticaux présentaient les deux énonciations, discursive et historique, sous leur forme la plus simple : le discours est habituellement réduit au dialogue, c'est-à-dire aux paroles rapportées au style direct, le récit est limité à la narration. Ce fait vide la production linguistique de son statut énonciatif et braque l'attention de l'élève sur les produits finis (les textes). Il s'agit alors

d'une certaine confusion entre le produit (l'énoncé) et l'acte de production (l'énonciation). Il se trouve, en effet, qu'on rencontre de l'énonciation historique en discours direct, et de l'énonciation discursive en récit.

En continuité avec l'étude de l'embranchement énonciatif et de la référence déictique. *Le français en situation* accorde une place conséquente à l'enseignement de l'opposition discours/récit qui est une version scolaire de l'opposition benvenestienne discours/histoire. D'ailleurs, la leçon qui s'intitule « *Différencier récit et discours : les temps verbaux* » nous rappelle l'étude du système verbal et temporel français réalisée par E. Benveniste dont le corollaire était de dégager cette opposition des deux types d'énonciation. Cette leçon comporte trois parties intitulées respectivement : « *Principales marques formelles du récit* », « *Discours des personnages* », « *Le discours du narrateur* ». La partie consacrée au discours des personnages traite la question des relations qu'entretiennent les différents types de discours rapportés avec le récit. Les auteurs résument ces relations dans les trois sous-parties suivantes : « Le discours direct produit une rupture dans le récit », « Le discours indirect s'intègre dans le récit », « Le discours indirect libre allège le récit ». Pour mieux appréhender le savoir scolaire proposé par le manuel de 2^e année du secondaire, nous rapportons ci-dessous le contenu de la première sous-partie :

- « Les paroles des personnages se détachent du récit par les signes typographiques (deux points, tirets, guillemets dans certains textes).
- Elles gardent leurs propres marques d'énonciation (pronoms personnels, indicateurs spatio-temporels).
- Le narrateur s'efface et n'intervient que pour :
 - Céder la parole aux personnages : d'où l'emploi du verbe introducteur.
 - Expliciter la situation d'énonciation dans laquelle les personnages prennent la parole : lorsque la marchande dit "ici", le locuteur ne peut pas comprendre de quel endroit il s'agit. Le narrateur lui explique alors que cela veut dire "à gauche" ». (*Le français en situation*, 2006)

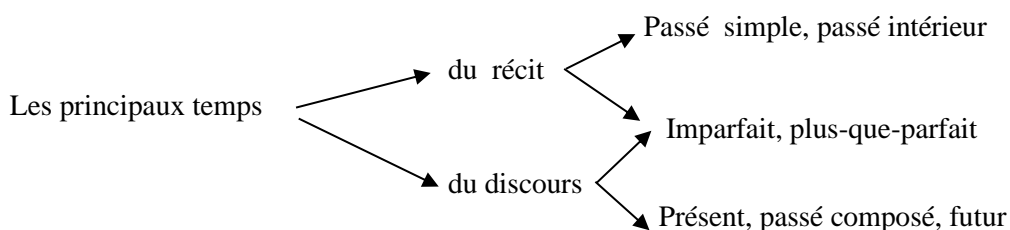
La Français en situation étudie l'opposition entre les deux plans énonciatifs, historique et discursif, non seulement à travers l'emploi des temps verbaux, mais aussi à travers l'absence et la présence des marques formelles de l'énonciation. Il ne s'agit pas seulement d'apprendre aux élèves la simple différenciation entre les deux types d'énonciation, mais il est question aussi de les sensibiliser à la continuité entre ces deux plans et de l'importance de l'insertion de l'un dans l'autre. Mais, le risque est ici grand que l'apprentissage puisse se réduire à une simple mémorisation des marques formelles et des temps verbaux relatifs à une énonciation ou à l'autre, d'autant plus que l'élève est rodé à ce type d'opérations cognitives au cours de son apprentissage des phénomènes morphosyntaxiques.

Or, l'élève doit accéder à un niveau d'analyse plus profond et à une abstraction relativement élevée des questions énonciatives. Il doit comprendre, en fait, que l'énonciation discursive met en évidence la relation étroite entre l'énoncé et l'acte

d'énonciation, et que les marques de personne et de temps sont, dans ce cas, intimement liées à la situation d'énonciation. De même, l'apprenant doit apprendre à reconnaître le plan historique par sa rupture avec la situation d'énonciation, c'est-à-dire que ce qu'on appelle communément *récit* convoque un mode de référence non déictique où les marques énonciatives sont effacées.

En somme, l'étude de l'opposition *discours/récit* est censée sensibiliser les élèves à l'opposition entre les statuts des locuteurs dans les deux plans d'énonciation. Si dans le récit, le locuteur prend une distance maximale par rapport à son énoncé, qui se situe dans une perspective objective marquée essentiellement par la non-personne et par le passé simple comme temps de base de l'énonciation historique, dans le discours, au contraire le présent de l'indicatif en tant que temps de référence se construit par rapport à l'actualité du locuteur qui s'inscrit dans le dire caractérisé par l'occurrence des marques de personnes.

La phase d'explicitation ou de synthèse s'achève par le schéma récapitulatif suivant :



D'après ce schéma, il paraît que le manuel de 2^e année du secondaire définit le passé simple et le passé composé dans une relation de complémentarité où l'un relève du discours et l'autre du récit. Or, l'élève tunisien a eu l'habitude, depuis son entrée à l'école, de rédiger des récits au passé composé, car il ne maîtrise pas parfaitement l'emploi du passé simple. Il s'agit d'un véritable obstacle épistémologique dû au fait que les élèves ont bien intériorisé l'explication concurrentielle motivant le remplacement du passé simple par le passé composé.

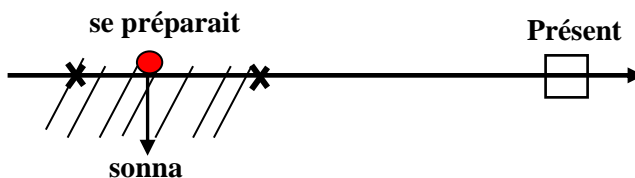
3.2 Approche aspecto-temporelle du verbe français dans le manuel de 1^{ère} année de l'enseignement secondaire

Les auteurs de manuels de FLE puisent dans plusieurs sources pour élaborer un cours de grammaire portant sur les temps du récit. Il est clair que ce ne sont pas les descriptions linguistiques qui posent question, mais leur transposition didactique dont les effets pervers pourraient amener à des dérives dans la compréhension de certaines valeurs des temps verbaux. En tant que manuel de FLE, *Communiquer en français* ne déroge pas à la règle et présente une approche des temps verbaux dont le principe fondateur s'inspire des travaux de G. Guillaume et de ses disciples, des descriptions de la grammaire traditionnelle ou encore de l'approche logique de certains linguistes, notamment C. Vet.

Concernant les temps du passé, le manuel de 1^{ère} année aborde la question du rapport entre imparfait et passé simple sous l'angle de l'opposition inaccompli / accompli représentée par sa version scolaire ou pédagogisée action achevées / action dans la durée, comme l'illustre l'extrait ci-dessous :

Le passé simple exprime des actions achevées, l'imparfait présente les actions dans leur durée.

- Il se préparait à sortir, quand le téléphone sonna.



Cette application de la théorie aspectuelle présuppose un haut niveau d'abstraction de la part de l'apprenant, ce qui rend l'assimilation de l'opposition imparfait/ passé simple difficilement accessible. Le souci de simplification impose le recours à une représentation schématique dont l'interprétation génère un certain nombre de malentendus. Cette représentation doit normalement contribuer à la conceptualisation par l'apprenant de la différence entre la valeur aspectuelle de l'imparfait et celle du passé simple à travers la visualisation de l'insertion du moment de référence, concordant ici avec le moment du procès exprimé au passé simple, dans l'intervalle occupé par le procès exprimé à l'imparfait. Ce type de représentation complique d'autant plus la tâche de l'enseignant dans la mesure où l'apprenant se concentre de prime abord sur l'intervalle de temps recouvert par l'imparfait ou le moment précis que représente la ponctualité du passé simple. Ce facteur entrave l'intériorisation du phénomène d'insertion dont nous avons parlé précédemment. En outre, le manuel de 1^{ère} année fait usage d'un métalangage qui favorise l'égarément de l'apprenant par rapport à ce qu'il doit retenir et entérine une fois pour toutes les inconvénients de la représentation schématique.

On présente, en effet l'imparfait comme exprimant « les actions dans leur durée » et le passé simple comme exprimant « des actions achevées ». Ce choix métalinguistique amène l'apprenant à confondre l'aspect imperfectif avec l'aspect duratif. D'ailleurs, le recours synergique au terme « durée » et aux schémas illustrant les exemples proposés ne peuvent que renforcer la croyance que l'on évoque les propriétés référentielles du procès, tandis qu'un spécialiste de la question comme C. Vet révèle que :

Le locuteur ne prend pas en considération [...] l'intervalle entier pendant lequel la situation est valable ; il fait notamment abstraction du début et de la fin de cet intervalle, en se contentant de constater ce qui se passe au moment *r* seulement. (Vet, C., 1980, p. 76)

Ce genre de description linguistique pourrait entraîner une autre confusion qui conduit l'apprenant à l'amalgame entre l'aspect lexical et l'aspect grammatical. Ainsi, il intériorise la fausse idée que l'imparfait est un temps inhérent aux verbes proprement

duratifs, vu que la notion de durabilité marque ainsi bien un certain nombre de procès que le procès intégré dans le discours. Dans cette même perspective, *Communiquer en français* fournit d'autres description pour compléter ce qui été évoqué précédemment dont nous citons :

- « Le passé composé exprime une action achevée au moment où l'on parle ».
- « L'imparfait présente l'action passée en train de se dérouler ».

Si la valeur du passé composé est bien claire en tant que temps exprimant « une action achevée » par rapport au moment de l'énonciation, l'expression vague qui caractérise l'imparfait « action passée en train de dérouler » prête à équivoque dans la mesure où elle achemine l'intuition linguistique de l'apprenant, encore une fois, vers les propriétés lexicales des verbes.

Par conséquent, l'apprenant aboutit à la conclusion que les verbes d'action ponctuels doivent être au passé composé, les verbes d'état et les verbes d'action duratifs sont toujours à l'imparfait.

Le manuel de 1^{ère} année met également le point sur toutes les valeurs d'emploi du présent de l'indicatif, mais nous ne retenons ici que celles ayant rapport à la narration et dont l'usage inapproprié constitue un obstacle à la production d'un récit cohérent, notamment le présent d'énonciation et le présent de narration que l'on présente comme suit :

Le présent de l'indicatif exprime :

- Une action qui se déroule au moment où l'on parle : « *Je te téléphone d'une cabine.* »
- On l'emploie parfois pour raconter des événements passés.

On l'appelle le présent de narration :

« *J'étais à la barre et je suivais le bord du courant. Tout à coup, je vois une masse d'eau se soulever comme sous l'effet d'une bombe sous-marine.* » (E. Hemingway)

L'élève a toujours dans l'esprit l'idée que le présent constitue un repère qui désigne une action qui se déroule ici et maintenant. C'est à partir de cette référence temporelle qu'il peut situer les actions passées de son récit et les événements qui auront lieu dans l'avenir. Quand on lui inculque, pour la première fois, l'information qu'il y a également un présent de narration dont la fonction est d'actualiser les événements passés, c'est-à-dire qu'il peut raconter toutes les actions de son récit au présent, on court le risque d'introduire dans son esprit l'amalgame entre les valeurs du présent en tant que temps narratif et le présent social en tant que notion propre à la vie de tous les jours, que l'on côtoie quotidiennement puisqu'on ne peut pas concevoir la vie de l'homme en dehors de ce moment présent qui traduit l'actualité et détermine ce qui relève du passé ou du futur. A titre d'exemple, l'élève de secondaire a du mal à parler de ses souvenirs en utilisant le présent.

4. Remarques sur l'emploi des temps verbaux dans les récits produits par les élèves

L'emploi adéquat des temps verbaux contribue aussi à la cohérence textuelle. Dans l'écriture narrative la restitution des événements d'une histoire sollicite un haut niveau d'intériorisation et une capacité à manipuler aisément le système verbal du français. Dans le programme de grammaire du cycle secondaire, on apprend aux élèves le fait que le passé simple est le temps de narration par excellence. On leur explique la différence entre les événements passés racontés au passé simple, les passages descriptifs où l'on utilise l'imparfait et le dialogue où règnent les temps du présent, du passé composé et du futur. Néanmoins, les élèves se sont habitués à écrire des récits au passé composé, ce qui rend l'effort de l'enseignant dérisoire. Dans les copies que nous avons analysées, tous les récits sont dominés par le passé composé. En voici un exemple :

« Un jour, le professeur de français a demandé de trouver des informations sur le sujet de voyage. Au moment de ma rentrée à la maison j'ai demandé l'aide de ma grande sœur. Elle a écrit des petites phrases sur le sujet de voyage. Je ne suis pas heureux car les informations ne sont pas beaucoup, donc, j'ai attendu l'arrivée de mon père. Quand il est à la maison, j'ai lui demandé de m'aider. Il m'a dit d'aller à la bibliothèque municipale car il y a beaucoup des livres.

Un autre jour, je suis allé à la bibliothèque municipale. C'est un bâtiment très jolie, il y a une salle plein des chaises, il y a aussi beaucoup des gens. Quand je suis entrée, une dame est allée vers moi et m'a dit : « Pourquoi tu es ici ? ».

J'ai répondu : « je suis ici pour trouver des informations sur le voyage. »

Elle m'a dit de rester ici et après quelques instants elle a apporté un grand livre.

Elle m'a dit : « Voila un livre qui porte des informations sur le voyage ».

Je suis très heureux comme si j'ai trouvé un trésor. »

Il est clair que les élèves observés confondent les valeurs d'emploi du passé simple et du passé composé. Certes, les deux temps expriment un événement vu comme accompli, mais le passé composé définit l'accomplissement par rapport au moment de l'énonciation (le moment où l'on parle), tandis que le passé simple traduit un événement achevé dans un passé distinct du moment de l'énonciation. C'est précisément sur ce point que doit insister l'enseignant lorsqu'il aborde la question de distinction entre récit et discours, afin de montrer aux élèves que le passé simple correspond mieux à la narration puisqu'il permet d'enchaîner les événements de manière plus continue.

Dans la production écrite que nous avons reproduite, les temps verbaux utilisés dans le récit (le passé composé / le présent) sont aussi employés dans le dialogue. Nous croyons que l'influence du système verbal de la langue maternelle est manifeste à cet égard dans la mesure où, en arabe, il y a un seul passé, c'est-à-dire qu'il y a une seule forme verbale pour exprimer des événements du passé. L'absence de correspondance entre les deux systèmes verbaux (celui du français et celui de l'arabe) contribue à ce genre de comportement langagier et oblige l'apprenant à concevoir les temps verbaux du français à partir du système verbal de sa langue maternelle.

Cependant, n'oublions pas de souligner que l'élève qui a écrit ce texte a parfaitement compris certains fonctionnements des textes. En effet, celui-ci a utilisé conjointement le passé composé pour la narration et le présent pour la description. Il relate au présent les éléments qui renvoient au contexte, et au passé composé les événements qui constituent la trame narrative.

Quant à l'emploi de l'imparfait, les élèves montrent une insuffisance dans la compréhension voire l'intériorisation des valeurs de ce temps du passé. En voici un exemple qui en témoigne :

« Mon amie a quitté l'école, il y a quelques mois. Elle a eu des problèmes de pauvreté. Sa mère souffrait d'une maladie grave, depuis trois ans. Actuellement, elle travaille dans une boutique de vêtements. Elle aidait sa famille. Son patron l'oblige de travailler des heures supplémentaires. Mon amie n'acceptait pas. »

L'apprenant tend à l'usage de l'imparfait dans le cas où le contexte extralinguistique insiste sur la durée de l'action exprimée par le verbe (*Sa mère souffrait d'une maladie grave depuis trois ans*). Le passé composé se substitue à tort à l'imparfait juste parce que l'aspect duratif n'est pas clairement perceptible (*elle a eu des problèmes de pauvreté*). L'emploi incorrect de l'imparfait dans l'exemple (*Mon amie n'acceptait pas*) s'explique par le fait que le verbe accepter ne véhicule pas un contenu sémantique de ponctualité.

De telles défaillances dans l'usage de l'imparfait imposent un commentaire concernant la comparaison entre le système verbal du français et celui de la langue maternelle des apprenants. En effet, en langue arabe standard, le système flexionnel ne permet pas de localiser l'inaccompli dans le passé. Cette valeur aspecto-temporelle est exprimée par des moyens syntaxiques : on utilise « Kana », à valeur d'exposant temporel suivi d'un verbe au présent. En tant qu'auxiliaire, « Kana » servira à placer une action au passé sans durée déterminée.

Le phénomène qui constitue un cas rare et qui n'apparaît que dans une seule copie est la tendance à rédiger un récit au présent. L'élève qui a opté pour ce choix cherche, sans doute, à simplifier la tâche qu'on lui demande. En réalité, il ne s'agit que d'une illusion comme le montre l'extrait suivant :

« aujourd'hui, je vais à la campagne. Il fait beau. Au moment de mon arrivé sur le lieu, le paysage paraît verdoyant. Je me promène à travers les arbres. Je cueilli des fruits et je les mange. Il y a une semaine, mon père me demande d'aller chez ma tante qui habite à la capitale. C'est une grande ville où on peut avoir beaucoup des choses. Je mange dans les restaurants de prestige. Je me promène dans les grandes surfaces... Au cours de ce voyage, j'ai visité le palais présidentiel et j'ai contemplé les ruines de la ville historique de Carthage. Aussi, je suis rendu au zoo où j'ai vu tous les animaux. »

Habitué aux récits traditionnels, l'élève qui tend à rédiger un récit au présent rencontre une difficulté à digérer la sensation étrange qui émerge de l'effort fourni

pour garantir la contemporanéité de l'énonciation narrative et des événements racontés. Comme, dans le récit au présent, « le narrateur occupe la position improbable d'un reporter qui transmet immédiatement les événements et donne ainsi l'impression d'en respecter l'imprévisible nouveauté » (Molino, J. et Lafhail-Molino., R., 2003, p. 257), le scripteur débutant doit assimiler parfaitement l'obstacle logique dû à l'abolition de l'écart temporel entre le moment de la narration et le moment de l'histoire racontée. Si jamais il n'arrive pas à le faire, il rebrousse chemin à la recherche de la structure narrative qu'il maîtrise. C'est à ce moment qu'il se rappelle la référence temporelle qui coïncide avec le moment de l'énonciation à partir duquel il a eu l'habitude de repérer les événements de son récit. Or, son entrée dans l'écriture en pensant à l'actualisation des événements passés empêche le retour sécurisé aux principes habituels de la narration au passé. Même si l'apprenant échoue à retrouver le moment de l'énonciation, il cesse de raconter des événements au présent et continue son récit au passé composé. C'est ainsi que se mêlent à tort le recours au présent de narration et l'usage du récit au passé.

Conclusion

L'analyse des tendances majeures du corpus concernant particulièrement l'emploi des temps verbaux nous a permis de conclure que les apprenants confondent les différentes valeurs des temps de narration. Il est certain que le système verbal de leur langue maternelle (l'arabe) ne favorise pas un apprentissage facile des temps du récit puisqu'il diffère radicalement de son homologue français. A titre d'exemple, si la langue française a la possibilité d'exprimer le passé à l'aide de plusieurs temps, l'arabe n'en a qu'un qui exprime un procès achevé véhiculant la valeur absolue de l'accompli. Néanmoins, la responsabilité des descriptions grammaticales dispensées en classe de FLE n'est pas à nier. Ainsi, ces descriptions devraient se concevoir dans une perspective contrastive afin de montrer aux apprenants les particularités du système verbal français, et de cibler par conséquent les points de divergence entre les deux systèmes verbaux.

Références

- Barthes, Roland, « L'écriture du roman », dans *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953.
- Benveniste, Emile, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Gallimard, Paris, 1966.
- Benveniste, Emile, « Le langage et l'expérience humaine », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. 2. Gallimard, Paris, 1974.
- Besse, Henri et Porquier, Rémy, *Grammaire et didactique des langues*, Hatier, 1984.
- Cuq, Jean Pierre, *Une introduction à la didactique de la grammaire en français langue étrangère*, Hatier, 2004.
- Ducrot, Oswald, « Temps dans langue », dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1995.

- Genette, Gérard, « Discours du récit », dans *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- Kant, Emanuel, *Critique de la raison pure*, Presses Universitaire de France, Paris, 1944.
- Mainueneau, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Bordas, Paris, 1990.
- Molino, Jean et Laphail-Molino, Raphael, *Homo Fabulator : Théorie et analyse du récit*, Méméac / Actes Sud, Paris / Montréal, 2003.
- Ricœur, Paul, *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, I, 1983 ; II (La configuration dans le récit de fiction), 1984 ; III (Le temps raconté), Seuil, Paris, 1985.
- Vet, Co, *Temps, aspects et adverbes de temps en français contemporain. Essai de sémantique formelle*, Genève, Droz, 1980.
- Weinrich, Harald, *Le temps*, trad. fr. de Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1973.

VARIA

SÉDUCTION ET MANIPULATION DANS *LES LIAISONS DANGEREUSES* DE CHODERLOS DE LACLOS

Mohamed Ouhadi

*Laboratoire de recherche « Langue, Littérature, Culture et Société »
Université Moulay Ismail, Maroc*

Abstract. *Written in the form of letters, Les Liaisons Dangereuses is part of the great tradition of the epistolary novel which provides particularly rich resources to the seduction code. Seen as a seduction weapon, in between 'presence' and 'distance', the letter represents the ideal place for the confrontation of ideas, of antagonistic viewpoints, and of opposite styles, not only in the relationship that the libertines cultivate with each other, but also in the relationships built between the libertines and the naïve and virtuous characters. In brief, the genre highlights the language habits of everyone, as well as their strategies of acting upon the other. In this precise context, studying seduction and manipulation in Les Liaisons dangereuses also means accentuating the persuasive elements mobilised in the argumentative and rhetorical process. Our method therefore proves to be a rhetorical reading, which approaches the text by trying to underline its different modalities to create meaning, by analysing its expressive and oratory parts, and by apprehending its different figures of speech and arguments.*

Keywords: *argumentation; figures of speech; manipulation; rhetoric; seduction.*

Écrit vers la fin du XVIIIème siècle, *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos s'inscrit dans une époque marquée par la tournure des lumières et la crise du classicisme. Le contenu narratif de l'œuvre met en parallèle un conformisme moral que la société considère comme vertu et un libertinage qualifié de vice. Ce roman met également sur scène le déroulement des projets de séduction et l'irruption des passions amoureuses.

Rédigé en lettres, l'œuvre s'inscrit dans la grande tradition du roman épistolaire qui offre au code de la séduction des ressources particulièrement riches. Arme de séduction, située entre la présence et la distance, la lettre représente le lieu idéal de la confrontation des idées, des points de vue antagonistes et des styles contraires, non seulement dans le rapport qu'entretiennent les libertins entre eux d'une part, mais aussi entre libertins et personnages naïfs et vertueux de l'autre. En bref, le genre par le contraste met en valeur les habitudes de langage de chacun ainsi que sa stratégie pour agir sur l'autre. Dans ce contexte précis, étudier *la séduction et la manipulation* dans *Les Liaisons dangereuses* revient tout d'abord à mettre en relief les éléments de conviction et de persuasion mobilisés dans le processus *argumentatif et rhétorique*. Notre méthode s'avère donc une lecture rhétorique de l'argumentation, qui abordera le texte en essayant de relever ses différents modes de production du sens, en

examinant ses composantes expressives et oratoires, et en appréhendant les figures et les arguments qui le parsèment.

La rhétorique sera donc abordée ici dans sa fonction interprétative puisqu'elle vise, comme n'importe quelle méthode critique à expliquer le texte en relevant ses divers sens. Dans cette perspective, notre étude des liaisons dangereuses sera divisée en trois parties. Ainsi dans un premier temps nous étudierons le rapport auteur /lecteur à travers l'analyse de l'argumentation dans l'avertissement de l'éditeur et la préface du rédacteur. Dans un second moment nous aborderons le texte proprement dit en étudiant le discours argumentatif du couple libertin constitué par le vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil, principaux protagonistes du roman. Enfin dans un troisième moment nous examinerons la stratégie du libertin Valmont pour convaincre – voire manipuler – et séduire la Présidente de Tourvel.

1) L'avertissement de l'éditeur et la préface du rédacteur

Dans ces deux textes liminaires, on assiste à une entreprise de séduction du lecteur par l'auteur qui se cache derrière les personnages de l'éditeur et du rédacteur, avant même que ne commence l'opération de séduction que constitue chacune des lettres du roman. Comment fonctionne donc l'argumentation dans ces deux textes ?

Mais avant d'entamer notre étude, rappelons d'abord que toute argumentation ne peut avoir lieu que s'il y a un accord préalable entre l'orateur et l'auditoire. En effet, dans ces deux textes, l'accord préalable – plutôt le désaccord – porte sur l'authenticité de l'œuvre. Autrement dit, s'agit-il d'une histoire vraie ?

L'avertissement de l'éditeur se propose comme ayant été écrit par l'éditeur du livre. Dès l'exorde constitué par le premier paragraphe : « Nous croyons [...] ce n'est qu'un roman », l'éditeur lance une recommandation aux lecteurs de lire l'œuvre comme un roman, non comme un véritable recueil de lettres :

Nous croyons devoir prévenir le public, que, malgré le titre de cet ouvrage et ce qu'en dit le rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman. (Laclos, C., 1987, p. 1)

La narration coïncide avec l'exposé des motifs, les « fortes raisons » pour lesquels l'éditeur est arrivé à douter de l'authenticité de ces lettres. Son argumentation s'appuie sur une incompatibilité qui selon Lionel Bellenger « consiste à mettre à jour l'incohérence entre des assertions agissant dans un même système » (Bellenger, L., 1984, p. 50). En effet, les mœurs des personnages ne cadreraient pas avec l'époque : « plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle » (Laclos, C., 1987, p. 1).

L'éditeur affiche donc un optimisme philosophique en jugeant la méchanceté des libertins irréaliste et invraisemblable et renvoie ainsi l'intrigue dans un autre siècle et un autre pays, Loin de la France des lumières. L'argumentation se fait ici par le

recours aux valeurs abstraites comme les lumières. Le progrès intellectuel est censé produire un progrès moral : « Les lumières répandues de toutes parts ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées » (Laclos, C., 1987, p. 1).

Et l'éditeur de conclure sur l'argument qui consiste à recourir à des faits : « nous ne voyons point aujourd'hui de Demoiselle avec soixante mille Livres de rente, se faire Religieuse, ni de Présidente jeune et jolie mourir de Chagrin » (Laclos, C., 1987, p. 2).

Cependant et à y regarder de plus près, le texte de l'éditeur est traversé de distorsions, en effet, il recourt à deux faits contestables, d'où l'ironie qui s'en dégage. Contrairement à ce que suggère la dernière phrase, on voit bien au XVIII^e siècle des jeunes filles riches se faire religieuses. Cette ironie est accentuée par l'argument de l'excès doublé d'une hyperbole « Tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées ». Cet argument « vise à exagérer rhétoriquement une vérité pour la faire passer en force » (Robrieux, J.-J., 1993, p. 177). Par conséquent, la formule « un raisonnement victorieux et sans réplique » est employée pour qualifier une argumentation ostensiblement boiteuse.

Le second texte, intitulé *préface du rédacteur* est plus long que le premier. Contre l'avertissement, il réaffirme l'authenticité du recueil. En jouant sur l'argument du silence qui consiste à ne pas répondre aux accusations du premier texte, la préface garde son apparente ingénuité comme si elle ignorait que l'avertissement préalable l'a privée de toute crédibilité.

La préface est à mettre sur le compte d'un personnage anonyme qui aurait été chargé de mettre en ordre « la correspondance des personnes à qui elle était parvenue ». Appartenant au genre didactique, la préface est un discours conventionnel sur la fonction du rédacteur qui présente son travail d'organisation comme limité à la suppression des lettres inutiles, à leur reclassement chronologique et à l'adjonction de quelques notes. Détails qui contribuent, certes, à donner un caractère vraisemblable à l'œuvre. Variant à loisir les arguments, le rédacteur opère des distinctions entre des notions qui sont souvent antagonistes : *mérite/succès, agrément/utilité*. Ainsi pour montrer l'utilité du recueil, le rédacteur procède par un raisonnement inductif qui consiste à prendre un cas particulier pour une règle générale :

Toute femme qui consent à recevoir dans sa société un homme sans mœurs finit par en devenir la victime ; l'autre, que toute mère est tout au moins imprudente, qui souffre qu'un autre qu'elle ait la confiance de sa fille. (Laclos, C., 1987, p. 6)

Cette utilité du recueil est renforcée par le recours au modèle qui constitue un support d'identification, il est fondé sur l'argument d'autorité, ce procédé a pour but de susciter l'imitation chez le lecteur :

L'époque où celle-ci peut cesser d'être dangereuse et devenir utile me paraît avoir été très bien saisie, pour son sexe, par une bonne mère qui non seulement a de l'esprit, mais qui a du bon esprit. « Je croirais », me disait-elle après avoir lu le manuscrit de cette

correspondance, « rendre un vrai service à ma fille, en lui donnant ce livre le jour de son mariage ». (Laclos, C. 1987, p. 7)

L'emploi du style direct donne vie aux propos de la mère qui peuvent être considérés comme un argument d'autorité, ce qui octroie au discours de la femme une présence aux yeux du lecteur. Par ailleurs, le recours à l'éthos se manifeste dans le texte à travers la récurrence de certaines phrases comme « j'avoue avec sincérité », « je déclare avec la même franchise », qui témoignent du caractère louable et honnête du rédacteur, ce qui ne manquerait pas à coup sûr d'exercer une influence sur son discours.

Le rédacteur joue également sur le pathos, ainsi, il provoque la crainte chez le public en rapportant l'exemple des deux victimes. L'emploi de la prolepse, figure qui consiste à devancer l'argument adverse, témoigne ici du respect du goût des lecteurs et des bienséances de l'écriture : « Les hommes et les femmes dépravés auront intérêt à décrier un ouvrage qui peut leur nuire » (Laclos, C., 1987, p. 7) ; ou encore « On dira peut-être assez généralement... » (Laclos, C., 1987, p. 8).

Cependant, et comme nous l'avons déjà noté à propos du premier texte, les mêmes distorsions traversent également le second texte. Ainsi, cet effet de vraisemblance recherché par le rédacteur semble se détruire par lui-même. Tout en revendiquant la vérité, le texte ne peut pas s'empêcher de laisser entendre que les lettres ont été inventées. Vont dans ce sens la formule qui ouvre cet ouvrage, ou plutôt ce recueil (on note l'emploi fréquent du terme *Ouvrage*). La remarque que « le commun des lecteurs, séduit par l'idée que tout ce qui est imprimé est le fruit d'un travail, croira voir dans quelques lettres la manière peignée d'un auteur qui se montre derrière le personnage qu'il fait parler » (Laclos, C., 1987, p. 7-8). Chose singulière, cette affirmation s'avère vraie dans les deux textes liminaires. En effet, c'est l'auteur lui-même qui se cache tantôt derrière le personnage de l'éditeur, tantôt derrière celui du rédacteur pour retourner à loisir les arguments et jouer sur le pouvoir des mots et les ambiguïtés du langage.

Si chacun des deux textes repose sur un certain nombre de conventions appartenant au genre épistolaire (les lettres trouvées, les maladresses de style qui garantissent leur authenticité) ; leur structure interne et leur disposition en vis-à-vis manifestent des contradictions qui constituent autant de preuves qui témoignent de l'existence d'un auteur caché. Une grande contradiction oppose les deux textes l'un à l'autre : le texte de l'éditeur conteste l'authenticité de la correspondance quand celui du rédacteur la confirme.

Au milieu de ces arguments et contre-arguments, de cette ambiguïté ou plutôt pluralité du sens, le lecteur se trouve comme désorienté. Pour quelle vérité peut-il opter ? qui croire ? Nous assistons donc ici à un brouillage des sens et comme l'affirme Pierre Bayard : « Ces deux énoncés sont à la fois vrais et faux, c'est-à-dire indécidables : ou, si l'on veut, ils ne sont ni vrais ni faux » (Bayard, P., 1993, p. 26).

Le motif central du texte est donc le paradoxe que définit J.J. Robrieux comme étant

une forme d'expression privilégiée de ce non conformisme, de cette insolence qui semble autorisée pour autant qu'elle amuse. Renverser la pensée commune est un jeu d'autant plus attrayant qu'il conduit à des vérités très profondes. (Robrieux, J.-J., 1993, p. 175)

Or ce brouillage entre fiction et réalité conduit le lecteur à des vérités : il est invité à pratiquer avec le recul nécessaire son propre déchiffrement du texte pour découvrir que toute argumentation basée sur de faux raisonnements et qui recourt à des faits contestés peut induire en erreur, que toute signification est plurivoque et que le danger d'être piégé augmente les délices du jeu.

2) Le couple libertin : le vicomte de Valmont/La marquise de Merteuil

Principaux protagonistes du roman, adeptes d'une philosophie du libertinage ; le couple libertin constitué par le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil se distingue des autres personnages du roman (constitué d'ailleurs par des jeunes naïfs et par des dévots) par la volonté de réfléchir leur libertinage et aussi par leur parfaite maîtrise du langage et des mécanismes de la persuasion.

La complicité de Valmont et de Merteuil fondée sur une même force de volonté et sur un mépris commun pour ceux qui en sont dépourvus ne résiste pas à l'antagonisme entre les sexes. Antagonisme, mis ici en relief, à travers la volonté de Valmont de conquérir la Présidente de Tourvel ; mais aussi à travers la volonté de la Marquise d'imposer ses choix en matière de séduction à Valmont. Chacun des deux protagonistes essaie donc de montrer sa supériorité sur l'autre, faisant de la lettre un lieu privilégié pour de véritables débats. Le roman par lettres suppose un dialogue, une circulation de la parole. C'est ainsi que l'exercice d'écriture acquiert le statut de grand art entre les mains de Valmont et de Merteuil. En fait le libertinage fait du langage un instrument de pouvoir et une marque de maîtrise.

Dans cette perspective, nous allons essayer de montrer ici les différentes manifestations de cette maîtrise du langage de la persuasion à travers l'étude de l'argumentation dans quatre lettres échangées entre les deux roués. Rappelons que nous avons tenu dans le choix de ces lettres à respecter leur ordre chronologique. Cependant, avant d'entamer notre étude de l'argumentation dans les lettres des deux libertins, nous allons d'abord jeter un aperçu sur le contenu narratif du roman, démarche que nous avons jugé utile pour comprendre le véritable sujet du débat entre ces deux personnages.

En effet, la Marquise de Merteuil avait jadis été abandonnée par le comte de Gercourt – son ancien amant – au profit d'une autre personne dite *L'Intendante*, laquelle avait délaissé le Vicomte de Valmont, offrant ainsi à celui-ci l'occasion d'une liaison avec Mme de Merteuil. Or Gercourt va épouser Cécile Volanges, nièce de la Marquise. Cette dernière demande à Valmont, pour punir Gercourt, de séduire la naïve Cécile. Ce désir est un ordre et Valmont doit l'exécuter. Valmont, don juan toujours en chasse,

trouve plus séduisant de corrompre la Présidente de Tourvel : Une femme célèbre par son esprit religieux, sa pudeur et sa chasteté.

C'est dans ce cadre précis que s'inscrit la lettre II (Laclos, C. 1987, pp. 12-14), adressée par la Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont. Cette lettre s'ouvre sur une demande lancée sur un ton affectueux à Valmont : « Revenez, mon cher Vicomte, revenez ». À cette demande succède une question rhétorique ; c'est une affirmation déguisée sous forme de question visant à déprécier le séjour de Valmont chez sa tante : « Que faites-vous, que pouvez-vous faire chez une vieille tante dont tous les biens vous sont substitués ? ». Le premier paragraphe « revenez, mon cher [...] et revenons à ce qui m'occupe » s'apparente à un exorde, la Marquise y fait allusion au sujet sans jamais l'énoncer clairement : « Il m'est venu une excellente idée », c'est un procédé qui vise à attirer l'attention de Valmont en le tenant en haleine. Le processus de persuasion commence donc dès ce premier paragraphe. La Marquise joue sur les deux moments de la production et de la réception du discours c'est-à-dire sur son éthos et également sur le pathos de Valmont. En usant d'une antithèse qui met en relief sa bonté : « Et dans l'alternative d'une haine éternelle ou d'une excessive indulgence, votre bonheur veut que ma bonté l'emporte ».

Le deuxième et troisième paragraphes : « Madame de Volanges [...] la fable de Paris », coïncident avec la narration ; c'est dans cette partie que la Marquise aborde le sujet auquel elle faisait allusion au départ ; il s'agit de la divulgation du secret, suivi de l'exposé des faits : « Madame de Volanges marie sa fille au comte de Gercourt ».

Agissant sur le discours, la Marquise règle ses sentiments sur ceux de Valmont et vise à susciter la haine chez ce dernier : « lui avez-vous donc pardonné l'aventure de l'intendante ? Et moi, n'ai-je pas encore plus à me plaindre de lui... ? ». Le rapport donc ici entre la Marquise et Valmont est dialectique : éthos et pathos deviennent complémentaires et finissent par se mêler : la vengeance est un objectif commun pour les deux interlocuteurs. Notons les termes « sottise présomption », « ridicule prévention », « plus ridicule encore », « sot » utilisés par l'épistolière pour mépriser Gercourt et le déconsidérer aux yeux de Valmont, et par conséquent redoubler son mépris et attiser sa haine.

Dans le quatrième paragraphe « Au reste l'héroïne [...] vous n'avez plus qu'à me remercier et m'obéir », Merteuil revient encore une fois à la charge, mais cette fois-ci sous un autre angle et en retraçant à Valmont le deuxième terme du double objectif énoncé dès le départ : il s'agit en effet pour Valmont de servir l'amour ; ici nous repérons un argument qui joue sur le pathos puisqu'il s'accorde parfaitement avec les principes du libertinage chez Valmont. L'objet ou plutôt l'héroïne de cette nouvelle conquête est un « bouton de rose », métaphore visant à convaincre par son aspect séducteur et également parce qu'elle ramène la ressemblance à une identité.

En outre, la Marquise insiste sur l'âge et le caractère de Cécile pour montrer à Valmont qu'il agit d'une conquête facile. Elle conclut sa lettre au cinquième paragraphe en transformant sa demande du départ en un ordre : « J'exige que demain à sept heures

du soir, vous soyez chez moi ». Basée essentiellement sur les passions – en l’occurrence la haine et la vengeance – l’argumentation de la Marquise joue en premier lieu sur le pathos du destinataire afin de susciter chez lui les mêmes sentiments et par conséquent le manipuler.

Remarquons enfin que la lettre de la Marquise se différencie peu du schéma traditionnel du plan épistolaire qui consiste en :

- 1) pourquoi ou à la suite de quoi je vous écris ;
- 2) ce que j’ai à vous raconter ;
- 3) ce que je vous demande.

Or comme nous l’avons déjà signalé, la lettre de la Marquise commence et s’achève sur une demande. Écrite en réponse à la lettre II de la Marquise de Merteuil, la lettre IV (Laclos, C. 1987, p. 16-19) du Vicomte de Valmont est conçue comme un refus de la part de ce dernier d’obéir aux ordres de la Marquise. En effet dès le premier paragraphe : « Vos ordres sont charmants [...] je me vois forcé de vous désobéir », l’épistolier commence par la définition de sa conduite ainsi que celle de la Marquise : « Conquérir est notre destin ». Dans ce paragraphe, on est frappé par la fréquence des mots qui relèvent du vocabulaire religieux et de sa systématique subversion par Valmont : « Nous prêchons la foi chacun de son côté », « prosélytes », « saint du village ». Et l’épistolier de conclure cette partie par un refus basé sur un argument pragmatique, en effet, c’est pour se perfectionner à ce langage qu’il se « voit forcé » de désobéir à la Marquise. Euphémisme, certes, qui cache la vraie raison d’un tel refus.

Au second paragraphe : « Ne vous fâchez pas [...] voilà l’homme selon mon cœur », l’épistolier énonce les raisons qui le poussent à désobéir à la Marquise. La question dialectique « Que me proposez-vous ? » est une question rhétorique qui vise à instaurer le dialogue et à le rendre vivant pour mieux détruire la thèse adverse. Toute cette partie est considérée comme une réfutation des propositions de la Marquise. D’où l’investissement de l’énumération, l’accumulation des détails comme procédés rhétoriques visant à déprécier « l’objet » que lui a proposé la Marquise : « séduire une jeune fille qui n’a rien vu, ne connaît rien ; qui pour ainsi dire me serait livrée sans défense... ». Tout ce paragraphe est basé sur une démarche dialectique : après avoir détruit la thèse adverse, l’épistolier propose une antithèse : « il n’en est pas ainsi de l’entreprise qui m’occupe », dans laquelle il énumère les avantages de son entreprise. Au double objectif que lui propose la Marquise, Valmont oppose un autre objectif à double but et qui se base sur la gloire et le plaisir.

Dans ce paragraphe, comme au précédent, on remarque que Valmont ne nomme pas l’objet de son amour ; il tourne autour de lui en employant certaines phrases qui s’y rapportent : « son succès m’assure autant de gloire que de plaisir ». Manière subtile et rusée pour tenir en haleine et attiser la curiosité de sa destinataire. Le même procédé comme nous l’avons déjà noté est employé par la Marquise de Merteuil. Ce procédé vise également à préparer le terrain à une déclaration aussi lourde de conséquences et ipso facto ménager au destinataire le choc qui en résulte.

Le troisième paragraphe coïncide avec le dévoilement de cet objet d'amour : « Vous connaissez la Présidente de Tourvel », présentée à cause de « sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères » comme un ennemi à attaquer.

Au quatrième paragraphe : « Vous saurez donc [...] la divinité que j'y adore » ; nous sommes en présence d'une narration et d'une description (cette dernière est laconique). Au-delà de leur valeur explicative, la narration et la description imposent le poids du concret, s'adressent aux sens et inscrivent des faits. Pour convaincre la Marquise de l'utilité de sa conquête, Valmont, par le biais de la narration montre la situation dans laquelle se trouve la Présidente : « Une messe chaque jour [...] Le lieu par son caractère rustique impose à cette dernière des promenades solitaires ». Bref, toute cette situation offre à Valmont le cadre favorable d'une conquête.

Finalement, pour justifier sa démarche, Valmont use d'un argument pragmatique, basé sur un rapport de causalité, mais dirigé vers les conséquences : « J'ai bien besoin d'avoir cette femme pour me sauver du ridicule d'en être amoureux ». Il conclut sa lettre sur une demande de pardon.

Par ailleurs, la seconde lettre de la Marquise (lettre V dans le recueil) (Laclos, C. 1987, p. 19-22) est considérée comme une tentative de la part de cette dernière de vaincre les résistances de Valmont et de l'amener à agir selon ses desseins. Comment donc, pour y parvenir, va-t-elle procéder ? En effet, dès le premier paragraphe – « Savez-vous [...] je cède au besoin que vous avez en ce moment » – elle annonce clairement sa démarche qui consiste à raisonner, ce qui s'oppose à sa méthode déjà relevée dans sa première lettre et qui reposait essentiellement sur le langage des passions où éthos et pathos jouent un rôle prépondérant. Ce paragraphe s'ouvre sur une question rhétorique qui a ici une fonction phatique, c'est-à-dire qu'elle maintient le dialogue entre les deux correspondants.

Au second paragraphe : « Vous avoir la Présidente de Tourvel [...] je vous promets le secret », la Marquise commence par attaquer Valmont dans son objet d'amour. Pour y parvenir, elle use de la subjection qui est considérée comme la première figure de manipulation ; elle est la présentation d'une idée sous la forme de question-réponse. Cette formule « met en valeur une idée en la présentant comme la réponse à une question. Elle est souvent plus efficace qu'une simple affirmation » (Robrieux, J.-J., 1993, p. 78-79). Ainsi en va-t-il de la phrase suivante : « Qui est-ce donc que cette femme ? des traits réguliers, si vous voulez, mais nulle expression : passablement faite mais sans grâces : toujours mise à faire rire ». À ceci succède une anecdote « Rappelez-vous donc ce jour ... » marquée par la figure de l'hypotypose qui « regroupe l'ensemble des procédés qui rendent vivante et réaliste une narration ou une description, le but étant de provoquer l'émotion, le rire, par un effet de réel » (Robrieux, J.-J., 1993, p. 71). Aussi remarque-t-on dans ce passage la présence du verbe « voir », qui exprime l'authenticité du témoignage, accentué par l'emploi du présent : « je crois la voir encore » qui est une réactualisation temporelle destinée à rendre vivante cette scène. Cette réactualisation est renforcée par les participes présents : « donnant », « ayant » et « rougissant ». La question oratoire : « Qui vous

eût dit alors : vous désirerez cette femme ? » est une manière habile d'attirer l'adhésion de Valmont sur des évidences concernant sa situation présente.

Après avoir dénigré la personne de Mme de Tourvel, la Marquise essaie au troisième paragraphe : « Et puis, voyez donc [...] ce ne sera jamais qu'une espèce » de montrer à Valmont les obstacles qu'il aura à surmonter. Tout ce paragraphe consiste donc en une énumération des difficultés que doit affronter Valmont dans son entreprise : « Quel rival avez-vous à combattre ? un mari ! » ou encore : « Vainqueur de l'amour de Dieu, vous ne le serez pas de la peur du diable », antithèse qui, en regroupant deux éléments diamétralement opposés, joue un rôle dissuasif.

Dans le quatrième paragraphe : « C'est pourtant pour ce bel objet [...] à l'amant de Madame de Tourvel », ce processus de dissuasion prend un autre aspect. En effet la Marquise fait appel à la figure de l'ironie pour dévaloriser Madame de Tourvel : « C'est pourtant pour ce bel objet que vous refusez de m'obéir ». En revanche, elle use du lieu de la qualité pour montrer les avantages de ce qu'elle lui propose : « l'aventure la plus délicieuse et la plus faite pour vous faire honneur » ; et conclut ce paragraphe par une menace : « Je suis tentée surtout de vous retirer ma confiance ». Son argumentation prend ici un aspect plus contraignant.

Par ailleurs, en variant incessamment les arguments au cinquième paragraphe, la Marquise transpose le champ du débat : « Sachez pourtant [...] Recommandez-moi aux prières de votre Présidente ». En effet, elle joue dans ce dernier paragraphe sur le pathos de son destinataire en essayant de susciter chez lui la jalousie : « La petite Volanges a déjà fait tourner une tête. Le jeune Danceny en raffole ». En agissant ainsi sur le psychique de Valmont, La Marquise vise à amener ce dernier à agir en entreprenant la conquête de Cécile Volanges. Cette lettre s'achève, d'ailleurs, sur une culpabilisation de Valmont : « Voilà de quoi Vous êtes la cause », et également sur un argument du pathos : « Aussi je le mets sur votre conscience ».

D'après cette brève étude de la seconde lettre de la Marquise de Merteuil, on peut dire que son argumentation s'opère en deux moments successifs à savoir la dissuasion et la séduction : d'abord dissuader l'adversaire en montrant les défauts de l'objet convoité, en dressant devant lui des obstacles insurmontables. Ensuite, le séduire en rehaussant la valeur de ce qu'elle lui propose et en suscitant chez lui la jalousie.

Vivement attaqué par la Marquise de Merteuil dans l'objet de sa passion, Valmont va tenter à la lettre VI (Laclos, C., 1987, p. 22-25) de développer un plaidoyer en sa faveur. En quoi consiste donc sa réponse et comment son argumentation est-elle construite ?

En effet, le premier paragraphe : « Il n'est donc point [...] détacher le bandeau de l'amour », formulé sous forme de réquisitoire, nous installe de prime abord dans le discours judiciaire. Tout ce paragraphe se réduit donc à des reproches adressés par Valmont à la Marquise. Reproches renforcés, certes, par le pouvoir argumentatif des questions rhétoriques : « Quel homme n'eût point payé de sa vie cette insolente

audace ? ». D'ailleurs ce paragraphe s'ouvre sur une accusation véhiculée par un syllogisme implicite : « Il n'est donc point de femme qui n'abuse de l'empire qu'elle a su prendre ! » Il s'agit en fait d'un enthymème :

- Toute femme abuse de l'empire qu'elle a su prendre (majeure)
- Or vous êtes une femme qui a su prendre un empire (mineure implicite)
- Donc vous en abusez (conclusion).

En outre, pour apitoyer sa correspondante, Valmont recourt à l'amitié comme valeur infaillible : « Au nom de l'amitié, attendez que j'aie eu cette femme, si vous voulez en médire ». Sa plaidoirie se fait ensuite par le biais de la description et de la narration ; ainsi le second paragraphe : « Mais que dis-je ? J'ai su pourtant m'en procurer une autre », est un texte descriptif dans lequel Valmont essaie de détruire l'image qu'a la Marquise de la Présidente de Tourvel. Pour ce faire, l'épistolier décrit minutieusement les différentes parties de son corps. Et pour répondre à l'accusation de la Marquise qui fait de la Présidente une femme « froide et inanimée », il lui rapporte une preuve véhiculée par une question de style : « Quelle étonnante sensibilité ne faut-il pas avoir pour la répandre jusque sur son mari, pour aimer toujours un être toujours absent ? »

Le troisième paragraphe : « J'ai dirigé sa promenade [...] le Dieu qu'elle aura préféré », nous plonge dans la narration. Le Vicomte recourt à des faits, pour donner à la Marquise une seconde preuve de la sensibilité de Mme de Tourvel. Comme nous l'avons souligné, la narration comme la description impose le poids du réel, et plaide en faveur de la cause à défendre. Choissant de combattre la Marquise sur le même terrain, Valmont réfute ses affirmations en procédant par étapes successives. C'est ainsi que sa lettre fait écho à celle de la Marquise. Cela se manifeste à travers l'emploi de l'italique : « *Que son cœur avait palpité d'amour et non de crainte* ». Ainsi, reprenant la phrase de sa destinataire, mais sur un mode différent, Valmont essaie de vider la parole de la Marquise de son sens pour la lui renvoyer ensuite. Avec l'italique, la parole devient arme ; elle se transforme même en un « boomerang » qui retourne vers son point de départ (Cf. Delon, M., 1986, p. 78-79).

Au quatrième paragraphe : « Soyons de bonne foi [...] et ce n'est pas une petite affaire » ; cette plaidoirie en faveur de la Présidente va crescendo pour se transformer en éloges : « Mme de Tourvel m'a rendu les charmantes illusions de la jeunesse ».

C'est sur ce tempo final que s'achève cette plaidoirie pour laisser place au dernier paragraphe « Je suis sûr que [...] je ne suis pas perdu sans ressources » à un discours dans lequel Valmont expose sa stratégie pour conquérir la Présidente. Stratégie dont certains aspects consistent à s'avouer ses fautes, à inspirer la confiance des autres pour mieux le désorienter. À travers l'évocation de sa stratégie, Valmont essaie de se faire valoir aux yeux de la Marquise, il montre sa supériorité. Le post-scriptum consacre cette idée : « En vérité, vous êtes cent fois plus mauvais sujet que moi ».

D'après notre analyse de ces lettres échangées entre les deux libertins, force est de constater que les deux protagonistes se livrent à une lutte où chacun essaie à travers

la maîtrise du langage et des mécanismes de la persuasion – tant rationnels que psychologiques – d’agir sur l’autre. Nous assistons donc à un débat dialectique dans lequel on cherche à montrer sa supériorité sur l’autre. Cependant, ce débat ne se réduit pas à un jeu, il est recherche d’adhésion de l’autre et par conséquent l’amener à une certaine action. Pour la Marquise, l’enjeu est considérable, il s’agit d’inciter continuellement Valmont à se dépasser dans le cynisme et la noirceur.

3) Le couple Valmont/La Présidente de Tourvel

Pomme de discorde entre Valmont et la Marquise de Merteuil, la Présidente de Tourvel, comme nous l’avons vu, fut objet de beaucoup de débats entre les deux protagonistes. Refusant d’adhérer aux propositions de son ancienne maîtresse, le vicomte est résolu de conquérir la Présidente de Tourvel : femme connue par sa dévotion et ses principes austères. Il s’agit donc pour ce grand seigneur libertin de faire céder la Présidente malgré sa vertu. Ce qui lui permettra en raison de sa résistance prévisible de prouver à la Marquise l’excellence de sa méthode.

En quoi consiste donc la stratégie de Valmont dans sa conquête de la Présidente de Tourvel ? C’est ce que nous allons essayer de montrer dans cette partie en étudiant l’argumentation dans quatre lettres échangées entre ces deux personnages. Rappelons que nous avons tenu comme nous l’avons déjà fait au chapitre précédent de respecter l’ordre chronologique des lettres ; méthode que nous avons jugé nécessaire pour mieux confronter le langage des deux correspondants et également pour examiner la réaction et l’évolution de chacun d’eux face aux arguments avancés par l’autre.

La lettre LII (Laclos, C., 1987, p. 143-146) par laquelle nous commençons notre étude marque une réaction véhémente de la part du Vicomte de Valmont vis à vis du comportement de Madame de Tourvel qui lui défend de lui parler de son amour. Il s’agit également pour Valmont de persuader la Présidente de la sincérité de son amour. Comment se déroule donc ce processus de persuasion ?

Dans les deux premiers paragraphes : « Vous me défendez [...] pour m’occuper à la défendre », Valmont procède d’abord par la description de son état d’âme : « languissant dans l’exil où vous m’avez condamné », description qui montre l’intensité de son désir. À cette description succèdent des reproches adressés sur un ton pathétique à la Présidente. Manière subtile de jouer sur le pathos de sa destinataire pour provoquer sa pitié. Ces reproches sont accentués par la redondance des questions rhétoriques qui visent à ouvrir les yeux de la Présidente sur des évidences et par conséquent l’amener à s’avouer sa faute : « Détournerez vos regards, pour ne pas voir les pleurs que vous faites répandre ». Ces reproches se transforment, au deuxième paragraphe en accusations : jouant le rôle de la victime face à son agresseur, Valmont fait de la Présidente la cause de ses maux. Il use d’un enthymème pour montrer le caractère « pénible » de son amour : « Ah ! sans doute, ce sentiment est pénible, quand l’objet qui l’inspire ne le partage point ». Pour toucher la Présidente par l’intensité de son amour, Valmont recourt à la figure de la congérie qui, selon J.J. Robrieux, « consiste à accumuler dans un apparent désordre les composantes d’une situation

dont on saisit l'unité » (Robrieux, J.-J., 1993, p. 90). Ainsi en va-t-il de la phrase suivante : « les peines adoucies, les plaisirs augmentés, l'espoir enchanteur, les souvenirs délicieux, où les trouver que dans l'amour ».

Au troisième paragraphe : « Vous me forcez aussi à me défendre [...] à cet article de ma lettre », Valmont essaie de défendre son amour contre les injustices de Mme de Tourvel. Pour mieux saper sa conduite, il met en présence ses affirmations, nous assistons ici à un apparent dialogue entre ces deux personnages, en effet, il s'agit d'une prolepse argumentative. Valmont commence par citer une objection que lui a déjà adressée la Présidente pour la réfuter ensuite. Selon J.J. Robrieux : « Une telle manœuvre tend à prouver le caractère irréfutable de l'argumentation » (Robrieux, J.-J., 1993, p. 73). Valmont fait également appel au lieu de l'unicité qui dérive du lieu de la qualité, il est « le lieu commun par excellence du discours galant » (Robrieux, J.-J., 1993, p. 160). Cette phrase de Valmont le montre clairement : « Si vous doutez un moment de régner seule sur mon âme ». L'épistolier use ensuite du lieu du durable pour convaincre sa destinataire de la pérennité de son amour : « Et laissez-moi au moins cette consolation de vous voir ne plus douter d'un sentiment qui, en effet, ne finira, ne peut finir qu'avec ma vie ».

Cependant, pour justifier sa conduite passée, Valmont procède aux paragraphes suivants par une explication (du quatrième au septième paragraphes) : « Si j'abandonne cependant cette époque de ma vie [...] et d'en aimer une autre que vous ». Lionel Bellenger montre que l'explication « jouit d'un certain prestige scientifique et du label de l'objectivité. Pour ce même auteur : « expliquer, c'est déjà s'engager dans un processus de persuasion » (Bellenger, L., 1984, p. 35). Ainsi, en s'expliquant, Valmont tente de persuader la Présidente de son innocence puisqu'il n'est que la victime d'une société de femmes qui s'empressaient autour de lui pour le corrompre. Il conclut son explication par un recours au lieu de la qualité à travers lequel il réitère à la Présidente sa grande distinction par rapport aux autres femmes : « C'est en vous voyant que je me suis éclairé : bientôt j'ai reconnu que le charme de l'amour tenait aux qualités de l'âme ».

Le huitième paragraphe est une péroraison, dans la mesure où l'épistolier résume ce qu'il énonçait auparavant : « Voilà, Madame, quel est ce cœur auquel vous craignez de vous livrer ». Il clôt sa lettre en ayant recours à un autre lieu du durable, afin d'assurer sa destinataire d'un amour inaltérable.

Pour conclure, on peut dire que Valmont dans sa stratégie pour persuader la Présidente de son amour se présente comme l'innocente victime de ses charmes. En effet, il s'agit selon la formule de Jean Labesse « d'une stratégie de captation (où) le loup se fait agneau bêlant pour mieux ravir sa proie » (Labesse, J., 1991, p. 93).

Mais quelles seraient alors les réactions de Mme de Tourvel à un tel discours ? En effet, la lettre LVI (Laclos, C., 1987, p. 152-154) de la Présidente s'avère comme un refus catégorique de la part de cette dernière de répondre positivement aux demandes

de Valmont. Sa tâche consistera donc à persuader son destinataire de renoncer à son amour.

Dans les deux premiers paragraphes : « A quoi vous servirait, [...] à regretter de vous avoir connue », la Présidente commence par dresser les obstacles devant son adversaire : « les obstacles qui nous séparent seraient-ils moins insurmontables ? La question rhétorique renforce le caractère démonstratif de cette phrase. Le texte par le biais de l'italique, montre clairement le recours de l'épistolière au langage de son destinataire pour mieux le convaincre : *Ce sentiment est pénible quand l'objet qui l'inspire ne le partage point*, or vous savez assez qu'il m'est impossible de le partager » ; enthymème, dont l'absence de conclusion (elle est implicite) doit faire appel à l'esprit de Valmont et à son bon sens : c'est à lui de tirer les conclusions qui s'imposent. Le Langage de la Présidente prend par la suite un autre aspect, aussi passe-t-il aux exhortations : « Cessez donc, je vous en conjure, cessez de vouloir troubler un cœur à qui la tranquillité est si nécessaire ».

Au troisième paragraphe : « Chérie et estimée [...] je me hâterais de les prendre », l'épistolière passe à une dissertation sur le mot « bonheur » tant allégué par Valmont. Ainsi, elle recourt à la définition de ce mot pour mieux convaincre son adversaire. Pour J.J. Robrieux :

La définition repose sur une stratégie de bon sens. En cela, elle peut avoir une vraie force persuasive ou tomber à plat, son caractère quasi-logique vient de ce qu'elle repose toujours sur une base rigoureuse (recherche du terme exact ou de l'exhaustivité) alors qu'elle est essentiellement orientée vers un but, celui de convaincre, d'amener l'autre sur le terrain du locuteur dont l'objectivité n'est pas celle du mathématicien. (Robrieux, J.-J., 1993, p. 98)

Dans cette perspective, la Présidente définit le bonheur que lui propose Valmont comme « un tumulte des sens, un orage des passions d'où le spectacle est effrayant même à le regarder du rivage ». Définition orientée, certes, puisque remodelée selon les besoins de persuasion de l'épistolière. Au surplus, c'est une définition doublée d'une métaphore filée et qui a sûrement un double objectif : prouver en touchant.

La Présidente recourt donc à toutes les ressources de la persuasion pour repousser Valmont. Au dernier paragraphe : « Pourquoi vous attachez à mes pas ? Cette lettre est la dernière que vous recevez de moi », elle multiplie les questions rhétoriques. Elle use également de la figure de symétrie et plus particulièrement du chiasme qui facilite l'expression des comparaisons et des antithèses : « Toutes les choses qu'on vous demande de ne plus dire, vous les redites seulement d'une autre manière ». L'utilité du chiasme est d'exprimer donc les différences et les oppositions entre les deux antagonistes. Le langage de la Présidente devient plus véhément par la suite, elle exprime, par des phrases courtes, son désarroi. Elle use finalement des exhortations et de la menace : « Je vous en prie ; je l'exige. Cette lettre est la dernière que vous recevrez de moi ». Son discours manifeste clairement le trouble dans lequel l'a mise Valmont ; d'où le refus d'écrire, énoncé par l'épistolière à la fin de sa lettre. Écrire devient donc un risque pour la Présidente dans la mesure où elle peut se laisser entraîner par les arguments de son adversaire, et elle commence déjà à sentir ce danger.

Conscient de l'efficacité de sa méthode et de l'imminence du succès, Valmont va revenir encore une autre fois à la charge, sa stratégie devient, à présent, harcèlement épistolaire. Par un discours qui fait appel tantôt au langage de la raison, tantôt à celui de la passion Valmont tente d'assiéger sa victime de toutes parts. Pour lui, seule la fin compte : « Il faut qu'elle se rende », disait-il.

La lettre LVIII (Laclos, C., 1987, p. 157-159) s'inscrit dans ce cadre. Pour les exigences de l'analyse, nous la diviserons en deux parties. La première partie qui comprend les deux premiers paragraphes : « Par où ai-je donc mérité, Madame [...] et vous ne connaissez pas mon cœur » est basée essentiellement sur le langage de la passion. En effet, Valmont se présente toujours comme étant la victime des injustices de la Présidente : « Vous m'avez ordonné de m'en priver, j'ai obéi sans me permettre un murmure ». Cette phrase joue sur l'éthos, dans la mesure où elle présente un personnage soumis aux ordres de sa bien-aimée. Le recours au pathos fait ressortir, par contre, l'injustice de cette dernière : « Non contente de le traiter avec rigueur, Vous voulez y joindre le mépris ». Valmont recourt également aux faits pour détruire les affirmations de la Présidente, aussi lui répond-t-il quand elle l'accuse de lui écrire fréquemment : « Songez donc, je vous prie, que depuis dix jours que dure mon exil [...] et que cependant vous n'avez reçu que deux lettres de moi ». En outre, les questions rhétoriques servent à mettre en relief les injustices de la Présidente : « Et pourquoi ces menaces et ce courroux ? », ou encore : « Mais abuserez-vous de cet empire que vous avez sur moi ? ».

Dans la deuxième partie de sa lettre qui comprend les deux derniers paragraphes : « À quoi me sacrifiez-vous ? Madame me refuserez-vous ? », Valmont passe à la manipulation. La figure de subjection illustre bien l'aspect manipulateur du discours de Valmont : « A quoi me sacrifiez-vous ? À des craintes chimériques. Et qui vous les inspire ? un homme qui vous adore ». Cette figure, par le biais de la forme question-réponse, met en valeur l'aspect illusoire des craintes de la Présidente. Valmont recourt également à la maxime pour inciter sa destinataire à se rendre : « Un sage a dit que pour dissiper ses craintes il suffisait presque toujours d'en approfondir la cause ». Montrant l'efficacité persuasive de ce procédé, Lionel Bellenger affirme : « le recours aux proverbes, aux maximes et aux dictons en argumentation tient au fait qu'ils condensent une bonne part de la sagesse du monde, du fameux 'bon sens', en conséquence on parie qu'ils draineront l'adhésion » (Bellenger, L., 1984, p. 50).

Cette maxime citée par Valmont joue également le rôle d'un argument d'autorité. Le sage est considéré comme digne de foi. Cependant, en appliquant cette vérité au domaine de l'amour : « C'est surtout en amour que cette vérité trouve son application », Valmont en fait un argument de mauvaise foi. En effet, cet argument opère un décalage par rapport à la situation. L'épistolier use par la suite d'un argument d'unicité pour séduire sa destinataire : « C'est à vous seule qu'il appartient de me rendre heureux ». Il recourt également aux supplications et joue par conséquent sur le pathos de la destinataire, en suscitant chez elle la pitié : « Je suis à vos genoux ». Son discours s'achève enfin sur un ton pathétique : « Je vous prie ; écoutez mes prières, et

voyez mes larmes ». L'invitation à voir : « voyez », accentue l'authenticité de cette déclaration.

Par ailleurs, la lettre LXVII (Laclos, C., 1987, p. 181-183) de la présidente de Tourvel annonce déjà sa défaite prochaine. En effet, le simple fait d'écrire est en soi un signe de concession dans la mesure où elle a, dans sa dernière lettre, annoncé à Valmont qu'elle ne lui écrirait jamais : « cette lettre est la dernière que vous recevrez de moi ». Dans cette lutte acharnée entre ces deux personnages, la Présidente commence donc à perdre du terrain au profit de Valmont. Comment alors cette lettre consacre le début de capitulation de la Présidente ? En effet, vivement touchée par le langage séducteur de Valmont qui s'appuie sur une argumentation qui recourt tantôt à la raison, tantôt à la passion, la Présidente exprime à travers cette lettre son trouble et son égarement. Ainsi dès le premier paragraphe : « Je ne voulais plus vous répondre [...] ce que je pouvais faire », elle fait preuve d'une grande hésitation.

Au second paragraphe : « je vous ai permis [...] combien peu vous y mettez de prix », elle s'appuie sur des faits pour « convaincre » Valmont de ses bonnes intentions : « Voilà pourtant la troisième [lettre] ». Elle recourt à des comparaisons pour montrer les injustices de Valmont à son égard : « Si j'y eusse été aussi fidèle que vous l'avez été peu ». Elle use également de certains effets de symétrie pour accentuer ces comparaisons, d'où l'antithèse : « Et quand vous faites tout ce qui il faut pour m'obliger à rompre cette correspondance, c'est moi qui m'occupe des moyens de l'entretenir ». Bref, dans cette partie, la Présidente joue à son tour le rôle de la victime.

Le troisième et quatrième paragraphes : « Quittez donc un langage [...] du soin de justifier mon choix », marquent la concession de la Présidente qui essaie, en offrant son amitié à Valmont, de faire taire son amour. Cette amitié s'annonce donc comme un substitut à l'amour de Valmont : « Que pouvez-vous désirer davantage ? » Question rhétorique qui tente de mettre un terme aux revendications de Valmont.

Dans le cinquième et sixième paragraphes, la Présidente essaie de montrer sa franchise, elle joue sur son éthos : « Vous voyez ma franchise, elle doit vous prouver ma confiance ». Elle use également de la menace pour inciter Valmont à renoncer à son amour : « mais je vous préviens que le premier mot d'amour la détruit à jamais ». Elle conclut enfin sa lettre avec une question oratoire qui véhicule une antithèse : « N'aimerez-vous pas mieux être l'objet de l'amitié d'une femme honnête, que celui des remords d'une femme coupable ? »

Pour conclure, nous pouvons dire que la maîtrise du langage et des mécanismes de persuasion est fondamentale pour amener le destinataire du message argumentatif à une certaine action, le séduire ou le manipuler. L'auteur, dès le seuil du roman, lance une mise en garde aux lecteurs pour ne pas se fier aux mots et aux raisonnements uniquement vraisemblables. La faiblesse d'un lecteur ou d'une madame de Tourvel est de croire aux arguments avancés par son interlocuteur et par conséquent d'adhérer à un discours qui a une apparence de vérité. L'étude de ce roman nous a montré la complexité du processus de persuasion qui, comme nous l'avons vu, tient compte

d'une relation à trois termes : l'épistolier, le discours et le destinataire. L'épistolier essaie d'agir sur son destinataire non seulement en présentant des arguments, mais aussi à travers l'investigation du domaine des passions ; autrement dit, en jouant sur l'éthos et le pathos.

Ce qui revient à dire que celui qui veut persuader doit connaître les modes de traitement psychologiques et sociologiques qui créent les changements d'opinion ou d'attitude.

Références

- Aristote, *Rhétorique*, le Livre de Poche, traduction de Charles-Emile Ruelle, Paris, 1991.
- Bayard, Pierre, *Le paradoxe du menteur, sur Laclos*, Éditions de Minuit, Paris, 1993.
- Bellenger, Lionel, *L'Argumentation. Principes et Méthodes, Connaissance du problème*, ESF, Paris, 1984.
- Delon, Michel, *Choderlos de Laclos, Les liaisons dangereuses*, Études littéraires, Paris, 1986.
- Labesse, Jean et alii, *Analyses et réflexions sur les liaisons dangereuses*, Ellipses Paris, 1991.
- Laclos, Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, le Livre de poche, Paris, 1987.
- Reboul, Olivier, *Introduction à la Rhétorique*, PUF, Paris, 1991.
- Robrieux, Jean-Jacques : *Éléments de Rhétorique et d'argumentation*, Dunod, Paris, 1993.

ALBUMITA OU À PROPOS D'UN NOUVEAU SENS DU SACRIFICE SACRAMENTAL

Geta Moroșan

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie

Abstract. *The short story “Edelweiss” (from the volume Amintirile pelerinului apter [The Memories of the Wingless Pilgrim] by Valeriu Anania) is a confession whose narrative code is built on indices which gradually reveal exclusively symbolic values. The central theme is the hunting of wild beasts, the assault against animals, generated by man’s tendency to control and to weaken any threat to his power. In a psychoanalytic perspective, the animal, as an archetype, represents the deep layers of the unconscious and of the instinct (J. Chevalier, A Dictionary of Symbols). The hero of the experiences depicted in the story is the narrator himself, who first tells about two other hunters – a man and a woman –, each of them representing a distinct model of confronting animal power, and only then does he make the confession about his own confrontation, as a “hunter” of a different species, whose chosen “cynegetic target” was a flower, the “albumița” (the Romanian popular name of the edelweiss). Determined to climb the steep mountain wall to reach the flower, the hunter-narrator embarks on a tenacious and extremely dangerous pursuit, on the thin edge between life and death, not in order to pluck it, but to breathe its “sweet, immaterial scent”. The reader, alerted also by the paradox of the cynegetic “target”, understands, therefore, that the mountain climb does not take place in the geography of the real, but in that of the profound interiority of the human being, who aspires to the spiritual heights of its essence, ignoring or fighting the limitations of corporeality. The achievement of true closeness to the the flower of his yearning, happens, however, in an unexpected way, when the “hunter” is forced to give up his “target” at the very moment when he was almost touching it. He sacrifices the exhausting years of his climb to save a deer fawn (an “animal soul”, therefore) in the name of compassionate love (Agape). His gesture acquires, at a symbolic level, the significance of accepting that which had been rejected, of bridging the “abyss” between the profane and the spiritual, of restoring the unity of divine creation.*

Keywords: *Edelweiss; Anania; hunting; interiority; sacrifices.*

Il appartient à la nature humaine d’être consciente de son sens à elle et de communiquer à travers une personne à d’autres personnes la pensée consciente et toujours neuve de ce sens. Elle répand ainsi de la lumière ; mieux encore, elle est lumière qui, continuellement enrichie, se communique indéfiniment à d’autres personnes. (Stăniloae, D., 1993, p. 189)¹

La « lumière » répandue dans les textes de Valeriu Anania est, sans conteste, « toujours enrichie » (Stăniloae, D., 1993, p. 189) et – puisque dédiée aux profanes – insistante, parfois aveuglante et contrariante par son audacieux éclat, d’autres fois d’une douceur

¹ C’est nous qui traduisons en français pour toutes les citations de ce livre ci-dessous.

généreuse et consolatrice, ou bien se montrant en passant et en se cachant sous des habits d'une banalité suspecte, attirant ainsi la curiosité et invitant les chercheurs à la poursuivre, ensorcelés, jusqu'au seuil des Hauts Mystères. Dans cette ultime représentation elle nous reçoit dans un court récit intitulé *Albumița (L'Edelweiss)*, publié dans le volume *Amintirile pelerinului apter (Les souvenirs du pèlerin aptère)*. Mise à part la tentation qu'éprouve le lecteur naïf de passer outre la lecture d'un texte dont le sujet ne semble pas trop intéressant, le choix du plus modeste des noms roumains d'une fleur renommée pour sa rareté et sa noblesse est une autre épreuve par laquelle l'auteur éloigne les explorateurs insuffisamment préparés pour l'accompagner dans ce genre de voyage. La lecture du récit, une fois les épreuves surmontées, prouve que la modestie, voire la banalité, de l'enveloppe n'a d'équivalent que la profondeur et la richesse du noyau qu'elle protège. *Albumița* est le nom roumain d'une fleur connue, sur une plus vaste aire, sous celui de *Floare-de-colț (Edelweiss, Leontopodium alpinum Cass)* ou *Floarea-Reginei*. L'option discrète de l'auteur pour *Albumița* n'est évidemment pas due au hasard, puisque ce mot cache, dans sa modestie, les suggestions symboliques du blanc [*alb*, en roumain], l'idée d'immatérialité, de spiritualité, et dans sa forme diminutive – l'idée d'amour-tendresse, pur et protecteur.

La trame épique semble elle aussi très sommaire ; il ne se passe pas beaucoup d'événements au niveau de la structure superficielle. Quoi qu'il en soit, le narrateur nous relate un « souvenir », où, comme dans un jeu de puzzle, les pièces, bien que situées dans un même lieu, se combinent difficilement, en exigeant, pour s'associer au fur et à mesure, minutie et patience et qui ne laissent voir la figure qu'à la toute fin. Le liant n'est pas aisé à découvrir, il n'y a pas de schéma mental préexistant. Le lecteur saisit néanmoins dès la phrase confessive qui ouvre abruptement le texte un état de tension tenace, dirigée vers l'accession à une cible qui n'est pas désignée : « C'était pour la première fois que je m'apprêtais à faire une nouvelle tentative » (Anania, V., 2009, p. 211). Dans une succession immédiate et, momentanément hors contexte, est évoqué le paysage montagneux (« la chaîne des monts Căpățâni »), avec une référence précise à deux endroits qui se singularisent par leur inaccessibilité et leur caractère sauvage : l'abîme *Curmăturii* et le plateau *Oborul Caprelor*, le *profond* et le *haut*, situés ici dans un fraternel voisinage, mais empruntant des directions opposées. Le narrateur se souvient que pendant longtemps, lors de ses nombreuses pérégrinations, il avait choisi les sentiers plus doux de la montagne, en se contentant de *contempler* la majesté de cette dernière d'en bas, en la confiant au regard qui s'élevait espiègle jusqu'aux « hautes clairières du pic Albu », avant de « tomber vertigineusement dans les profondeurs de *Curmăturii*, un gouffre qui sépare le massif en deux, tel une énorme épée lancée du ciel et directement plantée dans la pierre ». Le regard s'élevait ensuite à nouveau, irrésistiblement, vers *Oborul Caprelor* (L'enclos des Chevreuils), un plateau entouré d'abîmes, qui était « le refuge sacré des chevreuils poursuivis par les loups » (Anania, V., 2009, p. 211).

L'évocation se poursuit par le rappel de deux rencontres qui marquent le destin du narrateur (et que le lecteur déchiffre au fur et à mesure comme étant initiatiques), vécues à une distance temporelle appréciable. Il s'agit de rencontres avec deux

chasseurs – une femme et un homme, Madame Moruzi et Monsieur Sandu Pompilian – les premiers à familiariser le narrateur avec la faune étonnante de la montagne et avec ce qu'ils croient être la « beauté » de cet espace. « Le premier fournisseur de lumière dans ce coin du monde » (Anania, V., 2009, p. 211), comme qualifie le narrateur M. Pompilian, l'initie dans les règles d'organisation de la vie des animaux sauvages, en offrant (au lecteur) un modèle de confrontation entre l'humain et l'animal, un modèle brutal, offensif, technique, dépourvu de conflits intérieurs d'ordre moral et gouverné par l'instinct de survie. Il chassait les loups « par pur plaisir », ensuite pour des nécessités vitales, cette occupation constituant son « unique moyen de subsistance » (Anania, V., 2009, p. 211). Il était « le maître incontestable de l'Arnota et de la Buila, des forêts surplombant Pietreni et Bărbătești », et les fourrures des loups tués « revêtaient » – telles des trophées – les murs du chalet où il passait « plusieurs mois chaque année, loin du monde et de ses évolutions » (Anania, V., 2009, p. 212). Madame Moruzi, « femme indomptable et une excellente tireuse » (Anania, V., 2009, p. 212), saisie de la « passion de chasser (...) dès son adolescence » (Anania V., 2009, p. 212), se dévoile en tant que modèle autre de la relation humain-animal, puisque, une fois mariée, elle remplace l'arme de chasse par l'appareil photo, de même que l'instinct de tuer par l'habileté, assimilée jusqu'à devenir chez elle un « véritable art », « d'approcher l'animal à la bonne distance pour tirer sans qu'il sente votre présence », en transformant la confrontation primitive en une « compétition entre deux ruses » : « le nouveau principe de chasse de Madame Moruzi est (...) de nature à éliminer la note brutale de cette passion et de l'ennoblir » (Anania, V., 2009, p. 213), admet le narrateur pendant qu'il feuillette les pages de son album de photos « trophées », où se trouvait archivée « quasiment toute la faune de nos montagnes et forêts, du chamois, veillant sur les hauteurs, jusqu'aux oursins qui font la culbute, dans les bras l'un de l'autre, sous les yeux protecteurs de leur mère » (Anania, V., 2009, p. 212).

Parmi les photos, sur l'une des pages de l'album, le narrateur découvre la fleur des hauteurs, une Edelweiss « pressée – et fixée par quelques agrafes au cellophane », objet qui, dès le début, lui sembla « annuler la valeur idéique du reste » (Anania, V., 2009, p. 212). Il paraît bien que pour Madame Moruzi aussi cette fleur fût un « trophée », apte à célébrer son audace et son adresse d'alpiniste (« elle se targuait de l'avoir cueillie sur l'un des rochers les plus escarpés du Zăgan » [p. 213]), et l'auteur de préciser qu'« elle l'appelait *floarea-reginei* (fleur de la reine) » (Anania, V., 2009, p. 213), ce qui laisse à comprendre que pour la célèbre chasserresse du coin cette fleur avait une autre signification que celle qu'il lui attribuait lui-même. A partir de ce moment, le ton positif et quelque peu neutre du narrateur change brusquement, regagnant la tension passionnelle si spécifique des écrits de Valeriu Anania. La réaction du personnage-narrateur à la vue de cette fleur est inexplicable sur le plan de la vraisemblance : à sa vue, il a la révélation d'une aspiration intérieure auparavant inconnue, qui le fait se sentir humilié par l'absence d'altitude de ses propres aspirations telles que vécues jusqu'alors (« j'en suis reparti avec un petit arrière-goût d'amertume »). Il prend alors la « terrible décision » de faire de cette petite fleur « son objectif cynégétique », en la considérant digne de ce statut, « en tant que fleur vivante seule, isolée, inaccessible ». La promesse solennelle qu'il se fait de ne pas arracher la fleur à la place à laquelle elle est attachée au cas où il la trouverait, ainsi que l'histoire

des efforts surhumains qu'il assumera pour y accéder, juste pour en sentir « le parfum suave, immatériel, divin, dont parlent certains livres » (Anania, V., 2009, p. 213), tout cela avertit le lecteur quant au saut qui est effectué dans un autre plan du texte, dans sa métaréalité, qui exige, pour que tout acquière un sens, un autre code de lecture.

Comme dans d'autres cas, quand il s'agit de l'oeuvre de l'écrivain Valeriu Anania, la clef pour déchiffrer les sens reste la lecture « à l'intérieur du texte », une lecture qui se tisse (dans la continuité de la tradition classique médiévale) telle une allégorie ayant pour thème la chasse, laquelle revêt l'idée centrale de démarche insistante de la part du héros – d'une difficulté extrême, sur le fil ténu qui sépare la vie et la mort – dans la perspective d'une élévation spirituelle parfaite, son destin devant préfigurer symboliquement la mission de l'humanité délivrée, sanctifiée par le sacrifice d'amour christique.

L'herméneutique du texte dans cette autre perspective est guidée et soutenue par la métaphore, le mythe et les symboles mythiques dont l'écrivain se sert comme d'un système de signes familier au lecteur, mais qu'il resémantise, qu'il reçoit et inscrit dans un contexte cognitif adapté au niveau de conscience de l'humanité contemporaine (ou future ?). Ainsi, l'image de la montagne coupée en deux par le précipice *Curmăturii*, comme par « une énorme épée lancée du ciel et directement plantée dans la pierre », l'abîme voisin, sans nulle voie d'accès au plateau *Oborul Caprelor*, « refuge sacré des chevr»euils suivis par les loups », (Anania, V., 2009, p. 211), est ici une métaphore-symbole complexe d'un univers blessé, souffrant de la perte de l'unité primordiale, comme puni par un jugement divin, qui a délimité, apparemment de façon irrémédiable, l'espace profane (où se promènent « les loups ») de l'espace sacré (« le refuge » des chevreuils). Qui plus est, en dehors de cette signification symbolique, et en parfaite relation de congruence avec elle, l'image de la montagne ainsi décrite se dessine également comme symbole de l'univers intérieur de l'être humain, scindé entre sa nature profane, « sauvage » (dimension de l'Inconscient), et son aspiration vers le spirituel et vers le sacré.

Cet espace profane, périlleux par sa « sauvagerie » et l'agressivité de sa faune, est exploré par des « chasseurs » curieux de connaître et de maîtriser la puissance des fauves. Les animaux sauvages (dans ce cas « les loups ») vivant de l'autre côté du précipice de la montagne, qui leur interdit l'accès au lieu-dit *Oborul Caprelor*, ont eux aussi une fonction symbolique dans le contexte de la narration. Comme on sait, dans la psychanalyse, l'animal est un archétype et il représente les strates profondes de l'inconscient et de l'instinct. Selon K. G. Jung, l'importance de ce symbole si présent dans les religions et les arts du monde et ce depuis la nuit des temps s'explique par la nécessité d'en intégrer psychiquement dans sa vie le contenu, c'est-à-dire de reconnaître la présence de l'instinct. Reconnu comme tel, l'animal présent dans l'être humain peut paraître dangereux, mais il appartient à l'être humain de l'accepter comme tel, condition de son unification et de son accomplissement (v. Chevalier J., Gheerbrant, A., 1995, vol. I, p. 102).

La chasse est aussi « un symbole initiatique, qui synthétise les sens des grandes épreuves, parmi lesquelles celle de se confronter à la force irrationnelle et à celle du sacrifice de sang (...) » (Ruști, D., 2002, p. 357). Les chasseurs de l' « histoire » d'Anania mesurent leurs

pouvoirs dans la confrontation aux fauves et leur succès dépend des habiletés qui les placent sur différents niveaux de performance. Une incarnation de la réussite à la chasse, à un premier niveau de celle-ci, est celle de *Monsieur Pompilian*, qui se rapproche du monde sauvage de la forêt (l'Inconscient) tel un « maître » qui ne cherche pas à créer de lien avec ses sujets, pour soumettre au contraire ce monde à son propre confort existentiel, en se procurant des victoires temporaires et en demeurant un explorateur du profane. A un niveau supérieur, « ennoblissant » l'acte de la chasse et en instituant un « nouveau principe de chasse » (qui refuse l'assassinat des animaux sauvages, en proposant le respect de leur pouvoir et de leur droit à l'existence, ainsi qu'une voie de connaissance par une approche à une bonne distance, « une bonne distance pour tirer »), se situe *Madame Moruzi*. Symboliquement, ses tentatives restent néanmoins suspendues dans la fissure entre les deux espaces, dépourvues de toute intention de dominer le profane et sans qu'elle ne sache en approcher le sacré en vue de l'accomplissement de l'unité vivante de l'être du monde, lorsqu'elle a accès, dans un moment de grâce qui lui rachète l'effort téméraire, à des régions d'une haute spiritualité (dont le symbole est ici l'Edelweiss – *Floarea-Reginei*) ; au contraire, elle accomplit des gestes profanes : elle réussit à atteindre la fleur sans prendre conscience de la « valeur idéique » de celle-ci, l'arrache au lieu qui la maintenait vivante et la descend, telle une relique – trophée apte à chatouiller son orgueil –, parmi les autres reliques de l'espace profane.

Une unification du profane et du sacré, par le sacrifice qui entérine la sacralisation du premier, ne sera accomplie que par le personnage-narrateur, dans lequel on reconnaît un autre modèle de « chasseur », qui fixe son « objectif cynégétique » dans la région la plus proche de la dimension du sacré : l'Edelweiss (*Albumița*), fleur « princière » qu'il voulait « chasser », poussait sur la paroi rocheuse du plateau Oborul Caprelor, « d'un blanc argenté sur le violacé de la pierre, seule au seuil de la solitude, attirante et distante comme une promesse idéale » (Anania, V., 2009, p. 214). Il l'avait aperçue « pour la première fois », pressée entre les pages de l'album photos de Madame Moruzi, mais à cette époque, quoique fortement troublé, « cette Edelweiss ne lui inspirait que la perspective d'une pure éventualité : si jamais..., alors, bien sûr... » (Anania, V., 2009, p. 214). Bien des années plus tard, accompagné, nous indique discrètement l'auteur, du « maître » des forêts de la région, Monsieur Pompilian, il la retrouve vivante et dans son monde

Il aura fallu que Monsieur Pompilian apparaisse sur mon chemin à tout hasard – mais dans le voisinage de la Curmătura ! – pour me parler de Oborul Caprelor et de ce qu'il croyait être l'aspiration de la montagne vers la beauté, pour que je prenne conscience du long temps pris pour arriver au bout d'un chemin commencé des années auparavant. (Anania, V., 2009, p. 214)

On associe symboliquement à la fleur une ramification luxuriante de significations, selon les peuples, les religions, les écoles artistiques ou encore les époques. Nous nous en tiendrons ici aux seules significations auxquelles renvoie le contexte idéique de l'histoire d'Anania. La fleur représente pour Saint Jean de la Croix les vertus de l'âme ; pour Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*), la fleur est symbole d'amour et d'harmonie de la nature primordiale, de l'enfance et de l'état édénique ; souvent, elle peut être vue comme centre spirituel et figure archétypale de l'âme. (Chevalier, J.,

1995, vol. II, pp. 55, 56, 58). Toutes ces significations, auxquelles nous pouvons ajouter celle selon laquelle, spirituellement, la fleur symbolise l'amour et la compassion, semblent fusionner en une seule dans le texte qui nous intéresse, et ce dans une sur-signification ultime (comme Denis l'Aréopagyte l'aurait décrite), légitimant, dans l'idéalité de l'univers intérieur, la vraisemblance de la décision du troisième modèle de « chasseur » (le narrateur) de se donner une telle cible, et, sur le plan de l'expression, la modalité absolument concrète, « réaliste » (comment en aurait-il pu être autrement ?!) dont sont relatées les difficultés de la montée, de l'élévation vers un idéal de cette sorte.

La vraie condition de réalisation de la montée se révèle au « chasseur » seulement maintenant, quand l'Edelweiss se montre devant lui sur la hauteur de la paroi de Oborul Caprelor et qu'il comprend que « le retard » pris pour accéder à sa cible fut causé par les tentations de son orgueil, qui l'avaient leurré en le laissant croire que l'élan de son esprit vers les hauteurs pouvait être soutenu par le seul vol en altitude à travers la contemplation (représentée ici par le dynamisme du « regard »). Il avait méprisé l'effort corporel, n'avait pas eu la passion de l'alpinisme et

la montée lui apparaissait davantage comme une infirmité de l'homme, une incapacité à annuler d'un unique saut toute hauteur et à ressembler à une sauterelle verte, cet insecte qui fait des sauts dix fois plus grands que la longueur de son corps. (...). Grimper, haleter, suer, respirer péniblement et boiter étaient autant d'expressions d'une condition humaine déçue, misérable, digne de pitié, compromise... (Anania, V., 2009, p. 213)

La discussion avec Monsieur Pompilian ainsi que l'image de la fleur rare retrouvée provoquent en lui un deuxième tremblement intérieur, plus fort, à la suite duquel la conscience du « chercheur de lumière » accède à l'essence de sa véritable nature :

Et voilà que désormais tout m'apparaissait différent, mais pas à travers l'émotion d'avoir rencontré le nouveau, l'inattendu, l'inouï, mais à travers l'étonnement que me procura la découverte de la passion des hauteurs qui était restée cachée en moi sans que je m'en aperçusse, de même que, plus étonnant encore, la surprise de constater à quel point j'avais été capable d'en ignorer le travail, à l'instar de tout homme qui ignore sa respiration ou bien la gymnastique de son sang. (Anania, V., 2009, p. 213)

Décidé à escalader la paroi du précipice pour accéder à la fleur, le « chasseur » sait désormais que son être entier (corporel, spirituel et intellectuel) doit être engagé dans cette montée et qu'il doit assumer petit à petit la leçon de la souffrance, de l'humilité, de l'avancée progressive, pas à pas, et de la patience... Sa démarche ascensionnelle équivaut à un voyage initiatique ; à l'instar du héros des contes, qui part à la recherche d'une chose précieuse (d'habitude pour rétablir l'équilibre et la continuité du monde), il doit surmonter plusieurs épreuves. La description minutieuse des difficultés menaçantes que rencontre le téméraire « alpiniste » lors de chacune des trois étapes de la montée, avec ses renoncements, ses retours, ses doutes et la renaissance de l'espoir, occupe la plus grande partie de la narration, l'auteur éclairant ainsi le sens d'une réplique que le narrateur adresse à son guide, Monsieur Pompilian, dans la première partie du texte : « (...) je voudrais m'expliquer avec quelques détours pour

mieux me faire comprendre (...) » (Anania, V., 2009, p. 212). L'évocation de la première tentative impressionne par le dramatisme de l'engagement et de la gestion des forces corporelles, jusqu'à atteindre les limites du supportable. Dans une « entreprise totalement spontanée, inhabituelle pour un randonneur qui voyageait plutôt à travers les forêts et les clairières », le héros se lance confiant dans l'escalade de la paroi du plateau :

Pas à pas et effort sur effort, un pied levé et un autre à moitié dans le vide, les mains crispées sur des bouts de pierres et des mottes de terre, je vivais tout à la fois l'humilité et la volupté de me traîner. Je me traînais, mais à la verticale ! Avec chaque effort accompli, je conquérais une cime, de chaque glissement naissait un arc. Mais vint le moment – vinrent les moments – où plus rien ne naissait. La pierre ne m'était plus d'aucune aide. Au-dessous de moi, j'avais encore où mettre le pied, mais au-dessus de mes bras s'élevait une netteté qui ne me permettait d'attraper plus rien. Je l'avais déjà aperçue en bas, mais elle me paraissait plus petite, car les distances sont trompeuses quand on les considère de biais. Au-delà de cette netteté, à une très petite distance, mais tout aussi éloignée que le centimètre de vide en-dessous des pieds d'un pendu, il y avait la fleur. (Anania, V., 2009, p. 214)

La correspondance entre l'image construite au niveau de l'expression et celle de son signifié réel – la démarche éprouvante de l'aventure intérieure – est impressionnante, preuve d'une intuition artistique d'une précision très fine.

Lors de la deuxième tentative, quand le héros fait appel aux pouvoirs de l'intellect, l'échec qu'il est contraint d'accepter est encore plus frustrant ; cette fois, il était parti mieux préparé pour son aventure, fort d'une « formation élémentaire » délivrée par un ami alpiniste, qui lui avait aussi « prêté (...) la ceinture, les crampons, la double corde, les chaussons d'escalade, le marteau et tout le nécessaire pour une telle ascension... », en plus d'une « échelle de corde » confectionnée par lui-même (Anania, V., 2009, p. 214) – il était donc armé de toutes les prouesses de l'intelligence humaine devant l'inaccessibilité de la nature, dont il ne put, néanmoins, se servir ; qui plus est, il devait parcourir « une distance sur laquelle il s'était déjà exercé ». Mais lorsqu'il était sur le point d'accéder à l'endroit où, une année auparavant, il avait vu la fleur, il constate surpris qu'elle avait changé de place, pour se situer « plus haut, à une quinzaine de mètres au-dessus de son siège de l'année dernière » (Anania, V., 2009, p. 215). C'est l'étape la plus difficile pour le héros, celle des doutes, des questions sans réponse, des inquiétudes issues du soupçon que la fleur n'avait pas poussé au hasard « sur la verticale de la première », mais qu'elle semblait l'avoir fui, en se retirant « dans un lieu plus sûr, telle un animal sauvage qui se sent traqué par son ennemi » (Anania, V., 2009, p. 215). La suggestion quant à la correspondance symbolique entre les mouvements de l'univers extérieur (où les « chevreuils » était poursuivis par les « loups » et trouvaient leur « refuge sacré » sur le plateau) et ceux de l'univers intérieur du « chasseur » (qui poursuivait avec la ténacité d'un « loup » la réduction de la distance qui le séparait de la fleur qui se « réfugiait » toujours plus haut) devient de plus en plus évidente, trahissant l'intention persistante de l'auteur de montrer et de souligner l'importance du message délivré au lecteur.

La motivation de s'engager dans une troisième tentative se dévoile dans la confession même du narrateur : « (...) je ne peux échapper au sentiment qu'elle descendit ici pour moi et que pour moi aussi elle s'éloigne maintenant, pour m'approcher... » (Anania, V., 2009, p. 217). C'est ce sentiment qui le pousse à changer de plan d'accès à « l'inaccessible chatelaine de son pur rêve de jeunesse », plan qui reconstitue symboliquement la signification du geste de la descente christique :

(...) j'ai bâti un autre plan. Ma rencontre avec la noble fleur ne peut plus se faire de bas en haut, mais de haut en bas. Elle est si près du bord du précipice que je n'ai plus qu'à parvenir au plateau, et de là, à plat ventre, comme si je buvais de l'eau à même un lac, l'avoir bien sous mes yeux, sous mon front, mes narines et auprès de mon coeur. (Anania, V., 2009, p. 217)

Mais, pour descendre, il faut d'abord réussir à monter jusqu'à la hauteur à laquelle ton être reçoit la grâce d'une *métanoïa*, qui puisse t'investir de l'esprit d'une mission sacrée, comme l'affirme aussi la parole biblique en se référant au Christ : « Celui qui est descendu est le même qui est monté au plus haut des cieux » (Efeseni IV, 9-10, apud Evdochimov, P., 1993, p. 101)². Le « chasseur » de lumière divine comprend, lors de sa troisième tentative, qu'il ne peut approcher la « fleur » en escaladant la paroi du plateau côté précipice (c'est-à-dire à partir de l'espace profane), mais qu'il doit d'abord accéder à la hauteur du « refuge sacré » des chevreuils, d'où il pourra se pencher en sécurité sur la profondeur de l'« abîme » s'ouvrant devant lui.

L'auteur glisse suffisamment d'indices (le premier dès la partie introductive du texte), qui qualifient *Oborul Caprelor* d'espace « sacré », configurant l'architecture et la fonction du temple. Le nom de ce lieu-dit a un fort potentiel symbolique, « *obor* » signifiant en roumain parc d'animaux, enclos, alors qu'à propos du plateau on apprend qu'il est « presque rond » (comme on sait, le cercle « est doté du pouvoir de défendre, car, symboliquement, il signifie l'éternité » [Evdochimov, P., 1993, p. 125]); de même, il se trouve placé dans un lieu très difficile d'accès, puisque « le sens suprême du temple est qu'il ne permet pas d'y pénétrer directement », la « pénétration étant une initiation graduelle imposée par l'assise topographique elle-même » (Evdochimov, P., 1993, p. 125, 139). L'ascension du plateau ne lui parut pas cette fois « excessivement pénible » puisqu'il trouva « une espèce de vallée étroite, une cavité produite par les torrents de forte pluie » et qu'il parvint à avancer plus rapidement, « en s'appuyant de sa jambe sur une paroi pendant qu'il s'appuyait (...) de ses mains sur l'autre ». Malgré la description plus que concrète de l'espace physique parcouru, le lecteur peut déchiffrer « dans les souterrains » la vraie signification de la « vallée étroite », puisqu'elle renvoie à l'image symbolique de la « porte étroite », cultivée dans les pratiques palamistes dans le but d'expérimenter un autre type de temps (de l'éternité) : « Mais étroite est la porte, resserré le chemin qui mènent (...) » (Matthieu, VII, 14, apud Evdochimov P., 1993, p. 121).

Parvenant au plateau, et à seulement « une vingtaine de pas » de « la cible avouée de sa montée », son attention sera toutefois « détournée » (fait étrange, qui semble jeter

² C'est nous qui traduisons en français toutes les citations de ce livre ci-dessous

dans le dérisoire la logique des actions du personnage) vers une scène qui se déroulait « de l'autre côté », où « une chevrette était agenouillée au bord du plateau, le cou allongé vers le bas, comme si elle avait bu l'eau d'une fontaine bien trop profonde », et qui regardait avec une impuissance déchirante son petit qui avait glissé dans le précipice, mais qui dans sa chute « s'était arrêté, en équilibre », dans un ravin. Le petit était blessé, « près de l'articulation de la nuque, il avait une blessure dont du sang s'égouttait », « et sur son dos on pouvait apercevoir les taches humides laissées par les larmes de la chevrette ». « A seulement quelques doigts de son petit, la pauvre mère ne pouvait rien faire d'autre que de le pleurer encore vivant » (Anania, V., 2009, p. 219). Le commentaire du narrateur, d'une empathie discrète, de même que les suggestions fournies par la composition de la scène, rendent claire l'analogie avec l'image de la Sainte Marie pleurant aux pieds du Fils voué à la mort. Emu par le tragisme de la scène et renonçant à continuer son propre chemin, oubliant même à ce moment-là sa cible, le « chasseur » d'Edelweiss agit sans réfléchir au secours de la chevrette ; autre fait étrange, ses mouvements sont ceux-là mêmes qu'il avait projeté de faire pour accéder au « parfum » de la noble fleur : il « s'étend au maximum à plat-ventre sur le plateau », « en grande partie (...) pierreux » (Anania, V., 2009, p. 219) et tend ses bras tant qu'il peut, mais pas pour approcher la fleur tant recherchée, mais pour sauver la vie du chevreau et le rendre à sa mère. Le geste du salvateur, son renoncement à l'objet de sa quête, équivalant à un renoncement à soi, pour arracher à la mort un être innocent et pour mettre fin à la douleur d'une mère (geste stimulé par l'amour-compassion), la position du corps – suggérant la crucifixion – qui lui permet d'accomplir l'acte, l'inscrivent dans un scénario qui imite, symboliquement, le sacrifice rédempteur du Christ par amour pour les humains.

Mais l'acte sacrificiel du « chasseur » de « parfum » du sacré se dévoile, dans la vision de l'auteur, comme geste complémentaire de celui du sacrifice du Christ : **si le Fils est descendu** pour se sacrifier, afin de sauver le côté spirituel (l'étincelle divine) de l'humain, **ce dernier, le « chasseur »** de l'histoire d'Anania, doit **s'élever** pour accomplir le sacrifice sacramental, afin de sauver l'animal en lui (le chevreau symbolisant ici l'innocence de la nature, de l'Inconscient).

Là-haut, dans l'enceinte du « temple » imaginé sur le plateau, il doit se passer encore autre chose pour que le sens du sacrifice trouve son accomplissement : l'auteur met en scène une ultime confrontation entre la puissance dévastatrice de l'animal (de l'Inconscient), représentée par le « loup », et la noblesse spirituelle incarnée par la chevrette. Le chevreau sauvé entre ses mains et s'en réjouissant comme d' « un trophée des situations-limites » (Anania, V., 2009, p. 219), le « chasseur » constate, incertain et déçu, que la distance qui le sépare de la chevrette ne se réduisait pas, que la mère ne s'approchait pas afin de recevoir son petit. Le mystère de l'interdiction de l'approche tant attendue sera vite levé : le chasseur salvateur se rend compte à ce moment-là qu'il « sentait (...) le loup » et que cela empêchait la chevrette de s'approcher, pour rester au contraire « tendue telle une corde, prête à reculer à la plus petite menace. Elle tremblait de tout son corps, ses yeux étaient élargis par la peur ». Entre ses paumes, « le chevreau tremblait de tout son corps, en mugissant d'une petite voix éraillée » ; « La puanteur du fauve qu'elle avait fui se ruait vers ses narines »

(Anania, V., 2009, p. 219), mais ce n'était pas seulement la puanteur d'un seule fauve, mais de dizaines de fauves, et la justification qu'en donne l'auteur, en recourant toujours à des analogies pour signaler la vraie signification du combat, consiste en cela que le téméraire « chasseur » avait passé la nuit précédant sa troisième tentative dans le chalet de Monsieur Pompilian, couvert de fourrures de dizaines de loups dont l'odeur s'était profondément imprégnée sous sa peau. Ainsi, son aspect (« la barbe hirsute et les cheveux flottant au vent »), suppose le narrateur, pouvait-il être confondu par la noble créature en face de lui, avec celle d'un « loup », « un loup énorme, venant d'autres temps et d'autres terres », pouvant terriblement menacer sa vie et celle de son petit. Cette supposition fait naître dans l'esprit du nouvel arrivé les derniers tressaillements de son orgueil et de ses instincts ancestraux de prédateur :

Je fus alors saisi du plaisir cruel de continuer le jeu, cette fois poussé par une autre curiosité : que fera, en fin de compte, la belle Madone ? Qui l'emportera en elle : son instinct de conservation ou son sens maternel ? A l'instar d'un chat jouant avec la souris, je feignis de laisser tomber le chevreau, avant de le tirer vers moi, et quand je croyais pouvoir apercevoir la chevrette sauter en arrière, au-dessus du précipice, telle un fantôme, je la vis quitter sa place et se diriger vers moi avec des pas sûrs. Elle tendit son museau vers l'aisselle du petit et se mit à lécher sa blessure. (Anania, V., 2009, p. 219-220)

La fin du jeu glorifie l'amour maternel, qui triomphe de tout, qui croit, malgré tout, dans l'amour-compassion d'un être étranger, qui a lui aussi quitté sa place pour sauver la survivance de la pure beauté entourée de secrets d'un autre être. Ainsi, à travers le sacrifice d'amour, le persistant « chercheur de lumière » collabore à la consécration de ce qui a été rejeté, séparé, en comblant le précipice, en refaisant l'unité de la création divine et en facilitant le contact entre sacré et profane.

Ce n'est que maintenant que le « chasseur » reçoit le cadeau de l'Edelweiss, qui avait encore démenagé, cette fois dans sa propre main, en s'offrant à lui par le signe de sa présence, et non comme parfum : « Je regardais l'abri nu sans être étonné. Sur ma paume droite, j'avais une tache rouge qui se décolorait à vue d'œil, chaude et duveteuse telle un bouton de velours. Je l'avais approchée de mes narines et c'est alors que je découvris que le sang de chevrette porte en lui quelque chose du parfum suave d'une fleur d'Edelweiss ». Dans la nouvelle liturgie cosmique, il se produit une secrète consubstantiation ; « entre le principe saint et son objet a lieu une périchorèse, un échange et une communion des natures » (Evdochimov, P., 1993, p. 104) : la lumière divine (« *albumița* ») s'est unie au sang de l'animal innocent, pour la sanctification de toute la manifestation de l'être humain (du monde), et la confirmation de cette vérité que « tout est virtuellement sacré (...), qu'il n'y a rien de profane, rien de neutre, puisque tout est relié à Dieu » (Evdochimov, P., 1993, p. 103).

Le destin du personnage d'Anania anticipe symboliquement ce que Saint Maxime le Confesseur considérait être « la nouvelle vocation de l'homme à travers les oeuvres du Christ », vocation explicitée par les mots de Saint Grégoire de Nysse, qui affirmait à propos de l'être humain que « placé à la marge des mondes, sa tâche consiste à rendre possible la participation de l'être entier à l'état de déification ». Et la seule voie d'accomplissement de cette « vocation » est l'amour-compassion qui embrasse tout

(*Agapé*), puisque « l'humain réunit dans son amour le cosmos désuni pour le transformer en une partie de l'Eglise, en l'ouvrant de la sorte au travail guérisseur de la grâce divine » (Evdochimov, P., 1993, p. 98, 102).

Références

- Anania, Valeriu, *Amintirile peregrinului apter, nuvele și povestiri*, prefață de Mircea Muthu, Cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, A-D, Ed. Artemis, 1995.
- Ruști, Doina *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Univers enciclopedic, București, 2002.
- Dicționar universal ilustrat al limbii române*, Editura Litera Internațional, 2010, vol. 7.
- Evdochimov, Paul, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, trad. Grigore Moga și Petru Moga, Ed. Meridiane, București, 1993.
- Stăniloae, Dumitru, *Iisus Hristos. Lumina lumii și îndumnezeitorul omului*, Ed. Anastasia, București, 1993.

LA CRITIQUE DU LANGAGE CHEZ BATAILLE OU LA RECHERCHE D'UNE AUTHENTICITÉ PERDUE

Rodolphe Perez

Université de Tours, France

Abstract. *Important twentieth century's writer, Georges Bataille condemns the lying discourse. In his opinion, language is treacherous because it defines and locks perception and reality. It has the ability to deepen communication between people. The common language denies ontological complexity and deprives of reality. Bataille explains this weakness: one cannot communicate with authenticity. So, the role of literature and of the writer is to transgress this lie: they have to show authenticity against the limitation of language. Thus, the writer can create a new literature, capable of transforming the real and of overcoming language problems of communication.*

Keywords: *lie; transgression; communication; authenticity; real.*

Introduction

Auteur fécond du XXe siècle, Georges Bataille est une figure importante qui a pensé la littérature à la faveur d'une pensée résolument transdisciplinaire. Ainsi, s'opposant à la tradition cartésienne et se refusant à la dénomination de philosophe il a malgré tout produit une œuvre théorique conséquente. Bataille a affirmé une position nette dans le paysage intellectuel de son temps notamment en s'opposant à certaines figures conséquentes comme Breton ou Sartre. Il a cherché à définir une perspective plus authentique de l'écrivain, entendu alors comme celui qui transgresse des normes et dont l'écriture n'a plus vocation à servir, mais à affranchir.

La pensée de Georges Bataille met en tension la langue et l'homme à partir d'un postulat théorique : la langue effective – en acte – asservit l'homme à la réalité matérielle qui ne comble pas la réalité humaine. Il y a chez l'homme un moyen de communiquer qui ne communique pas mais réduit sa perception et marque une rupture en se subordonnant à la pensée rationnelle. C'est précisément dans cette faille qu'intervient la littérature. Elle devient pour l'écrivain une nécessité de montrer d'abord la duplicité du langage. Dès lors sa réflexion s'inscrit dans un cheminement sociologique qui cherche à montrer comment le rapport de l'homme au langage modifie et brime le rapport avec son époque. Ce processus par lequel Bataille rejette certaines formes de littérature trouve son accomplissement non plus dans une condamnation de personne ou de théorie mais dans une mise en cause de la littérature elle-même. « La misère de la littérature », dit-il, « c'est le désordre résultant de l'impuissance du langage à désigner l'inutile, le superflu, à savoir l'attitude humaine dépassant l'activité utile » (Bataille, G., Char, R., 2005, p. 28). Ainsi, il acte

l'obsolescence du langage : il ne s'agit pas d'un refus ferme et de posture mais d'une critique des modalités pratiques dans lesquelles s'exercent le langage. Il critique une utilisation trop cartésienne du langage, laquelle dénature le rapport de l'homme au monde. Le langage sert : à définir, à nommer, à rationaliser. Or la pensée de Bataille est une pensée qui cherche à mettre en évidence la part hétérogène de l'homme, dès lors il ne peut que s'opposer à ces pratiques de la langue. Ainsi, il s'agira de montrer dans un premier temps les enjeux d'une critique du langage afin d'établir ensuite comme cette pensée alternative se manifeste dans la littérature.

La culpabilité du langage : une servitude de la conscience

Dans son ouvrage, Jean Durançon cite Brice Parain, philosophe spécialiste du langage qui tente de comprendre la duplicité du langage. Il postule qu'elle est perversité parce qu'elle permet à l'homme de communiquer. Or ce faisant, elle communique l'absence : le « langage dit l'absence », c'est-à-dire qu'il évoque « le non être des choses » (Durançon, J., 1976, p. 105). En ce sens, le langage détruit ce qu'il dit, il objectivise son objet, et le fige dans une définition. Cette conception d'un langage qui tue convoque la linguistique. Si « le mot chien ne mord pas », ce truisme pose problème dans la perspective d'un langage pervers : dans l'énoncé le « chien » ne mord pas parce que précisément il est employé en parole. Énoncer ainsi, le langage tue la réalité référentielle la limitant à une entrée conceptuelle. Le langage est donc vidé de toute substance vitalisante et ne permet pas de nouer, en dehors de tout contexte, une relation signifiant/signifié, susceptible de donner une consistance « réelle » à l'objet dont il est question. De plus, le mot n'a pas de prise directe sur la réalité matérielle qu'il invoque quand Bataille cherche à « re-matérialiser ». Son rapport au langage est problématique. Il est pourtant au fondement de l'écriture, ce qui augure une tension singulière dans l'élaboration auctoriale : « angoissé, Bataille cherchait à exprimer une inquiétude qui dépasse les possibilités de communication rationnelle et émotive dont le langage littéraire était alors capable » (Hawley, D., 1978, p. 327).

Le langage assume une destruction. Par là il continue une séparation propre au monde des choses. Il sous-entend un ordre de réalité où les éléments sont fragmentés et participe du discontinu. « S'opposant par la même à l'excès, à l'extrême » (Durançon, J., 1976, p. 110) et donc à l'expérience, il manifeste à l'homme des données saisies par un entendement rationnel. Il limite le réel et éloigne la souveraineté de l'homme. Le langage témoigne d'une incapacité à rendre compte de ce qu'il y a de violent en nous, de cette « part maudite » qui appelle la transgression. Il ne peut libérer l'homme puisqu'il poursuit un modèle qui l'asservit. Le langage nie le caractère composite de l'homme. Il reconduit son caractère « fini » et objectivé. En ce sens, l'existence est liée au langage, et elle est incapable de s'en détacher puisque s'affirmant par lui : « chaque personne ne peut représenter son existence totale, fût-ce à ses propres yeux, que par le moyen des mots » (Bataille, G., 1970, p. 437). Ces derniers médiatisent l'homme dans l'existence mais « ne peuvent le donner qu'arbitrairement comme 'être autonome', mais profondément comme 'être en rapport' » (Bataille, G., 1970, p. 437). Le langage implique un asservissement de l'être à une rationalité finie : elle le cloisonne et contraint sa liberté. La recherche d'une authenticité de ne peut donc s'y

limiter : « Je puis regarder comme libre un être n'ayant pas le désir de trancher en lui les liens du langage » (Bataille, G., 1970, p. 31).

Déclaré coupable, le langage doit laisser place au silence, plus à même de témoigner du vide laissé par Dieu et de la béance de l'homme. Aussi Durançon confirme-t-il que « seul le silence est susceptible de se situer à la hauteur de l'expérience souveraine » (Durançon, J., 1976, p. 113). Il n'est plus question de combler l'insuffisance de l'homme dont témoigne le langage, mais de la proclamer comme postulat essentiel de son ipséité. Sichère décèle un rapport étroit entre le silence et l'expérience : « Certes, le silence n'est pas simplement une tentation : il est la pointe extrême et très réelle de l'expérience érotique, là où le corps cesse de parler pour dépenser, pour jouir, pour mourir » (Sichère, B., 2005, p. 50). Avant le surgissement de la communication et de l'intimité l'expérience révèle l'excès qui témoigne d'une impossibilité à rationaliser et donc à parler. Il poursuit : « A cet égard, [le silence] est le terme extrême et, face à lui, le langage dans son ensemble, dans sa discursivité, sa puissance discontinue, apparaît comme un mensonge ». Le silence rétablit alors une authenticité du vécu. Intraduisible par un discours logique, l'expérience ne peut que laisser la place à *l'éprouvé* plutôt qu'*au prouvé*. Du reste le silence témoigne, en l'homme, d'une part qui ne se dit pas, un lieu qui ne peut pas se communiquer, parce qu'il excède le langage. Il se place au-delà du dialogue rationnel restrictif. Ce lieu définit une part maudite en chacun, reflet de l'impossibilité effective à parler intimement. Cependant, la question est de savoir comment témoigner du silence pour l'écrivain si l'écriture vise à communiquer. Elle tend à dépasser une dialectique *a priori* irréconciliable ou poser comme tel par le monde des choses. L'intime témoigne d'un lien en toutes choses, alors l'écriture peut travailler à restaurer ce lien qui dépasserait l'opposition initiale : « d'un côté une vie dont le langage ne rend compte que sous forme d'absence. De l'autre : une vie tout simplement absente du langage » (Durançon, J., 1976, p. 16).

L'écrivain doit transgresser le langage pour rompre l'hermétisme du système rationnel. Ainsi, dans *Le Coupable*, Bataille écrit-il qu'il faut « subordonner le langage [...] à la réalité qu'il évoque » (Durançon, J., 1976, p. 117), plutôt qu'assigner une définition à la réalité. Il propose de renverser – il parle de « dialectiser le langage » (Durançon, J., 1976, p. 117) – le rapport de force initial, afin d'assujettir le langage. Alors seulement, ne pouvant plus nommer et définir une réalité par l'exclusion d'une autre, il ouvrirait le champ référentiel. Cependant, ce refus ne se limite pas à un rejet de l'assignation à une définition close du réel, elle témoigne d'un refus du sens. S'opposer au langage consiste à exclure l'expression du sens qui découle de la définition. Le sens affaiblit les possibilités dans son organisation logique : « en tant que manifestation du sens, le discours est donc la perte même de la souveraineté » (Derrida, J., 2014, p. 384). Ainsi tout l'enjeu pour l'écrivain est-il de « trouver une parole qui garde le silence » (Derrida, J., 2014, 385), qui puisse en rendre compte afin de témoigner de la souveraineté qui a lieu. Si le discours et l'organisation des savoirs qu'il sous-tend mènent au savoir, alors le renversement du discours doit inévitablement mener au non-savoir comme constat d'une impossibilité à définir. À ce titre Derrida ajoute que le silence « *dit* le non-sens, il glisse et s'efface lui-même, ne se maintient pas, *se tait* lui-même, non comme silence mais comme parole »

(Derrida, J., 2014, p. 384). La présence du silence manifeste l'absence du sens, elle en est le corollaire. L'absence de parole devenue évocation d'un silence, renversant la théorie de Parain, signifie présence de l'absence. Alors que le langage détruit, le silence permet d'évoquer une affirmation qu'il ne dit pourtant pas mais que l'immanence suffit à reconnaître. Enfin, être un écrivain authentique, qui ne se perd pas dans la compromission, pose comme nécessité un travail du langage. Ce travail important et complexe définit un style et une pensée qui affine l'écriture et distingue :

Toutes les littératures n'obligent pas à faire l'expérience de leur langue comme expérience de la littérature elle-même. Et c'est pourtant ce qui se passe ici, la littérature ne se donne comme preuve de la pensée qu'à la condition qu'elle fasse d'abord l'épreuve de la langue. (Surya, M., 2012, p. 168)

Le langage donne le monde comme définition, il segmente le réel pour le révéler de manière discontinue et faussée. La réalité, dès lors qu'elle obéit à une définition, porte en elle la faille et n'offre que des données partielles. Ce postulat de Bataille permet de mettre en évidence les paradoxes violents du monde des choses et dénonce ce qu'il y a d'intolérable à définir l'homme et à l'astreindre à une perspective. Reconduisant la séparation du monde des choses il contient la violence de l'animalité humaine et comprend avec elle la possibilité d'une plénitude. Cet état de fait nie la souveraineté de l'individu et implique d'être dépassé. Définir un langage authentique nécessite de renverser le langage classique et de mettre en lumière ses rouages aliénants. Il s'agit donc d'excéder le langage et d'emporter avec lui le sens. Le déstructurer signale une volonté forte d'émancipation et de refondation. Elle vise à s'affranchir du carcan du monde rationnel mais affirme en même temps l'autorité d'un auteur dont la pensée tente une approche ontologique globalisante. Consacrant le retour à l'intime, Bataille définit une nouvelle pensée qui se détache de la philosophie traditionnelle : celle-ci s'organisant en discours logique, ne peut alors qu'affirmer la mort de la théorie. Elle porte les stigmates de la culpabilité du langage. La réflexion ontologique qu'elle élabore ne reconnaît pas la part maudite en l'homme et nie l'impératif du silence. Aussi aboutir à une déconstruction totale du monde rationnel passe-t-il par une remise en cause des pensées phénoménologiques qui oublient l'expérience de l'être pour lui préférer la théorisation.

Contre la langue : la recherche d'une écriture authentique

Les valeurs rationnelles du monde des choses sont reconduites dans le langage. La philosophie, quand bien même elle chercherait à répondre à des problématiques ontologiques ou à réconcilier l'homme, articule un discours. Elle procède alors par artifice. À ce titre Bataille se trouve rapidement en tension avec la pensée philosophique qui continuerait de manière systématique la misère du langage. Les sciences humaines généralement lui semblent être hermétiques à l'individu. Elles sont éloignées de la vie et s'enferment dans un discours théorique qui nie l'authentique réel intime. Se constituant en univers clos, elles fonctionnent à l'image du monde des objets dont la perception parachève le discontinu. La prétendue objectivité des sciences humaines se heurte à la vie et s'oppose à sa subjectivité qui représente une individualité vécue.

Dès lors l'enjeu est de permettre à l'homme d'accéder au monde de l'intime dont il est nostalgique. L'intimité originelle entre les hommes, avant qu'ils objectivent l'altérité et la confondent dans l'objet, est la seule possibilité d'accéder à une communication. Effectivement le dialogue humain est lui-même altéré par le langage : la parole n'est plus efficiente puisqu'elle repose sur une organisation logique et rationnelle. Un rapport étroit les lie mutuellement puisque le langage ordonne la réalité objective du monde quand le monde continue cette logique répercutée sur l'évolution du langage. La tâche de l'écrivain, s'il cherche à dépasser ce postulat, est une métamorphose du langage dans l'écriture. C'est pourquoi « travailler le langage, œuvrer, c'est produire cette mécanique textuelle qui nous expulse hors de son champ » (Capéran, P.-O., 2005, p. 83). Faire œuvre revient à se dégager des contraintes du langage. La littérature, si elle veut rétablir l'intimité de l'homme, doit déconstruire le langage et l'œuvre littéraire a vocation à reproduire cette destruction. Le langage authentique doit permettre le dépassement du langage sclérosant et aliénant. Cette perspective du renversement contamine jusqu'à la forme du texte lui-même dont les structures classiques sont des ersatz. Dès lors la souveraineté d'une pensée qui cherche à s'affranchir des normes reproduit dans la production littéraire cet effort, affirmant par là même son pouvoir créateur.

Chez Bataille, l'écriture est une lutte, elle est la transgression des limites du langage.

L'écriture est un combat – prévient Durançon –, un travail de transgression [...] et travail essentiel. Car il faut dire encore que le langage et l'interdit sont étroitement liés, sont interdépendants – le langage étant le fondement de la loi (« C'est écrit ») et le garant de l'ordre (nous vivons dans cet ordre). (Durançon, J., 1976, p. 129)

Et c'est sans doute dans la poésie de Bataille que s'incarne le mieux cette lutte.

Si la langue limite la parole aux contraintes du discours elle reproduit cet enfermement dans l'expression de la poésie. Cette dernière oblige alors le poète au soupçon. Lieu privilégié de l'expression d'une pensée lyrique comment peut-elle atteindre l'impossible ipséité de l'homme ? Bataille la condamne à la haine parce qu'elle est du côté de l'idéalisme, condamnable parce que mensonge sur le monde et sur l'homme, et terre de prédilection des surréalistes. Contrairement à Breton, Bataille rejette l'utopie et le rêve qui sont des éléments propres à l'idéalisme et donc à un discours factice. Pour Durançon cette opposition entre Bataille et Breton « se marque au mieux sur le terrain de la poésie, la poésie étant ce que Breton revendique, ce que Bataille refuse » (Durançon, J., 1976, p. 154). Aussi leur approche de la poésie témoigne-t-elle de ce rapport sous tension : Breton cherche une rupture, un langage neuf sur le monde, qui passe par des techniques inventives quand Bataille, rejetant le mythe, prend le monde comme tel et cherche à modifier un langage de l'intérieur. C'est précisément pour cela qu'il y a dépassement puisqu'il cherche à affronter le réel, non à s'en détourner. Le rapport anti-idéaliste de Bataille à la poésie procède d'une affirmation du réel comme objet :

Ce qu'il vomit, c'est le caractère absolu, mythique, religieux d'une certaine conception de la poésie. Ce à quoi il s'oppose sans répit, c'est au monde de la légèreté, de l'envol, de la

hauteur – ce monde qui ignore – refoule – son fondement, ce monde qui, en un mot, est celui de l'idéalisme. (Durançon, J., 1976, p. 154)

La poésie fétichise le réel et le ferme. Sa transgression ne se peut faire que par une violence imposée au langage poétique lui-même. La poésie doit être renversée et c'est en cela que prend sens sa transgression : « toute action contre la poésie ne peut avoir lieu qu'à l'intérieur de la poésie : il faut donc diriger contre elle des moyens qui lui sont particuliers » (Noel, B., 2008, p. 7). Surya ne dit pas différemment que Durançon :

Haïssable était et haïssable reste la poésie qui cultive le beau mot, l'impression délicate, l'évanescence lyrique, la naïveté sentimentale, la niaiserie, l'image pour l'image, la rhétorique pour le réel, tout ce qui pourrait faire qu'avec elle le monde gagnerait en douceur, en légèreté, en candeur. (Surya, M., 1992, p. 395)

Il est intéressant de saisir combien Bataille rejetait viscéralement la poésie telle qu'elle s'est beaucoup pratiquée. Elle allie l'impureté du regard positiviste à l'illusion de la vision : si le sujet doit se saisir en tant qu'objet troublé, il doit d'abord reconnaître la violence du réel qui est le sien : celle qui se joue dans son intimité. L'anti-idéalisme de Bataille ne conduit pas à une poésie du concret mais à la recherche d'une poésie de l'exigence métadiscursive ou d'une poésie de l'ultra-réel, qui ne tendrait pas à le dépasser par l'onirisme, mais à en exploiter la matérialité totale. Cela implique de la part du poète la capacité à créer sa propre poésie : « dans la mesure où elle est liée à une décision du sujet de fonder sa propre langue, la poésie est ainsi le véritable franchissement de la raison » (Durançon, J., 1976, p. 57). S'extirpant lui-même du rationalisme, le poète peut témoigner d'un nouvel usage de la poésie. Elle doit rompre la langue pour l'empêcher d'enjoliver et d'imposer un sens. Alors, si elle ne doit pas être logique elle prend place dans un espace où tout se dissout. Le lieu de la poésie laisse place à un lieu sans repère ni autorité où l'expérience souveraine est possible.

Conclusion

Si la langue est l'outil communicationnel par excellence, elle est marquée par une duplicité importante que Bataille acte et dénonce. Effectivement, elle tend à soustraire l'homme à une authenticité du vécu en le détournant par un régime bien trop définitoire. Il incombe alors à l'auteur, s'il veut authentiquement communiquer, de produire une œuvre à même de rendre ce pouvoir de communication au langage. Ainsi, l'écriture doit transformer le langage pour le mettre à l'épreuve et l'extraire du discours et de sens pour qu'il rende compte d'une vérité éprouvée et mouvante. Faire œuvre revient à se dégager des contraintes du langage pour renouer avec le langage dans une perspective historique et anthropologique. Le langage authentique doit permettre le dépassement du langage sclérosant et aliénant au profit d'un sacrifice des mots et d'un refus des a priori qu'ils portent. La parole alors qui s'exerce est une parole qui nie le langage et permet à la littérature d'être une expérience qui couvre à la communication entre les hommes.

Références

- Bataille, Georges, *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, « Blanche », Paris, 1970.
- Noel, Bernard, « Introduction », dans Georges Bataille, *L'Archangélique et autres poèmes*, Gallimard, « Poésie », Paris, 2008.
- Bataille, Georges, *Œuvres Complètes*, t. XI, Gallimard, Paris, 1970.
- Bataille, Georges, Alechinsky, Pierre, *Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain*, Saint-Clément la Rivière, Fata Morgana, 2005.
- Capéran, Pierre-Olivier, « Improbable est le nom », *Lignes*, n° 17/2, 2005.
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Seuil, « Points Essais », 2014.
- Durançon, Jean, *Georges Bataille*, Gallimard, Paris, 1976.
- Hawley, Daniel, *L'œuvre insolite de Georges Bataille, une hiérophanie moderne*, Genève, Statkine, 1978.
- Surya, Michel, *Sainteté de Bataille*, L'Eclat, Paris, 2012.
- Surya, Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1992.
- Sichère, Bernard, *Pour Bataille : Être, chance, souveraineté*, Gallimard, Paris, 2005.

LA SECONDE FOLIE DE SHAHRIAR DANS *DITES-MOI LE SONGE D'ABDELFAH KILITO.* DE L'ORALITÉ À L'ÉCRITURE DES NUITS

Khadija Outoulount

*Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Dhar El Mehrez, USMBA, Fès, Maroc
Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique*

Abstract. *A Moroccan writer, an essayist, and a literary critic, Abdelfattah Kilito has broadly dealt with Arabic literature, as well as with the Occidental one. His multifaceted and hybrid work is at the same time undeterminable and transgeneric. He is one of the great readers of the Arabian Nights and one of the literary critics who extensively worked on the tales of Scheherazade. In Dites-moi le songe, a work on the edge of narrative and essay, which deals mainly with literature and where reading and writing intersect, the Arabian Nights occupies a special place. The text in this novel brings together four stories written in the first person, apparently independent of each other but also – paradoxically – linked by the characters, the themes and the patterns that come back to create a thread that weaves the text. We are here interested in the second part of the novel, entitled "The Second Madness of Shahriar", where Kilito raises the question of the transcription of these tales and of their shift from speech to writing, a shift that happens under the label of a second bloodthirsty madness of the monarch. This work is part of the global framework of madness in its relation to reading, speaking and writing*

Keywords: *madness; wisdom; Arabian Nights; speech; writing.*

Introduction

Le récit cadre des *Mille et Une Nuits* met en scène un roi fou ; fou de rage, de colère et d'humiliation, folie que sa femme lui a fait subir en le trahissant avec son esclave noir. Cette offense pousse le roi et son frère qui partage avec lui la même humiliation et la même trahison à quitter le royaume et à s'exiler et ne revenir qu'une fois ils arrivent à trouver celui qui les dépasse en humiliation. Et ce n'était qu'un *djinn* qui garde enfermée dans une boîte une jolie adolescente. Cette dernière le trahit avec tous les hommes qu'ils croisent et garde leurs bagues comme souvenir, elle en est arrivée à cinq cents bagues. Quand le roi Shahriar retourne à son royaume, sa folie sanguinaire commence et il commença à égorger à l'aube la femme épousée la veille, jusqu'au jour où le vizir ne trouva plus de jeune femme dans tout le royaume pour la lui donner comme épouse, sauf ses propres deux filles, Shéhérazade et Douniazade. Et c'est l'ainée du vizir Shéhérazade qui décide de mettre fin à la folie sanguinaire du roi Shahriar en lui racontant des contes.

Abdelfattah Kilito, lecteur avisé des *Nuits*, compose *Dites-moi le Songe* en quatre récits ayant pour texte-cadre justement *Les Mille et Une Nuits*. Dans son roman, Kilito pose la question de la transcription des contes et leur passage de la parole à l'écrit.

Dans cet article, nous nous intéresserons au deuxième récit intitulé « La seconde folie de Shahriar », lequel récit est, nous semble-t-il, inscrit dans le sillage de la folie dans son rapport avec la lecture, la parole et l'écriture.

Présentation du corpus

« La Seconde Folie de Shahriar » est l'intitulé de la deuxième partie de *Dites-moi le Songe* d'Abdelfattah Kilito, texte publié en 2010 aux Éditions Arles-Actes Sud.

Dans « La Seconde Folie de Shahriar », il est question d'un texte écrit à la première personne et dans lequel le narrateur homodiegétique est un professeur universitaire qui raconte son aventure avec l'un de ses étudiants. Ismaël Kamlo, son étudiant, est un chercheur ambitieux, il effectue une recherche sur les *Mille et Une Nuits* dans le cadre d'une thèse de doctorat en partant du constat selon lequel Shéhérazade n'a pas écrit les contes des *Nuits*, elle les a racontés et Shahriar ne les a pas écrits non plus. Qui les a donc écrits ? se demande Kamlo dans *Dites-moi le songe*. Il part ainsi à la recherche de la clause et de la réponse à cette question.

C'est ainsi qu'il propose une fin selon laquelle Shahriar ordonne à ses scribes de transcrire les contes de Shéhérazade alors que seuls le roi, son épouse et la sœur de cette dernière en connaissent le contenu. « La Seconde Folie de Shahriar » est une allusion au retour de la première folie sanglante, celle qui fait le noyau du récit-cadre des *Nuits* et où l'accent est mis sur la dualité fidélité et trahison. Si Shahriar lors de sa première « folie absolue » (Kilito, A., 1992, p. 11) « prend la décision inouïe, monstrueuse, de décapiter chaque matin la femme qu'il aura épousée la veille » (Kilito, A., 1992, p. 12), la seconde folie, quant à elle, proposée par Kamlo est liée à l'écriture ; à ce passage de la parole dite à la parole écrite qui se fait ici sous le signe rouge du sang.

Ceci étant avancé, pourquoi Shahriar a-t-il demandé à ses scribes d'écrire les contes de ses *Mille et Une Nuits* ? Pourquoi Shahriar n'a-t-il pas chargé Shéhérazade de les écrire, ou encore à sa sœur Douniazade ? Elle était cependant présente au moment de la narration des récits, dès le premier conte. C'est elle d'ailleurs qui a demandé à Shéhérazade de raconter pour passer la nuit et égayer leur soirée. Et puis quel est le fil qui lie les *Nuits* à la seconde folie du sultan ?

I- *Les Mille et Une Nuits* : lecture, parole, écriture

En lisant les contes des *Mille et une nuits* le lecteur se trouve toujours devant des personnages qui racontent leurs histoires, des personnages à la recherche

des histoires à raconter pour racheter leurs vies, puisque raconter une histoire sauve la vie dans les *Nuits*. Et surtout devant des rois et des califes qui ordonnent de transcrire en lettres d'or les histoires les plus étranges et les plus merveilleuses qui soient, ou dans de rares occasions devant une histoire à écrire par l'aiguille sur le coin de l'œil, tellement cette histoire regorge de leçons et de moralités. Les *Nuits* sont donc toujours étroitement liées à la question de la lecture et du passage de la parole à l'écriture.

1-*Les Mille et Une Nuits* : une lecture nocive

Il y en a de ces lectures desquelles le lecteur ne sort jamais indemne. Des lectures dangereuses. Dans *Dites-moi le songe*, le narrateur ouvre cette deuxième partie en abordant les lectures du personnage Ismail Kamlo. Pour en parler, le narrateur évoque l'une de ses lectures, qui se caractérise par sa malédiction :

Il lisait aussi des livres réputés maudits et un jour il me fit cadeau de *La Trace de Cthulhu* de Lovecraft, en précisant que ce livre, selon une rumeur persistante, apporte le malheur à ceux qui le lisent. (Kilito, A., 2010, p. 52)

Dites-moi le songe et l'exemple le plus illustratif du danger que recèlent les *Nuits*. Le narrateur, du reste, en est conscient. En effet, après avoir fini une recherche sur la question du sommeil dans le livre des *Nuits*, « il était malade » et ses collègues le savaient. « Ne murmuraient-ils pas entre eux qu'il était devenu bizarre, qu'il ne devait plus enseigner ni même diriger des thèses ? » (Kilito, A., 2010, p. 59).

Ou encore :

On vante les vertus thérapeutiques des contes, lit-on dans *Dites-moi le songe*, mais les *Nuits* avaient exercé sur moi une influence plutôt nocive. Après tout, ne disait-on pas qu'elles étaient néfastes pour quiconque les lirait jusqu'au bout ? Il est vrai que j'avais traité un sujet peu propice à l'éveil de l'attention... Et de fait, le contrôle de ma vie m'échappant totalement, je vivais comme un somnambule. Je faisais semblant d'assurer des cours, d'assister aux réunions avec les collègues, de participer à des jurys de thèses. Ma règle de vie, jamais énoncée clairement mais ruminée à longueur de journée, était : Qu'on me laisse tranquille ! Je paniquais chaque fois que le téléphone retentissait ou qu'on sonnait à la porte, je ne m'intéressais plus à mon travail ni aux gens qui m'entouraient, je ne les voyais pas, ne les écoutais guère, je n'étais pour ainsi dire plus de ce monde. (Kilito, A., 2010, p. 54)

Ainsi, après avoir effectué une recherche sur la question du sommeil dans *Les Mille et Une Nuits*, le personnage narrateur se trouve souffrant d'une dépression dont les symptômes figurent dans la citation ci-dessus : sentiments de tristesse et du vide constant avec une humeur dépressive, puis diminution d'intérêt pour toutes les activités habituelles comme la lecture et l'enseignement, sans oublier ce sentiment de dévalorisation et les troubles de sommeil.

Si c'était ainsi le cas d'un lecteur averti, que dire alors du roi Shahriar qui n'a pas lu les contes des *Mille et une Nuits*, mais les a entendus de la bouche de leur conteuse en personne ? Lui qui les a, d'une certaine manière, vécus, est-ce là où réside la raison de sa seconde folie ? Si on essaie de tracer un schéma simple du parcours du roi Shahriar avec Shéhérazade selon la version d'Ismail Kamlo dans *Dites-moi le songe*, on peut résumer leur histoire comme suit : première folie (qui coïncide avec le récit cadre), contes puis seconde folie (la clausule proposée par Kamlo). Ce passage d'une folie à l'autre rappelle le cas de Don Quichotte, lequel, une fois toruvé « sur son lit de mort, se repent et renie les romans de chevalerie. Il guérit de sa folie, mais pour retomber dans une autre » (Kilito, A., 1995, p. 92), il aspire finalement à devenir un saint.

Dans ce sens, dire que *Les Nuits* ont pu guérir le roi de sa folie sanguinaire n'est pas seulement un leurre mais il est plutôt un mensonge puisque les contes de Shéhérazade ont fait émerger une nouvelle folie. *Les Nuits* sont une lecture dangereuse, une lecture qui nuit au lecteur.

Comme le roi Shahriar, qui n'arrivait plus à s'occuper de son royaume après la trahison de sa première épouse, et qui décident lui et son frère Chahzamane de renoncer au pouvoir royal et de parcourir le monde pour ne revenir qu'après avoir rencontré « *quelqu'un dont l'infortune dépassera la leur* », (Anonyme, *Les Mille et Une Nuits*, tome I, 1986, 47) le narrateur lui aussi n'arrive pas à mener sa vie. C'est un Shahriar du deuxième degré qui passe à côté de sa vie, à côté de son travail, à côté des livres et à côté de la lecture. « Aujourd'hui que je vais un peu mieux, je constate avec amertume que je suis passé à côté de bien des êtres qui m'aimaient, à côté de bien des livres qui me tombaient sous la main et que j'étais incapable de lire » (Kilito, A., 2010, p. 54).

Et comme le roi Shahriar qui accepte de guerre lasse d'écouter Shéhérazade, le narrateur lui aussi accepte de diriger la thèse de Kamlo : « De guerre lasse, lit-on dans *Dites-moi le Songe*, j'acceptai de diriger la thèse de Kamlo » (Kilito, A., 2010, p. 54) puisqu'il s'agit pour le narrateur de tisser des liens encore une fois avec les *Nuits* dont la lecture est une aventure dont on ne sort jamais indemne. Il s'agit ici d'une aventure que le personnage narrateur hésite à revivre mais qu'il entame dans tous les cas.

2-*Les Mille et Une Nuits* et le problème de la lecture : Shahriar un roi qui ne lit pas ?

Shéhérazade était seule avec le roi pour raconter pendant mille et une nuits des récits merveilleux et fantastiques dans l'absence de tout public excepté sa sœur Duniazade. Dans ce sens, demander aux scribes d'écrire des contes dont ils n'avaient aucune idée et les menacer de les décapiter s'ils échouent dans leur tâche relève d'une pure folie. Toutefois, et si les contes n'étaient pas dès le début contés oralement ?

Et si Shéhérazade est partie de ses propres lectures pour puiser ses contes afin de les conter au roi ? Dans ce sens, elle lisait pendant mille et une nuits et la conteuse est, en réalité, une liseuse. D'ailleurs les contes de Shéhérazade s'inscrivent dans la tradition littéraire de son époque. Selon *L'Œil et l'aiguille* de Kilito, ils étaient dès le début écrits avant de passer à la parole, pour que le sultan demande, encore une fois, de les transcrire. « Les livres dormaient – lit-on dans *L'Œil et l'aiguille* –, Shahrazâd entreprend de les réveiller en les ouvrant sur l'extérieur, en les faisant sortir d'eux-mêmes. Portés par sa voix, ils deviennent un principe de vie » (Kilito, A., 1992, p. 19) ; ou encore

Shahrazâd n'a (...) pas recueilli ses contes à la faveur d'une transmission orale, mais dans les livres. Ses seuls maîtres sont des livres, au nombre de mille, où elle a appris la médecine, la poésie, l'histoire et les dits des sages et des rois. C'est dans cette immense mémoire écrite qu'elle a puisé la matière de ses récits (...) Au commencement une bibliothèque. (Kilito, A., 1992, p. 14-15)

Dans cet ordre d'idée, est-il de folie ou de sagesse de réécrire ce qui est déjà écrit ? Et pourquoi le roi Shahriar insiste-t-il sur la transcription de ses contes ?

3-Shahriar le fou, Shahriar le sage

Il est difficile de trancher et dire si le fait de menacer les scribes de mort, en cas de leur échec de transcrire les contes de Shéhérazade, relève d'une folie ou s'il émane d'une sagesse de la part de Shahriar.

Du côté de la folie : demander aux scribes d'écrire avec fidélité les contes de ses nuits en les menaçant de les tuer, Shahriar ne cherche-t-il pas à dissimuler un défaut, une tare ? Peut-être en leur demandant l'impossible, n'essaie-t-il pas d'éviter le ridicule. Comment le roi peut-il être dupé par des histoires qu'on peut lire dans des livres à portée de main ? Le roi ne lisait-il pas ? Cherchait-il à cacher cette vérité en demandant la composition de nouveaux contes ? Et comment les scribes du roi qui sont censés être des savants ne connaissent pas les contes de Shéhérazade ? La fille du vizir est-elle plus cultivée que les scribes du roi et que le roi lui-même ? Dans ce sens, les scribes méritent leur châtimeut et le roi lui aussi mérite sa seconde folie. Le narrateur de *Dites-moi le songe*, lui aussi, on peut le considérer comme un Shahriar, mais un Shahriar qui ne lit plus, comme on peut lire dans *Dites-moi le songe* :

[...] il me remit un texte d'une dizaine de pages que je promis de lire, mais que je rangeai après l'avoir rapidement feuilleté. Quand vint le moment d'en discuter, je feignis de l'avoir lu. (Kilito, A., 2010, p. 55)

On parlerait de sagesse dans un sens si le roi essayait de faire éviter aux éventuels lecteurs des *Nuits* des redondances et des répétitions en obligeant ses scribes à écrire de nouveaux contes, sans le leur ordonner directement.

Ou encore s'il ne voulait pas partager les vraies *Nuits* et préférerait par contre, dans un élan narcissique, les garder pour lui seul en en faisant un texte palimpseste, un texte composé sur la trace d'un autre. Aussi, le roi n'ordonnerait-t-il pas de transcrire, mais d'inventer. Il ne chercherait alors ni des « singes calligraphiques » pour transcrire avec une belle écriture ce qui est déjà là, ni des marchands de contes qui partiraient à la quête d'un conte dont ils ignorent le contenu (l'exemple du marchand Hassan qui réussit à trouver l'histoire de Sayf al-Muluk et de garder sa tête sur ses épaules), il ne chercherait pas non plus des rhapsodes qui récitent des histoires. Le roi exige de ses scribes de devenir des « aèdes » qui composent de nouvelles histoires.

Folie ou sagesse, transcrire ou inventer, rhapsodes ou aèdes, dans tous les cas les scribes sont perdus. Et ce passage de la parole à l'écrit est un cheminement miné qui mène vers une perte certaine. Tout se passe ici comme si les scribes étaient perdus dès le début et leur passage à l'écrit est un passage à la mort.

4-Parole et écriture

« La seconde folie de Shahriar » est étroitement liée au passage de la parole à l'écriture. C'est le projet de la transcription d'une parole pour l'éterniser. Il s'agit d'un souci de transmission, et Shahriar joue ici le rôle du médiologue. Le roi des *Nuits* a sur ses épaules la même responsabilité qu'avait le troisième calife islamique Othman ibn Affan qui a exigé à ses scribes, pendant son règne, de rassembler le texte coranique oral dont les versions étaient multiples et variées et de le passer à l'écrit pour avoir un seul texte sacré et un livre unique.

Pour le Coran tel qu'on le connaît, c'est bien plus tard que d'autres scribes, réunis en commission *ad hoc*, désignés nommément par le pouvoir en place, ont « collecté » le texte, jusque-là disponible en fragments épars sur divers supports, puis l'ont collationné selon la tradition, et mis en un volume unique, le moshaf ou codex. (El-Naji, M., 2019, p. 54)

Et El-Naji d'ajouter :

Le moshaf califal a mis fin à une parole divine plurielle et ouverte, en figeant le verbe divin avec l'écriture. Avec le temps et les luttes pour le pouvoir, il n'était pas sage de laisser cette parole malléable vagabonder à sa guise, il était politiquement indiqué de la ligoter dans l'écrit, en la transcrivant autoritairement afin qu'elle soit une et une seule. (El-Naji, M., 2019, p. 55)

Le rapport des *Nuits* avec la parole et l'écriture n'est pas sans rappeler la relation problématique du texte sacré, le Coran, avec la parole ; d'abord parole divine (وحي, Révélation) et puis prophétique. Shéhérazade n'a pas écrit les *Nuits*, Shahryar non plus. « Dieu n'a pas écrit le livre » (El-Naji, M., 2019, p. 53), Mohamed son prophète non plus. Certes, dans les deux cas il s'agit de faire passer le texte (le Texte) de la parole à l'écriture, mais avec

une petite nuance ; entre Shahriar et Shéhérazade il n'y avait aucun intermédiaire. En revanche entre Le prophète Mohamed et Dieu il y avait un ange, Gabriel.

Dans les deux cas ce sont des scribes qui vont être chargés de le faire. Et dans les deux cas, ils étaient absents au moment de la parole. Comment donc peuvent-ils transcrire ce qu'ils ne savent pas ? Alors qu'ils étaient absents au moment de la révélation de l'un et la narration de l'autre ; on leur ordonne de transcrire.

Ainsi, d'une part, pendant les vingt-deux ans qu'a duré la Révélation et sa réception par le prophète, personne n'a pensé à rassembler le texte coranique dans un seul livre, un codex (Moushaf) qui regroupe les fragments qui le composent. Du même pour les contes des *Mille et Une Nuits*, Shahriar n'y pense que lorsque la narration a pris fin. D'autre part, le Coran était dispersé en feuillets, parchemins, mais surtout transmis de manière orale par les compagnons du prophète, pour les contes de Shéhérazade, seule sa sœur Duniyade était présente au moment de la narration.

Le passage de la parole à l'écrit, exigé par le troisième calife et par le roi Shahriar, se fait sous menace de mise à mort des scribes. Tout se passe ici comme si le sang était la condition de la réalisation de ce passage obligé.

II- Des rois, des folies

Les folies de Shahriar – la première comme la seconde – sont des folies du pouvoir. Elles ne sont pas celles d'un fou « à l'intérieur de l'extérieur, et inversement » (Foucault, M., 1972, 26), mais celles d'un homme du pouvoir qui se trouve au centre, sa folie et lui. La folie de Shahriar correspond à celle des dictateurs, ces grands fous dont la folie incarne toutes les acceptions d'une volonté de destruction. Dans *L'Œil et l'aiguille*, Kilito compare la tendance destructrice et sanguinaire de Shahriar avec celle de l'indien Hopi : Shahriar est un Indien Hopi, il souhaite lui aussi l'extinction du genre humain. Il est à l'image de cet Indien qui, trompé par son épouse, « entre en prières pour obtenir des dieux que la pluie cesse de tomber et que la famine s'abatte sur toute la communauté » (Kilito, A., 1992, 11) pour que l'humanité disparaisse. Chez Shahriar, la folie du pouvoir se démarque de la folie traditionnelle par cette ampleur tragique. La folie destructrice du tyran aboutit en effet nécessairement à la mort, et à la mort massive. Dans sa première folie, il a massacré toutes les femmes, dans la seconde il a menacé les scribes de mort. Ce type de menaces est fort présent dans *Les Mille et Une Nuits*. Dans le conte « La femme coupée » (*Les Mille et Une Nuits*, 1986b, p. 27-40), Le calife Haroun Rachid découvre le cadavre d'une jeune belle fille découpée dans un coffre tiré d'un lac par un vieux pêcheur. Il ordonne alors à son vizir Jaafar : « Trouve-moi l'assassin, sinon je te ferai

prendre, toi et quarante hommes choisis dans ta parentèle » (*Les Mille et Une Nuits*, 1986b, p. 30), et puis, dans un second élan de colère qui fait émerger une seconde folie de Haroun Rachid, « Descends en ville et trouve-moi cet esclave, sinon je te ferai couper la tête » (*Les Mille et Une Nuits*, 1986b, p. 38).

1-La folie du roi Shahriar et les folies des Califes

Dans « La seconde folie de Shahriar » les folies se succèdent, et l'une est plus étrange que l'autre. Ces folies dont le point commun est qu'elles partagent les grandes sphères royales d'où leur immense danger. Ainsi, le lecteur est témoin de la folie de Calife Haroun Al-Rachid, puis de celle du roi Nabuchodonosor avant de découvrir la seconde folie du sultan Shahriar : « le Calife Haroun Al-Rachid, une nuit d'entre les nuits, « se leva dans son lit, en proie à l'oppression », et manda le vizir Jaafar qui lui suggéra la lecture comme remède » (Kilito, A., 2010, p. 64). Cet épisode n'est pas ici sans rappeler la force de la lecture dans le cas de Shahriar qui lui aussi avait besoin (sans s'en rendre compte) de la lecture pour guérir de son mal d'être et de sa première folie.

Après avoir ouvert plusieurs livres, il « finit par mettre la main sur un très vieux livre qu'il ouvrit au hasard. Et il tomba sur quelque chose qui dut l'intéresser vivement... Et voici que soudain il se mit à rire tellement qu'il se renversa sur son derrière. Puis il reprit le livre et continua sa lecture. Et voici que des larmes tombèrent de ses yeux ; et il se met à pleurer tellement que toute sa barbe en fut mouillée. » (Kilito, A., 2010, p. 64).

Ce passage sans transition du rire aux larmes figure dans *Les Mille et une Nuits* dans le conte intitulé « Le marchand et le djinn » ; précisément dans le conte enchâssé, intitulé « Un cœur stérile ». Le fermier raconte au grand marchand la réaction de sa fille quand elle a vu le veau (qui n'était en fait que le fils du marchand métamorphosé par sa belle mère) :

ma fille me dévisagea un long moment, puis se prit à rire et ensuit à pleurer. Je lui demandai : « Quelle est la cause de ce rire et de ces pleurs ? » Elle me répondit : « Ce veau est en réalité le fils de notre maître, le propriétaire du troupeau, il est simplement victime d'un sort que lui a jeté la femme de son père. Voilà pourquoi j'ai ri. Quant à mes larmes, elles ont pour cause le fait que la mère de ce garçon a été immolée par notre maître. » (*Les Mille et Une Nuits*, 1986a, p. 86)

Dans le cas du fermier et sa fille, la question sur le rire et les larmes était tirée au clair et n'a suscité aucune réaction violente de la part de la fille. Tout se passe ici comme si la hiérarchie sociale était la cause des réactions « folles ». La fille étant inférieure et subordonnée à son père elle répond directement à sa question.

Le Calife Haroun Al-Rachid n'a pas refusé de répondre à la question de son vizir qui « lui demande “le motif qui l'a fait rire et pleurer presque au même moment”, il entre dans une violente colère et s'écrie : “O chien d'entre les chiens... quelle est donc cette impertinence de ta part ?” » Et le roi en colère n'a pas exigé de son vizir Jaafar l'explication des raisons pour lesquelles il a ri puis pleuré en lisant un livre. Il lui a ordonné « d'aller chercher quelqu'un qui puisse lui dire pourquoi il a ri et pleuré à la lecture de ce livre, et qui devine ce qu'il y a dans ce volume depuis la première page jusqu'à la dernière » en la menaçant : « Et si tu ne trouves pas cet homme-là, je te couperai le cou, et te montrerai alors ce qui m'a fait rire et pleurer » (Kilito, A., 2010, p. 64).

Le narrateur s'interroge ici « Comment peut-on en effet deviner le contenu d'un livre qu'on n'a pas lu et dont on ignore le titre et l'auteur ? [...] Le calife demande l'impossible à son vizir. » (Kilito, A., 2010, p. 65) Est-ce pour punir son vizir à cause de sa curiosité ? Toutefois, le Calife Haroun Al-Rachid est le plus curieux des curieux et il ne rate aucune occasion pour manifester sa curiosité surtout dans le conte « Le portefaix et les dames » où son vice a failli lui coûter la vie de six personnages dont le calife lui-même et son vizir.

Dans le cas de Nabuchodonosor,

Dans la deuxième année de son règne, il eut des songes. Son esprit fut troublé et le sommeil le quitta. Le roi fit appeler les devins, les magiciens, les enchanteurs et les Chaldéens, et (...) leur dit : J'ai eu un songe et mon esprit est troublé par le désir de connaître le songe. Les Chaldéens dirent au roi (...) : Dis le songe à tes serviteurs, et nous en donnerons l'explication. Le roi répondit et dit aux Chaldéens : La chose est décidée par moi : si vous ne me faites pas connaître le songe et son explication, vous serez coupés en morceaux et vos maisons seront réduites en fumier. (Kilito, A., 2010, p. 65-66)

Mais d'où viennent les réactions folles de ces personnalités royales ?

2-Folie et insomnie dans « La seconde folie de Shahriar »

Dans le texte *Dites-moi le songe*, les personnages dont les réactions virent au délire et à la folie meurtrière, partagent en commun, en plus de leur royauté, un rapport problématique avec le sommeil. Ils sont insomniaques ou souffrent des troubles du sommeil. Ils sont boudés par le dieu du sommeil Hypnos ou ont-ils un différend avec son fils Morphée, le dieu des rêves, d'où leurs réactions décrites comme folles.

Ainsi, lisons-nous dans *Dites-moi le songe*, « le Calife Haroun Al-Rachid, une nuit d'entre les nuits, se leva dans son lit, en proie à l'oppression » (Kilito, A., 2010, p. 64), ce qui rend son sommeil impossible, Nabuchodonosor, « Dans la deuxième année de son règne, il eut des songes. Son esprit fut troublé et le sommeil le quitta » (Kilito, A., 2010, p. 65). Quant à Shahriar, il a passé mille et une nuits sans sommeil. Les nuits

passées à écouter les contes de Shéhérazade, et dès l'aube il doit vaquer à ses occupations de roi. L'insomnie ne l'a jamais quitté pour presque trois ans. Une raison qui nous paraît assez suffisante pour justifier sa seconde folie sanguinaire.

Il paraît donc que la folie chez les trois monarques en question est étroitement liée à leur insomnie ; à leurs « Nuits blanches » (Kilito, A., 2010, p. 52) ; titre que le narrateur de *Dites-moi le songe* attribue à son essai

où il démontrait avec des arguments irréfutables (du moins, personne jusqu'à présent n'a cherché à le contredire) que le roi Shahriar ne dormait jamais et que son insomnie chronique était largement à l'origine de sa folie meurtrière. (Kilito, A., 2010, p. 52-53)

L'absence de sommeil poussent les trois rois à demander l'impossible l'un à son vizir, l'autre à ses magiciens, devins et Chaldéens, et le dernier à ses scribes. Ont-ils perdu la capacité de distinguer le possible de l'impossible, le rêve de la réalité, le monde des contes de celui de tous les jours ?

3-« N'est digne d'interpréter les songes que celui qui est capable de les deviner »
S'agit-il ici vraiment d'un acte de folie ou c'est un fait propre à la royauté ? Demandent-ils vraiment l'impossible ou s'agit-il justement d'exiger ce qu'ils méritent en tant que grands monarques ? Qualifier leur acte de folie ne relève-t-il pas d'une autre folie ? Sommes-nous capables de déterminer de quoi sont capables le vizir de Haroun El-Rachid, les Chaldéens de Nabuchodonosor et les scribes de Shahriar ? Ces rois et ces empereurs ne sont-ils pas immortels puisqu'ils n'exigent pas l'accessible ?

Exigence inouïe de Nabuchodonosor : n'est digne d'interpréter les songes que celui qui est capable de les deviner : « Dites-moi le songe, et je saurai que vous pouvez m'en donner l'explication. » (Kilito, A., 2010, p. 66)

On peut, dans cette optique, imaginer le calife Haroun Al-Rachid qui rétorque à son vizir Jaafar : « N'est digne de poser des questions que celui qui a la capacité de répondre à toutes les questions. » Ou le roi Shahriar répondre en échos « N'est digne de transcrire les nuits que celui qui est capable de les créer et les raconter. Dites-moi les contes et je saurais que vous êtes dignes de les transcrire. »

En guise de conclusion

Pour clore, Shéhérazade est un personnage fort rusé et elle tient sa réputation de son intelligence grâce à laquelle elle arrive à sauver les vierges du royaume. Mais elle est surtout talentueuse ; c'est une femme de lettres qui arrive, grâce à son talent de conteuse, à arrêter le massacre des filles du royaume. Elle nous rappelle Esther qui a sauvé son peuple juif en faisant appel elle aussi à la ruse (elle invite le roi Assuérus, son époux, à un festin puis à un second avant de lui demander de la sauver elle et son peuple

de la mort). Si Shéhérazade sauve son peuple de la première folie du roi Shahriar, Esther, personnage biblique, arrive à faire échapper les juifs de la folie sanguinaire d'Aman le chef des princes. Est-ce que Shéhérazade a fait un stratagème pour sauver les scribes, son deuxième peuple, ces hommes de lettres ? Et surtout, est-t-elle intervenue pour sauver ses contes de l'oubli ? A-t-elle ouvert sa bibliothèque aux scribes pour pouvoir transcrire les *Nuits* ? Peut-être. Mais dans le cas contraire, d'où viennent les contes des *Nuits* que nous connaissons ? Et si les *Nuits* que nous connaissons n'étaient pas les vraies ? D'ailleurs qu'est-ce que la vérité ?

Dites-moi le songe ne fournit aucun élément de réponse à ces interrogations, il s'agit plutôt ici d'un texte qui pense, qui interroge et pousse à questionner. En bref, il aborde les *Nuits* sous des angles inattendus. Nous nous sommes alors limitée à étudier la deuxième partie de ce roman en relevant des questions entre tant d'autres. Mais le texte kililien s'avère être ouvert à une multitude d'interprétations possibles.

Références

- Kilito, Abdelfattah, *Dites-moi le songe*, Éd. Arles-Actes Sud, Paris, 2010.
 Kilito, Abdelfattah, *La Langue d'Adam et autres essais*, Éd. Toubkal, coll. « Connaissance Littéraire », Casablanca, 1995.
 Kilito, Abdelfattah, *L'Œil et l'aiguille*, Éd. Le Fennec, Casablanca, 1992.
 Bennani, Jalil et al., *L'Écriture et la parole*, Éd. Littératures Itinérantes, Salé, 2019.
 Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, coll. « Tel », 1972.
Les Mille et Une Nuits, tome I, « Dames insignes et serviteurs galants », Texte établi sur les manuscrits originaux par René R. Khawam, Nouvelle édition entièrement refondue, Éd. Phébus, coll. « Libretto », Paris, 1986(a).
Les Mille et Une Nuits, tome II, « Les cœurs inhumains », Texte établi sur les manuscrits originaux par René R. Khawam, Nouvelle édition entièrement refondue, Éd. Phébus, coll. « Libretto », Paris, 1986(b).

DE L'ÉCRITURE DU DÉSASTRE À LA FRAGMENTATION DE L'ÉCRITURE DANS UNE SAISON EN ENFER DE RIMBAUD ET LE MAL DES FANTOMES DE BENJAMIN FONDANE

Alioune Sow

Université Cheikh Anta Diop Dakar, Sénégal

Abstract. *Being directly inspired by a society corrupted by evil and the burden of perpetual self-questioning, the poetic word in A Season in Hell and The Evil of Ghosts appears as a kind of shelter where the word becomes a living instrument with its varied forms that give poets access to instances of rare sensations and unexpected hallucinations. Conveying an ambitious message and the duty of recovery of a whole people, the language of Rimbaud and Fondane seeks to escape reality, but it hides a literary ambition that consists of freeing the language of the common, supposedly vicious, concept. It adopts an approach that overturns linguistic structures and normative grammar, generating a word that bears the contradiction of poetry itself.*

Keywords: *poetry; words; evil; writing; deconstruction.*

Introduction

Dans *Une saison en enfer* et *Le Mal des fantômes*, Rimbaud et Fondane, au-delà de leurs péripéties et aventures, traduisent l'odyssée du langage qui traverse un moment fort de crise identitaire et sociale et qui révèle les marques interactives du binôme texte/contexte. Étant directement inspirée par une société corrompue par le mal et le fardeau d'une perpétuelle remise en question de soi, la parole poétique dans *Une saison en enfer* et *Le Mal des fantômes* apparaît comme une sorte d'abri où le mot devient un instrument vivant avec ses formes variées qui font accéder aux poètes à des instances de sensations rares et d'hallucinations inattendues. Porteuse d'un message ambitieux et d'un devoir de redressement de tout un peuple, la langue de Rimbaud et de Fondane cherche *a priori* à échapper au réel mais elle cache une ambition plus littéraire qui consiste à libérer le langage du concept habituel. Elle adopte une approche qui renverse les structures linguistiques et la grammaire normative, engendrant une parole qui porte la contradiction de la poésie elle-même [en tant que genre qui construit et déconstruit]. Les Fantômes de Fondane ainsi que l'enfer de Rimbaud ne sont pas uniquement des substrats poétiques, ils énoncent un nouvel ordre verbal où le rationalisme bute sur l'irrationalisme et le délire prend le dessus sur la norme stylistique. Ainsi, l'écriture poétique prend en charge la distance existentielle du poète comme si elle constituait la revanche sur le temps, sur les hommes, sur la vie et sur les mots.

1. La représentation des traumatismes

J'emprunte l'intitulé de cette étude à Maurice Blanchot dont le titre de l'ouvrage critique *L'écriture du désastre* cherche à décrire une tendance littéraire et philosophique moderne, où le désastre serait un motif d'énonciation d'un trauma qui caractérise la lutte entre le bien et le mal. En effet, des écrivains protestants aux écrivains du 20^{ème} siècle en passant par les romantiques, très peu ont écrit sans évoquer cette querelle tributaire de leur situation sociale et de leur quête de soi au point d'ériger leur idéal d'écrivain en une manière de vivre et de mourir. Cette façon de se dévoiler dans le texte constitue la particularité de la production de Rimbaud et de Fondane qui se sont inscrits respectivement dans le débat sociopolitique de leur temps afin d'y prendre position. Leur poésie est un exercice de mémoire où le poète « porteur de paroles » (Diane, A-B., 2010) recherche un accomplissement linguistique et verbal à travers des mots porteurs de sens. Ils laissent lire une forme d'engagement qui se décline de façon presque systématique au *degré zéro* [au double sens de l'expression] (Barthes, R., 1972) puisqu'il s'agit de refaire la société et le langage qui l'accompagne sur de nouvelles bases, à partir de la ruine du « déjà là ». Car, selon Blanchot, « écrire, c'est rompre le lien » (Blanchot, M., 1955, p. 21).

De toute la modernité poétique, Rimbaud reste sans doute le soliloque « autarcique » (Barthes, R., 1972, p. 16) qui a affilié la rupture du poète avec sa société par son pouvoir verbal et qui a inextricablement lié son destin à celui de son mythe de poète errant, un fuyard éternel, « l'homme aux semelles de vent » selon l'expression de Verlaine. Il s'est identifié aux êtres hallucinés qui parcourent ses images poétiques. Images en vérité multiples et plurielles qui prennent racine dans sa vie d'homme traqué par la fatalité de son être. Cette quête de soi nimbée par la rupture qu'engendre l'acte d'écrire dans une existence de désastre, rejoint celle de Fondane dont la quête se situe dans une recherche de terre dans laquelle prendre chair. Son identité de juif errant persécuté dans les rues de Babylone le pousse, lui aussi, à réveiller les fantômes ainsi que les fantômes médusés venus des âges et des siècles lointains, depuis le mythe du juif errant jusqu'à la récente extermination des juifs, c'est-à-dire toute la période du désastre de l'antisémitisme : « le désastre tomba. Je le savais. / Il était enfoui en moi depuis longtemps / je le portais en moi » (Fondane, B., 2007, p. 22).

L'histoire des juifs est un univers reconstruit chez Fondane qui s'enfonce radicalement, comme Rimbaud, dans le souvenir des pérégrinations juives et les fantômes de son enfance. Tout est donc accompli dans *une saison en enfer et le mal des fantômes* par ces moments de perpétuelles transhumances et de fuites d'une réalité assez prégnante. Le symbolisme qui remue cette poésie est trempé dans ce brasier apocalyptique d'une vie où tout est à détruire et à refaire sur de nouvelles bases. Mais l'enjeu, ce n'est pas telle aventure des tourments du poète, telle réussite du travail rhétorique ou telle audace du vocabulaire puisqu'à

chaque fois que l'écrivain trace un complexe de mots, c'est l'existence même de la Littérature qui est mise en question ; ce que la modernité donne à lire dans la pluralité de ses écritures, c'est l'impasse de sa propre Histoire. (Barthes, R., 1972, p. 49)

En effet, l'histoire poétique de Rimbaud s'inscrit entre les premiers vers du Voyage dans le *Bateau ivre* et le vœu qui l'achève : « Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ! ». Il n'engage pas qu'un malade, mais une personnalité singulière marquée par un désir éperdu d'aborder « n'importe où hors du monde » (Baudelaire, C., 1961, p. 303) et jusqu'au degré supérieur du tragique le thème de la révolte et de l'évasion. C'est au moyen de cette évasion que le poète, abandonné à son sort, passe à un crible critique inouï toutes les institutions et toutes les incarnations de l'ordre. *Une saison en enfer*, dressant l'amer bilan d'un échec poétique, permet d'affirmer, par la poésie, le refus de l'ordre établi. À l'exaltation du « voyant » rêvant d'inventer un monde nouveau, succède la désillusion de celui qui renonce à toutes ses ambitions créatrices à cause du réel lugubre qui l'entoure comme en témoigne ce passage :

[...] Notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue. Ah ! les haillons pourris, le pain trempé de pluie, l'ivresse, les mille amours qui m'ont crucifié ! [...]. Je me revois la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur, étendu parmi les inconnus sans âges, sans sentiment... j'aurais pu y mourir ! J'exècre la misère. [...] Moi ! moi qui me suis dit mage ou sage, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre ! (Rimbaud, A., 1972, p. 139-140)

À l'aide de périphrases, cette prose poétique traduit la misère comme réalité. Fuyant celle-ci, le poète se replie sur lui-même confirmant ainsi son statut de marginal qui contraste avec son statut de « mage ». Il y a, en effet, en Rimbaud, une double postulation difficilement réconciliable et qui témoigne de la duplicité reconnue chez tous les grands poètes de sa génération. On note, d'une part, le poète éclairé et passionné, débordant d'ivresse et de lyrisme ; et de l'autre, le poète froid, doutant de soi, avide d'absolu, « rendu au sol avec la réalité rugueuse à êtreindre ». Cette duplicité se lie également dans *Le Mal des fantômes* qui s'ouvre par le souvenir du poète dont la fonction est de chanter la joie (« j'étais un grand poète né pour chanter la Joie ») (Fondane, B., 2007, p. 17) mais, à la suite de son statut d'émigrant juif traqué dans les rues de Babylone, Fondane étouffe et plonge dans un univers carcéral : « mais je sanglote dans ma cabine » (Fondane, B., 2007, p. 17).

Dans l'urgence de faire voyager son écriture poétique, le sanglot du poète rappelle celui des juifs au moment de leur déportation dans les camps de concentration des antisémites et leur extrême misère tributaire de la malédiction jetée sur eux avec le « mythe du juif errant » incarné par la figure de Isaac Laquedem dans l'ouvrage de Alexandre Dumas à qui Fondane rend un vibrant hommage dans son poème « épitaphe » où l'on pourrait lire :

Ci-git recouvert de poèmes / Isaac Laquedem, / un peu trop porté sur l'extrême, / enfant du vieux Sem, / ayant fait le tour de la terre / le tour des vivants, / où tout lui parut éphémère, / et tout captivant, / bon bougre après tout – mais instable (le mal des aieux), / partout écrivant dans le sable / la langue des cieux. (Fondane, B., 2007, p. 239-240)

Cette poésie de circonstance s'affilie donc à celle de Rimbaud dont le va et vient entre le réel lugubre et l'imaginaire salvateur rappelle le désenchantement et la douloureuse

vie des juifs plongés dans l'éloignement et la mobilité complexe de l'éternel exilé d'une société qui leur refuse le droit d'appartenance et qui leur impose le poids de la marginalisation.

Donc Rimbaud et Fondane étouffent dans leurs sociétés. C'est pourquoi, à l'aide de la poésie, ils cherchent à trouver une issue. Dans *Une saison en enfer* par exemple, Rimbaud tente de retrouver l'alliance perdue chez les sociétés primitives, c'est-à-dire les régions immaculées d'Afrique qui n'ont pas encore connu « le maléfice et l'envoûtement du baptême » (Rimbaud, A., 1972, p. 121), c'est-à-dire le contact avec la civilisation chrétienne. Dans certains de ces poèmes également, il s'agit de renouveler dans son imaginaire poétique un passé mythique à travers les figures de « Ondines », de « Vénus », du « Juifs errants », des « anciens exilés », etc. pour vaincre la rupture qu'il s'est imposée. Chez Fondane, par ailleurs, la solution semble être dans l'exorcisation du monstre à travers le langage poétique. C'est-à-dire grâce au pouvoir de l'écriture, le poète s'arroge le statut d'un sauveur. Il reprend l'émotion juive de la Bible et, par le moyen de la défiguration, il se forge un statut de prophète pour lever la malédiction qui pèse sur son peuple. Cette reconstruction de la vérité biblique dans l'imaginaire poétique de Fondane se lie dans *Matinée d'ivresse*, où Rimbaud manifeste son désir d'affranchissement moral et réclame son ascèse poétique à l'aide de drogues hallucinogènes qui lui font accéder à des aspirations surréelles afin de séjourner dans *Les paradis artificiels* dont parlait Baudelaire et de transcender le « mal du siècle ».

Le poète devient ainsi un témoin de l'histoire, un observateur avisé d'une société fautive à la laquelle il cherche impérativement à se sevrer en incarnant la « doctrine de l'élégance et de l'originalité » (Baudelaire, C., 1961, p. 1179). Mais, ce sevrage avec la société est d'abord, sur le plan poétique, traduit par une rupture avec l'unité du langage classique. Il s'accompagne en effet d'un dérèglement formel qui fait éclater toutes les conventions sur lesquelles s'immobilisait le langage humain depuis « le commencement... » (Frye, N., 1984). Sous le signe de la dérision et de la déraison, Rimbaud et Fondane tentent de déconstruire les stéréotypes de la civilisation européenne nourrie de schèmes chrétiens afin de refaire un monde happé par les affres d'une angoisse existentielle en faisant tomber le masque « civilisateur » de l'homme moderne puisque « les inventions [nouvelles] réclament des formes nouvelles » (Rimbaud, A., « Lettre du voyant », 15 mai 1871).

Cette formule, véritable centre d'irradiation de la conception de l'écriture chez Rimbaud et Fondane, est, selon moi, la « démarche poétique » (Sojcher, J., 1976) qui permet d'expérimenter une autre esthétique où les mots seront porteurs de nouvelles significations. Pour ramener le langage dans l'immédiateté de la sensation et de l'inédit, les mots tels que « enfer » et « fantômes » sont assujettis à une seconde instance, c'est-à-dire « réinventés » (Rimbaud, A., 1972, p. 130) et « resémantisés ». La poésie devient ainsi un tombeau de l'espérance, une sorte de Grace qui permet au poète de sortir de son isolement personnel en vainquant son ostracisme et en conjurant le mal. Ainsi la symphonie des mots dans *Le Mal des fantômes* réconcilie le poète avec le monde et rétablit le rythme édénique perdu lors de la marche des juifs dans les

rues de Babylone. Ainsi à cette scène traumatisante : « vous rêvez des ponts de troisième où des juifs chassieux / sanglotent en hébreu, assis sur des caisses d'oignons / ils pleurent immobiles, perdus d'étoiles froides / et personne ne les attend de l'autre côté de la nuit » (Fondane, B., 2007, p. 113), succède celle où le poète se délecte de ses pouvoirs messianiques : « Dans la viande sauvage des hommes j'ai semé le Messie, / L'heure était là du sang, / cent fois j'étais égorgé, brûlé, fusillé et pendu, / sous la barbe de Dieu j'avançais du temps que j'étais nu » (Fondane, B., 2007, p. 120).

Le combat du poète est donc essentiellement verbal et artistique comme en témoigne ce passage : « le monde s'ouvre en nous / par un mélange huileux de races et de langues / (...) / il est temps de fermer les portes, temps d'éteindre / la lampe. Il est grand temps / de signer cette fresque qu'on a fini de peindre / - et qu'emporte le vent » (Fondane, B., 2007, p. 25). Les flèches de cette « fresque » sont les mots, les « armes miraculeuses » (Césaire, A., 1946) souvent dirigées contre le système établi où les juifs étaient étiquetés et comparés à la vermine et aux parasites transmettant la maladie. Toutefois, aussi bien Rimbaud que Fondane, les poètes donnent le sentiment d'une parfaite maîtrise de leur outil linguistique dans la mesure où, par tout un jeu d'interférences, de collisions et de contaminations verbales, ils réussissent à combler le hiatus existant entre, d'une part leur imaginaire profond, et d'autre part, le réel. Bref, ils « cèdent l'initiative aux mots » (Mallarmé, S., 1897, p. 14). Cette réconciliation entre les « mots et les choses » (Foucault, M., 1966) se fonde sur un système d'équilibre, dont la règle est énoncée dès le premier vers du poème « Alchimie du verbe » : « depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles » (Rimbaud, A., 1972, p. 130). Cette proximité avec les choses apparaît d'ailleurs dès les titres (*une saison en enfer* et *le mal des fantômes*) où les poètes posent le trait d'union de l'association de l'abstrait et du concret ; autrement dit, les mots deviennent la parole qui vient fixer ce qui relève du surnaturel. Ils sont chargés de rapprocher ce qui est lointain. Finalement l'éloignement de l'enfer devient une proximité grâce aux mots.

2. Du réel au surréel ou l'écriture fragmentée

Par le biais de l'esthétique et de la fragmentation, la création poétique de Rimbaud et Fondane bouleverse les codes linguistiques en jouant sur la redéfinition des identités qui s'énonce surtout par le langage connoté et l'écriture de la transgression. Codés sur les modèles de l'intertextualité et de la figuration, leurs poèmes ne peuvent se décoder qu'à partir de leurs points subversifs et de leurs stratégies discursives. Car, « la poésie est une désorganisation de la réalité pratique » (Sojcher, J., 1976, p. 11), elle ne peut s'accomplir que dans la subversion de l'imaginaire collectif. Ainsi dans *Une saison en enfer* et *le Mal des fantômes*, les codes langagiers cachent des enjeux importants et la manière de voiler le poème traduit l'ambiguïté de la poésie de Rimbaud et de Fondane qui, somme toute, serait incapable de dépasser le réel. C'est pourquoi, *Une saison en enfer* apparaît comme un texte plein de contradictions où l'échec du langage se justifie par le silence qui clôt la saison. Cherchant à dire « la vérité dans une âme et dans un corps » (Rimbaud, A., 1972, p. 141), le poète perd définitivement le pouvoir du chant car ne pouvant s'exprimer sans paroles païennes : « ne sachant m'expliquer

sans paroles païennes, je voudrais me taire » (Rimbaud, A., 1972, p. 119). Cette réflexion se lie dans l'œuvre poétique de Fondane qui dans *Paysages profère*, lui aussi, des « mots sauvages » qui avisent ses inquiétudes métaphysiques en affirmant son « incognito » : « Quoi ?... je n'ai pas très bien compris... je ne comprends pas encore... quelque chose qui modifie la réalité ? Non... quelque chose qui me modifie... Moi ? Mais qui ? Et qui suis-je ? » (Fondane, B., 2007, p. 23).

Pour combler ce vide métaphysique qui est en lui, la déperdition qui l'habite, le poète somatise la langue, en réinventant ses « couleurs » (lire le poème *Voyelles*), sa « musique savante », et en l'adoptant à travers un langage carnavalesque et caricatural.

En effet, Fondane et Rimbaud parlent de bric-à-brac avec « les structures lyriques les moins apparentées, les plus dépareillées, les plus décriées » (Fondane, B., 2007, p. 77). Ils s'écartent ainsi de la logique et de la raison discursive : « j'ai déserté, j'ai trahi la cause dialectique » (Fondane, B., 2007, p. 77) dira Fondane. En convoquant des procédés de l'écriture automatique et le machinisme des structures d'énonciation, cet écart à la norme entraîne une confusion des modes d'écriture et bascule le texte vers une imbrication des styles. Fondane voulait faire comme Rimbaud qui soutient que « la vieillerie poétique avait une bonne part dans [son] alchimie du verbe » (Rimbaud, A., 1972, p. 131) et comme tous les autres poètes modernes, c'est-à-dire reprendre ironiquement l'esprit classique, mais suite à la prolifération des mouvements antisémites et à la traque dont il a fait l'objet, il crée son propre style sous le signe des délires poétiques directement inspirés des délires du « voyou de Rimbaud » (Fondane, B., 2010) à en atteste cette hallucination :

Je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. (Rimbaud, A., 1972, p. 131)

Chez Rimbaud et Fondane, le poème traduit le désordre de la vie et tend à reproduire le mythe de la fin du monde surtout à travers la métaphore du naufrage dans le poème *Titanic* qui est un média réel dont l'évocation traduit le signe de l'apocalypse, la destruction de l'humanité et l'échec de la pensée européenne. Ce qui est frappant dans cette évocation cependant est comment le poète roumain passe du registre chaotique du naufrage au registre sensuel où le fantôme est mis en vente :

Sur le pont qui descend lentement hors du regard de l'être
la lumière est debout, elle a peur de tomber,
les hommes sont debout, ils ont peur de s'étendre,
congrès de fantômes debout,
ils crient : « Qui veut bien m'acheter ?
Tant pour ma liberté, tant pour ma conscience,
tant pour mon corps, ce n'est pas cher... (Fondane, B., 2007, p. 103)

Cette obsession du chaos est un assouvissement du désir qui ouvre vers la liberté de conscience et la matérialisation du corps signe d'un produit esthétique qui déréalise la raison. Platon dans le « mythe de la caverne » avait indiqué que « dans la poésie, les poètes créent des fantômes et non des réalités ». La figure du fantôme est ainsi

symbolique chez Fondane. Car, elle incarne la dialectique de la vie et de la mort, de la mobilité et du départ, de l'absence qui se fait présence. Dès le titre elle « embrouille » le lecteur, puisque le titre a, lui-même, une signification fabuleuse et il faudrait bien que le lecteur se « fantômise » pour comprendre la profondeur des images picturales et sensorielles que le poète en tant que le fantôme le plus présent dans tout le recueil laisse voir dans son poème intitulé « le poète et son ombre » (Fondane, B., 2007, p. 132).

Le recueil de Fondane a ainsi un lien avec le spectacle de l'invisible et les habitudes d'un public non encore prêt à décoder le message fantomatique de la poésie qui consiste à « écrire des silences, des nuits, à noter l'inexprimable, à fixer des vertiges » (Rimbaud, A., 1972, p. 130). Ce qui produit un motif communicationnel qui relève de l'insaisissable puisque dans tout le livre, le masque du fantôme est présent. Cette situation méta-textuelle transforme le recueil en un art poétique qui signe d'emblée son destinataire : « je parle au fantôme » (Fondane, B., 2007, p. 30). Ceci fonctionne comme une « déclaration d'intention » (Genette) qui permet à Fondane de décliner ses objectifs : « j'ai voulu être de cœur avec mon temps, de cher avec l'histoire » (Fondane, B., 2007, p. 77) et d'être à la même hauteur de l'auteur d'*Une saison en enfer* qui affirme son intention et ses vœux dans *Délires II* :

je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements. J'inventai la couleur des voyelles ! (...) je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. (Rimbaud, A., 1972, p. 130)

Toutefois, à l'instar de Rimbaud, le poète juif, fidèle lecteur de Chestov et de Nietzsche, sait bien « qu'il faut porter en soi un chaos pour apporter au monde une étoile qui danse » (Nietzsche, F., 1903, p. 18). Ce sacerdoce hautement prométhéen fait de lui un « focalisé interne » : « je m'y trouve encore » ; « J'ai voulu écrire ces poèmes dans le goût dévorant de mon siècle » (Fondane, B., 2007, p. 77). La poésie de Fondane se renouvelle ainsi sur chaque page et renaît sur toutes les formes puisque le réel a besoin d'un instant de transformation pour fixer sur la page blanche les souvenirs lointains « des juifs errants », et coaguler les quelques syllabes de leur néant. Le poème devient un espace où se rachètent des vies, il est aussi expression de liberté qui permet au poète de prendre sa revanche face à l'histoire comme le suggère la métaphore de l'océan, révélateur de l'ontologie du poète : « Océan ! Je te serre sur ma poitrine / (...) / Si je pouvais je t'aimerais comme une sœur / je t'aiderais à traverser les zones inhumaines / - la main dans la main » (Fondane, B., 2007, p. 25). En fin de compte Fondane invente une poésie encomiastique où le poète célèbre « la circulation des sèves inouïs » (Rimbaud, A., 1972, p. 89). Cette affinité avec la poésie de Rimbaud fait de Fondane la figure la plus typique de l'inventeur « autrement méritant » que tous ceux qui trônent au sommet de la poésie. À plusieurs reprises d'ailleurs, il se dit « alchimiste ». C'est que *Le Mal des fantômes* s'inspire de la posture hautement prométhéenne de la *Saison en enfer* de Rimbaud, œuvre de parodie et critique d'art qui dissimule une ambition démesurée, consistant à reconfigurer la vérité de l'homme et la vérité de l'art.

Conclusion

La vision rimbaldienne du monde dans son opposition aux principes du christianisme et à son pendentif social, la bourgeoisie, a connu des lectures diverses quant à sa réappropriation par les poètes de la postérité. C'est ainsi que Fondane, comme tant d'autres, adopte un ton nouveau qui porte les traces de sa dégénérescence liée à son identité juive. Il se propose de faire prévaloir une œuvre différente de celle de ses prédécesseurs qui porterait les marques d'une angoisse existentielle de tout un peuple. Brisant la chaîne littéraire dans le sillage de Rimbaud, il restaure un nouvel ordre et cherche à repenser les rapports entre « les mots et les choses ». C'est à travers cette hybridité du réel et du surnaturel, du concret et de l'abstrait que nous reconnaissons la promesse d'un homme victorieux du monde qui est commune à toutes les grandes civilisations comme si Rimbaud et Fondane avaient médité la prophétie de Dostoïevski qui pensait que « la beauté de l'art sauvera le monde ».

Références

- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- Baudelaire, Charles, *œuvres complètes*, Paris, Gallimard (éd. de la pléiade établie et annotée par le Dantec, complété par Claude Pichois), 1961.
- Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Paris, Éditions Gallimard, 1946.
- Diané, Alioune-B, *Senghor porteur de paroles*, Dakar, P.U.D., 2010.
- Dostoïevski, Fédor, *L'Idiot*, Paris, Gallimard, 1994.
- Dumas, Alexandre, *Isaac laquedem ou le roman du juif errant*, Paris, Seuil, 1852.
- Fondane, Benjamin, *Le Mal des fantômes*, Paris, Verdier, 2007.
- Fondane, Benjamin, *Rimbaud le voyou : et l'expérience du gouffre*, Paris, éditions Non lieu, 2010.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Frye, Northrop, *Le grand code : la Bible et la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- Kunhle, Till, « 'Tu n'es ni chaud ni froid' : Fondane lecteur de l'Apocalypse », in *Société d'études Benjamin Fondane*, disponible sur www.benjaminfondane.com
- Mallarmé, Stéphane (de), *Divagations*, Paris, Éditions Fasquelle, 1897.
- Nietzsche, Frédéric, *Au-delà du bien et du mal*, (trad. de Albert), Paris, collection « Classiques de la philosophie » 1903.
- Rimbaud, Arthur, *Une Saison en enfer in Œuvres poétiques*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1972.
- Sojcher, Jacques, *La Démarche poétique : Lieux et sens de la poésie contemporaine*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

TECHNOLOGY AND LANGUAGE LEARNING DURING A PANDEMIC CRISIS

Laura Ioana Leon

“Grigore T. Popa” University of Medicine and Pharmacy, Iași, Romania

Abstract. *When we say that technology has changed the way in which we learn today, we do not refer only to foreign languages. However, the aim of the paper is to show how technology has changed the perspective upon the traditional method of teaching foreign languages, passing through all the stages of the Internet development. It is a necessary focus on recent times, when, during a pandemic crisis, we have switched our entire didactic activity in the online medium. Technology has given us access to a variety of online resources such as videos, articles, newspapers. Moreover, the online medium has made it easier for us to learn foreign languages almost anywhere, by using podcasts, mobile phones, and improving our listening, reading and even writing skills. These above-mentioned examples are already familiar to us. In addition to this, the paper wants to show how the transfer in the online medium, caused by the pandemic, has required from the foreign language teachers to adapt rapidly to new circumstances. Rapid solutions have been expected in order to carry on our didactic activity. Finally, the paper will present some of the challenges that have been brought by the transfer of the English classes for medical students – from the „Grigore T. Popa” University of Medicine and Pharmacy – in the online medium, as a result of the COVID-19 pandemic.*

Keywords: *technology; language learning; online medium; online teaching; ESP.*

We are slowly reaching the end of a stage which has proven to be a novelty for everyone, regardless of age. It has shown to be unexpected within each aspect of our lives, including our professional area. In the following lines, we will be looking at possible ways in which the teacher-student relationship can be improved in the context of online teaching, during a pandemic crisis.

One of the first observations that can be made is that our personalities have barely changed, despite how we carry on our jobs. In other words, a devoted teacher or a hardworking student are more likely not to have been deeply affected by this whole transition into the online medium. The committed teacher is bound to have tried anything so as to adapt quickly and provide enough resources for his / her students. Similarly, dutiful students have set out to be as active as they would have been in real life. It is vital to point out in this case that we are referring to those fortunate cases, where people had access to such online learning platforms. If we wish for everything to unfold properly, regulations must be established directly from the government and suited to the necessities of all academic contexts. Consequently, every university should be aware of their materials and human resources, in order to build an appropriate framework. In a digital era, any student should have access to higher education and changes in the system are supposed to come from authorities. By taking

into account that students' education is the main priority, plenty of beneficial decisions can be made.

The consistent teaching process would normally imply one single online platform within a university. Microsoft Teams, for instance, has shown to be helpful, offering a wide range of possibilities to both transfer and access pieces of information. In the end, the usage of multiple platforms has only led to confused, overwhelmed students. It would be discriminatory to claim that older teachers had more difficulty in learning to use the Internet than the younger ones. While it is true that young individuals are much more used to the online medium, nowadays technology is still part of our daily lives and does not bring about many challenges. In the past, it might have been something which actually required expertise, but given current circumstances, it is accessible for anyone, meant to be discovered through simple steps. Even so, it goes without saying that any educational institution should create a helping center for both students and teachers who encounter technical issues. It is, indeed, a wrong attitude to reject online learning and any sort of guidance.

Numerous teachers, who weren't even avid Internet users before the pandemic, have managed to carry on all of their activities successfully. In this case, we can also refer to important meetings, degree or doctoral committees, sustained only through maximum diligence. If any teacher refused to adapt or upgrade certain aspects from the very beginning, they only ended up having a negative impact on their students. In addition, it was also the case when teachers would not take into account other assignments and be more considerate towards students when it came to the amount of work they had to do. These tasks could no longer be balanced with a healthy lifestyle, as a result of social distancing, people having no other choice than to spend most of their time in front of screens. One such change called out for psychological counselling for students and teachers altogether, a necessary feature in any institution, for those who have trouble in adjusting to unexpected situations of any sort.

It is well-known that nonverbal language is essential within any class, simply because teachers can easily detect whether they make themselves clear to their audience or not. With no such feedback at hand, all professors had to rethink their approaches and ways to communicate with students. Online classes have certainly revealed to be more demanding than the face-to-face ones, because of the exaggerated time frames in front of computer or phone screens. Once the teaching process is re-evaluated, the first step is to have everyone acting efficiently. Lectures can be shortened – while still being able to cover the mandatory bits in a smarter and more attractive manner. Seminars can become more interactive, encouraging students not to lose interest, especially when they combine an academic environment with the informal context of their homes. Along with this, since we are dealing with the online medium, it is important to respect the students' privacy when they receive their marks or have to send in assignments with subjective viewpoints.

Although we get to spend hours upon hours in front of a screen, it is well-known that we also tend to have shorter attention spans and quickly move from one thing to

another. If we stop and consider what makes us stick around, most of us would probably admit that the article we are reading or the video we are watching has to be funny and witty from the very beginning. This has always been the issue, finding enough elements which lure in a large audience. Returning to online classes, teachers must take into account that their students will not display the same amount of attention and patience as in real life, regardless of how committed they seemed to be before the pandemic crisis and the consequent transfer into the online medium. Challenging circumstances require quick changes, executed properly so as to ensure a more welcoming environment. Teachers cannot lose their connection with their students and, simultaneously, cannot afford to resort to the same methods used during real-life classes. The establishment in the online medium may as well make room for much needed adaptations, a more frequent use of social media platforms, popular among young generations. Such platforms are not meant to become distractions; they can easily incorporate smart learning techniques which also help students practice their language skills. For instance, reading tasks can include blog posts, articles with “click-worthy” titles – and substantial content, surely, for it is a matter of detecting what is high-quality or not. Articles from *The New Yorker*, movie reviews from *Empire Magazine*, book reviews from consistent bloggers or newspapers are some of the straightforward examples. It is important for teachers to be up to date with trends at a particular time, what is generally deemed as popular nowadays. The same process applies in the case of videos which can come in handy within listening tasks, followed by discussions among students. Visual materials have always proven to be more effective since students can engage more in the conversation they are listening to. In this case, snippets of interviews with famous people, late-night shows or TED talks – all available on YouTube – are the perfect type of videos to watch. If chosen wisely, they can ignite further topic discussions which encourage students to exercise their speaking skills. Some teachers may be even surprised to see that they are not even supposed to announce the upcoming speaking task. If this activity is often included in online classes, students will already be more confident in sharing viewpoints and bringing in valuable personal experiences. It is vital for students to learn to form an opinion or even to simply ask questions. In order to create an interactive online class, teachers also have the wonderful opportunity to have guests coming around, suited to talk about relevant subjects and willing to answer questions from students. A lot of people can take advantage of such a possibility provided by online platforms. In real contexts, inviting certain individuals from abroad normally takes some time and implies more effort, whereas a virtual meeting can definitely make up for it and turn out to be far more accessible for both parties involved. Any sort of lecture gains more interest if students are promised an exciting, helpful dialogue with a famous person, locally or internationally.

These are just a few suggestions for improving the teacher-student relationship within the online medium. Until the next academic year, there is plenty of time to redress various mistakes and ensure stronger connections with professionals such as doctors, psychologists or educators. It is interesting to observe that many of the online activities can still be used in the future, especially if they have been successful in turning the learning process into something more enjoyable and effective. In a rather

paradoxical manner initially, the virtual space gets to bring people closer than ever, for during online classes, it is much easier to have guests from foreign countries, who appeal to the young students, or come across more educational resources.

If we were to state that everything does happen for a reason, social distancing has probably pushed people to accelerate a process which was already a necessity. Educational institutions have talked about e-learning platforms for a long time. Therefore, the pandemic has brought forward the opportunity to finally take proper action and organize a coherent schedule, which always has the direct beneficiary – the student – at the core of all activities.

An action plan beneficial for the future would see us rethinking our entire teaching activity within the new context. Things will never be the same after the COVID-19 pandemic, but we still cannot fully anticipate the effects upon the teaching system. What is obvious, however, is that plenty of subjects can be taught online and, as a result, we may take into account some curricular changes.

When it comes to foreign language teaching (especially in the context of English for Specific Purposes), it is useful to analyze all the advantages from the online activities so as to resort to blended learning eventually. As we have noticed, the young generation is familiarized with technology and, in addition, online courses may have also proven to be more efficient in terms of passing on information.

The first step in redefining the online teaching activity is to look at those who have undergone this transition to the virtual medium before the pandemic. In the past couple of years, there have been numerous discussions about online teaching. Foreign language teachers can turn to various platforms which help them become accustomed to effective online teaching techniques.

Platforms such as British Council or FutureLearn provide valuable tips for teachers who wish to reassess their online didactic activity. During the pandemic, the British Council website came with tips to support English language teachers whose transition in the online medium was unexpected. Thus, in the attempt to help them to cope better with the idea of online teaching, British Council shared Graham Stanley's advice from his book *Remote Teaching – how to keep learners' attention*, on how to communicate effectively during an online lesson. Things such as looking at camera's lens (in order to "establish eye contact"), checking your screen presence, making use of gestures and facial expressions, using the voice in different ways, minimizing distractions (making sure the background is not too busy), being familiarized with technology and preparing for troubleshooting (this refers to the fact that teachers should always have a plan B as a backup, just in case the application they intended to use doesn't work) may seem easy to deal with, but, when you are in front of the screen of your electronic device for the first online lessons, they may look like a bear (<https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/remote-teaching-how-keep-learners-attention>). Likewise, the British Council website teaches us how to make use of television while working in the online: "I found it interesting to see how my

learners' interest outside of the classroom influenced their classroom materials and vice versa. My learners became more interested in the series they liked because their class activities allowed them to better understand the dialogue and scenes" (<https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/teach-english-language-skills-television>).

Another interesting post that is worth being mentioned, on the British Council website, is the one devoted to the use of screencasts in the English lessons. Maureen McKeurtan's article gives a description on how screen casts are an effective way to learn English: screencasts can be watched at home, whenever the student find a convenient time (they are also a good way to recap on some topics), students who miss classes may also catch up by watching these screencasts, and last, but not least, they are also an opportunity for parents to get involved with class content (<https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/how-create-and-use-screencasts-english-language-lessons>).

Besides all these tips that are undoubtedly going to help us to cope better with our online didactic activity, it is also important to re-think some of our previous activities that nowadays may be looked at from a different perspective. The way in which we deal with Academic Writing during ESP classes may be changed in the sense that we should find better ways to teach these topics online, but, above all that, it is important to stress upon those new features that our students need to learn, i.e. notions on online conferences and presentations, and, why not, the way in which they should design their scientific writing for the online medium. Likewise, when we deal with the modules devoted to developing communication skills, the very idea of communication should now contain details that make reference to the online communication and how the online medium has changed the way in which we communicate today. Though we have talked about all these before, telemedicine has developed a lot especially during the COVID-19 pandemic. Therefore, special attention should be given to the way in which our future doctors will be able to communicate with their patient virtually. There are, thus, many things that should be reconsidered in the new general context.

In a way, online teaching has brought us closer, despite the actual social distance. We are not strictly referring to the fact that both teachers and students had partial access to others' houses (for online classes presupposed some contact with little homely details, from pets to wall pictures). All these details make us more human since ordinary lectures in auditoriums tend to be far more formal. Surely, details concerned with intimacy will be more thoroughly considered in the near future. The pandemic has taken all of us by surprise, but in the end, this small access to bits of our personal lives has only proven to be a good element, showcasing our fragility, vulnerability and, most importantly, equality when facing these mutual problems.

However, the improvement of the didactic activity is not to be perceived just from this perspective. Through online classes, we have realized how convenient it is to bring in as guests various people from foreign countries. Prior to the pandemic, such guests would have simply been requested to come in a fully-packed auditorium and talk

about a certain topic. It would not always be simple, especially if they were from a distant country. It was all about good timing. This type of events would not happen frequently, but the transfer into the online medium has opened new gates. Online classes allow more opportunities to have personalities from different domains as guests, whose talks and Q&A sessions with students prove to be a success.

The past few months have seen us both bewildered and strong enough to overcome some challenges. Students and teachers have paid more attention to one another after being placed under a different type of spotlight. The younger generations may have learned how to manage their time more wisely, having adults as their models. Meanwhile, teachers have been encouraged to become more open towards modern didactic techniques of engaging with students. In this time period of confusion and need for quick adaptability, the academic environment has shown considerable progress and willingness to preserve a favorable educational context. Certain successful changes are valid proof that blended learning is a possibility among flexible individuals, people who know how to make use of any resource, whether it implies face-to-face interactions or online meetings with countless tools at hand. In demanding times as such, it is important to remember that the teacher-student relationship is far from having a grim development anytime in the future.

References

- <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/remote-teaching-how-keep-learners-attention>
- <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/teach-english-language-skills-television>
- <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/how-create-and-use-screencasts-english-language-lessons>

ENSEIGNEMENT / APPRENTISSAGE DE LA GRAMMAIRE EN MILIEU ARABOPHONE : DISCOURS GRAMMATICAL DES MANUELS DE FLE ET CONTEXTUALISATION DU DISCOURS GRAMMATICAL

Carine Zanchi
GUST University, Koweït

***Abstract.** Teaching a foreign language means focusing on access to fluency and it is also communication-oriented lessons. Our concern is how to teach grammar for beginners with that kind of communicative approach proposed by the textbooks and used by the teachers. In the Middle East, all the textbooks used for teaching French as a foreign language are imported from France or countries like the United States or UK, etc. Therefore, they are not focused on our students' profile and on their educational background which belongs to the traditional language teaching method. The students studying French are always complaining about the French grammar for being very difficult to catch up and a lot of them prefer quitting French whenever the subject is not mandatory. If they do not quit French, we can observe that they miss some important French grammar basics which affect their proficiency in the language for writing and speaking. As a French teacher, we should understand why the students face those difficulties and which remedial teaching strategies will help them fix the French grammar. This paper presents the argument that contextualizing the teaching of French basic grammar can dramatically boost teaching and learning outcomes! It will also demonstrate that a deeper experience in language teaching and a good knowledge of the learners will help the contextualization process.*

***Keywords:** French grammar learning/teaching; French textbooks; contextualized materials; contextualized teaching; teacher skills.*

Introduction

Cet article s'intéresse à la problématique de l'enseignement / apprentissage (E/A) de la grammaire avec des manuels importés auprès d'apprenants arabophones en milieu scolaire. C'est également une étude de cas dans la mesure où elle se base sur notre expérience d'enseignante native de FLE dans 3 pays du Moyen-Orient à savoir le Bahreïn, la Jordanie et le Koweït.

Ces trois pays ont la particularité de proposer le français comme langue 3 qui a le statut de discipline scolaire et qui est soit facultative ou obligatoire en fonction des établissements scolaires.

Faute de disposer de manuels de FLE contextualisés à ce public arabophone, l'E/A du FLE se fait soit avec un manuel généraliste qui s'inscrit dans une approche

communicative actionnelle, soit avec des manuels importés des États-Unis. Dans les deux cas, cette importation s'apparente de facto à « une forme application – adaptation d'un prêt à enseigner, apprendre/évaluer qu'il suffirait parfois d'ajuster » (Castellotti, V., Nishiyama, J., 2011, p. 12).

Nombreuses sont les études à démontrer que l'emploi des manuels généralistes et/ou importés est problématique pour les utilisateurs à savoir : l'enseignant et l'apprenant. C'est d'autant plus vrai quand il s'agit de cultures éloignées comme c'est le cas avec la culture arabophone. Certains auteurs considèrent cette importation méthodologique comme des transferts de pédagogie (Debyser, F., 1982, Abback, I., et Bossuyt, M., 1983).

Dans cet article, nous nous intéresserons plus spécifiquement à l'E/A de la grammaire avec ces manuels que De Salins qualifie de grammaire d'enseignement. En fonction du choix des auteurs, différentes approches de l'enseignement de la grammaire sont présentes dans les manuels à savoir la grammaire explicite, implicite et déductive. Pour l'enseignant de FLE, l'E/A de la grammaire s'apparente à un savoir à transmettre qu'il faut décrire aux apprenants pour favoriser leur compréhension.

La problématique qui se pose pour tout professeur de FLE est comment faire apprendre la grammaire française à son public d'apprenants et comment utiliser le discours grammatical proposé par les manuels. Dans notre contexte d'enseignement, la question qui nous intéresse est quel « discours grammatical pédagogique » choisir pour faciliter l'acquisition de la compétence grammaticale chez l'apprenant arabophone ? Cela nous amènera à nous interroger sur le rôle de la langue maternelle voire de la langue 2 (L2) dans le processus d'appropriation grammaticale et ipso facto à l'importance de la traduction dans ce processus.

Dans cet article qui veut s'intéresser aux modalités de l'E/A de la grammaire du FLE dans un contexte arabophone, nous mettrons en avant la nécessité de contextualiser la grammaire c'est-à-dire comment concevoir une articulation entre le manuel et son discours grammatical et le contexte. Dans une première partie, nous nous intéresserons à l'apprenant arabophone et de facto à sa culture éducative. Dans une deuxième partie, nous analyserons le discours grammatical de deux manuels de FLE que nous avons utilisés, à savoir *T'es branché* et *Tandem*, afin de voir quelle réception ils ont auprès de notre public d'apprenants ! Cela nous amènera à aborder quels sont les points forts et les points faibles de ces manuels. Enfin, dans une dernière partie, nous aborderons la contextualisation didactique que doit opérer l'enseignant pour faire apprendre la grammaire française à un niveau élémentaire en utilisant un discours grammatical adapté aux profils de ses apprenants arabophones. Ce type de démarche relève de l'agir professionnel.

Le profil des apprenants arabophones

Les « cultures éducatives » renvoient à l'idée que les activités éducatives et les traditions d'apprentissage conditionnent en partie enseignants et apprenants. C'est pour cela

qu'avant de parler de parler de contextualisation, il faut nous attarder sur le profil de nos apprenants arabophones.

L'appellation « profil d'apprenants » regroupe les différents types d'apprenants. Actuellement, le profil d'apprenant détaillé ou profil psycho-socio-biographique (Pochard, J-C, 1993, p. 18) s'apparente en quelque sorte à la biographie de l'apprenant. Elle comprend des renseignements portant sur les apprenants c'est-à-dire leurs différents répertoires : sociolinguistique, les intérêts, les préférences et les styles en matière d'enseignement/apprentissage.

Tout apprenant se caractérise par un profil ethno-communicatif donné caractéristique des membres de sa communauté d'origine c'est-à-dire son arrière-plan culturel (Pochard, J-C, 1994, p. 141) : « La prise en compte de cet arrière-plan culturel s'avère indispensable dans une construction théorique du profil d'apprenant » (...). En effet, « Chez tout apprenant, il y a donc un sujet apte à interagir avec autrui conformément aux habitudes de communication qu'il a développées au contact de ses semblables dans son bassin ethnolinguistique d'origine » (Pochard, J-C, 1994, p. 140). C'est dans son environnement que le sujet, dès son plus jeune âge, se construit un répertoire linguistique, cognitif, spécifique en même temps qu'il développe des conduites communicatives particulières.

Les enseignés ont à leur disposition une langue communautaire ou autre comme la langue d'enseignement qu'ils partagent généralement avec l'enseignant.

Dans les pays arabophones du Moyen-Orient, le français a le statut de langue 3 après l'arabe et l'anglais. Ce statut de langue 3 s'explique par le passé colonial de ces pays qui ont été sous domination anglaise. Contrairement à l'anglais qui est la langue véhiculaire, le français n'est qu'une matière scolaire et universitaire parmi d'autres, introduite dans le cadre d'accords de coopération signés entre la France et ces pays arabophones.

Ces pays ont pour langue officielle l'arabe mais il est important de rappeler le statut diglossique de la langue arabe dans la mesure où cohabitent deux variétés d'arabe : l'arabe classique perçu comme « une langue étrangère » avec ses règles grammaticales et un lexique à part et l'arabe dialectal qui est oralisé. Les systèmes éducatifs arabes, peuvent, en effet être ainsi caractérisés :

- La pédagogie de la répétition, du par cœur et de la récitation sont les modalités d'enseignement les plus répandues (particulièrement pour ce qui est de l'apprentissage du Coran et des langues étrangères). On privilégie ainsi, dès l'enfance, la faculté de mémorisation et de récitation, et ce, au détriment de la réflexion.
- L'écrit et la lecture sont prépondérants dans ce système. Pinon (2019) parle d'une vision hagio-mythologique de l'arabe par le biais de la grammaire transmise par les enseignants d'arabe.

Par ailleurs, dans ces pays arabophones, le système éducatif public souffre d'un déficit d'images positives chez les classes moyennes et aisées qui lui préfèrent le système éducatif privé, avec un curriculum anglo-saxon moderne et qui privilégie l'anglais comme langue d'enseignement. Contrairement à l'arabe, l'anglais jouit d'une représentation de

langue dite de prestige dans les classes sociales supérieures mais également d'ascension socio-professionnelle et de réussite sociale (Dabène, L., 1994, p. 61). L'anglais est d'autant mieux valorisé que ses locuteurs occupent des positions sociales élevées (Dabène, L., 1994, p. 62).

Au sein de nos apprenants arabophones, l'on observe différents bilinguismes :

- le bilinguisme soustractif, qui désigne la situation où une personne apprend la deuxième langue au détriment de sa langue maternelle. La maîtrise de la langue maternelle diminue à mesure que la maîtrise de l'autre augmente.
- le bilingue tardif est celui où la deuxième langue est apprise après l'âge de 6 ou 7 ans, et tout particulièrement à l'adolescence ou à l'âge adulte. Il s'agit évidemment d'un bilinguisme consécutif, qui se produit après l'acquisition de la première langue. Le bilingue tardif utilisera les connaissances de sa première langue pour apprendre la deuxième. (source : <http://developpement-langagier.fpfcb.bc.ca/fr/bilinguisme-types-de-bilinguisme>)

Pour conclure, la maîtrise de l'arabe et de l'anglais varient en fonction des locuteurs et de leurs appartenances sociales.

Ces données sur le profil langagier et scolaire de l'apprenant sont intéressantes pour l'enseignant, qui va pouvoir s'appuyer sur les acquis antérieurs de l'apprenant qui opère le rapprochement avec l'acquisition de sa langue maternelle mais également de sa langue 2.

L'enseignement du français langue étrangère au Moyen-Orient

Pour l'enseignement du français, les manuels sont soit généralistes (c'est-à-dire conçu par des auteurs français) ou importés de pays tels que les États-Unis, le Royaume-Uni, le Liban. Jusqu'à présent, l'E/A du FLE se fait avec un manuel de FLE (livre de l'élève et cahier d'exercices) qui est le seul et unique outil d'enseignement à la disposition des apprenants considéré comme une sorte de « bible des connaissances » à mémoriser pour les examens. De facto, cette importation méthodologique n'est ni centrée sur le profil de nos apprenants, ni sur leurs besoins d'apprentissage et leurs centres d'intérêts.

La représentation que les apprenants arabophones ont de l'E/A du FLE s'apparente à un enseignement traditionnel à l'instar des autres disciplines scolaires qui se résume à engranger des connaissances, à apprendre des formes et des règles et à être passif en classe conformément à leurs habitudes d'apprentissage. L'écrit et la mémorisation jouent un rôle important et les erreurs sont assimilées à une faute. Le but n'est pas d'apprendre à communiquer mais de mémoriser des règles de grammaire et des listes de vocabulaire hors contexte.

Ce qui nous amène à dire que le cours de FLE est synonyme de chocs interdidactiques pour les apprenants arabophones (Zanchi, C., 2012) dans la mesure où il fait appel aux pédagogies actives (pédagogies du projet, ludification, débats, jeux de rôle et simulation,

collaboration entre pairs etc.) et qui rend l'apprenant acteur de son apprentissage. Ce qui peut déstabiliser l'apprenant arabophone non habitué à ce type d'enseignement.

Le manuel de FLE : une nouvelle appropriation pour l'apprenant arabophone

Ce manuel de FLE importé en particulier le manuel généraliste se révèle être un nouveau support d'enseignement pour les apprenants arabophones dans la mesure où avec l'approche communicative, l'oral est privilégié et le passage à l'écrit est rapide. En outre, les documents sont variés : supports authentiques, pédagogisés écrits, oraux et visuels. Le lexique est varié au gré des documents authentiques et des besoins langagiers et ne se présente pas sous forme de listes à mémoriser.

L'utilisation du manuel de langue s'apparente à une nouvelle utilisation mais également à une nouvelle pratique de lectures. Le manuel est un instrument à maîtriser de la part de l'apprenant (Choppin, A., 1992, p. 160).

Outre le problème de lecture du manuel, se pose également celui de la compréhension du discours pédagogique du manuel (Zanchi, C., 2015) qui utilise un métalangage précis uniquement en langue cible pour mener à bien l'acte d'enseignement et d'apprentissage de la langue (Cordier, C., 2002). Or les facilitateurs techniques et pédagogiques ainsi que le métalangage utilisé (discours des consignes etc.) sont inaccessibles puisqu'écrits en langue cible. En plus du problème de la compréhension des documents, s'ajoute celui de la compréhension des consignes et de fait de leur application.

L'E/A de la grammaire dans les manuels de FLE

A la question « Pourquoi enseigner la grammaire » ? Quelques réponses :

La vocation d'une grammaire en langue étrangère est de permettre l'accès à une compétence de communication où se trouvent associées les structures grammaticales et les tâches communicatives (...) La reconnaissance et la production des marques et des fonctionnements linguistiques à l'écrit et à l'oral est indispensable. (Chiss, J-L., 2002, p. 13)

La grammaire structure l'énoncé, en forme en quelque sorte le squelette : les différences de forme fournissent des informations concernant, par exemple, le genre, le nombre, le temps, ou les relations existant entre les mots (...); l'ordre des mots est soumis à des règles qui peuvent être très contraignantes. (De Vriendt, S., 2003, p. 243)

La perspective grammaticale permet une activité de réflexion sur la langue par exemple en créant des occasions de comparaison entre langue source et langue-cible, ce qui permet à un ensemble d'activités de conceptualisation de se mettre en place. (Jeanneret, M-T., 2002, p. 37)

Analyse des discours grammaticaux des manuels de FLE utilisés en classe de FLE (niveau A1) Tandem 2 et T'es branché 1

En FLE, l'enseignement doit aboutir à l'appropriation d'un système de langue que l'on ne connaît pas à la base contrairement à ce qui se passe en FLM. Pour ce faire,

l'enseignant utilise le manuel de langue accompagné de son cahier d'exercice. Chaque unité est composée d'une partie grammaticale avec ou sans explication, des exemples et des exercices.

Pour analyser le discours grammatical des manuels de FLE, nous nous référerons à *Tandem*, manuel généraliste et *T'es branché*, manuel américain que nous avons utilisés en milieu scolaire.

Quelques remarques générales

L'approche grammaticale proposée par *Tandem* s'inscrit dans celle du CECR (Cadre européen commun de référence pour les langues) : « C'est la connaissance des ressources grammaticales de la langue et la capacité de les utiliser ». Ce point continue avec une définition, assez longue, de la grammaire d'où il ressort que :

- la base de l'analyse est la phrase,
- la grammaire est au service du sens
- l'apprenant participe à l'élaboration de sa propre grammaire en évitant le par cœur.

(source : http://cercc.ens-lyon.fr/IMG/pdf/Apres_midi_communication_Fougerouse.pdf)

Les manuels américains s'inscrivent dans l'approche de l'ACTFL (American Council on the Teaching of Foreign Languages) : « Grammar should be addressed within meaningful communicative contexts as one element of language proficiency. Instead of focusing on grammar rules and diagramming sentences, teachers should guide students towards an understanding of how grammar functions. Students learn how to use the form rather than memorized conjugations that may not be applicable across contexts » (source : <https://www.actfl.org/guiding-principles/teach-grammar-concepts-meaningful-contexts-language-learning>)

Le recours à la langue 1 doit se faire pour vérifier la compréhension ou aider à la compréhension. Cette approche communicative de la grammaire se retrouve également dans les manuels américains : « A communicative grammar lesson gives students the opportunity to practice the target grammar item through specific communicative tasks and activities » (source : <https://americanenglish.state.gov/resources/teachers-corner-teaching-grammar-communicative-competence>)

Le manuel *Tandem 2*

C'est un manuel ancien datant des années 2002 et qui s'adresse à de jeunes adolescents. Malgré son ancienneté, il est toujours dans le catalogue des ventes chez Didier. Il est utilisé dans l'enseignement public jordanien. Ce manuel s'inscrit dans l'approche communicative.

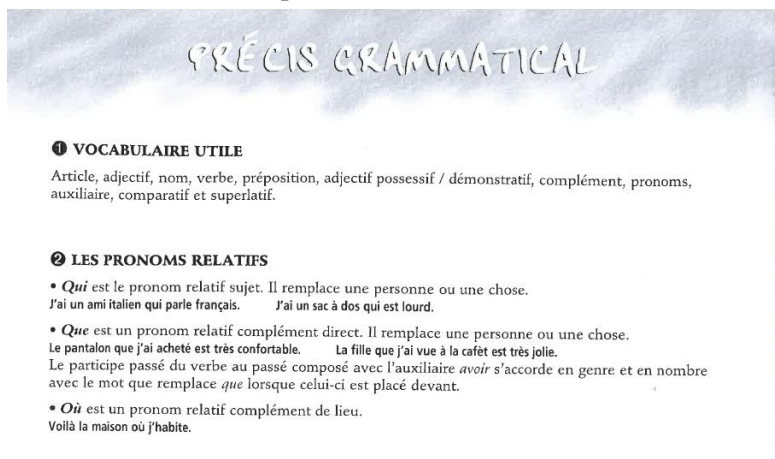
Le constat qui s'impose est que *Tandem 2* présente les points de grammaire sous forme d'encadrés sans toute autre forme d'explication grammaticale : « En FLE, un examen de certaines méthodes s'inspirant de l'approche communicative montre une tendance à

la marginalisation de la grammaire sous la forme d'appendices grammaticaux » (Chiss, J-L., 2002, p. 6).

Il existe cependant un précis grammatical situé à la fin du cahier d'exercices (cf extrait page 70) qui reprend les points de grammaire abordés en utilisant un métalangage scolaire franco-français comme celui des catégories grammaticales ou parties du discours. Ce qui correspond à la terminologie métalinguistique employée pour enseigner la grammaire scolaire : article, adjectif, nom, verbe, préposition, adjectif possessif / démonstratif, complément, pronoms, auxiliaire, comparatif et superlatif.

Tout est en langue cible. Le constat qui s'impose est le recours exclusif à la langue cible même pour l'introduction d'un point de grammaire et sa terminologie métalinguistique. Ce qui sous-entend que ce métalangage grammatical similaire à l'anglais (articles, nouns, pronouns, adjective, verb, possessive adjectives, etc.) soit déjà connu et maîtrisé par nos apprenants dans leur langue maternelle ou dans leur langue 2.

Avec l'utilisation des manuels généralistes, l'apprenant doit pour sa part conceptualiser la grammaire, ce qu'il n'a jamais fait auparavant. Or, sur le terrain, il s'avère que la terminologie grammaticale anglaise relative aux classes grammaticales et leurs fonctions n'est pas maîtrisée.



Le manuel *T'es branché 1*

Dans ce manuel américain de FLE qui date des années 2014, le discours grammatical est très scolaire. Les règles sont explicitées dans la langue d'origine de l'apprenant et les exemples en langue cible sont traduits dans la langue d'origine pour faciliter une meilleure compréhension et appropriation du point grammatical. Des exercices de réappropriation sont proposés pour une meilleure utilisation de la langue en contexte.

Analyse de l'explication grammaticale du présent de l'indicatif à travers ces deux manuels de FLE

Pour travailler les verbes au présent, voici le discours grammatical proposé par les deux manuels.

LE POINT SUR... **les verbes au présent**

- Je **mange** une glace et après je **bois** un verre d'eau.
- Tu **te brosses** les dents et tu **vas** au lit.
- On **fait** du sport et après on **prend** une douche.
- Nous **commençons** par l'anglais et nous **finissons** par les maths.
- Vous **mettez** vos manteaux et après vous **sortez**.
- Ils **achètent** le dessert et ils **viennent** chez nous.

DOSSIER 1 Srouvez ①

Exercice 2

Complétez le texte en conjuguant au présent les verbes *habiter, avoir, s'appeler, être, aimer, aller, faire, adorer*:

Bonjour ! Je Tatiana, j' 16 ans et je en 1^{er} au lycée Descartes. Ma sœur, qui Alexandra, 8 ans, elle à l'école primaire. Nous 32 rue Victor Hugo à Lille. Moi, je de la danse parce que j' beaucoup (à. Ma sœur du piano, elle jouer pour toute la famille.

Écris un petit texte pour te présenter :

Exercice 3

Faites correspondre selon le modèle :

1. Nous avons des cousins	a. qui s'appelle Adrien.
2. C'est Nathalie	b. qui viennent du Japon.
3. Ils ont un grand frère	c. qui habite au bord de la mer.
4. Fred reçoit des lettres	d. qui est à côté de chez moi.
5. Je vais au collège	e. qui joue du piano.
6. C'est Alexandre	f. qui porte une jolie robe rouge.

Page 8 *livre de l'élève*

Exercice 4

Retrouvez les questions qui correspondent aux réponses données :

1. -
- Je m'appelle Caroline.
2. -
- J'habite en France, à Aix-en-Provence.
3. -
- J'ai 14 ans.

DOSSIER 3 Srouvez ②

4. -
- Oui, du volley-ball.
5. -
- J'adore le hip-hop.

Exercice 5

Associez la description des différentes personnes et les loisirs proposés :

a. le chant	g. la natation
b. la danse classique	h. le violon
c. le VTT	i. la télévision
d. la randonnée	j. le tennis
e. le piano	k. la lecture
f. le judo	

Exemple : Pascal aime la musique. → a / e / h.

1. Jeanne aime rester à la maison. →
2. Tristan est hyperactif, il aime tous les sports. →
3. Albert aime uniquement les sports de plein air. →
4. Adeline adore être dans l'eau et nager. →
5. Marie est calme, elle aime la musique classique et l'opéra. →

Et toi, quels sont tes loisirs ?

Exercice 6

Conjuguiez les verbes au présent :

1. Je (aller) à Lyon la semaine prochaine.
2. Tu (connaître) ta leçon par cœur, c'est bien.
3. Elle (acheter) un joli manteau à sa fille.
4. Nous (prendre) le train de 18 h 15.
5. Vous (faire) la cuisine pour vos amis.
6. Ils (devoir) venir chez nous pendant l'été.

Source : Tandem 2 et cahier exercice.

Structure de la langue

Révision: Present Tense of Regular Verbs ending in -er, -ir, and -re

To form the present tense of a regular -er verb, remove the -er ending from the infinitive to find the stem. Then add the ending -e, -es, -ent, -ez, -ent, -ent depending on the subject.

écouter		
j'	écoute	écoutes
tu	écoutes	écoutes
il/elle/on	écoute	écoute

Qu'est-ce que tu écoutes? What are you listening to?
J'écoute la musique de Santana. I'm listening to music by Santana.

To form the present tense of a regular -ir verb, remove the -ir ending from the infinitive to find the stem. Then add the endings -is, -is, -it, -issent, -issent, -issent depending on the subject.

choisir		
je	choisis	choisisses
tu	choisis	choisisses
il/elle/on	choisit	choisissent

Vous choisissez un cadeau d'anniversaire? Are you choosing a birthday gift?
Oui, je choisis un CD pour André. Yes, I am choosing a CD for André.

To form the present tense of a regular -re verb, remove the -re ending from the infinitive to find the stem. Then add the ending -e, -e, -ent, -ent, -ent, -ent depending on the subject.

vendre		
je	vends	vendes
tu	vends	vendes
il/elle/on	vend	vend

Qu'est-ce que vous vendez? What are you selling?
Nous vendons notre vieille voiture. We're selling our old car.

6 Un voyage scolaire

Anna note des affaires que ses camarades de classe vendent pour payer leur voyage scolaire. Où va-t-elle en vend?

1. ts
2. je
3. Gabriel et moi, nous
4. Nicole
5. Koffi et toi, vous
6. Étienne et André
7. Nous

7 La rentrée

Complétez l'histoire de Stéphanie et son amie Clara avec les formes convenables des verbes de la liste. Utilisez le présent.

téléphoner faire marcher aller goûter trouver attendre

1. Stéphanie... un nouvel ensemble.
2. Elle... son petit déjeuner dans la cuisine.
3. Elle... son sac à dos avec ses nouveaux cahiers et stylos dans sa chambre.
4. Elle... à son amie Clara.
5. Elle demande: "Nous... à l'école ensemble?"
6. son frère... à l'école en avance.
7. Elles... leurs amis devant l'école.

COMPARAISONS

Which of these verbs is regular in English in the present tense?

- to be
- to work
- to have

Unité 1

Leçon 4 **Unité 1**



Source : *T'es branché!* (2014, p. 12-13)

Ce point de grammaire est une révision du présent de l'indicatif pour des apprenants ayant déjà appris le français. Comme le montrent les deux extraits précédents, ces deux manuels ont une approche différente pour introduire ce point de grammaire. Dans *T'es branché*, le discours grammatical est plus détaillé en reprenant les terminaisons regroupées sous forme de tableaux synthétiques pour les différents groupes de verbes ER, IR, RE (1^{er}, 2^e et 3^e groupes). La conjugaison de ces différents verbes est expliquée en anglais.

Des exemples en français et traduits en anglais sont mis à la disposition des apprenants pour faciliter la compréhension. C'est une démarche déductive qui va des règles aux exemples. Les exercices s'éloignent des exercices structuraux. L'apprenant est également invité à réfléchir sur sa propre langue et à faire une sorte d'analyse contrastive concernant la formation du présent entre sa langue et la langue cible.

C'est une façon de montrer à l'apprenant que même dans sa propre langue, un fonctionnement similaire s'observe avec certains verbes qui sont de facto des verbes irréguliers.



Dans *Tandem2*, le discours grammatical est inexistant. Il se réduit à des exemples de phrases avec des verbes des trois différents groupes pour mettre en relief leur existence. Conformément à l'approche communicative, l'approche choisie est la grammaire implicite c'est-à-

dire l'enseignement de grammaire qui a pour but de faire acquérir aux apprenants l'emploi de la langue cible sans recourir aux explications grammaticales et aux connaissances théoriques. L'apprenant est encouragé à faire des hypothèses, 'le verbe se conjugue comme cela parce que ...'.

Comme le démontre le cahier d'exercices, l'enseignement/apprentissage de grammaire est effectué essentiellement sur les exercices avec la pratique des exercices structuraux sur « la phrase modèle ».

Par ailleurs, l'observation qui s'impose est qu'en classe de FLE, le recours au métalangage grammatical est très courant et repose sur la culture éducative de l'enseignant.

Pourquoi recourir à la contextualisation ?

Si le discours grammatical est incompris, l'apprenant ne peut pas progresser en langue étrangère. Le constat opéré sur le terrain montre que des erreurs systématiques censées être transitoires dans l'apprentissage perdurent et traduisent de facto une fossilisation de l'E/A de la grammaire.

Il est important pour l'enseignant de mettre l'accent sur l'appropriabilité du discours grammatical. Ceci signifie qu'il doit adapter son discours grammatical à son public cible et à ses spécificités éducatives.

Il faut garder à l'esprit que l'apprenant en français (langue cible) se base souvent sur la grammaire de sa langue maternelle (langue source) ou d'une langue étrangère : « Un élément présent dans des langues précédemment acquises est un meilleur candidat pour le transfert lors de l'apprentissage de la langue nouvelle » (Véronique, D., 2009, p. 29).

Ce que confirme Besse (Besse, H., 2001) pour qui beaucoup de choses dépendent du degré de grammaticalisation scolaire antérieure en langue maternelle ou dans une autre langue étrangère.

Comme démontré précédemment, il est clair que le discours grammatical de *Tandem 2* est difficilement appropriable par l'apprenant arabophone, qui a besoin de recourir à un modèle plus traditionnel comme dans *T'es branché*, avec une explication des règles de conjugaison. C'est selon ce modèle qu'il a appris la grammaire arabe et anglaise.

Dans *Tandem 2*, les prérequis pour comprendre la règle ont été oubliés :

- La terminologie est-elle intelligible pour l'apprenant ? Le présent à quoi cela se réfère-t-il dans la langue de l'apprenant ?
- L'explication est-elle présentée de manière structurée ?
- La compréhension de la règle (tâche des apprenants) implique quelques questions :
 - La règle part-elle du niveau de connaissances des apprenants ?
 - L'explication est-elle compréhensible pour l'apprenant ?
 - La règle a-t-elle été comprise telle qu'elle doit l'être ?
- L'apprentissage et la rétention de la règle entraînent de nouvelles questions :
 - Les processus mentaux présupposés dans la présentation de la règle, correspondent-ils aux structures mentales des apprenants ?
 - La formulation de la règle et le choix des exercices permettent-ils de la retenir et de l'appliquer ? (source : <https://www.psychodramaturgie.org/fr/fondements/grammaire/et-la-grammaire>)

Voici une typologie d'erreurs récurrentes chez nos apprenants arabophones liées à l'emploi du présent de l'indicatif et présentes à l'oral comme à l'écrit :

- L'oubli de conjuguer les verbes : ils manger
- La conjugaison est inexacte : confusion des terminaisons

- La confusion entre *être* et *avoir* : je suis un chat
- L'utilisation du verbe *être* pour donner son âge : je suis 20 ans.
- L'absence de verbes (sur le modèle de l'arabe) : je jordanien.
- La confusion entre pronoms personnels, les tableaux synthétiques de conjugaison ne sont pas lisibles et compréhensibles par des apprenants arabophones qui ont du mal transférer leurs connaissances acquises en langue 1 et 2 vers la langue 3.

Ceci démontre bien qu'au contact d'une langue étrangère, le développement de nouvelles habitudes langagières va se heurter à des habitudes antérieures fixées lors de l'acquisition de la LM ou de la L1, provoquant ainsi des situations de conflit entre les anciennes et les nouvelles habitudes. L'enseignant doit prendre en compte les erreurs dues aux interférences des trois langues à savoir, le français, l'anglais et l'arabe.

Dans notre cas, comme mentionné précédemment, il faut garder le modèle traditionnel pour un meilleur transfert grammatical : « pour un apprenant en français, apprendre la grammaire, même avec une approche traditionnelle, c'est parvenir progressivement à appréhender la langue » (Fougerouse, M-C., 2001).

Or, avec l'emploi de ces manuels de langue, les spécificités culturelles et linguistiques de nos apprenants ne sont pas prises en compte dans la mesure où ils sont destinés à un public d'apprenants universels ou à des apprenants américains. Le pari est fait qu'ils vont s'acculturer (Zanchi, C., 2012). Comme l'écrit Demorgeon, « Du fait de l'interculturalité, les cultures sont en relation (...) et à travers leurs contacts, elles sont conduites à des modifications, à des évolutions » (Demorgeon, J., 2004, p. 24).

Retour sur le concept de contextualisation en didactique des langues

Ce concept de contextualisation n'est pas nouveau. En effet, il suffit de relire Debyser qui, à son époque, s'intéressait aux conséquences de cette importation méthodologique de manuel généraliste : « Quelles peuvent être les conséquences culturelles de modèles didactiques définissant la relation au savoir et la relation pédagogique sans tenir compte de la tradition culturelle des pays d'accueil, en ce qui concerne précisément le savoir (...) ? » (Debyser, F., 1982, p. 26).

Comme nous l'avons décrit ci-dessus, les effets de contexte sont indéniables en particulier dans le cas de cultures éducatives éloignées. Pour cela, une compréhension fine du contexte pédagogique, institutionnel, éducatif, social, culturel, économique, politique et bien sûr linguistique est nécessaire (Blanchet, P., 2009). Le contexte désigne l'ensemble des paramètres qui forment l'environnement dans lequel se déroule cette situation (Delcroix, A., et al., 2013).

Par ailleurs, dans l'E/A d'une langue, il est impossible d'ignorer la grammaire en classe de FLE. Comme l'écrivait Cuq, « la grammaire rôde, qu'on le veuille ou non, autour de la classe de langue. Il ne fait en effet aucun doute que tôt ou tard, dans une

classe de FLE, des questions grammaticales sont évoquées explicitement (...) » (Cuq, J-P., 1996, p. 5).

La contextualisation pédagogique

Rendre plus lisible et plus opératoire le discours grammatical des manuels nécessite de la part des enseignants de procéder à une contextualisation.

Il faut au préalable que les enseignants partagent les langues des apprenants et soient conscients de leurs difficultés potentielles d'apprentissage. Dans notre cas, la contextualisation sera faible puisqu'il nous faut prendre en compte la culture métalinguistique des apprenants et leur modèle grammatical antérieur et procéder à des modifications du discours grammatical du manuel afin de l'adapter aux représentations grammaticales en L1 et L2 de nos apprenants arabophones : « il est illusoire de penser qu'on puisse enseigner / apprendre une L2, sans prendre compte, d'une manière ou d'une autre, les langues (dont leur L1) que les élèves pratiquent déjà, et à partir desquelles ils apprennent, même si le maître ne les utilise pas en classe et s'il leur interdit de les parler ouvertement durant ses cours » (Besse, H., 2001). Pour Demaizière et Nancy-Combes (Demaizière, F., Nancy-Combes, J-P., 2005), l'acquisition est considérée comme un processus de conceptualisation de nativisation-dénativisation : « La nativisation [Andersen] est le phénomène qui fait que l'apprenant perçoit et analyse toute nouvelle donnée langagière en L2 selon des critères déjà en place, qui lui sont personnels (ces critères varient évidemment au fur et à mesure qu'il avance dans son apprentissage) ».

Le rôle des langues 1 et 2 dans l'appropriation d'une langue inconnue est crucial. La plupart de nos apprenants sont bilingues et l'enseignant doit s'appuyer sur ces deux langues dans l'E/A de la grammaire du FLE pour faciliter le transfert. Il faut développer la conscience translinguistique chez l'apprenant qui désigne : « l'habileté à réfléchir sur les similitudes et les différences entre langues » (Gauvin, J., Thibeault, I., 2019, p. 2).

En effet, l'arabe a des similarités avec le français comme l'accord des noms et des adjectifs en genre et en nombre, le pluriel des noms et des adjectifs. Il existe également des similitudes grammaticales entre l'anglais et le français comme la structure des phrases en anglais et les classes de mots : nom/noun, verbe/verb, déterminant/determiner, etc.

La traduction en didactique des langues fait son grand retour, puisque vient de paraître chez Didier un manuel généraliste contextualisé à des apprenants arabophones à savoir *Bonjour et bienvenue !* (méthode de français pour arabophones niveau A1.1 : <https://didierfle.com/produit/bonjour-et-bienvenue-en-francais-a1-1-livre-cd/>). Son recours s'apparente à une traduction explicative. Ce manuel existe également en version anglophone, sinophone et coréanophone (source : <https://didierfle.com/produit/bonjour-et-bienvenue-en-francais-a1-1-livre-cd/>).

Dans ce manuel contextualisé, la réflexivité métalinguistique ou la perception « contrastive » est sollicitée de la part de l'apprenant. Une mise en contraste est faite pour souligner les équivalences et les différences entre les systèmes linguistiques des langues de l'apprenant. Ce qui est une forme de contextualisation puisqu'il s'agit de deux descriptions adossées l'une à l'autre. Dans ce manuel, il existe une double page grammaire présentant 2 ou 3 points de grammaire accompagnés d'activités. La démarche est basée sur l'observation et la réflexion, et un renvoi vers la grammaire contrastive français-arabe qui se trouve à la fin du manuel. Pour faciliter la compréhension, les consignes sont traduites en arabe ! Nous aimerions mentionner qu'à la suite de ce manuel contextualisé à un public d'apprenants spécifiques et proposant une grammaire contrastive, vient de paraître, une grammaire contrastive, *Je compare*, aux Éditions Trait d'Union, qui met en relief les différences et similitudes entre le grec et le français. Ce qui paraît prometteur pour un meilleur E/A de la grammaire.

Enfin, dans un souci de contextualisation, l'autre solution pour l'enseignant est de créer son propre matériel numérique. Les TIC sont de formidables outils pour la contextualisation pédagogique (Zanchi, C., 2014).

Conclusion

Cet article s'intéresse à la problématique de l'E/A de la grammaire française en milieu scolaire. Pour un enseignant natif, enseigner la grammaire du français auprès d'un public scolaire arabophone n'est pas toujours évident dû à un manque de matériel pédagogique adapté à ce public, mais également en raison des différences culturelles et éducatives qui sont d'autant plus prononcées dans le cas de cultures éloignées.

Or dans l'E/A du FLE, la grammaire joue un rôle important en début d'apprentissage. En effet, si la grammaire est mal apprise, cela va affecter la performance linguistique de l'apprenant aussi bien à l'oral qu'à l'écrit. Lors des corrections pour le DELF B1-B2, il n'est pas rare de voir des erreurs relevant du niveau A1 !

Comme le mentionne Plane (Plane, S., 1994), si une erreur est récurrente, cela signifie qu'un apprentissage est à refaire. L'objectif de l'enseignant est par conséquent de faire apprendre correctement la grammaire en choisissant un discours grammatical qui soit adapté au profil de ses apprenants et à leur culture éducative. Comme démontré, la prégnance du modèle traditionnel grammatical chez nos apprenants arabophones est un fait établi et il est donc logique de l'adopter même si le discours du manuel propose un autre discours grammatical appartenant à une nouvelle pédagogie de la grammaire.

Il est manifeste que sur le terrain, on attend des savoirs précis et maîtrisés de la part des enseignants (Zanchi, C., 2018). Comme démontré dans cet article, les connaissances contextualisées sont plus importantes que les connaissances académiques. En effet,

par (enseignement) contextualisé, il faut entendre ici un enseignant attentif à ce qu'il engage, pour chacun de ses élèves et dans le ici et maintenant de leur classe, l'apprentissage de ce qu'il cherche à leur enseigner. En d'autres termes, un enseignant qui s'efforce de prendre en compte, selon les réactions de ses élèves et autant qu'il lui est possible, ce qui lui paraît être à même de leur permettre de s'approprier, avec plus ou moins de succès, les savoirs pratiques ou plus savants qu'il cherche à leur faire apprendre. (Besse, H., 2016)

Pour finir, notre expérience nous montre que plus l'enseignant est expérimenté auprès d'un public d'apprenants spécifique, plus la contextualisation devient facile !

Références

- Abback, Idriss, Bossuyt, Marcel, « Transfert de pédagogie : pour qui ? jusqu'où ? comment ? », dans *Le Français dans le Monde*. Paris : Hachette Larousse - Août Septembre n°1789, 1983.
- Bergeron, Christelle, Albero, Michèle, Bidault, Murielle, *Tandem 2, Méthode de français*, Didier, 2003.
- Besse, Henri, « Peut-on 'naturaliser' l'enseignement des langues en général, et celui du français en particulier ? » dans *Le Français dans le Monde*, numéro spécial « Théories linguistiques et enseignement du français aux non-francophones », Paris, 2001.
- Besse, Henri, « Pour un enseignement/apprentissage contextualisé de la 'grammaire' du français langue étrangère », dans *Carnets*, Deuxième série - 8 | 2016, disponible en ligne <https://journals.openedition.org/carnets/1858?lang=pt>.
- Blanchet, Philippe, « Contextualisation didactique : de quoi parle-t-on ? » dans *Le français à l'université*, 14(2), 2009.
- Castellotti, Véronique, Nishiyama, Jean, « Contextualiser » le CECR ? » dans *Recherches et applications, Le français dans le monde : Contextualisations du CECR : Le cas de l'Asie du Sud-Est*, n° 50, Paris, 2011.
- Chiss, Jean-Louis, « Débats dans l'enseignement/apprentissage de la grammaire », dans *Cahiers de l'Institut de linguistique et des sciences du langage*, 13, Université de Lausanne, 2002.
- Choppin, André, *Les manuels scolaires : histoire et actualité*, Paris, Hachette Éducation, 1992.
- Cordier-Gauthier, Corinne, « Les éléments constitutifs du discours du manuel », in *Revue de didactologie des langues-cultures*, Klincksieck, 2002.
- Cuq, Jean-Pierre, *Une introduction à la didactique de la grammaire en français langue étrangère*, Paris, Didier/Hatier, 1996.
- Dabène, Louise, *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*, Hachette FLE, 1994.
- De Vriendt, Sera, « Et la grammaire dans tout cela ? » dans Paul Rivenc éd., *Apprentissage d'une langue étrangère/seconde*, Vol. 3: *La méthodologie*, Louvain-la-Neuve, Belgique: De Boeck Supérieur, 2003.

- Debyser, Francis, « Pédagogies venues d'ailleurs- transferts de didactique et cultures », dans *Le Français dans le monde*, n°170, 1982.
- Delcroix, Antoine, Forissier, Thomas, Anciaux, Frédéric, « Vers un cadre d'analyse opérationnel des phénomènes de contextualisation didactique », dans Frédéric Anciaux, Thomas Forissier, Lambert-Félix Prudent, *Contextualisations didactiques : approches théoriques*, L'Harmattan, 2013.
- Demaizière, Françoise, Narcy-Combes, Jean-Paul, « Méthodologie de la recherche didactique : nativisation, tâches et TIC », *Alsic*, Vol. 8, n° 1 | 2005, disponible en ligne <https://journals.openedition.org/alsic/326>.
- Demorgon, Jacques, *L'histoire interculturelle des sociétés*, Paris, Éd. Anthropos, coll. Exploration interculturelle et science sociale, 2e éd. revue. et augm., 2002.
- Fougerouse, Marie-Christine, « L'enseignement de la grammaire en classe de français langue étrangère » dans *Ela. Études de linguistique appliquée*, no 122, 2/2001.
- Jeanneret, Thérèse, « Structures grammaticales et constructions préfabriquées, quelques enjeux didactiques», dans *Cahiers de l'ILSL* 13, 2002.
- Pinon, Catherine, « Le statut des normes grammaticales dans l'enseignement de l'arabe ou comment les enseignants transmettent une vision hagio-mythologique de l'arabe », dans *Savants, amants, poètes et fous : Séances offertes à Katia Zakharia*, Beyrouth, Liban : Presses de l'Ifpo, 2019, disponible en ligne.
- Plane, Sylvie, *Écrire au collège : didactique et pratiques d'écriture*, Nathan, 1994.
- Pochard, Jean-Charles, « Impact de la langue maternelles dans l'acquisition du FLE. Édition et présentation des actes du 9ème colloque "Acquisition des langues, profils d'apprenants" », Saint-Etienne, publications de l'université Jean Monnet de Saint-Etienne, 1993.
- Pochard, J.-C., *Profils d'apprenants : Actes du IXe colloque international : Acquisition d'une langue étrangère : perspectives et recherches*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 1994.
- Theisen, Toni, *T'es branché 1*, EMC World Languages, 2014.
- Thibeault, Joël, Gauvin, Isabelle. « Quelles sont les similitudes et les différences entre les grammaires du français et de l'anglais ? », *Scolagram* n°5 « Pédagogie de la règle ou Didactique du truc ? », 2019, disponible en ligne https://scolagram.u-cergy.fr/index.php/content_page/item/305-quelles-sont-les-similitudes-et-les-differences-entre-les-grammaires-du-francais-et-de-l-anglais?
- Veronique, Daniel, *L'acquisition de la grammaire du français, langue étrangère*, Paris, Didier, collection Langues & didactique, 2009.
- Zanchi, Carine, « Manuel généraliste de FLE et phénomène d'acculturation : cas des apprenants jordaniens », dans *Chemins actuels*, Mexique, no73, novembre 2012.
- Zanchi, Carine, « TICE et transposition didactique contextualisée », dans *Recherches et ressources en éducation et formation*, n°5, IUFM-Guadeloupe, 2014, disponible en ligne <http://espe-guadeloupe.fr/articles/numero-5-2014-decembre>
- Zanchi, Carine, « Apprenants arabophones en français langue 3 : Quels profils de lecteurs ? », dans Belhadj Hacem, Abdelhamid, Marin, Brigitte (dir.), *Approches pluridisciplinaires de la lecture et de l'écriture*, L'Harmattan, 2015.
- Zanchi, Carine, « Quel enseignant de français langue 3 dans la sphère arabophone ? », *Actes du 9e Congrès Panhellénique et International des Professeurs de français*, 2018.

ANALYSE ASPECTUELLE DES *PHRASAL VERBS* : UNE ÉTUDE SUR CORPUS

Emilie Riguel

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France

Abstract. *Typical of the English language, phrasal verbs have aroused intense linguistic interest and a large body of research has been carried out on them, ranging from theoretical research on their syntactic and semantic properties, as well as their diachronic study up to various fields of applied linguistics, such as in first and second language acquisition in particular. If the study and classification of phrasal verbs means venturing on a slippery ground, given their non-consensual definition and divergent theories on their semantic compositionality, phrasal verbs have traditionally been subdivided into three semantic categories: literal (e.g., take away), aspectual (e.g., eat up), and idiomatic (e.g., figure out) (see Spasov 1966, Bolinger 1971, Fraser 1976, Quirk et al. 1985, Celce-Murcia & Larsen-Freeman 1999). However, the present study is limited exclusively to the analysis of aspectual verb-particle constructions in which the particle assumes the role of aspect or Aktionsart marker in the sense of the lexical aspect of the verb. Indeed, aspectual particles provide information about the lexical aspect or Aktionsart of the verbal event (Dehé et al. 2002). This article first proposes to revisit previous studies devoted to aspectual phrasal verbs (Kennedy 1920, Poutsma 1926, Live 1965, Brinton 1985, 1988, Celce-Murcia & Larsen-Freeman 1999, Giddings 2001, Cappelle 2005, Cappelle & Chauvin 2010). Secondly, it brings a fresh perspective to aspectual phrasal verbs from a semantic point of view. More specifically, it will be a question of accounting for the semantic contribution of the adverbial particle within aspectual verb-particle constructions. In this work, we focus on the aspectual interpretations of phrasal verbs and draw up a typology examining the four semantic subclasses of aspectual phrasal verbs - namely, ingressive aspect, continuative aspect, iterative aspect, and completive aspect. This study is based on examples from the British National Corpus (Davies 2004-) and the Corpus of Contemporary American English (Davies 2008-).*

Keywords: *phrasal verbs; aspect; Aktionsart; aspectual particles; corpus linguistics.*

1. Introduction

Constructions typiques et incontournables de la langue anglaise, les *phrasal verbs* (également connus sous le nom de « verbes à particule »), tels que *take away*, *eat up*, ou encore *figure out*, ont suscité un intense intérêt linguistique et un vaste ensemble de recherches ont été menées à leur sujet, allant de la recherche théorique sur leurs propriétés syntaxiques (Kennedy 1920, Live 1965, Bolinger 1971, de la Cruz 1972, Sroka 1972, Fraser 1976, Dixon 1982, Quirk et al. 1985, Dehé 2002, pour ne citer qu'eux) et sémantiques (Kennedy 1920, Spasov 1966, Bolinger 1971, Lipka 1972, Pelli 1976, Lindner 1981, Campoy Cubillo 1997, pour ne citer qu'eux), ainsi que leur étude diachronique (Spasov 1966, Pelli 1976, Hiltunen 1994, Akimoto 1999, Claridge 2000,

Thim 2006a,b, Smitterberg 2008, pour ne citer qu'eux), jusqu'à divers domaines de la linguistique appliquée, notamment en acquisition de la langue maternelle (Jeschull 2003, 2007, Riguel 2014, 2016, 2019a,b, 2020) et de la langue seconde (Dagut & Laufer 1985, Hulstijn & Marchena 1989, Laufer & Eliasson 1993, Sjöholm 1995, Condon & Kelly 2002, Liao & Fukuya 2004, Condon 2008, Riguel 2015a,b, 2016).

Si l'étude et la classification des *phrasal verbs* équivaut à s'aventurer sur un terrain glissant, de par leur définition non consensuelle et les théories divergentes sur leur compositionnalité sémantique, les *phrasal verbs* ont traditionnellement été divisés en trois catégories sémantiques : littérale (p. ex., *take away*), aspectuelle (p. ex., *eat up*) et idiomatique (p. ex., *figure out*) (voir Spasov 1966, Bolinger 1971, Fraser 1976, Quirk et al. 1985, Celce-Murcia & Larsen-Freeman 1999). Les verbes à particule aspectuels (p. ex., *chatter away, eat up, read something over/through, walk on*, etc.) sont des verbes composés et ils sont constitués d'une racine verbale (ou verbe support) et d'une particule qui apporte une signification aspectuelle.

La présente étude se limite exclusivement à l'analyse des constructions verbe-particule aspectuelles au sein desquelles la particule endosse le rôle de marqueur d'aspect ou d'*Aktionsart* au sens d'aspect lexical du verbe. En effet, les particules aspectuelles fournissent des informations sur l'aspect lexical (encore appelé *Aktionsart*, mot allemand signifiant « mode d'action ») de l'événement verbal (Dehé et al., 2002, p. 14).

Cet article propose en premier lieu de revisiter les études antérieures consacrées aux *phrasal verbs* aspectuels (Kennedy 1920, Poutsma 1926, Live 1965, Brinton 1985, 1988, Celce-Murcia & Larsen-Freeman 1999, Giddings 2001, Cappelle 2005, Cappelle & Chauvin 2010, pour ne citer qu'eux). Dans un second temps, cette étude offre un nouveau regard sur les *phrasal verbs* aspectuels d'un point de vue sémantique. Plus précisément, il s'agira de rendre compte de l'apport sémantique de la particule adverbiale au sein des constructions verbe-particule aspectuelles. Dans ce travail, nous nous intéressons aux interprétations aspectuelles des verbes à particule et élaborons une typologie examinant les quatre sous-classes sémantiques de la catégorie des *phrasal verbs* aspectuels, à savoir :

- valeur aspectuelle inchoative/ingressive
- valeur aspectuelle continuative/durative
- valeur aspectuelle itérative
- valeur aspectuelle complétive/terminative

Cette étude s'appuie sur des énoncés issus du *British National Corpus* (Davies 2004-) et du *Corpus of Contemporary American English* (Davies 2008-), ainsi que sur des exemples extraits de la littérature anglophone.

2. Définition et caractéristiques des *phrasal verbs* aspectuels

Les *phrasal verbs* aspectuels présentent des caractéristiques syntaxiques et sémantiques distinctes des verbes à particule à valeur directionnelle ou idiomatique. Tout d'abord, contrairement à la particule à valeur spatiale, la particule aspectuelle ne constitue pas un

argument du verbe support. Elle est donc librement omissible la plupart du temps. D'autre part, à la différence de la particule idiomatique, la particule aspectuelle ne forme pas de combinaison idiomatique avec le verbe support, de sorte que la signification finale de la construction verbe-particule est prévisible (Jackendoff, 2002). D'un point de vue sémantique, les significations des *phrasal verbs* aspectuels sont plus transparentes que celles des *phrasal verbs* idiomatiques, mais elles ne le sont pas autant que celles des *phrasal verbs* littéraux. Dans les *phrasal verbs* aspectuels, le verbe support conserve sa signification littérale tandis que la particule ajoute du sens à l'aspect du verbe support. Les particules aspectuelles fonctionnent ainsi comme des modificateurs aspectuels. Elles remplissent une fonction analogue à l'aspect russe. De manière générale, elles apportent une valeur complétive/perfective à l'action exprimée par le verbe support, comme en témoignent les exemples suivants :

- *eat* versus *eat up* (*finish eating* – finir/vider son assiette)

(1) “**Eat up**,” Isabel said, “we can not afford to let things go to waste.” (BNC FIC 1969)

(2) At lunch, where there were maids to serve, Sara kept watching Thomas's plate. “**Eat up**,” she said when he left something. “No, thanks.” The stomach shrinks. He's doing very well. He's put on six pounds,” she told the table. (BNC FIC 1990)

- *clean* versus *clean out* (*clean thoroughly* – nettoyer à fond, de fond en comble)

(3) In their first efforts to **clean out** the room they tried sweeping the floors with the brooms they had found in a storage room, but the thick dust soon made the air intolerable. It was Sasanamas who finally suggested that they wash the floor down with water.

(Barry J. Hoffman, *The Elfowl Saga: Scattered by the Winds*, 2002, p.53)

(4) Then in about an hour of very hard work, she and Barbara **cleaned out** the cupboard and filled a big metal garbage can with all the seed and put it outside the door-sill of the porch. I have suffered from the disorder in that cupboard for more than a year, so what a superb Christmas present they gave me, those best of friends!

(May Sarton, *At Seventy: A Journal*, 2014)

- *sell* versus *sell off* (*get rid of completely* – liquider, vendre)

(5) Portions of it had been **sold off** over the years as it became too expensive to maintain so much land. (COCA FIC 2001)

(6) From the outside it seemed like a lovely big house, but once you went through the door you found sagging furniture, cobwebs on the lamps, pictures and door-molding and rooms that were empty because she had **sold off** everything. (COCA FIC 2006)

3. Revue de la littérature

Cette section présente une vue d'ensemble des études consacrées aux *phrasal verbs* aspectuels dans la littérature. Cette revue de la littérature est présentée chronologiquement.

Véritable précurseur des études consacrées aux *phrasal verbs*, Kennedy (1920), comme en témoigne sa monographie – principalement descriptive – d'une cinquantaine de pages sur le sujet, est le tout premier grammairien qui a fait valoir les caractéristiques aspectuelles des particules comme marqueurs de perfectivité ou d'intensité : « Of almost equal importance in its semasiological effect is the addition of the particle as a perfective or intensive » (Kennedy, A.G., 1920, p. 27). En outre, l'essentiel de son travail porte sur la signification de la particule.

Poutsma (1926) est l'un des premiers grammairiens à avoir mis au jour le rôle de marqueur aspectuel que peuvent endosser les particules. Dans son chapitre sur l'aspect, il formule plusieurs observations pertinentes sur les fonctions aspectuelles des particules et fait remarquer qu'elles peuvent jouer un rôle dans l'expression de l'ingressif, du terminatif et du continuatif :

Many verbs of the above description are assisted in expressing an ingressive (or momentaneous) aspect by adverbs (or adverbial word-groups) implying a moving in a certain direction. (Poutsma, H., 1926, p. 296)

In the majority of cases the notion of terminativeness is brought out with the assistance of adverbs, chiefly *out*, *through* and *up*, which, indeed, modify the meaning of the verb in various other ways as well. (Poutsma, H., 1926, p. 300)

The above adverbs may, in a manner, be regarded as denoting a kind of result of the action expressed by the verb with which they are connected. (Poutsma, H., 1926, p. 301)

The continuative aspect may be more explicitly expressed by: a) the adverb *on*, which may be placed after practically any durative verb. (Poutsma, H., 1926, p. 307)

Dans son article « The Discontinuous Verb in English » (1965), Live soulève également la question de l'aspect et souligne les propriétés aspectuelles des particules : « The role of the particle, especially of the M-yielding group, approaches the aspectual » (Live, A.H., 1965, p. 443). Dans la lignée de Kennedy (1920), elle considère les particules aspectuelles comme des marqueurs d'intensité ou du terminatif : « Almost all the particles represent some variant of the intensive or the terminative – or both » (Live, A.H., 1965, p. 437).

Plusieurs recherches antérieures menées sur les *phrasal verbs* considéraient les particules aspectuelles comme complétives (Fraser, B., 1976, p. 6) ou perfectives (Bolinger, D., 197, p. 96-97, Dušková et al., 1988, p. 205, 243, Smith, 1997, p. 69). Cependant, ces approches n'ont pas reçu suffisamment d'appui de la part de la communauté scientifique. D'une part, l'approche soutenant la valeur complétive des particules ne tient pas compte des significations non-complétives des particules, à savoir : inchoative (p. ex., *start off*), continuative (p. ex., *burn away*) et itérative (p. ex., *read over*). D'autre part, l'approche qui retient la valeur perfective des particules va à l'encontre de l'hypothèse selon laquelle l'aspect grammatical en anglais est une catégorie purement grammaticale – il ne peut être marqué que par l'inflexion (comme *-ing*) mais pas par la dérivation (comme les particules). En outre, Brinton (1985) affirme que les particules ne marquent pas la perfectivité car les *phrasal verbs* sont compatibles avec les marqueurs de phase (ces derniers pouvant exprimer une valeur ingressive, continuative ou terminative). Or, la fonction des marqueurs de phase est justement de se concentrer et se focaliser sur une partie d'une situation, ce qui contraste avec le perfectif qui envisage un événement dans sa totalité, de manière holistique. Afin de mieux comprendre ceci, observons l'exemple suivant :

(7) The road to the market was long and dusty, but at least it was paved. The fresh asphalt was the only extravagance that Leila al-Ghani could find in Mosul in recent days. Her shoes **had started to wear out** along the length of the road, back and forth on trips from her flat-roofed home in the Wahdah neighborhood. (COCA FIC 2009)

Ainsi, dans cet énoncé, le marqueur de phase *had started* se focalise sur le début de l'événement décrit par l'ensemble verbe-particule *wear out*. Plus précisément, on dira qu'il exprime une signification ingressive. Or, selon la pensée de Brinton (1985), ceci entre en conflit avec le perfectif puisque celui-ci considère le procès (*wear out* dans notre exemple) dans sa totalité.

Afin de fournir une théorie plus satisfaisante des particules aspectuelles dans les *phrasal verbs*, Brinton (1985) soutient que les particules ne marquent pas l'aspect grammatical mais situationnel (également appelé « aspect lexical » ou « *Aktionsart* »), et, en particulier, que les particules marquent la télicité sur la racine verbale. La télicité est la notion aspectuelle d'une borne finale inhérente ou d'un objectif au-delà duquel l'événement ne peut pas continuer. Par exemple, *play*, *sing* et *walk* sont atéliques, tandis que *die*, *make a chair* et *sing a song* ont une lecture télique (Comrie, 1976, p. 45). Autre exemple, le verbe simple *eat* induit une lecture atélique du procès, correspondant à l'activité de manger qui est envisagée comme durative et non bornée, tandis que le verbe à particule *eat up* (manger complètement, finir son assiette [*to eat all of something, to consume food completely, to finish meal*]) déclenche une lecture télique et bornée (aspect terminatif). En d'autres termes, les particules transforment les verbes d'activité en verbes d'accomplissement (Brinton, 1985, p. 161). Brinton considère le fait que les verbes statiques ne se combinent pas avec des particules (cf. Bolinger, 1971, p. 89-90, Fraser, 1976, p. 11) comme une preuve indépendante que les particules sont des marqueurs de télicité, puisque les états ne sont pas compatibles avec la notion de télicité. Cependant, Brinton reconnaît deux problèmes potentiels dans son analyse. Tout d'abord, les particules ne s'associent pas seulement avec des verbes d'activité atéliques, mais aussi avec des verbes d'accomplissement et d'achèvement qui sont eux-mêmes téliques. Par exemple, les verbes simples *find*, *meet* et *win*, qui ont une lecture télique, peuvent être associés à des particules et conduire à des constructions « verbe support + particule » ayant également une lecture télique, comme en témoignent les verbes à particule *find out*, *meet up (with somebody)* et *win out*, respectivement. Brinton résout le problème en affirmant que, dans de tels cas, la particule met l'emphase sur la nature télique de la racine verbale.

Le second problème avec la théorie de Brinton concerne les particules *along*, *away* et *on* puisqu'elles ne marquent pas la télicité. Au lieu de cela, selon Brinton (1988, p. 175), elles marquent l'aspect continuatif ou itératif, comme c'est le cas pour les verbes à particule *drive on/along*, *walk on* ou encore *work away* :

on, along, and away make aspectual, not aktionsart, distinctions and [...] mark continuative/iterative aspect; that is, they portray a situation which may otherwise have stopped as continuing, or they portray the situation as repeated.

Cette valeur est également mentionnée par Dehé et al. (2002, p. 14). Par ailleurs, Jackendoff (2002) caractérise la signification des *phrasal verbs* formés avec ces particules comme se rapprochant du sens de « *keep on V-ing* ». De plus, comme Jackendoff (2002, p. 77) le fait remarquer, les *phrasal verbs* formés avec des

particules aspectuelles continuatives ne peuvent pas accepter de complément objet direct. Par exemple, il serait totalement agrammatical de dire « **Kate ate the cake away/on* ». Sur la base de cette observation, McIntyre (2001, 2004) distingue deux types d'emploi des particules – atransitif et non atransitif (c'est-à-dire intransitif et transitif). Par exemple, les particules sont intransitives dans *play (*a silly game) around/about*, *read (*notes) on* et *sing (*songs) along*, mais elles sont transitives dans *dream up a solution* et *think out a plan*. McIntyre (2001) fait remarquer que les particules transitives forment des verbes à particule téléiques, tandis que les particules intransitives – qui ont une signification durative ou ingressive – forment des verbes à particule atéliques. Cependant, il est important de souligner que McIntyre (2001, p. 136-137) rejette une corrélation directe entre la transitivité et la téléicité pour les raisons suivantes : tout d'abord, les racines verbales sans particules intransitives, à la différence des verbes à particule respectifs, sont compatibles avec les compléments d'objet directs. C'est notamment le cas avec *play a silly game*, *read notes* ou encore *sing songs*. D'autre part, les particules intransitives bloquent toutes sortes de compléments d'objet directs plutôt que de téléiciser uniquement les compléments d'objet directs (par exemple, *Ashley played (*the piano) along/on/away/around*).

Toutefois, l'étude de Brinton (1985) s'est révélée très influente et l'idée selon laquelle les particules sont des marqueurs de téléicité constitue de nos jours la théorie standard des particules aspectuelles, plébiscitée dans de nombreux travaux tels que dans ceux de Keyser & Roeper (1992, p. 118), Tenny (1994 : 150), van Hout (1996, 1998), Dehé et al. (2002, p. 9, « a feature strongly associated with particles ») et Jeschull (2003, p. 120), entre autres. Plus précisément, Brinton (1988) soutient l'idée que la fonction des particules est lexicale (1988, p. 235). En outre, elle postule que les particules sont des marqueurs d'*Aktionsart* téléique (« markers of telic *Aktionsart* ») (1988, p. 168) et souligne que « [t]hey may add the concept of a goal or an endpoint to durative situations which otherwise have no necessary terminus » (1988, p. 168). Par ailleurs, elle précise également que « [t]he particles which most frequently indicate the endpoint of an action are *up*, *down*, *out*, and *off*; less frequent are *through*, *over*, and *away* » (1988, p. 169).

Il nous paraît essentiel de rappeler la distinction entre aspect grammatical (aspect) et aspect lexical (*Aktionsart*). Ainsi, l'aspect fait référence au point de vue de l'énonciateur sur un événement donné – action achevée (aspect perfectif) ou en cours (aspect imperfectif ou continu) – tandis que l'*Aktionsart* reflète la nature inhérente de la situation dépeinte, c'est-à-dire s'il s'agit d'un événement statique ou dynamique, ponctuel ou duratif (1988, p. 3). En outre, un lexème peut avoir un *Aktionsart* téléique (borne finale) ou atélique (procès non borné). Remarquons qu'un événement peut être analysé à la fois en termes de son aspect et de son *Aktionsart*. Par exemple, dans l'énoncé « *the shoes are wearing out* », l'aspect est continu, mais le *phrasal verb wear out* est un exemple d'*Aktionsart* téléique puisqu'il y a la notion intrinsèque d'un procès délimité par une borne finale (1988, p. 168). Pour résumer ce point, nous pouvons citer Brinton (1988, p. 182) qui, sur la base d'une distinction claire et précise entre aspect grammatical et aspect lexical, permet de mieux comprendre les tenants et les aboutissants des propriétés aspectuelles des particules, y compris leurs limites :

Though the particles contribute the notion of goal or endpoint, they say nothing about the achievement or realization of that goal. It is rather the grammatical aspect of the expression which indicates whether or not the goal has been attained.

Dans la classification des *phrasal verbs* établie par Quirk et al. (1985), les constructions semi-idiomatiques (« *semi-idiomatic constructions* » (1985, p. 1162-1163) renvoient à diverses significations aspectuelles. Ainsi, la particule peut exprimer le sens d'une action persistante, ininterrompue et/ou obstinée (p. ex., *beaver away, chatter away, fire away, work away*), d'un accomplissement (p. ex., *blow out, burn down, drink up, mix up, wear out*), d'un comportement sans but précis (p. ex., *fool around, goof around, mess around, play around, wait around*), ou encore la capacité à durer ou à résister en termes de longévité (p. ex., *last out*).

La classification des *phrasal verbs* selon Celce-Murcia & Larsen-Freeman (1999) définit les *phrasal verbs* aspectuels comme la catégorie où les « *particles contribute consistent aspectual meaning* » (1999, p. 432). Les particules aspectuelles peuvent exprimer diverses significations : ainsi, les particules *off, out* et *up* possèdent une valeur inceptive (p. ex., *set out, start up, take off*). En outre, les particules *along, around, away, on* et *through* sont continuatives (p. ex., *carry on, come along, dance away, hang on, keep on, play along, read through, run on, sleep away, think through, travel around*). Par ailleurs, la particule *over* a une signification itérative (p. ex., *do over, write over*). Enfin, les particules *down, off, out, over* et *up* ont une valeur complétive et marquent l'idée de complétude (p. ex., *clean up, close up, cut off, fade out*).

Parmi les fonctions des particules aspectuelles, Celce-Murcia & Larsen-Freeman (1999, p. 433) citent non seulement le marquage de la télicité sur les racines des verbes atéliques (p. ex., *burn* et *wear* ont une lecture atélique, tandis que *burn down* et *wear out* ont une lecture télique), mais aussi le marquage de la durativité sur les racines verbales ponctuelles (p. ex., *catch, check* et *win* décrivent des procès ponctuels, tandis que *catch up, check over* et *win over* renvoient à des événements duratifs). Concernant la théorie de Celce-Murcia & Larsen-Freeman (1999) sur l'opposition durativité/ponctualité des *phrasal verbs*, le changement d'aspect dans le sens de la ponctualité vers la durativité est en accord avec la théorie d'Olsen (1994) selon laquelle la durativité est la caractéristique marquée, ainsi qu'avec le postulat de Rappaport Hovav & Levin (1998) selon lequel les accomplissements ont une structure plus complexe que les achèvements. Toutefois, il convient de souligner que le changement d'aspect de la ponctualité à la durativité ne se produit que dans le cas d'un changement d'un événement unique en une série d'événements. En second lieu, la question de savoir si ces *phrasal verbs* ont une lecture durative est discutable. Par exemple, l'ajout d'un adverbe duratif rend l'énoncé agrammatical ou décrit un état résultatif.

L'hypothèse de Brinton (1985) a été testée par Giddings (2001) sur un corpus de *phrasal verbs* formés avec les particules *down* et *out*. Giddings (2001) a utilisé les tests de Dowty (1979) pour déterminer la valeur aspectuelle de la situation décrite par les *phrasal verbs* de son corpus et les racines verbales correspondantes. Elle a trouvé, conformément à la théorie de composition monotone de l'aspect situationnel, que les

particules peuvent ajouter des caractéristiques aspectuelles à la racine verbale, mais pas les supprimer. Giddings (2001) a également constaté que *down* et *out* ajoutent des caractéristiques aspectuelles aux racines verbales sauf si le verbe support de l'ensemble verbe-particule est un accomplissement (et a déjà la structure la plus complexe possible), ou si le verbe support est un verbe de mouvement (vraisemblablement, ces *phrasal verbs* possèdent un sémantisme littéral plutôt qu'aspectuel). Elle ne précise cependant pas quelles caractéristiques aspectuelles sont ajoutées par les particules *down* et *out*. Dans son analyse des résultats, Giddings (2001) observe que le changement de l'aspect situationnel s'accompagne généralement d'un changement de transitivité. Pour comprendre ceci, examinons les énoncés suivants :

(8) Hunter's legs and lungs are still strong enough to allow him to find tranquility in the familiar woods around the clear streams of Perquimans County, N.C., where he **has** fished and **hunted** since his boyhood. (COCA NEWS 1999)

(9) By the later nineteenth century Arabs and trader-warlords like Canyemba were employing small armies of Africans to **hunt down** elephants and rhino, whose tusks and horns were used in Europe for knife handles.

(Robin Brown, *Blood Ivory: The Massacre of the African Elephant*, 2011)

Le verbe simple *hunt* (8), qui exprime une activité, a un fonctionnement intransitif. En revanche, le verbe à particule *hunt down* (9), qui désigne un accomplissement, est transitif (il accepte un complément d'objet direct, en l'occurrence, ici *elephants and rhino*).

Toutefois, les travaux de Brinton (1985) et Giddings (2001) ne prennent pas en compte une caractéristique importante de la télicité, à savoir la compositionnalité. En effet, il est connu depuis longtemps dans la littérature aspectuelle que la télicité est une propriété du prédicat plutôt que du verbe uniquement. Ainsi, elle est déterminée par le verbe et ses arguments (Verkuyl 1972, 1989, 2005, Krifka 1992, 1998). Par exemple, *Kate sang* est atélique, tandis que *Kate sang a song* a une lecture télique. Compte tenu du rôle des arguments du verbe dans la composition de la télicité, les propriétés de marquage de l'aspect des particules peuvent être déduites en s'appuyant sur la comparaison d'un verbe simple et d'un *phrasal verb* constitué de la même racine verbale (p. ex., *eat an apple* est atélique, tandis que *eat up an apple* déclenche une lecture télique).

Dans son étude, Cappelle (2005, p. 351ff., 354-355) soulève des arguments contre l'approche du marquage de la télicité pour les particules aspectuelles. En outre, il souligne qu'il y a des cas où même des particules qui sont généralement reconnues comme étant télicisantes (*up* par exemple) ne marquent pas la télicité, comme dans l'énoncé *The earth is warming up*. Comme le fait valoir Cappelle (2005), *up*, dans cet exemple, ne renvoie pas à une borne finale inhérente au-delà de laquelle l'événement de réchauffement ne peut plus continuer. L'approche du marquage de la télicité pour les particules ne prédit pas quand *up* marque la télicité et quand ce n'est pas le cas. Cappelle & Chauvin (2010) adoptent une approche différente à l'égard de la question d'aspectualité des particules, à savoir l'analyse de la particule en termes de description du changement exprimé dans la racine verbale. Ils considèrent que les particules

aspectuelles sont comparatives et/ou résultatives. Plus précisément, les particules sont comparatives lorsque le changement exprimé par le *phrasal verb* est progressif et graduel, comme avec le verbe à particule *build up* [*to make/become higher or more intense ; to become greater, more powerful or larger in number*], par exemple :

(10) Vologsky slammed his fist down upon the table as the injustice of it all descended upon him again. He felt the resentment **building up** in waves of pressure which threatened to burst his head open like an over-inflated balloon. Everything was so unfair, so bitterly frustrating. (BNC FIC 1979)

Les particules sont résultatives lorsqu'un résultat est atteint ou qu'il y a un changement de condition, comme avec *team up* [*to join with another person or group in order to do sth together, to put two or more people or things together in order to do sth or to achieve a particular effect*], par exemple :

(11) # Mounting a collaborative, real-time response to a Lassa fever outbreak in early 2018, doctors and scientists in Nigeria **teamed up** with researchers at Broad Institute of MIT and Harvard and colleagues to rapidly sequence the... # Biochemists, microbiologists, drug discovery experts and infectious disease doctors **have teamed up** in a new study that shows antibiotics are not always necessary to cure sepsis in mice. Instead of killing causative bacteria... # (COCA MAG 2018)

Cappelle & Chauvin (2010) soulignent également que certains *phrasal verbs* sont ambigus et permettent deux interprétations distinctes. Par exemple, le verbe à particule *brighten up* (égayer) a une lecture comparative lorsqu'il signifie « *make something brighter* » (rendre plus lumineux), tandis qu'il a une lecture résultative lorsqu'il a le sens de « *make something bright* » (rendre lumineux). Néanmoins, l'analyse de Cappelle & Chauvin (2010) souffre des mêmes lacunes que celle de Brinton (1985) : il manque des prédictions spécifiques quant à l'effet du marquage de la télicité des particules, et, de plus, il ne peut pas être appliqué à toutes les particules aspectuelles. En effet, la particule *on* dans *babble on* ne peut être analysée ni comme comparative, ni comme résultative. Il en est de même pour les particules *on* et *along* dans *drive on/along*, ou encore pour la particule *away* dans *work away*. Enfin, les particules qui soulèvent une difficulté particulière dans les travaux menés par Brinton (1985) et Cappelle & Chauvin (2010) sont celles exprimant des significations continuatives (se référer à la classification des *phrasal verbs* aspectuels établie par Celce-Murcia & Larsen-Freeman (1999, p. 432-433)).

4. Typologie des *phrasal verbs* aspectuels

Les *phrasal verbs* aspectuels peuvent être subdivisés en quatre classes sémantiques en fonction l'apport sémantique de la particule :

- valeur aspectuelle inchoative
- valeur aspectuelle durative
- valeur aspectuelle itérative
- valeur aspectuelle complétive

4.1. Valeur aspectuelle inchoative

La particule adverbiale peut exprimer une valeur aspectuelle inchoative (également appelé ingressive, ou inceptive, ou initive). Il s'agit d'une valeur aspectuelle selon laquelle l'action est présentée à sa borne initiale. En d'autres termes, le procès est envisagé à son début, à son commencement. Plus spécifiquement, les particules exprimant une valeur aspectuelle inceptive sont *off*, *up* et *out*. Ci-après sont présentés quelques exemples de *phrasal verbs* aspectuels inceptifs : **start off** (intransitif : commencer [*begin - speech, film, programme, meeting, ceremony*] ; débiter, faire ses débuts [*begin - in life, career*] ; transitif : commencer [*book, campaign, show*] ; commencer [*person - on new task*]), **start on** (transitif : commencer [*begin - essay, meal*] ; se mettre à [*begin - task, dishes, work*] ; entamer [*begin - new bottle, pack*]), **start out** (intransitif : se lancer, s'installer, s'établir, commencer sa carrière [*begin career*] ; prendre la route [*begin journey*]), **start up** (intransitif : débiter [*begin career*] ; commencer [*guns, music, noise, band*]), **take up** (transitif : se mettre à [*begin, become interested in, engage in - activity, hobby*] ; prendre [*begin work in - job, post*] ; commencer, embrasser [*begin - career*])

Ci-dessous, deux énoncés illustrant l'emploi en contexte du verbe à particule *start off* :

(12) Our group went into the arena and took our seats in anticipation of the ceremony. The ceremony **started off** with a welcome from the Mayor of Chattanooga and a talk from a NCAA representative. After the speeches the parade of teams began. (Ron & Kathie Smith, *Slam for Life: The Story of a Girl's AAU Basketball Team*, 2011, p. 51)

(13) TERRY-GROSS# And, Emily, let me ask you. You **started off** as a psychotherapist. you practiced for about six years before becoming a comedy writer. What was the transition from psychotherapy to comedy? EMILY-V-GORDON# It's a slow one. It's hard to jump ship from one to the other. But I really, really loved being a therapist. And I worked with a lot of really, really intense populations because that's kind of where I loved and where my heart was. But it did also... (COCA SPOK 2017)

4.2. Valeur aspectuelle durative

La particule adverbiale peut exprimer une valeur aspectuelle durative. En ce sens, l'action est présentée comme se continuant et se poursuivant dans le temps. En outre, le procès est envisagé en cours de réalisation et sans aucune considération d'une éventuelle borne finale. Au sein même de cette catégorie, nous pouvons considérer trois sous-classes en fonction de l'apport sémantique de la particule :

- continuité du procès
- action réalisée sans but/visée spécifique
- procès totalement dépourvu de but

4.2.1. Continuité du procès

L'association entre un verbe support décrivant une activité et une particule adverbiale telle que *on* ou *away* indique la continuité d'une action. Nous pouvons citer, par exemple, les *phrasal verbs* suivants : **burn away** (intransitif : continuer à brûler [*continue burning*]), **carry on** (intransitif (UK) : continuer [*continue*] ; transitif (UK) : continuer, poursuivre [*continue - conversation, work*]), **chew on** (transitif : continuer à mâcher, mastiquer [*food*]), **drive on** (intransitif : poursuivre sa route, continuer [*continue driving, continue trip*]), **keep on** (intransitif : continuer [*continue*] ; parler sans cesse (informel) [*talk continually*]), **play on** (intransitif : continuer à jouer [*continue to make music*]), **read on** (intransitif : continuer à

lire, poursuivre la lecture, lire la suite [*continue to read*]), **run on** (intransitif : continuer, durer [*continue*]; s'éterniser [*drag on*]; parler sans cesse (informel) [*talk nonstop*]), **sleep on** (intransitif : continuer à dormir), **talk away** (intransitif : parler sans arrêt, parler sans cesse, parler sans s'arrêter [*talk nonstop*]; transitif : passer le temps à discuter/parler [*spend hours, day, night, etc. talking*]), **walk on** (continuer à marcher [*go by without stopping*]), **work away (at something)** (continuer à travailler avec acharnement à quelque chose [*to continue to work industriously at something*])

Ci-dessous, les emplois en contexte des verbes à particule *burn away* et *talk away* :

(14) He lit the paper which **burnt away** long before the sticks had caught alight. "The wood must be damp." He cleared the coal and sticks away and re-laid the fire. Again the paper **burnt away** without the wood catching alight and I suggested that it was probably because it was the wrong wood and he should have bought some proper sticks.

(Bill Green, *Billy: One Boy's War*, 2011, p. 249)

(15) T's mom and mine were **talking away** about all the mundane things that moms talk about. Their girls, their jobs, their school events and blah, blah, blah. They were completely oblivious to the fact that their girls were freaking out over here.

(Heather Paynter, *Glitter, Paint and Homemade Cookies: One Girl's Guide to Surviving Middle School*, 2013)

(16) Afternoons they sat there **talking away** hours that flew like birds. She asked him endless questions, because she was interested and because she liked to watch his face when he was serious; he looked even more handsome when he was serious.

(David Nevin, *Dream West: A Novel*, 2017)

4.2.2. Action réalisée sans but/visée spécifique

L'association entre un verbe support décrivant une activité et la particule adverbiale *away* fait référence à un procès se réalisant sans but/visée particulier(ère). En outre, le pattern « V away » (V étant un verbe d'activité) suppose que l'action est réalisée de façon totalement insouciant, voire même avec négligence dans certains cas. Afin d'illustrer ceci, nous pouvons citer les *phrasal verbs* suivants : **chatter away** (intransitif (informel) : bavarder, jacasser, palabrer, papoter [*person*]; plus précisément, converser sans s'arrêter, avec enthousiasme, de manière amicale, au sujet de choses insignifiantes [*to talk quickly in a friendly way without stopping, especially about things that are not serious or important*]), **dance away** (intransitif : danser sans s'arrêter, mais surtout : danser en toute liberté, de manière insouciant, sans aucune restriction), **fritter away** (transitif : gaspiller, perdre [*waste, squander, spend idly - money, time*])

Ci-dessous, les emplois en contexte des verbes à particule *dance away* et *fritter away* :

(17) I saw Carla dancing in the crowd. I walked toward her. My feet were heavy, as if the ground was glued to my soles. I walked slowly. I finally reached her.

"How are you?" She asked.

She looked happy. She must have been tripping too.

"I'm tripping," I told her.

She smiled and **danced away**.

I felt the energy inside my body wanting to come out. I started dancing, but I couldn't hear the sounds. My ears were blocked. I followed Carla next to the speakers. I sensed the music going through my ears and down into my body. The sounds vibrated within my flesh,

making me move and shake. It was electrifying. I closed my eyes and **danced away**. The sounds were colorful. I pictured each pitch as a different color. I liked the light pink and baby blue ones. They tickled my ears and caressed my body. The vivid red and purple sounds scared me, making me jump and shake. **I danced away**...

(Anne-Marie Pop, *Young Female, Traveling Alone: A travelogue*, 2005, p. 105)

(18) WE'LL CONCEDE THAT the average Facebook user is doing nothing productive with their day, likely burning hours on end playing Mob Wars or agonizing over the finer points of a "25 More Things You Didn't Know About Me" note. Or perhaps goading colleagues into **frittering away** precious time in endless rounds of online Scrabble.

(COCA MAG 2009)

4.2.3. Procès totalement dépourvu de but

L'association entre un verbe support décrivant une activité et la particule adverbiale *about* ou *around* fait référence à un procès totalement dépourvu d'objectif et sans aucun but. Ci-après, quelques exemples de *phrasal verbs* : **fanny about (UK) / fanny around** (intransitif (informel) : perdre du temps, traîner, traîner, glandouiller [*to waste time or fool around; to engage in activity which produces little or no accomplishment¹*]), **fool about (UK) / fool around** (intransitif (informel) : perdre du temps, traîner, traîner, glandouiller [*to waste time instead of doing sth that you should be doing*]), **goof around** (intransitif (informel, US) : faire l'imbécile [*to mess around, to spend your time doing silly or stupid things*]), **mess about (UK) / mess around** (intransitif : gaspiller/perdre son temps [*to waste time, to behave in a silly and annoying way, especially instead of doing sth useful*] ; lambiner, lanterner, traîner [*dawdle, hang around*]), **noodle around** (intransitif (informel) : *to fool around or waste time ; to reflect on or ponder something, or to experiment, perhaps unproductively or without any particular direction²*), **play about (UK) / around** (intransitif (informel) : faire l'idiot, faire l'imbécile, faire le pitre, faire le clown, faire l'andouille, faire le zouave [*behave in a frivolous way, act the fool*]), **wander about (UK) / wander around** (intransitif : errer, aller sans but [*aimlessly, without any particular sense of purpose or direction*] ; flâner, aller sans se presser [*without hurrying*])

Ci-dessous, les emplois en contexte des verbes à particule *fanny about* et *noodle around* :

(19) She **fannied about**, wagging, telling him jokes she heard on TV, massaging his feet. (COCA FIC 2005)

(20) He'd been **noodling around**, doing nothing in particular, when the idea was handed to him in a news story. (COCA FIC 2010)

4.3. Valeur aspectuelle itérative

La particule adverbiale peut exprimer une valeur aspectuelle itérative. En ce sens, l'action est présentée comme répétitive. En particulier, l'association entre un verbe support décrivant une activité et la particule *over* indique la répétition d'un procès. Ainsi, nous pouvons citer les *phrasal verbs* suivants : **do over** (transitif (US) : refaire, recommencer [*do again*]), **read over** (transitif : relire attentivement, dans le sens de vérifier [*review, look through*]), **start over** (transitif et intransitif (*mainly US*) : recommencer (depuis le début) [*begin again ; to do sth again, sometimes in a different way*]), **work away (at**

¹ Définition extraite du site Internet *Wiktionary* : <https://en.wiktionary.org/wiki/fanny_about>

² Définition issue du site Internet *Grammarphobia* : <<http://www.grammarphobia.com/blog/2009/02/noodling-around-2.html>>

something) (deployer des efforts persistants, répétés, diligents et dévoués [to put forth a persistent, diligent, and devoted effort (toward some task or activity)])

Ci-dessous, les emplois en contexte des verbes à particule *read over* et *start over* :

(21) # 2. Punctuation I sometimes **read over** the emails I send to people and realize that I use WAY too many exclamation points. It kind of makes me seem like a tool. I resolve to use only two strategically placed exclamation points per email. I will not, however, give up my use of ellipses or smiley faces, because let's just be reasonable.

(COCA BLOG 2012)

(22) Sometimes if it's completely wrong you **start over**, or you have to get in and actually wade into the paper and do some design work on it, but the other thing is allowing a certain sense of experimentation. Then you say okay, let's try this.

(BNC SPOK 1985-1994)

4.4. Valeur aspectuelle complétive

La particule adverbiale peut exprimer une valeur aspectuelle complétive. Plus précisément, cela signifie que la particule véhicule l'idée de complétude, d'une limite ou d'un maximum atteint(e). En ce sens, la particule possède une fonction perfective ou téléique³ ; le procès étant envisagé à sa borne finale. En l'occurrence, le pattern « V Prt » implique la réalisation complète et totale de l'action exprimée par le verbe support V ; celui-ci étant notamment un verbe d'activité ou un verbe d'accomplissement. À cet égard, la particule fonctionne comme un intensifieur puisqu'elle ajoute le sens de « complètement / entièrement / totalement » au verbe support ; l'événement étant ainsi envisagé de manière holistique. En outre, ceci implique que l'objet tout entier a été affecté par l'action décrite par le verbe support. Les principaux candidats véhiculant une signification aspectuelle complétive sont les particules *up*, *out*, *off et down*, associées à un verbe support décrivant une activité ou un accomplissement. Cette catégorie peut être divisée en quatre sous-classes en fonction de l'apport sémantique de la particule :

- changement d'un verbe d'activité en un accomplissement
- procès envisagé du début à la fin
- accentuation de la valeur téléique au sein d'un verbe d'accomplissement
- ajout d'une valeur durative à un verbe d'achèvement

4.4.1. Changement d'un verbe d'activité en un accomplissement

La particule adverbiale peut notamment changer la classe aspectuelle du verbe support. En l'occurrence, l'association d'une particule possédant une valeur aspectuelle complétive et d'un verbe d'activité forme un *phrasal verb* décrivant un accomplissement. Ainsi, hors complémentation spécifique, les verbes décrivant des activités ne sont pas dotés de fin intrinsèque. L'ajout de la particule, en revanche,

³ Il a souvent été affirmé dans la littérature que les particules au sein des *phrasal verbs* ont un effet téléicisant ou perfectivisant (Kennedy 1920 : 27, Poutsma 1926 : 300-301, Kruisinga 1931 : 222, Dietrich 1960 : 87, Live 1965 : 437, Bolinger 1971 : 96-97, Comrie 1976 : 46-47, Fraser 1976 : 6, Traugott 1978 : 390, Hopper & Thomson 1980 : 252, Fernando & Flavell 1981 : 25, Brinton 1985 : 158, 1988 : 167, Keyser & Roeper 1992 : 113, Tenny 1994 : 148, Solà 1996 : 227, Kardela 1997 : 1483, Sawin 1999 : 4, Dehé 2002 : 346, Jeschull 2003 : 120-122, Gorlach 2004 : 16, Slabakova 2005 : 324).

entraîne ces verbes d'activité vers une interprétation où l'action exprimée par le verbe est pourvue d'une fin. On a ainsi, par exemple : **blow out** (transitif : éteindre qqch en soufflant [*extinguish - candle, flame*]), **burn down** (intransitif : brûler complètement [*be destroyed by fire*]; transitif : détruire par le feu, réduire en cendres [*building*]), **chew up** (transitif : abîmer à force de ronger [*damage*]), **drink up** (transitif : boire jusqu'à la dernière goutte, finir [*finish*]; intransitif : finir/vider son verre [*finish beverage/one's drink*]), **eat up** (transitif : terminer, finir, finir son assiette [*finish, consume food completely*]; intransitif : finir/vider son assiette [*finish meal*]), **type up** (transitif : taper à la machine [*report, notes*], avec l'idée de produire une copie complète de qqch), **wear out** (transitif : user [*destroy through use - clothing, machinery*]; intransitif : s'user [*be destroyed through use - clothing, shoes*])

Ci-dessous, les emplois en contexte des verbes à particule *burn down* et *drink up* :

(23) By the time that the prince returned to Bombay the following week, several parts of the city had been devastated. A mob had set fire to a barrel of alcohol at the Null Bazaar and **burnt** the whole building **down**, causing damage estimated at 100,000 rupees. (Alex von Tunzelmann, *Indian Summer: The Secret History of the End of an Empire*, 2012)

(24) They stopped drinking wine and switched to bottled water. He had a slight headache; his mouth felt dry. He **drank up** a whole bottle of water and opened another one. (COCA FIC 2007)

Examinons plus en détail les *phrasal verbs* comme *drink up* et *eat up* :

(25) “What can I say to make you believe me?” he asked after he'd taken a few sips of the scalding-hot coffee.

“Absolutely nothing. I judge a man by his actions, not his words. You're a confirmed womaniser, Adrian Palmer, and I don't want anything further to do with you. Now, please, **drink up** your coffee and leave. I have to go out.”

“What for?”

“To buy fresh milk and to collect my dog.”

(Miranda Lee, *The Millionaire's Inexperienced Love-Slave*, 2008, p. 100)

(26) “**Drink up** your coffee, and I'll make us another cup.” She didn't want a second cup, but she did as he ordered. (Hugh Garner, *The intruders: a novel*, 1976, p. 79)

(27) Auntie Morag says: “You're not having dessert until you **eat up** your dinner.” But I don't care; it's tapioca and nobody likes it because it looks like frogspawn. By the time dinner is over, I've made a scarecrow's face on my plate.

(Valerie Mason-John, *Borrowed Body*, 2005, p. 42)

Les énoncés (25) et (26) se traduisent par « finis ton café ». Ces deux exemples illustrent clairement l'apport sémantique considérable que constitue la particule *up* dans la signification globale du verbe à particule *drink up*. Plus précisément, *up* décrit l'aspect terminatif, borné, du procès *drink*. Ceci est d'ailleurs plus ou moins annoncé par l'avant-texte de l'énoncé (25), à savoir *he'd taken a few sips of the scalding-hot coffee*, indiquant qu'*Adrian Palmer* avait déjà commencé à boire son café. Mais ce sont véritablement les après-textes des énoncés (25) et (26) qui confirment que l'activité décrite par le verbe support *drink* est envisagée à sa borne finale. En effet, dans l'exemple (25), la partie de l'énoncé *and leave*, qui est au mode injonctif, marque le début d'un nouvel événement faisant suite au procès *drink up*. Il en est de même avec l'exemple (26), dont la partie de l'énoncé *and I'll make us another cup* suppose

que pour que ce nouvel événement ait lieu, il faut bien évidemment que le procès *drink up* soit réalisé complètement. Ainsi, la particule *up* implique la réalisation complète de l'action exprimée par le verbe support *drink*. À cet égard, *up* fonctionne comme un intensifieur puisqu'elle ajoute le sens de « complètement / entièrement / totalement » au verbe support ; l'événement étant ainsi envisagé de manière holistique. En outre, ceci implique que l'objet (en l'occurrence *your coffee*) tout entier a été affecté par l'action décrite par le verbe support *drink*. Les considérations soulignées au sujet des énoncés (25) et (26) sont parfaitement valides pour l'énoncé (27). Il se traduit ainsi par « Tu n'auras pas ton dessert tant que tu n'as pas fini ton dîner/assiette » (*eat up* (transitif) : terminer, finir, finir son assiette [*finish, consume food completely*]). On peut même traduire plus simplement, dans un style plus oralisé, et dire : « Pas de dessert tant que tu n'as pas fini ton assiette. » Cet énoncé reflète par excellence que la signification globale du verbe à particule *eat up* repose sur le sémantisme aspectuel de la particule *up*. Ainsi, les énoncés (25) à (27) témoignent de l'apport sémantique considérable que représente la particule dans la signification globale du *phrasal verb*.

4.4.2. Procès envisagé du début à la fin

L'association entre un verbe support décrivant une activité et une particule adverbiale telle que *through* considère l'événement du début à la fin, c'est-à-dire de manière holistique. Ci-après, quelques exemples de *phrasal verbs* : ***follow through*** (transitif : poursuivre jusqu'au bout/jusqu'à sa conclusion [*idea, plan*]), ***read through*** (transitif : lire du début à la fin/en entier/d'un bout à l'autre/jusqu'au bout [*to read sth carefully from beginning to end to look for mistakes or check details ; thoroughly*]), ***think through*** (transitif : bien réfléchir à, examiner en détail/par le menu, considérer dans tous ses détails [*to consider a problem or a possible course of action fully - plan, proposal*])

Ci-dessous, les emplois en contexte des verbes à particule *read through* et *think through* :

(28) I'm not sure of this, because I haven't read the letter. I was just shown a copy of it, but I haven't **read it through** carefully. (COCA SPOK 2007)

(29) People who aren't impulsive **think through** the consequences of their actions before taking decisive steps. They can resist temptation long enough to make decisions based on good sense. (BNC MAG 1989)

4.4.3. Accentuation de la valeur télique au sein d'un verbe d'accomplissement

Dans certains cas, la particule adverbiale renforce la valeur télique au sein d'un verbe d'accomplissement. En ce sens, la particule possède un rôle emphatique et met ainsi en évidence la borne finale des verbes d'accomplissement. Nous pouvons citer les *phrasal verbs* suivants : ***chop down*** (transitif : abatte [*cut down - tree*]), ***clean out*** (transitif : nettoyer à fond [*to clean the inside of sth thoroughly - drawer, box*] ; nettoyer/faire à fond [*to clean the inside of sth thoroughly - cupboard, room*]), ***clean up*** (transitif : nettoyer à fond [*make clean*]), ***close down*** (transitif/intransitif : fermer définitivement, fermer boutique, mettre la clé sous la porte, cesser son activité [*cease trading - business, factory*]), ***close up*** (transitif : fermer ; obturer, boucher [*opening, pipe*]), ***cool down*** (intransitif : (se) refroidir [*get colder, become less hot - food, machine*] ; se détendre [*get calmer - situation*] ; se calmer [*get calmer, become less angry - person*] ; transitif : refroidir [*make less hot - food, machine*] ; rafraîchir [*make less hot - person*] ; calmer [*make less angry - person*] ; calmer, détendre [*situation*]),

cool off (intransitif : se rafraîchir [*become less hot - person*] ; faire plus doux [*become less hot - weather*] ; se calmer [*become calmer, become less angry - person*]), **cut down** (transitif : couper, abattre [*tree*]), **dry off** (intransitif : sécher [*get dry - clothes*] ; se sécher [*get dry - person*] ; transitif : sécher, faire sécher [*make dry*]), **dry out** (intransitif : sécher [*get dry - clothes*] ; se sécher [*get dry - person*] ; s'assécher [*get dry*] ; se dessécher [*become completely dry - skin*] ; transitif : sécher [*make dry - soil*] ; dessécher [*make dry*]), **dry up** (intransitif : s'assécher, se tarir [*dry completely, lose water - well, river, reservoir, stream*] ; sécher [*puddle, street*] ; se tarir [*inspiration*] ; se tarir, ne plus donner de lait [*cow*] ; s'arrêter [*come to an end - supply, activity*] ; se tarir, s'épuiser [*disappear - source of supply, supply of funds*]), **fade away** (intransitif : disparaître [*disappear - generally*] ; baisser [*memory, sight*] ; s'effacer [*thing remembered, writing*] ; s'éteindre [*sound*] ; diminuer [*anger, interest*] ; s'éteindre [*hope, smile*]), **fade out** (intransitif : disparaître, s'éteindre [*sound*] ; diminuer, tomber [*interest*] ; passer [*fashion*]), **fill up** (intransitif : se remplir [*building, room*] ; faire le plein d'essence [*fill up with petrol*] ; se gaver de [*fill up on - biscuits, food*] ; transitif : remplir [*make full - container, cup, room, building*] ; rassasier [*satisfy - person with food*] ; faire le plein d'essence [*fill the car up*]), **finish off** (intransitif : finir, terminer [*in speech, meal*] ; transitif : finir, terminer, achever [*complete - work, letter*] ; terminer, finir, conclure [*complete - passing move in sport*] ; finir, terminer [*consume - meal, food, drink*]), **finish up** (intransitif : finir [*end up*] ; transitif : finir, terminer [*meal, food, drink*] ; terminer [*task*]), **flatten out** (intransitif : s'aplanir [*countryside, hills*] ; transitif : étaler à plat [*piece of paper*] ; aplatir [*dough, mixture*] ; aplanir [*bump, path, road*]), **grind up** (transitif : moure, broyer, réduire en poudre, pulvériser [*make into powder - seeds, spices*]), **heal up** (intransitif : se cicatriser, guérir [*wound*] ; guérir [*burn*] ; se consolider [*fracture*]), **meet up** (se retrouver, se donner rendez-vous, se voir [*by arrangement*] ; retrouver qqun [*to meet up with sb - by arrangement*]), **mop up** (transitif : essuyer, éponger [*wipe up - floor, table, spilt liquid*] ; saucer [*food*]), **polish up** (transitif : faire briller [*furniture, shoes*] ; polir [*diamond*] ; perfectionner, travailler [*perfect - maths, language*] ; parfaire, améliorer [*perfect - technique*]), **sell off** (transitif : liquider [*clear*] ; vendre [*get cash*]), **sell out** (intransitif : liquider son stock [*sell stock*] ; être vendu, être tous vendus, se vendre tous [*all be sold - tickets*] ; être complet [*show*] ; vendre tout le stock [*run out*] ; être en rupture de stock de qqch [*to sell out of sth*]), **sell up** (transitif : opérer la vente forcée de, procéder à la liquidation de [*finance and law - goods*] ; vendre, liquider [*commerce - business*]), **wrap up** (transitif : envelopper, emballer, empaqueter [*cover, envelop, gift-wrap, turn into a parcel - goods, parcel, gift, food, presents*] ; envelopper, emmitoufler [*in clothes, blanket*] ; *dress warmly - person*] ; intransitif : bien se couvrir [*dress warmly, dress in warm clothing*])

Ci-dessous, les emplois en contexte des verbes à particule *close down* et *dry up* :

(30) Soon, banks across the country followed suit and a panic resulted in the worst depression the nation had known. Banks and businesses **closed down**, and unemployment rose to record levels. (COCA BLOG 2012)

(31) The park's hippo population has been catastrophically affected, with up to 80 per cent dying as river **dried up**. Over 1,000 elephants, together with several species of buck, zebra and crocodile, are to be herded onto private game ranches in areas not affected by the drought. (BNC MISC 1985-1994)

Les sections 4.4.1. à 4.4.3. nous amènent ainsi à formuler la conclusion suivante : les particules adverbiales peuvent ainsi ajouter la notion de but, de finalité, ou de borne finale aux événements duratifs. Cela signifie que les particules peuvent, d'une certaine

manière, influencer sur la nature temporelle intrinsèque d'une situation et, par conséquent, modifier son *Aktionsart* d'atélique à télique.⁴

4.4.4. Ajout d'une valeur durative à un verbe d'achèvement

La particule adverbiale peut également ajouter une valeur durative à un verbe d'achèvement ; celui-ci étant prototypiquement ponctuel. Ci-après, quelques *phrasal verbs* appartenant à cette catégorie : **catch up** (intransitif : rattraper quelqu'un [*to catch up with somebody - as verb of movement*]; rattraper son retard [*walker, runner*]; combler/rattraper son retard [*on lost time*]; rattraper son retard, se remettre au niveau [*to catch up on - studies, one's work, some sleep, a lot of news*]); transitif : rattraper [*person in front*]), **check over** (transitif : examiner, vérifier [*to examine sth carefully to make sure that it is correct or acceptable*]),⁵ **find out** (intransitif : se renseigner [*investigate, make enquiries, look for information*]); apprendre, découvrir [*learn, discover - by chance*]; transitif : découvrir [*learn, discover - truth, real identity, secret, fact*]; trouver [*learn, discover - answer, phone number*]; se renseigner sur [*learn, discover - by making enquiries, reading instructions*]), **win over** (transitif : convaincre, persuader [*convert, convince - person*]); rallier, gagner à sa cause [*to get sb's support or approval by persuading them that you are right - voter*])

Ci-dessous, les emplois en contexte des verbes à particule *catch up* et *win over* :

(32) He leaned forward and said to the driver, "I have to **catch up with** the cab that drove off just before we did." "Sorry, mate, it's gonna be difficult to go any faster." "It's very important. If you **catch up with** him, I'll make it worth your while."

(Denis Guedj, *The Parrot's Theorem: A Novel*, 2013)

(33) "At first, we had the same idea of what we wanted but different ideas on how to reach those goals. It was hard to **win him over** and convince him to agree with me when we were dealing with his money. When we stopped constantly fighting each other and began working as a team, things became easier." (COCA MAG 1998)

5. Conclusion

Après avoir passé en revue et examiné en détail les travaux antérieurs consacrés aux *phrasal verbs* aspectuels, cette étude a permis, dans un second temps, d'offrir une perspective nouvelle sur les verbes à particule aspectuels d'un point de vue sémantique. Pour ce faire, il a été question, dans ce travail, de développer une typologie des *phrasal verbs* aspectuels reposant sur les quatre classes sémantiques suivantes, à savoir la valeur aspectuelle inchoative, la valeur aspectuelle durative, la valeur aspectuelle itérative et la valeur aspectuelle complétive. En outre, la catégorie correspondant à l'aspect duratif a été subdivisée en trois sous-classes en fonction de l'apport sémantique de la particule : continuité du procès, action réalisée sans but/visée spécifique et procès totalement dépourvu de but. Par ailleurs, quatre sous-classes sémantiques ont été proposées pour la catégorie de la valeur aspectuelle complétive : changement d'un verbe d'activité en un accomplissement, procès envisagé du début à la fin, accentuation de la valeur télique au sein d'un verbe

⁴ Voir Garey (1957) et Dahl (1981, p. 80) pour la distinction *Aktionsart* télique/atélique.

⁵ Le verbe simple *check* (transitif : vérifier [*time, details, figures, temperature, blood pressure*]; vérifier le niveau de [*in car - oil*]; vérifier [*email*]; contrôler [*inspect - passport, ticket*]) est un verbe d'achèvement et il décrit un événement ponctuel. L'ajout de la particule *over* confère à l'ensemble verbe-particule *check over* une valeur durative.

d'accomplissement et ajout d'une valeur durative à un verbe d'achèvement. En somme, s'appuyant sur des exemples issus du BNC, du COCA et de la littérature anglophone, cette étude sur corpus a non seulement permis de faire le tour de l'état de l'art sur le sujet, de poser de nouveaux questionnements, mais surtout de construire une classification sémantique des particules aspectuelles qui se veut à la fois exhaustive et simplifiée. En prolongement de ce travail, il serait intéressant, dans une étude future, de se pencher sur les néologismes dans le domaine des *phrasal verbs* aspectuels, et ce, à la fois du côté des natifs et des non-natifs.

Références

- Bolinger, Dwight, *The Phrasal Verb in English*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971.
- Brinton, Laurel J., « Verb particles in English: Aspect or aktionsart? », dans *Studia Linguistica*, 39(2), 1985.
- Brinton, Laurel J., *The Development of English Aspectual Systems: Aspectualizers and Post-verbal Particles*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- Cappelle, Bert, *Particle patterns in English: A comprehensive coverage*, PhD dissertation, Katholieke Universiteit Leuven, Faculteit Letteren, Departement Linguistik, 2005.
- Cappelle, Bert & Chauvin, Catherine, « Interprétations aspectuelles des verbes à particule en anglais : Téliques, comparatifs, résultatifs », dans Hadermann, Pascale, Inkova, Olga, Pierrard, Michel, & Van Raemdonck, Dan (Eds.), *Approches de la scalarité*, Droz, Genève, 2010.
- Celce-Murcia, Marianne & Larsen-Freeman, Diane, *The Grammar Book: An ESL/EFL Teacher's Course*, 2nd edition, Heinle & Heinle, Boston, 1999.
- Dehé, Nicole, Jackendoff, Ray, McIntyre, Andrew, & Urban, Silke, « Introduction », dans Dehé, Nicole, Jackendoff, Ray, McIntyre, Andrew, & Urban, Silke (Eds.), *Verb-Particle Explorations*, Mouton de Gruyter, Berlin/New York, 2002.
- Fraser, Bruce, *The Verb-Particle Combination in English*, Academic Press, New York, 1976.
- Giddings, Catherine, « What it means to be DOWN and OUT: The semantics of particles in English », dans Georgiafentis, Michalis, Kerswill, Paul, & Varlokosta, Spyridoula (Eds.), *Reading Working Papers in Linguistics* 5, Reading: University of Reading, 2001.
- Kennedy, Arthur Garfield, *The Modern English Verb-Adverb Combination*, Stanford University Press, Stanford, 1920.
- Live, Anna H., « The Discontinuous Verb in English », dans *Word*, 21(3), 1965.
- Poutsma, Hendrik, *A Grammar of Late Modern English, Part II: The Parts of Speech, Section II: The Verb and the Particles*, P. Noordhoff, Groningen, 1926.
- Quirk, Randolph, Greenbaum, Sidney, Leech, Geoffrey, & Svartvik, Jan, *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman, London, 1985.
- Spasov, Dimitar, *English Phrasal Verbs*, Naouka I Izkoustvo, Sofia, 1966.

INDEX DES AUTEURS

Mohamed Ben Ammar est titulaire d'un doctorat en sciences du langage (spécialité Didactique des langues) de l'université de Nantes, soutenu le 16 Mars 2014 à l'université de Nantes. Il est enseignant universitaire à l'Institut supérieur des sciences sociales et de l'éducation (département Enseignement et Education) de l'université de Gafsa (Tunisie). Il a été pendant plusieurs années enseignant dans les lycées et collèges de la Tunisie.

Atmane Bissani est Professeur de l'enseignement supérieur. Il enseigne la littérature comparée à l'université de Meknès au Maroc. Il est l'auteur d'une thèse de doctorat sur Jean-Paul Sartre soutenue en 2004. Il est également l'auteur de plusieurs contributions scientifiques publiées dans des tribunes nationales et internationales. Il a coordonné le n° 34 (nov.-déc. 2018) de la revue semestrielle sur les Cultures et les Littératures nationales d'expression française *Interculturel francophonies*, dédié au penser-écrire d'Abdelkébir Khatibi, et publié par l'Alliance française de Lecce en Italie.

Moussa Camara est membre de l'école doctorale Arts, Civilisations et Cultures (ARCIV) et du laboratoire de Littérature Française, Francophone et Comparée (LFFC) de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Sortant de la Faculté des Sciences et Technologies de L'Éducation et de la Formation (FASTEF), ses travaux universitaires ont porté sur le roman et le théâtre. Il est auteur de cinq ouvrages, dont un roman, et de plusieurs articles scientifiques.

Diane Château Alaberdina est une étudiante française et écrivaine chez Gallimard. Elle a terminé en 2016 son master en littérature française et comparée à Paris-Sorbonne sur la question des femmes dans l'espace concentrationnaire. Elle a notamment intervenu sur ce sujet lors de la journée transdisciplinaire des Masters sur le genre en mars 2016 à Paris Sorbonne. Son premier roman *La Photographe* – sur le rapport au corps féminin et à l'identité sexuelle – a aussi été l'occasion de faire une conférence à Paris Sorbonne en novembre 2019. Actuellement, elle poursuit ses études en Master d'Affaires Publiques, spécialité culture à Sciences Po Paris, ainsi qu'un master d'études nordiques à Paris-Sorbonne, en spécialité islandaise. Elle a organisé plusieurs rencontres littéraires islandaises et françaises dans le département d'études nordiques, et a fondé cette année le prix de la Nouvelle Nordique Paris-Sorbonne.

Giuseppe Crivella (PhD en philosophie contemporaine à l'Université de Pérouse, 2017), est doctorant en littérature comparée à l'Université Paris-X Nanterre (ED 138). Rédacteur de la revue de philosophie *Kaspar Hauser. Come si accede al pensiero*. Auteur de plusieurs essais portant sur Sartre et la phénoménologie, Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard, Maurice Blanchot, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Jean Ricardou. Spécialiste de philosophie contemporaine française et allemande, il a traduit en italien textes de Jean-Jacques Wunenburger et Michel Henry, Dominique Pradelle et Roger Caillois, Jean Baudrillard et Roland Barthes. Son dernier travail se concentre sur la dimension de l'anté-prédicatif dans la phénoménologie husserlienne (*Verso le matrici antepredicative della fenomenologia trascendentale*, éd. Mimesis, Milano, 2018, Postface de Pierre Rodrigo).

Evagrina Dîrțu est docteur ès Lettres de l'Université « Al. I. Cuza », chargée de cours à l'Université « Gheorghe Asachi » de Iași, Chaire des Langues Étrangères, et co-responsable du Centre de Réussite Universitaire (CRU_AUF Europe Centrale et Orientale) de l'université. Elle enseigne la langue française (FOS) et la langue anglaise (ESP). Ses intérêts de recherche portent sur deux axes principaux : la didactique des langues étrangères (à objectif spécifique en particulier) et la littérature contemporaine comparée, ayant publié une dizaine d'articles dans des volumes collectifs et des revues. Elle a traduit plusieurs livres pour des maisons d'édition en Roumanie et à l'étranger.

Felicia Dumas est professeure des universités HDR au Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, en Roumanie. Elle enseigne également le français à la Faculté de Théologie orthodoxe de la même université. Traductrice en roumain de douze livres français (dont huit de théologie orthodoxe), ainsi qu'en langue française de trois livres roumains de spiritualité orthodoxe ; auteure de neuf livres et de nombreux articles scientifiques (plus de 190) sur la sémiologie du geste liturgique, la traduction des textes religieux orthodoxes, le bilinguisme franco-roumain, la terminologie orthodoxe en langue française, ainsi que sur les relations franco-roumaines, parus dans des revues roumaines et étrangères.

Pierre Suzanne Eyenga Onana est enseignant-chercheur, Maître de Conférences à la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Yaoundé I au Cameroun. Il enseigne, entre autres, l'épistémologie des littératures écrites africaines et africaines-américaines, les modalisations littéraires du vivre ensemble dans les francographies africaines et de la diaspora noire, les questions de féminismes et de Gender Studies. Auteur d'une cinquantaine d'articles scientifiques, il a par ailleurs participé à de nombreux congrès et colloques dans les universités africaines et occidentales (France, Gabon, Togo, Burkina Faso, Côte-d'Ivoire, Bénin). Il a également publié quatre ouvrages, à savoir *Jacques Fame Ndongo. Le scribe du génie africain* (L'Harmattan, 2019) ; *Le Genre dans tous ses états. Perspectives africaines* (Connaissances et savoirs, 2017) ; *La Société politique africaine postcoloniale chez Francis Bebey* (EUE, 2017). *Femme et dynamique du terrorisme*

postmoderne dans L'Attentat de Yasmina Khadra (EUE, 2017). Il travaille actuellement à la publication de deux autres ouvrages critiques dont l'un sur le genre, et l'autre sur la sémiotique.

Monica Frunza, (Université « Al. I. Cuza » de Iasi) est maître de conférences, auteur des livres *Stratégies argumentatives et persuasives dans le discours publicitaire* (Éditions universitaires européennes, 2017) et *Introduction à la terminologie* (Editura Cermi, 2007). Domaines d'intérêt scientifique : la pragmatique du discours, la sociosémiotique, les langues spécialisées, la terminologie.

Nataliia Goshylyk (PhD) is an Associate Professor of the English Philology Department at Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk, Ukraine) and the Director of the NGO "Centre for Communication Research". Her research interests include Cognitive Linguistics, Ecolinguistics, Discourse Analysis, Intercultural Communication, Pragmatics, Methods of Foreign Language Teaching, Media Literacy and Academic Integrity. She advocates the widespread media literacy education, capable of building and reinforcing skills for learners of all ages and developing essential judgement, evaluation and problem solving abilities.

Volodymyr Goshylyk (PhD) is an Associate Professor of the English Philology Department at Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk, Ukraine) and the Director of the NGO "Sustainable Development Landmarks". His research interests include various Semantic Syntax, Cognitive Linguistics, Discourse Analysis, Intercultural Communication, Pragmatics, Country Studies, Methods of Foreign Language Teaching, Distant Studies, Critical Thinking, Academic Integrity and Sustainable Development issues. He fosters the idea of teaching courses for and through building critical thinking and communication skills in relation to mass media, popular culture and digital media.

Diana Gradu est Docteur ès Lettres depuis 2004 et maître de conférences au Département de Langue et Littérature Françaises, de la Faculté des Lettres, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iasi ; médiéviste par formation, elle est également intéressée par les implications anthropologiques, philosophiques et psychologiques du texte littéraire, dès l'époque médiévale jusqu'à présent. En tant qu'enseignant, elle assure les cours d'histoire de la langue française, de la phonologie du français contemporain et les cours pratiques du français. Livres publiés : *Entendre et employer le français oral*, Editura Junimea, Iași, 2016 (en cours), *Écrire et parler français au Moyen Âge*, Casa Cartii de Stiinta, Cluj-Napoca, 2015, *Dynamique lexicale et stylistique au XIIIe siècle. L'exemple de Chrétien de Troyes*, Éditions Universitaires Européennes, 2011, *Récurrences des adjectifs chez Chrétien de Troyes. Démarche stylistique et étude des mentalités*, Iasi, Maison d'Édition Demiurg, 2005. Une partie importante de son activité est dédiée aux traductions littéraires, publiées aux maisons d'édition de Iasi.

Yuyuan Guo est diplômée de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 et a obtenu son diplôme de doctorat en sciences du langage. Elle enseigne actuellement à

l'Université des Langues et des Cultures de Beijing. Ses domaines de recherche et publications portent sur l'identité et l'altérité dans l'écriture autobiographique, l'analyse du discours, l'analyse des conversations, les études de genre, la linguistique du corpus, ainsi que l'analyse textométrique. Ses publications principales précédentes s'appliquaient également à l'œuvre de Nothomb : « La traversée culturelle du genre dans l'œuvre de Nothomb : communication sexuelle et interculturelle dans les discours roman nothombien », dans *La Traversée culturelle du genre* (Suisse : Éd. du GRAAL, 2018); « Au-delà des frontières: différences instances de la voix du Moi dans les discours autobiographie nothombian », dans *Journal of philology and Intercultural Communication N°2 Crossing Borders* (Military Technical Academy Publishing House, Roumanie, 2017). Yuyuan Guo entreprend de nos jours deux projets de recherche sur les approches linguistique et textométrique dans l'analyse du discours argumenté et du discours de la presse.

Abdelouahed Hajji est doctorant à l'Université de Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès-Maroc. Il a publié un ensemble d'articles sur des questions littéraires et philosophiques dans les quotidiens marocains *Libération* et *Al Bayane*. Il a participé à plusieurs manifestations scientifiques nationales et internationales. Sa thèse de doctorat porte sur les écrivains-critiques, Milan Kundera et celle de Abdelfattah Kilito. Parmi ses publications : « La question de l'aimance dans *La Correspondance ouverte* de Abdelkébir Khatibi et Rita El Khayat » in Actes du colloque « Réception de l'œuvre de Rita El Khayat : Approches pluridisciplinaires », publication de la Faculté Polydisciplinaire d'Errachidia-Maroc, 2019 ; « L'esthétique de l'impureté dans *Dites-moi le songe* d'Abdelfattah Kilito », in le numéro 5, deuxième semestre, de la Revue des Lettres Algériennes, (Algérie) 2020.

Nicoleta-Mariana Iftimie, PhD, is a Professor of English at "Gheorghe Asachi" Technical University of Iași, Romania. She holds a Master's Degree in English Language Teaching Methodology from the University of Manchester, UK, and a PhD in philology awarded by "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași. She is currently the editor-in-chief of the socio-humanistic sciences section of the Bulletin of the Polytechnic Institute of Iași. Her major fields of research and publication include: Technical English, Academic Writing, Oral and Written Communication Techniques, English Teaching Methodology, Genre Analysis, Discourse Analysis, Theatre Semiotics and Pragmatics. She attended post-graduate training courses and participated in research programmes, both in Romania and abroad. Professor Iftimie is the author and co-author of 16 books (6 as single author and 10 as co-author) and of 80 published papers. She has coordinated 2 volumes and has presented 60 papers at various national and international conferences.

Cristian Invidia ha studiato Scienze Filosofiche all'Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, dove ha conseguito la laurea con una tesi in Storia della Filosofia Contemporanea Francese. Ora studia come Dottorando di ricerca in Filosofia e Estetica all'Université de Picardie Jules Verne di Amiens.

Alina Kornienko est docteur de l'équipe de recherche *Littérature, Histoires, Esthétique*, Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, avec une spécialisation en dramaturgie française contemporaine et en études du langage dans le théâtre contemporain. Son axe de recherche est la poétique dramatique et littéraire de Jean-Luc Lagarce. Elle est traductrice des œuvres de Jean-Luc Lagarce en russe et consultante littéraire pour des mises en scène du théâtre français contemporain en Russie.

Laura Ioana Leon is an Associate Professor, PhD, at the “Grigore T. Popa” University of Medicine and Pharmacy, Iasi (Romania) where she currently teaches ESP to medical students. She is mainly interested in ESP (medical vocabulary) and teaching communication skills to medical students. She has published more than 60 articles in various journals and volumes. She has participated in many international conferences. She is the author of three books: *A Cultural Analysis of Tragic Representations in Th. Hardy's Fiction* (Iasi: Editura Universitat XXI, 2009), *Communication Skills in English for Healthcare Professionals* (Iasi: Editura Institutul European, 2013), *Essential Skills in Academic Writing* (Iasi: Editura Vasiliana98, 2014).

Soumia Mejtia est doctorante et auteure de deux livres parus en France chez Hugues Facorat éditeur : *Sans Maître* (2014) *Luciole et Sirius* (2018).

Line Menage est doctorante depuis 2016 ; ses travaux correspondent à une recherche dans le domaine littéraire et culturel de la Caraïbe francophone. Elle prépare une thèse intitulée « Urbanité et Ecriture dans le roman antillais », dirigée par le Professeur Jean-Georges Chali. Elle a préparé et présenté en 2019 une communication pour le compte de la Collectivité Martinique intitulée « Urbanité et ruralité : réalité du monde créole ». Elle a rédigé l'article « L'exode rural et l'approche urbaine dans la littérature caribéenne francophone » pour le compte de la collection « Etudes Africaines et créoles » aux Presses Universitaires de Bordeaux. En octobre 2019, elle a présenté la communication « Découverte et évolution de l'espace urbain dans le monde post-esclavagiste : le cas de la littérature francophone » à la 8^{ème} édition du colloque des étudiants de cycles supérieurs, à l'Université de la Colombie-Britannique, à Vancouver, au Canada. En novembre 2019, dans le colloque international “Adaptation du texte littéraire : formes et genres”, elle a présenté une communication intitulée “*La Rue Cases-Nègres*, du roman au film”. Les 27 et 28 janvier 2020, elle a participé au colloque « Isolement » à Strasbourg, dans lequel elle a aussi présidé une séance.

Geta Moroşan est docteur ès lettres, chargée de cours à la Faculté des Lettres et Sciences de la Communication de l'Université « Ştefan cel Mare » de Suceava. Sa thèse de doctorat, publiée en 2010, est dans le domaine de l'Histoire de la littérature roumaine : *Nicu Gane. Studiu monografic (Viaţa şi Opera) [Nicolae Gane. Étude monographique (Vie et Œuvre)]*. Le 15 décembre 2011, la publication a reçu la médaille *La Croix d'or du Saint Ştefan cel Mare, Suceava* – Bucovina, Suceava. Elle a publié des articles dans *Les Annales de l'Université « Ştefan cel Mare » de*

Suceava et des comptes rendus dans les revues *Buvovina literară*, *Méridien critique* et *Anadiss*, ainsi que dans le volume *Evocări [Évocations]* (Timișoara, 2005). Collaboratrice à la réalisation du *Dictionnaire d'analyse du discours* (2015). Elle a participé aux différentes éditions du Colloque International des Sciences du Langage, de même qu'à toutes les éditions du Colloque International « l'Homme et le Mythe », au Symposium International « Discours critique et variation linguistique » et au Symposium National « Valeurs nationales dans la création du *Mitropolite Bartolomeu Valeriu Anania* » ; les communications à ces manifestations ont été publiées dans les *Actes des colloques*.

Mohamed Ouhadi est enseignant chercheur à la Faculté Polydisciplinaire d'Errachidia, Université Moulay Ismail. Docteur ès lettres et agrégé de traduction, sa thèse a porté sur l'étude de l'argumentation rhétorique dans l'œuvre de Diderot. Il est coordonnateur du département de Langue française, coordonnateur de la licence professionnelle « Enseignement du Français » et membre du laboratoire de recherche « Langue, Littérature, Culture et Société ». Ses travaux de recherche portent sur la rhétorique, l'argumentation et la traduction.

Khadija Outoulount est étudiante chercheuse à l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah (Fès-Maroc). Elle est doctorante au *Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique*. Sa thèse porte sur « L'esthétique de l'impureté dans l'œuvre romanesque d'Abdelfattah Kilito et l'œuvre romanesque de Milan Kundera ». Elle a participé en tant que doctorante à l'organisation de plusieurs manifestations scientifiques et elle a contribué à des ouvrages collectifs. Elle est professeur de langue française au cycle secondaire qualifiant depuis 2010 et elle est présidente du « Mouvement Inspirations-Maroc ».

Moles Paul est doctorant en sciences du langage en cotutelle à l'Université Paris 8 et l'Université d'État d'Haïti (UEH) et aussi tuteur en linguistique à la Faculté de Linguistique Appliquée de l'UEH. Sa thèse porte sur l'expression du futur en créole haïtien. Quelques-unes de ses récentes publications sont « Les modalités du futur en créole haïtien » (à paraître) dans les Actes du Colloque LangSÉ : le créole haïtien dans les études créoles : bilan, avancées, perspectives (Haïti, octobre 2018), Presses Universitaires de la Méditerranée (PUM), Montpellier ; « Countability and number in a language without number inflection : evidence from Haitian Creole » (à paraître ; avec Zribi-Hertz, Anne. & Glaude, Herby), dans *Handbook of Morphological Number*, sdl. P. Cabredo & J. Doetjes ; « Left-adjoined bi-valent predicates in two Caribbean French-based creoles » (avec Zribi-Hertz, Anne & Jean-Louis, Loïc), dans *Revista Letras* 99, 2019 ; « Future particles in Haitian Creole » (avec Copley, Bridget), dans *Chicago Linguistics Society* 55, 2019 ; « Les valeurs sémantiques et pragmatiques de l'expression 'tèt chaje' en créole haïtien », dans Renauld. Govain (dir.), *Le créole haïtien : description et analyse*, L'Harmattan, 2018.

Rodolphe Perez est enseignant de littérature à Tours, chargé de cours en I.U.T. et jeune chercheur en lettres modernes. Il mène un travail de thèse intitulé « L'écrivain aboli : transgressions de l'auctorialité chez Bataille » depuis 2020, sous la direction de

Christine Dupouy à l'Université de Tours. Il a travaillé sur la question de l'autorité chez Bataille en élaborant une réflexion sur l'utilisation des pseudonymes (revue *Postures*) et les croisements entre la fiction et l'autobiographique dans la revue *Savoirs en prisme*, pour un article intitulé : « Coïncidences de soi : l'autobiographique par mégarde dans *Histoire de l'œil* de Bataille ». Il poursuivra ce propos lors de la *XIXe rencontre de l'Observatoire Scientifique de la mémoire écrite, orale et iconographique* à Rome, au printemps 2021. Il participe à plusieurs publications et colloques.

Dominique Pinard est enseignante et a soutenu en 2018 une thèse en sciences du langage réalisée à l'Université de Bourgogne Franche Comté sous la direction des professeurs Philippe Monneret et Michel Erman. Son champ de recherche concerne l'interface perception/parole, et plus spécifiquement le discours sur le son, dans une perspective ouverte à l'approche phénoménologique, à la linguistique cognitive et aux travaux sur les phénomènes d'iconicité en langue.

Mirela-Cristina Pop est professeure à l'Université Politehnica Timișoara, Roumanie, Faculté des Sciences de la Communication, Département de Communication et Langues Étrangères. Depuis 2016, elle est habilitée à diriger des recherches dans le domaine Philologie à l'Université de l'Ouest de Timisoara. Elle est docteur ès Lettres depuis 2007, avec une thèse de doctorat en traduction soutenue à l'Université de Bucarest. Elle enseigne le français et la traduction générale et spécialisée. Ses domaines d'intérêt sont la linguistique appliquée, la théorie, la pratique et la didactique de la traduction générale et spécialisée, la didactique du FLE. Principales publications dans le domaine de la traduction : *La traduction. Aspects théoriques, pratiques et didactiques* (2015 [2013]), *Etica și deontologia traducerii. Principii, norme, valori, practici* (2015), *Paraphrase et traduction des modalités : les axiologiques* (2013), *Repérage et traduction. Pour une approche énonciative de la traduction des modalités: les épistémiques* (2012), *Initiation à la traduction. Cahier de séminaire I-ère année* (1999).

Chokri Rhibi est maître-assistant (HDR), directeur du département de français à l'Institut Supérieur des Sciences Humaines de Médenine, Université de Gabès, Tunisie. Membre du *Laboratoire Langage et Traitement Automatique, Université de Sfax, Tunisie*. Membre associé au *Laboratoire Dynamique du Langage In Situ, Université de Rouen Normandie, France*. Il a publié de nombreux articles de linguistique dans des revues scientifiques. Il est l'auteur de deux ouvrages : *Figures du discontinu. Approche linguistique des ajouts syntaxiques après le point* (Centre de publication universitaire, Tunis, 2017) et *Etudes de linguistique contrastive* (Maison Tunisienne du Livre, 2017).

Emilie Riguel est Docteure en linguistique anglaise. Elle a soutenu sa thèse intitulée « *Phrasal verbs : usage, acquisition (L1 & L2) et enseignement* » à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 en décembre 2016. Ses recherches portent sur les *phrasal verbs* d'un point de vue syntaxique, sémantique et diachronique. En outre, ses travaux s'intéressent principalement à l'acquisition des constructions verbe-

particule à deux niveaux : dans le discours de l'enfant anglophone (L1) et dans les productions écrites d'apprenants non-natifs (L2). Sa recherche est également consacrée aux implications didactiques et pédagogiques concernant l'apprentissage/enseignement des *phrasal verbs*. Enfin, les travaux menés après sa thèse concernent les *phrasal verbs* néologiques et le phénomène de créativité lexicale dans le domaine des *phrasal verbs*, ainsi que l'usage des *phrasal verbs* en anglais de spécialité (notamment en anglais médical et en anglais de l'informatique). Elle a récemment réalisé une étude sur les erreurs de *phrasal verbs* dans les productions orales d'apprenants non-anglophones, ainsi qu'une recherche approfondie sur les *phrasal verbs* aspectuels.

Yasmina Sévigny-Côté est spécialisée dans le champ des littératures africaines et antillaises et privilégie une approche sociolinguistique des textes. Dans le cadre de ses recherches doctorales, elle s'intéresse à la quête de sens du sujet dans les romans de l'auteur congolais V.Y. Mudimbe et de l'auteur martiniquais Édouard Glissant. Elle a participé à plusieurs colloques internationaux au Canada, au Brésil et en Italie, a publié un article dans la revue *Études littéraires* (Université Laval, Québec, 2016) et a contribué à l'ouvrage collectif *L'individu, le collectif et la Communauté* (Editura Fundației România de Mâine, 2017). Elle a codirigé l'ouvrage collectif *Écritures francophones. Humour, ironie et critique sociale* (Presses de l'Université Laval, 2019).

Alioune Sow, rattaché à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar, a soutenu une thèse sur la littérature comparée. Spécialisé de la poésie moderne et particulièrement de Rimbaud, Claudel et Senghor, il a écrit quelques articles sur Senghor et Claudel particulièrement.

Abdallah Terwait est docteur en Linguistique de la Sorbonne et Enseignant-chercheur à l'université de Gabès (Tunisie). Ses principaux domaines de recherche sont : Linguistique française, linguistique générale, linguistique formelle et linguistique théorique.

Carine Zanchi is currently an Assistant professor of French at Gulf University for Sciences and technologies (Kuwait). Before joining Gust University, she was teaching French in a private school in Jordan for 10 years. She also taught at the university in Jordan and in Bahrain. She obtained her Ph.D. in applied linguistics from the University of Lyon2 (France). In addition, she holds a Master's degree in Middle East History. Her research projects/publications relating to the following areas: History of language learning and teaching, Textbook research; Learning and Teaching French language in an educational context, teacher training, Educational technologies, etc.



LES CAHIERS LINGUATEK, revue biannuelle du *Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication*, Université « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

LINGUATEK NOTEBOOKS, the biannual journal of the *Centre for Applied Modern Languages and Communication*, "Gheorghe Asachi" University of Iași, Romania

ISSN 2559 - 7752, ISSN-L 2559 - 7752