LINGUATEK

LES CAHIERS
NOTEBOOKS
LOS CUADERNOS
I QUADERNI
DIE HEFTE
CAIETELE

No. 3-4/2018 ***L'Ambiguïté***

PERFORMANTICA

LINGUATEK

LES CAHIERS
NOTEBOOKS
LOS CUADERNOS
I QUADERNI
DIE HEFTE
CAIETELE

LINGUATEK

No. 3-4 / 2018

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

Éditeur en chef : Doina Mihaela Popa
Éditeur assistant : Daniela Lucia Ene

Comité de rédaction :

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

Comité scientifique :

Farrah Bérubé, Université du Québec à Trois Rivières, Canada
Irina Lungu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Roumanie
Neculai Eugen Seghedin, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Roumanie
Gabriel Asandului, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Roumanie
Cristiana Bulgaru, Université Technique de Cluj-Napoca, Roumanie
Felicia Dumas, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi, Roumanie
Diana Gradu, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi, Roumanie
Dana Nica, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi, Roumanie
Laura Ioana Leon, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iaşi, Roumanie
Gabriela Marinescu, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iaşi, Roumanie
Sabina Fînaru, Université « Ştefan cel Mare » de Suceava, Roumanie
Claudia Elena Dinu, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iaşi
Simina Mastacan, Université « George Bacovia » de Bacău, Roumanie
Elena Petrea, Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire « Ion Ionescu de la Brad » de Iaşi, Roumanie
Elena Velescu, Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire « Ion Ionescu de la Brad » de Iaşi, Roumanie
Mirela-Cristina Pop, Université « Politehnica » de Timişoara, Roumanie
Mirela Aioane, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi, Roumanie
Anaïda Gasparian, Université Française d'Arménie, Erevan
Maribel Peñalvez Vicea, Université d'Alicante, Espagne
Elvira Oroian, Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire de Cluj-Napoca, Roumanie
Dahi Mhamed, Université «Mohamed V», Rabat, Maroc

Responsable du numéro : Evagrina Dîrțu

ISSN 2559-7752, ISSN-L 2559-7752

Les Cahiers Linguatek

No. 3-4 / 2018

L’ambiguïté

PERFORMANTICA
2018

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

TABLE DES MATIÈRES

ARGUMENT / 7

L'AMBIGUÏTÉ LITTÉRAIRE / 9

Nathalie Leclercq, L'Ambiguïté de deux scènes de dévoilement dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu et *Partonopeu de Blois* **/ 11**

Diana Gradu, Amour(s) sans corps, corps sans amour dans le roman *Platforme* de Michel Houellebecq / **19**

Monica Garoiu, Ambiguïté et discours pluriel dans *La Chute* d'Albert Camus **/ 26**

Louise Kari Méreau, L'Ambiguïté du cynisme de Marc Maronnier. Une étude des romans de Frédéric Beigbeder (1990-1997) / **38**

Moulay Youssef Soussou, Illisibilité et originalité : comment écrire ce qui a été excessivement écrit / **49**

Šárka Novotná, Ambiguïté dans l'être et dans les apparences : figures (discursives) du travesti (littéraire) / **60**

Nicoleta-Mariana Iftimie, The Ambiguous Interplay of Identities in *The Importance of Being Earnest* / **80**

Ons Sfar Gandoura, La Poétique de l'ambiguïté dans *Aurora* de Michel Leiris **/ 88**

Moussa Camara, La Prépondérance des objets comme source d'ambiguïté dans la poétique du Nouveau Roman / **93**

Doina Mihaela Popa, L'Ambiguïté spatiale et temporelle dans les contes de fées / **106**

Nabila Bekhedidja, L'Ambiguïté du langage romanesque dans la *Bataille de Pharsale* de Claude Simon / **114**

Elvira Oroian, Cohésion et cohérence – sources d'ambiguïté en *Justiție* de I.L. Caragiale / **129**

Arouna Coulibaly, De l'Écriture équivoque à la « certitude » libertaire : ambiguïté(s) et problématisation du discours vallésien / **141**

Radu Cozmei, Nathaniel Hawthorne's Scarlet Conundrum / **155**

Fouzia Benmerabet, L'Ambiguïté ironique dans le roman de Driss Chraibi : *La Civilisation, ma mère !...* / **165**

Elie Sosthène Nganga, Le Sens du non-sens du langage dans le théâtre de Samuel Beckett / **178**

Evagrina Dîrțu, Quelques aspects de l'ambiguïté proustienne / **188**

L'AMBIGU DANS LA LANGUE : LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE DES LANGUES / 195

Mouad Adham, La Lecture de l'ambiguïté **/ 197**

Mercedes Eurrutia Cavero, Le Domaine des affaires : ambiguïtés lexicales dans la pragmatique de la traduction français-espagnol / **207**

Emilie Riguel, L'Ambiguïté au cœur des *phrasal verbs* : entre idiomaticité et polysémie / **218**

Christophe Cosker, Dire mayotte en français / **247**
César Ruiz Pisano, Grégory Dubois, Ambiguïté sociolectale et diatopique dans une série télévisée contemporaine : de l'analyse à une pratique éducative à partir d'Acacias 38 (TVE) / **259**
Lucia Veste, La Publicité, un discours ambigu / **273**
Mouhcine Saidi Amraoui, Les Vertus de l'ambiguïté discursive / **286**
Patrick Armand Oudiabantou, Alchimie lexico-syntaxique : problématique d'une connotation à profusion / **294**
Roxana Elena Doncu, Cristina Veronica Andreescu, Roxana Corina Sfetea, Medical Terminology between Precision and Ambiguity : The Case of Synonyms / **310**
Laura Ioana Leon, Trusting Medical Consultations Today : How the Internet is Changing Healthcare / **317**
Moulay Mohamed Tarnaoui, Hassan Boujghagh, Ambiguïté référentielle et stratégies de désambiguïsation : cas des lycéens marocains du TCS / **327**

ARTS ET AMBIGUÏTÉS / 339

Cécile Maruéjouls, Lire l'ambiguïté pour voir l'ambivalence : La figure *entre-deux* de Merlin dans les manuscrits enluminés du *Merlin* et de sa *Suite Vulgate* (XIIIe-XIVe siècles) / **341**
Isabelle Malmon, Paul Gauguin et Jotépha : L'Ambiguïté identitaire / **355**
Lucie Ling, Céladon ou l'expérience de l'ambiguïté / **371**
Florian Antoine, La Recherche d'une esthétique populaire : de l'équivoque à l'ambigu **/ 383**
Biliana Vassileva, Ambiguity in Gaga: The Invention of a New Somatic Movement Language, Fueling Choreography / **393**
Léo Sanlaville, L'Ambiguïté du fantastique musical d'Edgar Allan Poe / **409**
Yosr Ben Romdhane, L'Espace stéréoscopique ambigu / **421**
Mariana Mantu, Paradigme ale ambiguității în filmele românești ale Noului Val / **428**

VARIA / 437

Bianca-Iuliana Misinciuc, Metaphorical Views on Death in Idioms. A Comparative Analysis of Expressions from German, English, Spanish, Portuguese and Romanian / **439**

COMPTES RENDUS / 447

Mariana Mantu, Revista *Film*, revistă trimestrială de cinema a Uniunii Cineaștilor din România / **449**

INDEX DES AUTEURS / 453

Argument

Rien de plus ambigu, peut-être, que le concept même d'ambiguïté. Échec inscrit dans la logique des choses, toute tentative de définition bute contre la surface glissante du miroir brisé. On y jette un regard, on en reçoit dix ; et un clin d'œil.

Une raison de plus pour proposer le thème pour le numéro présent des *Cahiers Linguatek*, afin d'en extraire, finalement, autant de définitions que possible et autant d'approches que possible. Non pas pour 'clarifier' l'ambiguïté, mais pour mieux mettre en exergue la pluralité de ses nuances et consistances, pour offrir ainsi au lecteur une perspective un tant soit peu plus proche de sa vérité, si vérité de l'ambiguïté il y a.

Une première section du volume réunit des contributions axées sur l'ambiguïté dans le champ littéraire, ayant à leur centre des œuvres et des auteurs qui vont du Moyen Âge au XXIème siècle. À la recherche de l'ambiguïté, on se promène dans le temps, comme on se promène dans l'espace – de Renaut de Beaujeu à Michel Houellebecq, mais sans laisser de côté de grands noms comme Flaubert, Proust ou Camus ou des mouvements majeurs comme le Nouveau Roman, du non-temps des contes de fées au non-espace des travestis, de l'Irlandais qui triomphait à Londres avec ses pièces, Oscar Wilde, à l'autre Irlandais qui faisait scandale à Paris, Samuel Beckett, de la Roumanie de Ion Luca Caragiale à Nathaniel Hawthorne, de l'autre côté de l'océan, du Maroc de Driss Chraïbi à la France de Jules Vallès et à la France de nos jours, avec Michel Leiris, Claude Simon, Frédéric Beigbeder. Des noms, des espaces et des temps qui dessinent autant de couleurs, tons et degrés de l'ambiguïté dans l'œuvre littéraire.

La deuxième section est dédiée aux études linguistiques et à la didactique des langues. C'est l'occasion de revoir aussi les difficultés que l'ambiguïté pose : qu'il s'agisse des difficultés que certaines figures comme la métaphore appositive entraînent dans la réception du texte littéraire, des difficultés soulevées par des constructions particulières comme les *phrasal verbs* en anglais ou par les synonymes dans des terminologies spécifiques, des difficultés provoquées par le passage d'une langue à l'autre, et encore par le passage d'une époque à l'autre dans un message anachronique télévisé utilisé comme instrument pédagogique pour les étudiants en langues, des difficultés attirées par la spécificité du discours publicitaire, ou bien des

difficultés dans l'enseignement et dans l'apprentissage des langues, l'ambiguïté joue toujours de son statut – indécis – entre obstacle et vertu.

La dernière section vient compléter et parfaire les deux premières, nous proposant des valeurs de l'ambiguïté dans divers segments artistiques, allant du champ de la couleur, de l'image et même de l'identité de l'artiste, à ceux de la danse, de la musique, du théâtre et du cinéma – des contributions se donnant pour enjeu de « regarder », d' « écouter », de « sentir » et donc de comprendre l'ambiguïté dans tant d'autres langages qui composent la communication interhumaine.

La section Varia de notre volume rejoint finalement le thème général avec une analyse consacrée à la métaphorisation de la mort à travers des expressions idiomatiques, tandis que le compte rendu du numéro 3/2017 de la revue *Film* nous maintient encore dans le l'univers richement problématique des œuvres cinématographiques.

Nous remercions vivement tous les auteurs pour l'intérêt montré au thème et pour leurs contributions si diverses et incitantes, et invitons le lecteur, spécialiste ou non, à s'enrichir de toutes ces explorations d'un concept particulièrement fécond !

responsable du numéro,
Evagrina DÎRȚU

L’AMBIGUÏTÉ LITTÉRAIRE

L'AMBIGUÏTÉ DE DEUX SCÈNES DE DÉVOILEMENT DANS *LE BEL INCONNU*, DE RENAUT DE BEAUJEU ET *PARTONOPEU DE BLOIS*

Nathalie LECLERCQ
CEMA Sorbonne Nouvelle Paris III, France

Abstract*: The authors of* Partonopeu *and* Le Bel Inconnu *play of the plurivalence by proposing scenes of unveiling of their heroine whose dynamism rests on the ambiguous of the characters. They orchestrate indeed the revelation of the true identity of Mélior and Blonde Esmérée by prolegomena based on the ambivalence of the descriptions to promote the doubt of the reader/listener and arouse both terror and wonder. The multiplicity of interpretations of these episodes confers on them a scope as fantastic as universal.*

Keywords*: Bel Inconnu; Partonopeu; Renaut de Beaujeu; Mélior; fier baiser.*

Selon la définition de Ronald Landheer :

> un énoncé est ambigu quand il contient une plurivalence, soit telle que le récepteur aura le choix entre (au moins) deux lectures différentes, soit telle que le récepteur aura à cumuler deux acceptions ou lectures. (Landheer R., 1984, p. 8)

L'ambiguïté semble par conséquent constitutive de la plurivalence, cette « propriété que possède une unité linguistique de pouvoir recevoir plusieurs interprétations, d'avoir plusieurs sens ou valeurs » (*Trésor de la langue française*, 1979). Elle contraint le lecteur-auditeur « à un perpétuel mouvement de va-et-vient, la cause de ce mouvement étant une *incertitude* non résolue : être « entre deux », c'est être nulle part » (Boutet D., 2017, p. 461).

Nous nous proposons d'étudier comment les auteurs de *Partonopeu* et du *Bel Inconnu* se jouent de cette plurivalence en créant des scènes de dévoilement de leur héroïne dont le dynamisme repose sur une mise en scène ambiguë aux interprétations multiples.

Les deux auteurs orchestrent la découverte de la véritable identité de Mélior et de Blonde Ésmérée en exploitant tout d'abord des prolégomènes fantastiques, puis ils l'amplifient en élaborant une mise en scène mystérieuse aux caractéristiques ambiguës dont la révélation finale confine à l'apothéose.

Des prolégomènes fantastiques

Francis Dubost définit le fantastique médiéval comme « une hésitation éprouvée devant l'inexplicable par un être qui connaît *d'autres causalités que naturelles* » (Dubost F., 1997, p. 18). Les deux auteurs soignent la dramatisation de leur récit en le préparant par des prolégomènes fantastiques qui suscitent la curiosité et l'inquiétude du lecteur/auditeur.

L'auteur de *Partonopeu* ouvre la scène de dévoilement de Mélior par les prédictions terrifiantes de la mère du jeune homme qui portent le suspense à son comble alors que l'action demeure à peine commencée :

> Mais gart soi quant l'avar veüe
> Qu'il [ne] soit trop espoentés,
> Por ço que lais ert li maufés. (v. 4460-4462, Texte de A)

Grâce au jeu de la focalisation interne, le lecteur sait, de surcroît que l'enfant s'attend à connaître une fin tragique dès sa première arrivée au Chef d'Oire :

> Li enfes crient molt que diables
> Li aient fait cest bel samblant
> Por lui del tot traïr avant. (v. 1050-1052, Texte de A)

Les réactions du jeune homme à l'arrivée de Mélior reprennent en écho ces réticences. Il craint en effet à nouveau qu'il ne s'agisse d'un démon. Le registre fantastique dramatise la scène de façon pathétique en émouvant le lecteur/auditeur qui tremble à l'unisson de Partonopeu et désire résoudre l'énigme liée à ce personnage mystérieux et ambigu :

> Il crient que ce ne soit maufés
> Et dist que male eure fu nés [...]. (v. 1127-1128, Texte de A)

Renaut de Beaujeu prépare également la scène dite du « fier baiser » par des prolégomènes fantastiques laissant intervenir un chevalier en armes, des grandes haches prêtes à frapper, des jongleurs, un combattant gigantesque et surtout, une salle plongée dans l'obscurité propre à épouvanter le Bel Inconnu et à lui faire craindre la venue de démons. Le jeune homme semble littéralement terrorisé. Le lecteur/auditeur, que le vocabulaire dysphorique plonge au cœur de l'action, frémit de conserve avec le personnage grâce à la focalisation interne qui facilite son identification :

> La noise moult li anuia.
> Diu son signor aoure et prie
> Que secors li face et aïe. (v. 3100-3103)

Dans le sens où Raphaël Baroni l'entend, « il y a création d'un « effet de suspense » [car], face à [la] situation narrative incertaine dont on désire *impatiemment* connaître l'issue [...], il y a *retardement* stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle » (Baroni R., 2004, Introduction).

Une mise en scène mystérieuse

Les deux auteurs accentuent en outre le suspense en présentant des personnages nimbés de mystère. Mélior interdit à Partonopeu de la voir en des termes explicites et catégoriques :

> Cascune nuit tot a loisir
> Me porés avoir et sentir,
> Mais ne volroie estre veüe
> Desci que l'eure soit venue [...]. (v. 1439-1442, Texte de A)

La jeune femme revêt dès lors certaines caractéristiques de la fée Mélusine, dont une des évocations les plus anciennes nous vient de Gautier Map, dans son livre *De Nugis curialium*. Le dit nommé « Henno cum dentibus » narre les amours et le mariage de Mélusine et d'Henno. La mère du jeune homme surprit le secret de sa bru qui se transformait en dragon quand elle se baignait. Mélior incarne ainsi une des craintes animant le désir masculin du personnage (et du lecteur/auditeur?) : Mélusine, la femme-serpent « qui peut être tour à tour épouse et mère, garante de l'abondance, puis monstre porteur de secrets sulfureux » (Gingras F., 2002, p. 456). Son étrange beauté – source de désir – semble donc devoir rester dans le non-dit et dans l'invisible, le paradoxe et l'ambiguïté du texte demeurant de figurer ce qui doit être occulté et de dire ce qui doit être tu :

> Le pouvoir du corps féminin est ainsi lié au secret qu'il détient, se dévoilant rituellement pour s'assurer de sa puissance et se refusant aux regards de l'amant pour mieux le captiver (Gingras F., 2002, p. 393).

Au contraire de Mélior, le personnage féminin du *Bel Inconnu* demeure visible et se présente sous la forme d'un monstre dont la description fait l'objet d'un commentaire interrompant la caractérisation par une intrusion exégétique. Même si « les fées, les géants, les enchanteurs, la guivre monstrueuse, voire le nain, sont des figures familières au lecteur médiéval » (Ferlampin-Acher, C., p. LVI), la modalisation du propos et la formulation superlative donnent le point de vue exclusif de l'auteur qui insiste sur le caractère ambigu, *entremellee*, de cette vouivre dont le gigantisme et l'aspect hors-norme impressionnent :

> Quatre toisses de lonc duroit,
> En la keue trois neus avoit,
> C'onques nus hom ne vit grinnor.
> Ains Dius ne fist cele color

Qu'en li ne soit entremellee ; (v. 3143-3147)

Le lecteur/auditeur à la fois fasciné et épouvanté s'interroge non seulement sur le comportement indécis du jeune homme – Va-t-il ou non oser se laisser embrasser ? – et sur les suites de ce baiser merveilleux, angoissant et équivoque.

La révélation finale

Les deux auteurs lèvent l'ambiguïté au terme des deux épisodes, lorsqu'enfin le personnage se révèle dans toute sa splendeur humaine et féminine.

Mélior, à la lumière de la lanterne, apparaît plus belle que jamais, l'isotopie de la vue participant de l'éblouissement de cette mise en scène du dévoilement :

A descovert nue le voit,
Mirer le puet et veoir bien
Q'ainc ne vit mais tant bele rien. (v. 4514-4516, Texte de A)

Même si le lecteur/auditeur s'y attendait plus ou moins, tous ces prolégomènes et cette mise en scène ambiguë semèrent le doute dans son esprit pour mieux amplifier la splendeur de l'apparition.

Renaut de Beaujeu prépare quant à lui la révélation finale en narrant la métamorphose d'un monstre terrifiant, d'un *dyable*. Autour de ce motif central, il dispose des motifs secondaires par lesquels se construit une forte expressivité à tonalité fantastique : des objets s'animent (on entend mille fenêtres battre (v. 2818)), des portes claquent (v. 3074-3080), des haches s'abattent d'elles-mêmes (v. 2958-2960), des jeux d'ombres et de lumières rythment la scène (les jongleurs sont les maîtres de la lumière, ils portent les cierges, par exemple), la guivre semble éclatante (Dubost F., 1999, p. 47-52) :

A tant vit une aumaire ouvrir
Et une wivre fors issir,
Qui jetoit une tel clarté
Con un cierge bien enbrasé ;
Tot le palais enluminoit. (v. 3127-3131)

L'isotopie de la lumière annonce la beauté de Blonde Esmérée, les deux thèmes demeurant souvent corrélés (Eco U., 1997, p. 12), de même que la bouche vermeille de la bête et sa couleur dorée indiquent sa réelle identité. Tous ces éléments participent d'une mise en scène ambivalente et surnaturelle. Le gigantisme de l'animal horrifique, servi par un vocabulaire hyperbolique qui le diabolise, crée un sentiment d'étrangeté, de peur et d'expectative, mais aussi de fascination et d'éblouissement :

Par mi jetoit le feu ardant,

> Molt par estoit hidosse et grant.
> Par mi le pis plus grosse estoit
> Que un vaissaus d'un mui ne soit.
> Les iols avoit gros et luissans
> Come deus esclarbocles grans. (v. 3135-3140)
> (Sur le thème de l'escarboucle, voir : Miguet T., 1979, p. 37-60; Gontero V., 2001, p. 57-71)

L'ambiguïté naît par ailleurs de l'origine multiple de cet épisode. Roger Sherman Loomis en a décelé la source dans le *Echtra Mac Echdach Mugmedoin* (Loomis R.S., 1951, p. 104-113), légende dans laquelle seul Niall, fils du roi de Tara, osa donner un baiser à la sorcière qui, un jour, se dressa devant lui. Sitôt embrassée, elle se mua en une jeune fille plus claire que le soleil, Eriu, la Souveraine d'Irlande (Wolf-Bonvin R., 1996, p. 127). Francis Dubost rappelle à ce sujet que si les géants, le nain, le braque appartiennent aux zones périphériques du merveilleux, l'épisode du « fier baiser » représente au contraire le cœur de la manifestation surnaturelle, la levée du sortilège :

> D'un point de vue sémiotique, il s'agit également de l'action décisive, celle qui en structure profonde définit le conte : le passage du contenu inversé au contenu posé, la restauration du méfait. Bien attesté dans le folklore, ce motif est centré sur la métamorphose inverse, le retour à la forme humaine d'une princesse qu'un enchanteur avait transformée en un énorme serpent, une guivre (*uipera*) (Dubost F., 1996, p. 47-52).

Renaut de Beaujeu a remodelé le thème afin de le plier aux besoins de son récit en présentant une scène tout autant terrifiante que merveilleuse et ensorcelante. La passivité du jeune homme et la soumission inattendue de la vouivre contribuent en effet à la création d'une scène originale emplie de suspense où se mêlent incertitude et fascination, jusqu'au baiser ultime :

> Tant s'entent en li regarder
> Que d'autre part ne pot garder.
> La guivre vers lui se lança
> Et en la bouce le baisa. (v. 3183-3186)

Les divergences des interprétations concernant cet épisode en soulignent la plurivalence. Les critiques l'ont analysé comme le geste inoffensif et rituel de l'hommage décerné par Blonde au vainqueur (Guerreau A., 1982, p. 61) ou comme l'accomplissement des noces infernales avec une vipère attachée à *Luxuria*, décrite mi-humaine mi-serpente par les *Bestiaires* et recevant la semence du mâle par la bouche (Wolf-Bonvin R., 1996, p. 135). Dans une autre perspective, nous pouvons aussi déceler en la vouivre une incarnation de la dame aimée qui a su s'humilier en se donnant et interpréter cette métamorphose comme la métaphore d'un désir de l'auteur enfin satisfait. L'expérience s'assimile alors à un accomplissement

fictionnel lors duquel l'auteur se projette dans son personnage pour mieux vivre ce qui se refuse à lui dans la réalité. La guivre personnifie « l'accomplissement onirique de son propre désir mûri au cours des épreuves pour une aimée en voie de se dédoubler » (Wolf-Bonvin R., 1996, p. 135). La lecture plurielle de l'aventure lui assigne donc une portée tout autant herméneutique qu'énigmatique.

Paradoxalement, l'apothéose finale ne consacre pas la beauté de la jeune femme, qui demeure encore dans le domaine de l'invisible et de l'anonymat :

> Ensi s'en est la guivre alee,
> En l'armaire s'en est rentrée,
> Et l'aumaires après reclot.
> Ainc puis tabarie n'i ot
> Ne nule autre male aventure,
> Fors que la sale fu oscure. (v. 3297-3300)

C'est le Bel Inconnu qui se trouve enfin révélé à lui-même, l'auteur concédant au baiser un rôle de catalyseur initiatique :

> A tant a une vois oïe
> Qui bien li dist apertement
> Dont il estoit et de quel gent.
> En haut crie, non pas en vain :
> « Li fius a mon signor Gavain, [...]. » (v. 3212-3216)

L'auteur prend acte de la transformation du Bel Inconnu et de sa nouvelle identité. Sur le plan diégétique, le jeune homme acquiert un nom au moment où il connaît l'accomplissement de son désir. Le dévoilement de Blonde Esmérée n'intervient qu'après le réveil du jeune homme, dans un surenchérissement d'hyperboles et de prétérition mettant traditionnellement l'accent sur le caractère exceptionnel de sa beauté :

> A son cief trova une dame
> Tant biele c'onques nule feme
> Ne fu de sa biauté formee ;
> Tant estoit fresse et coloree
> Que clers ne le saroit descrire
> Ne boce ne le poroit dire
> Ne nus ne le poroit conter. (v. 3261-3267)

Conclusion

Vladimir Jankélévitch écrivait que « tout ce qui est ambigu est, comme le tabou, l'objet d'un sentiment ambivalent, fait ensemble d'horreur et d'attrait » (Jankélévitch V., 2017, p. 105). Partonopeu et Guinglain furent ainsi tentés par l'ambivalence de leurs sentiments face à ces créatures fantastiques et imprévisibles.

Et si « vaincre le monstre fait partie de tout mythe dans sa forme complète car il implique, dans un effort aussi vital, une victoire sur l'angoisse essentielle » (Duvignaud F., p. 21), son ambiguïté fondamentale sert à exprimer des fantasmes divers : « dans la dialectique de la peur et du désir, la personnalité chevaleresque se cherche encore dans le conflit entre les images maternelles et paternelles. Il lui faut vaincre la peur du désir que symbolise le baiser sur la bouche du monstre » (Poirion D., 1995, p. 85).

Références

Baroni, Raphaël, *La Narratologie aujourd'hui*, Conférence au CRAL, poetica.org/t/lna/baronilna.html, le 6 janvier 2004.

Boutet, Dominique, *Poétiques médiévales de l'entre-deux, ou le désir d'ambiguïté*, Honoré Champion, Paris, 2017.

Dubost, Francis, « Tel cuide bien faire faut : le « beau jeu » de Renaut avec le merveilleux », dans Dufournet, Jean, (études recueillies par), *Le Chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou le beau jeu de Renaut,* Paris, Champion (Unichamp, 52), 1996.

Dubost, Francis, « Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique... », *Revues des Langues Romanes*, CI, n°2, 1997.

Dubost, Francis, « L'enchanteur et son double. Mabon et Evrain : thématique de la dualité dans *Le Bel Inconnu* », dans *Magie et illusion au Moyen Age, Actes du 23e colloque*, mars 1998, Aix-en-Provence, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales Aix-en-Provence, *Senefiance*, 42, 1999.

Duvignaud, Françoise, *Le Corps de l'effroi*, Le Sycomore, Paris, 1981.

Eco, Umberto, *Art et Beauté dans l'esthétique médiévale*, traduction M. Javion, Milan, 1997.

Ferlampin-Acher, Christine, *La Fée et la Guivre :* Le Bel Inconnu *de Renaut de Beaujeu*, Champion, Paris, 1996.

Gingras, Francis, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XIIe et XIIIe siècles*, Champion, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, Paris, 2002.

Gontero, Valérie, « La clarté de l'escarboucle dans les romans antiques », PRIS-MA 17, 2001.

Guerreau, Anita, « Renaud de Bâgé : *Le Bel Inconnu*, structure symbolique et signification sociale », *Romania*, 103, 1982.

Jankélévitch, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux, Chapitre I*, GF Flammarion, Paris, 2017.

Landheer, Ronald, *Aspects linguistiques et pragmatico-rhétoriques de l'ambiguité*, Leiden, 1984.

Loomis, Roger Sherman, « The fier baiser in Mandeville's Travels, Arthurian romance, and Irish saga », *Studi medievali*, n. s., 17, 1951.

Miguet, Thierry, « L'escarboucle médiévale, pierre de lumière », *Marche romane* 29, 1979.

Poirion, Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, édité par G. Perrie Williams, Champion, Les classiques français du Moyen Âge, 38, Paris, 1929 [réimpr. : 1967, 1978, 1983, 1991].

Roman de Partonopeu de Blois (Le), Édition, traduction et introduction de la rédaction A (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 2986) et de la Continuation du récit d'après les manuscrits de Berne (Burgerbibliothek, 113) et de Tours (Bibliothèque municipale, 939), par Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, Librairie générale française, Livre de poche, Lettres gothiques, 4569, Paris, 2005.

Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue française du XIXe et du XXe siècles (1789-1960), dir. P. Imbs, Éditions du C.N.R.S., t. VII, Paris, 1979.

Walter, Map, *De nugis curialium. Courtiers' Trifles*, ed. et trad. de M.R. James, revised by C.N.L. Brooke and R.A.B. Mynors, Clarendon Press, Oxford, 1983.

Wolf-Bonvin, Romaine, « *Le Bel Inconnu* ou l'hexaeméron amoureux », dans Dufournet, Jean, (études recueillies par), *Le Chevalier et la merveille dans* Le Bel Inconnu *ou le beau jeu de Renaut*, Champion (Unichamp, 52), Paris, 1996.

AMOUR(S) SANS CORPS, CORPS SANS AMOUR DANS LE ROMAN *PLATEFORME* DE MICHEL HOUELLEBECQ

Diana GRADU
Université Alexandru Ioan Cuza de Iasi, Roumanie

Abstract*: The post-modern times we live in are fading by the progressive exhaustion of the meaning of existence, devoted solely to consumer behavior on the one hand, and to mechanical gestures, suppliers of hormonal pleasure, on the other. The analyses of phenomena related to movements of ideas, behaviors and their reflections and consequences in the intimate life are numerous and relevant. Fiction, on the other hand, proposes a faithful and sometimes cruel variant of the desertification of the inner landscape. The example of contemporary French literature chosen for this study is the novel* Plateforme *by Michel Houellebecq. Published in 2001, at Flammarion,* Platforme *is just as corrosive as the previous novels of the author (*Extension du domaine de la lutte*, 1994,* Les Particules élémentaires*, 1998). His other texts published before 2001 –* Rester vivant*, 1991,* Interventions *1998,* La Poursuite du bonheur*, 1991,* Le Sens du combat*, 1996 – to name just a few, alternate essay, poems and interviews, to compose the image of a very particular writer. The combination of revolt, dissatisfaction, irony, cynicism, mistrust, profound misanthropy, challenge, seem to be, in the case of Michel Houellebecq, the key to a literary success that confirms the Goncourt Prize in 2010 with and for* La Carte et le territoire*. No lightness threatens this author, and the themes of the novel* Plateforme *prove it fully: terrorism, economic liberalism, globalization, sex tourism, prostitution, male / female dynamics, body, pleasure, loneliness, age, death.*
Of all the enumerated themes, I will stop, in the space of this analysis, on those that mostly treating of the body correspondence with feelings, of their sometimes misleading, sometimes faithful, sometimes ambiguous translation in our sensuality, in our eroticism or simply in the legitimate need to share our body.

Keywords*: human body, love, French literature, Houellebecq*

« N'ayez pas peur du bonheur : il n'existe pas. »
(Michel Houellebecq, *Rester vivant*)

Le Dernier Tango à Paris (1972), le film de Bernardo Bertolucci, avec Marlon Brando dans le rôle de Paul et Maria Schneider, dans celui de Jeanne, ne mérite d'être vu que par séquences, même si, hors contexte, ces séquences pourraient être jugées purement sexuelles. L'intrigue du film ne convainc pas et, sauf les images nostalgiques du Paris des années 70 et la lumière centrée sur la silhouette inoubliable d'un Marlon Brando encore jeune, cette création cinématographique promet une sensualité et un érotisme qu'elle ne prouve pas. La sensualité, l'érotisme sont un avant et un après *sine qua non* de tout échange corporel intime, dirais-je. Et si la consistance – même angoissée –, procurée par le sentiment, s'y mêle, le succès et la durée de la relation sont assurés. Pourtant, les temps post-modernes que nous vivons pêchent par cet épuisement progressif du sens de

l'existence, vouée au seul comportement de consommateur d'une part, et aux gestes mécaniques, fournisseurs d'un plaisir hormonal, d'autre part. Les analyses des phénomènes liés aux mouvements d'idées, aux comportements et à leurs reflets et conséquences dans la vie intime en sont nombreuses et pertinentes (Marzano M., 2007a et 2007b ; Schneider M., 2007 ; Bologne J.C., 2007 ; Corbin A., Courtine J-J., Vigarello G., 2006 ; Muchembled R., 2005 ; Le Breton D., 2003 ; Marzano M., 2003 ; Lévine E., Touboul P., 2002 ; etc.). La fiction, quant à elle, propose une variante fidèle et parfois cruelle de la désertification du paysage intérieur. L'exemple choisi – pour cette étude – de la littérature française contemporaine est le roman *Plateforme* de Michel Houellebecq.

Publié en 2001, chez Flammarion, *Plateforme* est tout aussi corrosif que les romans antérieurs de l'auteur (*Extension du domaine de la lutte*, 1994, *Les Particules élémentaires*, 1998). Ses autres textes publiés avant 2001 – *Rester vivant*, 1991, *Interventions* 1998, *La Poursuite du bonheur*, 1991, *Le Sens du combat*, 1996 – pour ne citer que quelques-uns, alternent l'essai, la poésie et les entretiens, pour composer l'image d'un écrivain très particulier. La combinaison entre révolte, mécontentement, ironie, cynisme, méfiance, misanthropie profonde, défi semble être, dans le cas de Michel Houellebecq, la clé d'un succès littéraire que confirme le Prix Goncourt en 2010 avec et pour *La Carte et le territoire.*

Aucune légèreté d'esprit ne menace cet auteur, les thèmes du roman *Plateforme* le prouvent pleinement : terrorisme, libéralisme économique, globalisation, tourisme sexuel, prostitution, dynamique masculin/féminin, corps, plaisir, solitude, vieillesse, mort. Il faut avoir beaucoup d'adresse pour naviguer parmi tant d'icebergs conceptuels, afin de surprendre, à travers les lignes, le sens de l'écriture et celui de la vie qui la submerge.

Il est difficile d'affirmer de quel côté se situe l'auteur, car, en dépit du fait qu'il connaît les grands penseurs (Platon, Kant et Schopenhauer, puis Freud, pour arriver à Camus), il ne dévoile pas ses lectures dans la structure d'idées du roman. Il est le négatif de tous ses prédécesseurs, au niveau conceptuel. Les seuls avec qui il semble être en consonance restent Schopenhauer et Camus. Sinon ni le *Banquet*, ni les *Leçons d'éthique* n'ébranlent son pessimisme profond.

De tous les thèmes énumérés, je m'arrêterai, dans l'espace de cette analyse, à ceux qui touchent le plus la correspondance corporelle des sentiments, leur traduction parfois fallacieuse, parfois fidèle, parfois ambiguë dans notre sensualité, dans notre érotisme ou tout simplement dans le besoin légitime de partager notre corps. Le texte de Michel Houellebecq propose une variante ouverte aux questions posées par la matérialité (voire charnalité) du vécu, liées aux implications de l'esprit. Apparemment, chez Houellebecq, le concert âme/corps n'y est interprété que par deux instruments : le désespoir et le sexe.

On est loin de Platon pour qui l'amour est la possession perpétuelle de ce qui est bon (Platon, *Le Banquet*, 206a) et pour qui le désir sexuel était inscrit dans la nature animale de l'homme et n'avait rien en commun avec l'amour qui, lui, était au contraire lié à sa nature rationnelle (Marzano, 2007b, p. 107). On verra que le héros de Michel Houellebecq mélange, avec une inconscience digne d'une cause meilleure, amour, possession, état de bien, solitude, pour découvrir, trop tard, la valeur du sentiment.

Ou bien, où est Kant pour qui les rapports hors mariage sont *crimina carnis* ? L'inclination qu'à un homme pour une femme n'est pas dirigée vers elle parce qu'elle est un être humain, mais parce qu'elle est une femme (Kant, 1997, p. 291). Sa solution est le mariage, seul moyen de la non-dégradation de l'être.

Heureusement, Freud vient tempérer le radicalisme éthique de Kant. Les pulsions sexuelles sont, dit-il, des pulsions vitales qui animent l'existence et qui, même lorsqu'elles sont refoulées ou sublimées, continuent à jouer un rôle central dans la façon qu'on a de travailler, d'avoir des relations avec les autres, de se rapporter à lui-même (Marzano, 2007b, p. 109-110).

Il en est de même pour Michel, le héros de la *Plateforme*, pour qui la relation avec soi, avec son corps et avec les corps des autres se place sous le signe majeur de la pulsion, tout en conservant tout au long du roman, une ambiguïté décevante.

Le personnage principal, sans être un individu ignoble ou / et méchant, est plutôt une entité somnolente, léthargique, grise, marqué(e) par l'indifférence face aux événements plus ou moins importants de sa vie. La première phrase du roman, très camusienne (« Mon père est mort il y a un an », Houellebecq, 2001, p. 11), ouvre un univers intérieur plat (Plateforme !), linéaire, jalonné de parasites verbaux : «Eh, oui », « Eh, bien », de silences et de l'incapacité de communiquer ou de se diagnostiquer : « Je ne me suis pas marié, non plus. J'en ai eu l'occasion, plusieurs fois ; mais à chaque fois j'ai décliné. Pourtant, j'aime bien les femmes. C'est un peu un regret dans ma vie de célibat. C'est surtout gênant pour les vacances. » (Houellebecq, 2001, p. 11). Il ne faut pas, non plus, ignorer la dose d'ironie qui s'y dégage, ironie qui devient, parfois sarcasme, révolte, cynisme, dérision. Une déconstruction du monde. Je vais y revenir.

Lors de la visite d'Aïcha, l'ancienne femme de ménage de son père, Michel emploie le même ton terne et dépourvu d'émotion, en se perdant dans les formules : « 'Eh bien…dis-je, eh bien…' » Je fis un geste qui voulait être accueillant, une espèce de geste. Elle entra, jeta un regard rapide sur l'écran » […] « Vous ne me dérangez pas, dis-je ; rien ne me dérange, en fait » (Houellebecq, 2001, p. 14). Et encore, à titre de réponse à une question on a « J'optai finalement

pour un : 'Eh oui' dans lequel je tentai de faire passer une certaine compréhension de la vie ». (*Ibidem*, p. 16).
Ce n'est pas la compréhension qui lui manque, car au fil des pages il fait preuve d'un sens très aigu de l'existence. Michel perçoit dans toute son ampleur, le vide d'une vie sans sentiments, le non-sens d'un vécu sans repères, la médiocrité d'un avenir sans espoir. En dépit du fait qu'il est « courtois, correct, apprécié par ses supérieurs et ses collègues », Michel est un tempérament « peu chaleureux qui avait, cependant, échoué à se faire de véritables amis » (*Ibidem*, p. 33). Il préfère les plaisirs solitaires (regarder la télé, le soir), et/ou les plaisirs payés (« En général, en sortant du bureau, j'allais faire un tour dans un *peep-show*. Ça me coûtait cinquante francs, parfois soixante-dix », *Ibidem*, p. 25). Le monde où il vit n'est qu'une ruine, les enfants « des petits salauds » qui « pourrissent la vie » et qui « profitent ensuite de tout ce que vous avez pu accumuler au prix des pires efforts » (*Ibidem*, p. 31). L'affection sincère de Marie-Jeanne, sa collègue de bureau, est interprétée en clé ironique, voire sarcastique. Pour lui, les femmes ont du mal à s'adapter à un « univers dépouillé de tout rapport affectif. […] Elles souffrent de cette faiblesse, les pages « psycho » de *Marie-Claire* le leur rappellent avec constance : il vaudrait mieux qu'elles établissent une séparation claire entre le professionnel et l'affectif ; mais elles n'y parviennent pas, et les pages « témoignage » de *Marie-Claire* en attestent avec une constance équivalente » (*Ibidem*, p. 26).

La solution qu'il trouve à son désarroi c'est de partir. Même si voyager c'est un rêve « médiocre », Michel décide de participer à un circuit touristique en Asie, plus précisément, en Thaïlande (d'ailleurs, la première partie du roman porte le titre de *Tropic Thaï*). Il est un touriste capricieux, assez morose et sombre. (« Prendre l'avion aujourd'hui […] équivaut à être traité comme une merdre pendant toute la durée du vol. », *Ibidem*, p. 37). Une fois arrivé, il choisit délibérément la position d'observateur solitaire: « Je m'installai près d'une fenêtre sur la gauche au milieu du car […] Personne ne vient s'asseoir à mes côtés. » (*Ibidem*, p. 41). Il scrute d'un œil corrosif et froid les membres du groupe, parlant de la *sociabilité phatique* qui anime une assemblée réduite de gens, en situation de communication forcée.

Ce fonctionnaire « quadragénaire qui tentait de se déguiser en jeune pour la durée de ses vacances » (*Ibidem*, p. 46) – démarche « décourageante », en fin de compte –, est muni d'un mécanisme presque automatique d'analyse. Placé sur un territoire animé, il commence à enregistrer les présences, surtout féminines. Léa et Babette, les deux jeunes demoiselles membres du groupe, n'échappent pas à son regard. C'est un regard qui lit les détails vestimentaires et corporels en alphabet sensuel, mais froid, sans cupidité. Cette ambiguïté est tout aussi décevante que son pessimisme. L'œil sensuel de Michel n'entraîne pas le désir, il ne le suppose même pas. Je ne m'attarderai pas sur les descriptions (caustiques et parfois injustes) des autres membres du groupe touristique et de leurs trajets en Thaïlande. J'insisterai

plutôt sur la relation avec Valérie, la partenaire principale de Michel et celle qui éveillera en lui, tard, vers la fin du roman, des sentiments qu'il ne soupçonnait pas. Le physique de Valérie n'est pas sensationnel (voir, par comparaison, Léa et Babette) : « elle avait de longs cheveux noirs, un visage je ne sais pas, un visage qu'on pouvait qualifier de *modeste* ; ni belle ni laide, à proprement parler » (*Ibidem*, p. 49). La progression de la banalité d'un contact social plat, sans intérêt, jusqu'à la « seconde joie que m'apportait Valérie […], l'extraordinaire douceur, la bonté naturelle de son caractère » (*Ibidem*, p. 169), se déroule dans la deuxième partie du roman, à Paris et à Cuba, où les deux amoureux partiront plus tard, en voyage de mi plaisir, mi affaires. Thaïlande, espace destiné normalement aux voluptés implicites (bon marché, jeunes, hétéro/homosexuelles) ne remplit plus cette fonction dans le cas de Michel et de Valérie. Le héros préfère les salons de massage érotique et les séances avec finalisation, complétées parfois par une bonne dose de Viagra et/ou d'alcool. Quant à Valérie, elle a encore une collection d'illusions intactes, elle attend Michel, la nuit de la Saint Sylvestre, pour fêter ensemble le Nouvel An. L'incapacité de partager ce moment (finalement prévisible, légitime et inscrit dans le rythme de la vie moderne) est le symptôme d'une maladie profonde dont souffre la société occidentale : l'aliénation. Michel se contente d'exister extérieurement à lui-même, il se laisse vivre (presque exclusivement) par le biais de ses organes. Tout partage lui paraît être un retour dangereux et inutile à ce Moi si capricieux : « C'est dans le rapport à autrui qu'on prend conscience de soi ; c'est bien ce qui rend le rapport à autrui insupportable » (*Ibidem*, p. 94). Les réponses données à la vie ne sont que corporelles, même la lecture devient une drogue, un substitut du vécu, tout comme l'alcool et le sexe payé/solitaire. Et pourtant, en dépit du fait que ces choix sont conscients et délibérés, le héros en souffre : « Dans la plupart des circonstances de ma vie, j'ai été à peu près aussi libre qu'un aspirateur » (*Ibidem*, p. 91). « Le soulagement triste » qu'il éprouve après chaque renoncement est plus amer et plus profond que le refus de se socialiser à tout prix, dans une compagnie de conjoncture. Je ne sais pas ce qui manque, en fait, à ce Michel si désespéré, l'*alter-ego* plus jeune et plus réussi (?) de l'auteur. La patience, la sagesse, la vertu, le courage, la confiance ? Il est l'une des milliers de victimes de la société de consommation, et peu importe que les produits soient animés ou non.

Le corps est la seule porte d'entrée qu'on possède lorsqu'on s'engage sur la voie de la connaissance de l'autre. La surprise vient, souvent, après, une fois le seuil corporel dépassé. Le refus de Michel de découvrir « l'après corps » des femmes qu'il rencontre transforment celles-ci en objet de plaisir. Leur corps n'est qu'une arme de charme et il ne produit qu'une décharge passagère et insuffisante au vécu. D'où, partiellement, la peur de perdre, avec l'âge, ce pouvoir de fascination et de domination, d'où cette « évaluation froide des capacités de séduction » dont parle l'auteur. Malheureusement, hommes ou femmes, nous sommes soumis au même

rythme implacable du vieillissement. La différence de sexe n'est plus de mise, comme le prouve Michel quand il dit à Valérie qu'il est « un type usé, pas très liant, plutôt résigné à une vie ennuyeuse » (*Ibidem*, p. 146). La réponse de Valérie est rassurante : « C'est agréable que tu ne sois pas sûr de toi » (*Ibidem*, p. 146), et représente un renversement de la position de force prônée par les siècles précédents du nôtre, lorsque l'ingrédient obligatoire de la séduction masculine était la confiance en soi. La confiance, le désir, la patience, l'implication et une sorte d'acceptation à long terme du choix de jeunesse composaient alors le secret des mariages / couples réussis. À présent, apparemment, ni l'un, ni l'autre n'ont plus le sens de l'attente et la volonté de s'entendre. C'est pourquoi, les hommes évitent les soucis et se payent un plaisir passager. Mais c'est une explication simpliste et qui ignore les données correctes et complètes de l'équation homme / femme. On est bien plus que notre corps. D'autre part, se limiter à notre esprit et à nos battements de cœur, signifierait se tromper de voie. Michel le sait et le dit dans une page essentielle du roman :

> Dans ces moments suspendus, pratiquement immobiles, où son corps montait vers le plaisir, je me sentais comme un Dieu, dont dépendaient la sérénité et les orages. Ce fut la première joie – indiscutable parfaite. (*Ibidem*, p. 169)

Mais, par rapport à d'autres femmes, la douceur et la bonté naturelle de son caractère (voir *supra*) font la différence. Ces qualités déterminent la continuation sous le même toit de ce couple romanesque. Au moment du déménagement, Michel réalise les absences qui marquent son existence. Pas de souvenirs, pas d'objets chers, pas d'animaux de compagnie, pas d'enfants… Il n'a qu'une extraordinaire facilité de se déplacer d'un endroit à l'autre, comme un nomade abandonné par sa propre tribu. La « pompeuse absurdité » de l'idée d'unicité de la personne humaine nous fait frémir et Michel Houellebecq, par le dénouement tragique qu'il établit à ce texte, ne fait qu'en fournir un argument supplémentaire. Si Valérie n'avait pas été tuée dans un attentat terroriste en Thaïlande, Michel aurait cru au bonheur, un bonheur apporté et conditionné par cette présence féminine et par toute l'atmosphère que les deux protagonistes partageaient ensemble. Ce n'est pas seulement le territoire illimité du plaisir qu'il explore avec Valérie. L'examen honnête des sensations et des états éprouvés mène le personnage / l'auteur à la conclusion qu'il

> est impossible de faire l'amour sans un certain abandon, sans l'acceptation au moins temporaire d'un certain état de dépendance et de faiblesse. L'exaltation sentimentale et l'obsession sexuelle ont la même origine, toutes deux procèdent d'un oubli partiel de soi ; ce n'est pas un domaine dans lequel on puisse se réaliser sans se perdre. (*Ibidem*, p. 254)

Le concert dont je parlais au début de cette analyse est complété par cette honnêteté d'âme qui rend réalisable et durable toute relation intime et d'où le désespoir est

exclu. Le héros pousse le dépouillement intérieur et le jugement sur soi jusqu'à se dire qu'il ne mérite pas ce bonheur, cette bonne fille, affectueuse, sensuelle et probablement, une mère aimante et sage. Une discrète fatalité menace ces lignes. Ce poids devient absurde après la mort de Valérie, lorsque Michel reste le seul survivant du couple. Cette fois-ci la solitude n'est plus un caprice post-moderne, résultat de l'incapacité de communication sociale, mais l'expression d'un désespoir profond et irréversible :

> Un acte de décès sera établi, une case cochée dans un fichier d'état civil, très loin de là, en France. Quelques vendeurs ambulants, habitués à me voir dans le quartier hocheront la tête. Mon appartement sera loué à un nouveau résident. On m'oubliera. On m'oubliera vite. (*Ibidem*, p. 370)

Et pourtant, le bonheur existe, Michel le trouve, mais il est incapable de le conserver. La construction qu'il en fait est fragile, car elle s'appuie sur deux êtres seulement, tout aussi périssables que les fleurs de printemps.

Références

Boulogne, Jean-Claude, *Histoire de la conquête amoureuse*, Paris, Seuil, 2007.

Corbin Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2006.

Dictionnaire du corps (sous la direction de Michela Marzano), Paris, Quadrige/PUF, 2007a.

Houellebecq, Michel, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

Kant Immanuel, *Leçons d'éthique*, Paris, Le Livre de poche, 1997.

Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/PUF, 2003.

Levine Eva & Touboul Patricia, *Le Corps*, Paris, Flammarion, 2002.

Lo Duca, *Histoire de l'érotisme*, La Jeune Parque, 1969.

Marzano, Michela, *Philosophie du corps*, Paris, PUF, 2007b.

Marzano, Michela, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Hachette, 2003.

Muchembled, Robert, *L'orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2005.

Platon, *Le Banquet*, Chartres, 1929.

Schneider, Michel, *La Confusion des sexes*, Paris, Flammarion, 2007.

AMBIGUÏTÉ ET DISCOURS PLURIEL DANS *LA CHUTE* D'ALBERT CAMUS

Monica GAROIU
Université du Tennessee à Chattanooga, États Unis

Abstract: *Albert Camus's* The Fall *(1956), a multidimensional narrative built on a prodigious interweaving of levels of meanings, asks for a plurivocal reading. Long before Clamence, the protagonist whose speech pushes the manipulation of language to its limits, has discovered that "the order of the world is ambiguous," Camus recognized the fruitfulness of ambiguity as he saw it in Melville whose books, "at once evident and mysterious, obscure. . . and yet limpid" (Camus, Theater 1884), can be read in different ways. Well applied in* The Fall*, this same ambiguity becomes a source of depth and inexhaustible aesthetic pleasure. This is precisely what we propose to examine through the analysis of several reading perspectives – biblical, philosophical, symbolic, and moralistic – as well as a system of echoes between the different types of discourse.*

Keywords*: Albert Camus;* The Fall*; ambiguity;*

Préambule

Paru en 1956, au lendemain de la deuxième guerre mondiale et cinq ans après la controverse suscitée par *L'Homme révolté* (1951), *La Chute* représente un véritable exercice de virtuosité camusienne. La complexité de ce récit multidimensionnel bâti sur un prodigieux enchevêtrement de niveaux de significations s'apprête à une lecture à plusieurs portées, chacune aussi riche que l'autre. Certes, Camus a toujours apprécié la fécondité de l'ambiguïté telle qu'il la retrouvait chez Melville, dont les livres, « à la fois évidents et mystérieux, obscurs […] et pourtant limpides » (Camus A., *Théâtre, Récits, Nouvelles,* 1985, p. 1884), peuvent être lus de maintes façons. Superbement appliquée dans *La Chute*, cette même ambiguïté devient source de profondeur et d'inépuisable plaisir esthétique.

Désignée comme « récit », *La Chute* est un brouillage de voix créant une telle confusion que l'on se trouve confronté avec le problème de la lecture. Néanmoins, comme Clamence, le protagoniste du récit, qui nomme le problème en déclarant que son « métier est double » (Camus A., *La Chute*, 1999, p. 14), le lecteur est forcé à reconnaître l'ambiguïté et la lever. C'est la raison pour laquelle plusieurs perspectives de lecture sont requises, chacune d'elle affichant sa nature différente dans cet univers narratif qui ne se laisse réduire à une seule interprétation.

La perspective biblique

Dans un premier temps, nous nous arrêterons sur le contexte biblique qui constitue l'arrière-fond du récit. Les références aux *Ecritures* y abondent et représentent une clé importante dans le déchiffrement du texte. Tout d'abord, l'intertextualité biblique du titre renvoie à la chute de Lucifer, l'ange déchu, ainsi qu'à la première chute de l'Eden, voire de l'innocence, celle qui, par la rupture d'une unité inconsciente avec Dieu, aurait déclenché la naissance de la conscience, et avec elle, la misère et la culpabilité universelle.

Quant au nom du protagoniste, Clamence, celui-ci est une allusion à « vox clamens in deserto » – la voix qui clame dans le désert –, généralement utilisée pour désigner Jean-Baptiste annonçant la venue du Messie. Son prénom, Jean-Baptiste, est une référence à son éponyme biblique, rassurée dans le texte par beaucoup de récurrences: l'immersion dans l'eau – la mer, le bain, le bouillon – qui rappelle le baptême bien qu'il s'agisse d'un symbolisme renversé: à l'encontre de son rôle purificateur, l'eau du baptême est amère, pourrie, la mer est « fumante comme une lessive » (Camus A., 1999, p. 17), et l'océan est « un bénitier immense » duquel on ne peut pas sortir (Camus A., 1999, p. 115). Pour Clamence, la chute – la prise de conscience – vient des eaux, déclenchée par le suicide de la femme noyée dans la Seine, à laquelle il n'avait pas porté secours.

Les maintes références à la tête ainsi que celle à la décapitation font allusion à la décapitation de Jean-Baptiste. Si ce dernier était le vrai Elie annonçant le Messie et prêchant la repentance, Clamence, au contraire, se déclare : « Elie sans messie, bourré de fièvre et d'alcool, le dos collé à cette porte moisie, le doigt levé vers un ciel bas, couvrant des imprécations des hommes sans loi qui ne peuvent supporter aucun jugement » (Camus A., 1999, p. 123).

L'escalier du Jacob de l'Ancien Testament, monté et descendu par les anges, est remplacé dans *La Chute* par « des escaliers d'air » que les colombes « montent et descendent d'un même mouvement » (Camus A., 1999, p. 78). Toutefois, la colombe, porteuse de la bonne nouvelle dans la symbolique chrétienne, y acquiert également un symbolisme négatif. Associée à la neige, elle représente « la pureté fugitive avant la boue de demain » (Camus A., 1999, p. 151).

Clamence ne se proclame seulement « prophète vide des temps médiocres » (Camus A., 1999, p. 123), mais sauveur de l'humanité pour avoir trouvé « l'issue, la seule solution, la vérité enfin » (Camus A., 1999, p. 123). Il se prend pour le Christ : « Je suis la fin et le commencement, j'annonce la loi » (Camus A., 1999, p. 124), allusion claire à « Je suis l'Alpha et l'Oméga, la fin et le commencement » de l'Apocalypse (22:13). L'Agneau mystique, nom du retable dont fait partie le tableau volé qu'il possède, est une allégorie du Christ sacrifié, appelé métaphoriquement « l'agneau qui soulève le péché du monde ».

Si l'image de la femme se jetant dans la Seine annonce la chute de Clamence, cette dernière renvoie à son tour à la chute de Lucifer, dont le nom, en latin, veut dire « porteur de lumière ». Lucifer brûlait d'amour et répercutait la lumière divine sur les autres anges jusqu'au moment où il a été précipité sur terre, après avoir été vengé dans sa lutte pour le trône divin. La devise luciférienne de Clamence et son choix égoïste de ne s'aimer que soi-même se trouvent à l'antipode de la règle d'or de l'enseignement christique : aimer Dieu et son prochain. Sa stratégie de devenir Dieu à Amsterdam est encore plus luciférienne car la ville d'Amsterdam, avec ses canaux concentriques, renvoie aux cercles de l'Enfer de *La Comédie divine* de Dante. Doué d'une détermination abjecte, Clamence veut donc devenir Dieu en Enfer.

Cette corruption de la Bible incarnée par le personnage de Clamence puise ses sources dans la pensée existentialiste. Puisque l'existentialisme est fondé sur l'absence de Dieu, l'homme doit se trouver une manière de vivre et de se conduire dans un monde sans repères divins. Quant à Clamence, il est « condamné à être libre » (Sartre) est de choisir sa voie.

Par conséquent, le personnage de Clamence représente bien un Satan moderne qui épouse à la fois le symbole christique et celui de Jean-Baptiste. Habitant le dernier cercle de l'Enfer, à Mexico-City, il vit avec la nostalgie du Paradis perdu, Paris, voire de son état d'ignorance, de fusion avec les alentours avant la prise de conscience annoncée par le rire et le suicide de l'inconnue.

Une antiphilosophie

Mettant en scène la philosophie existentialiste, notamment celle de Sartre, *La Chute* se prête aussi à une lecture philosophique. Néanmoins, il s'agit plutôt d'une critique, voire d'une antiphilosophie sartrienne où Clamence devient l'incarnation parfaite de la mauvaise foi.

Les sources de cette interprétation puisent dans la polémique qui a opposée Camus, à propos de *L'Homme révolté* et la guerre d'Algérie, à Sartre et à Jeanson, que le critique Jean Guérin considère co-auteurs de *La Chute*. Camus a été violemment attaqué pour son analyse critique du marxisme, la dénonciation des totalitarismes, la défense de l'esprit de révolte et le refus de le sacrifier à l'efficacité historique. *La Chute* représente ainsi la matérialisation de la réponse de son auteur au directeur des « Temps modernes ».

Bien que le livre existe en lui-même, étant créé dans un contexte personnel et biblique, la liberté qu'il propage mène à l'angoisse et à une conduite particulière qui est la mauvaise foi, voire l'attitude de la conscience qui veut être comme une chose et n'y arrive pas ; alors, elle se ment à soi-même. Pour Sartre, la mauvaise foi (cf. *L'Être et le néant*) est une conduite inévitable, inéluctable, liée au mensonge. Vivre dans la mauvaise foi signifie se mentir.

La duplicité de Clamence qui joue le bon avocat magnanime et comédien est un exemple typique de la mauvaise foi sartrienne. L'être-pour-soi, c'est-à-dire la conscience, implique un être-pour-autrui, car pour être soi, il faut nier l'autre ; c'est pourquoi Clamence parle d'un public auquel sont destinés tous ses gestes et ses paroles. Il y a un dynamisme entre le jeu de la mauvaise conscience et le jeu pour l'autre, auquel on croit tellement que finalement on devient ce qu'on joue : « je croyais à ce que je disais, je vivais mon rôle » (Camus A., 1999, p. 66).

« Petit-prophète », « héros de notre temps », homme du monologue, Clamence peut bien évoquer un existentialo-marxiste qui s'approprie la devise de Sartre : « l'être [...] est ce qu'il n'est pas ». La critique de Camus est surtout antiexistentialiste puisque l'existentialisme, philosophie de la liberté à ses débuts, est devenu, avec le communisme, une pratique de la servitude.

Clamence affirme qu'il est de mauvaise foi, son visage étant double comme celui de Janus. En mentant aux autres, il ne fait que mentir à soi-même. L'épisode de l'aveugle est ainsi un exemple éclatant de l'être-pour-autrui : on est ce qu'on est aux yeux des autres, à travers leur regard, ce qui constitue une différence absolue par rapport à la mauvaise foi. Clamence se comporte comme si quelqu'un le regarde toujours. Il admet cette duplicité et on a l'impression qu'il y a des raisons pour un changement, comme si un réveil s'était produit – voire le rire ou la femme se jetant du Pont Royal. Il comprend qu'il est de mauvaise foi et par conséquent, s'enfuit à Amsterdam.

Vers le milieu du récit, Clamence a un moment de sincérité mais celui-ci est vite dépassé. Clamence est toujours sur scène, mettant en pratique sa théorie : « plus je m'accuse, plus j'ai le droit de vous juger » (Camus A., 1999, p. 146). Même l'explication de la méthode fait partie de la manipulation, tout son discours étant dirigé vers un public qui le regarde.

La dynamique même de la mauvaise-foi est mise en scène. Chez Sartre, tout est statique : il y a le personnage vis-à-vis de lui-même et le regard des autres, statique également. Dans *La Chute*, la mauvaise-foi se perpétue à tous les niveaux de la société. Quant à Clamence, il alterne le mensonge à soi et la fausse sincérité pour condamner les autres.

En parlant de Clamence, Camus déclare avoir décrit un comédien tragique ; il s'agit d'un comédien, sans doute, mais aussi d'un metteur en scène remarquable. Ses moments de crise sont ceux sur lesquels le rideau tombe, voire la fin de séquences – l'évocation du rire ou de la noyade –, le coup de théâtre final étant le moment où le tableau est dévoilé.

Clamence est aussi un dénonciateur de l'illusion théâtrale. Il dénonce, dans un premier temps, la vie comme illusion, y comprenant Paris – ville théâtrale, lieu du paraître et du mensonge universel. Dans un second temps, il dénonce le mensonge pour mieux révéler la vérité. Le but de Clamence est donc, comme celui de l'homme de théâtre, d'amener son interlocuteur à réfléchir sur l'existence.

Il est comédien car il joue la comédie : il se lance dans la « dérision générale » car le rire, un thème récurrent du récit, dénonce le mensonge. Par son rire, Clamence entend déstabiliser son spectateur. Le rire devient signe de la déstabilisation de l'autre et touche au tragique. C'est ainsi que le rire du Pont des Arts rappelle la chute de la femme du Pont Royal. Après l'épisode du rire, « la pensée de la mort » (*La Chute*, p. 94) est étrangement liée à la dérision générale ; la comédie se révèle tragédie et le rire devient signe du destin tragique. En ce sens, la chute devient pour Clamence aussi tragique que la chute originelle pour l'espèce humaine : on ne peut y échapper. Comme les tentatives de fuite, par l'oubli ou par le rire, s'avèrent impossibles, il reste l'inévitable enfermement dans la culpabilité.

De ce fait, Clamence est un héros tragique car il affronte, d'une certaine manière, son destin : dans un monde sans Dieu, il lui faut assumer sa liberté. Par conséquent, la faute est entièrement sienne et il l'assume par la lucidité et le désespoir car le souvenir de l'innocence le hante (Camus A., 1999, p. 150). Le tragique vient aussi de son impossibilité de trouver une issue : Clamence est donc condamné, comme Sisyphe, au ressassement du récit de sa chute ainsi qu'à la solitude, pire que la mort. Tel un comédien tragique, il est condamné à répéter inlassablement sa chute à travers son jeu du monologue, sans autre espoir que celui de conduire son spectateur au même enfermement tragique.

La fausse piste policière : une portée symbolique

Considérer *La Chute* un roman policier serait, certes, une lecture réductrice. Pourtant, le motif du tableau des *Juges intègres* lui confère une intrigue qui transforme Clamence d'un personnage qui parle et donne des conseils, en un personnage de roman policier qui prend des risques et dissimule.

On saurait ajouter que le vol du tableau de Van Eyck de la cathédrale de Gand, élément important de la dynamique du récit, est basé sur un fait réel auquel Camus a inventé une suite. Dans son monologue-dialogue, Clamence évoque le tableau maintes fois. Il retrouve le tableau réel au Mexico-City, assiste à sa vente, et a un rendez-vous avec le voleur, « l'ours brun ». C'est Clamence, le nouveau dépositaire du tableau, qui le fait découvrir à son interlocuteur. Dans le bar, ce n'est que « le rectangle blanc » qui rappelle le tableau, ou plutôt son absence.

L'image de ce « rectangle blanc » représente l'énigme qui ne va être déchiffré qu'à la fin du texte. Comme pour créer une cohérence romanesque, les évocations du tableau volé sont situées, stratégiquement, au début et à la fin du récit.

Les allusions au tableau volé, parsemées tout au long de l'ouvrage, sont en fait des révélations plus ou moins explicites. Dès le premier jour, Clamence montre la place de ce « vrai chef d'œuvre », et se pose en témoin – « j'étais présent » (Camus A., 1999, p. 9) – pour persuader son interlocuteur de la vérité de ses paroles.
Le second jour, il reprend le sujet en utilisant la même technique suspensive : alors qu'il semble bien intéressé aux activités de « l'ours brun », un « homme des cavernes [. . .] spécialisé dans le trafic des tableaux » (Camus A., 1999, p. 44), un cliché est introduit afin de déplacer l'intérêt : « En Hollande tout le monde est spécialiste en peintures et en tulipes » (Camus A., 1999, p. 44). Deux jours plus tard, il attaque le sujet de nouveau, justement pour relater qu'il a chez lui « un objet qui a fait courir en vain trois polices » (Camus A., 1999, p. 95).

Bien que le lecteur y soit préparé, la surprenante apparition du tableau est un vrai coup de théâtre. L'interlocuteur pourrait bien être un policier venu pour arrêter le protagoniste et, ainsi, il serait finalement jugé : « J'espère toujours que mon interlocuteur sera policier » (Camus A., 1999, p. 29).

À part cette dimension policière, l'histoire du vol du tableau, par les pistes de réflexion qu'elle ouvre, confère aussi au roman une portée symbolique. Le vol du tableau est ainsi en accord avec le portrait de Clamence : un personnage content de tromper les foules, de provoquer, de contester la loi et la propriété. Symbole clair de sa perte d'intégrité, il évoque également l'enfermement dans son discours, dans son univers bien clos. Le tableau « au placard » apporterait finalement le jugement, la sanction désirée : en tant que seul signe de sa culpabilité, il lui permettrait de se décharger de sa lourde liberté.

Le recel du tableau fait aussi partie de l'argumentation de Clamence sur la culpabilité universelle. De plus, le nom du tableau, les *Juges intègres*, est une ironie amère car les juges ne sont plus intègres et ils n'ont pas de place à côté de l'innocence évoquée par *L'Agneau mystique*. Par conséquent, dans un monde où, selon Clamence, « il n'y plus d'innocence », et où le Christ lui-même ne peut être tout à fait innocent, c'est dans le placard que les juges sont à leur « vraie place » ou dans le bar, « au-dessus des ivrognes et des souteneurs » (Camus A., 1999, p. 135).

Le fait que l'œuvre d'art est cédée contre une bouteille d'alcool et qu'elle n'est récupérée par Clamence que pour protéger le barman, ne dénote aucune considération esthétique. Si on ajoute que personne ne voit la différence entre le tableau original et la copie qui l'a remplacé sur le polyptique, l'on pourrait conclure qu'il s'agit d'une remise en question du concept d'œuvre d'art. En fait, la beauté n'étant pour Clamence qu'un artifice qui nuit à la vérité, le vol du tableau permet de

démasquer le mensonge : « Pour que la statue soit nue, il faut que les beaux discours s'envolent » (Camus A., 1999, p. 74).

L'épisode du tableau est donc un élément structurant du roman qui trame tout un niveau de significations. Sa compréhension par les lecteurs fait appel à une lecture rétrospective, voire à la technique utilisée par Clamence dans son monologue.

L'ironie et le discours moraliste

Dans *La Chute*, l'ironie s'impose et comme recours stylistique et comme catégorie narrative, structurale, qui affecte en profondeur la construction de l'univers romanesque. Puisant ses sources dans le discours des moralistes, elle est à saisir comme une sorte d'éthique, portant à la fois sur la louange et le blâme, qui interroge le lecteur et le pousse à avoir un rôle actif. Elle se rapproche ainsi du discours aphoristique de *L'Homme révolté* puisqu'elle représente, comme ce dernier, un discours du Pouvoir-dire de son énonciateur qui, d'une position supérieure, peut railler ou ridiculiser son adversaire sans que ce dernier puisse lancer la contre-attaque.

Définie comme décalage ou opposition de termes, l'ironie rend problématique l'interprétation tout en programmant une ambiguïté dans le texte. Ainsi, dans *La Chute*, entraîne-t-elle le lecteur dans un jeu de décodage, tout en le guidant dans des directions inouïes et parfois contraires : car tout y est double, voire contradictoire, que ce soit dans la forme ou le fond.

Bien que la négativité soit une dimension essentielle de l'ironie, elle a été longtemps considérée comme simple procédé comique formant couple antithétique avec l'humour. Selon Oswald Ducrot, l'ironie repose sur la polyphonie : il s'agit ainsi d'un dédoublement de l'énonciation, d'un énonciateur qui met à distance son propos – trait qui nous fait rappeler le discours des moralistes. S'appuyant sur la théorie élaborée par Ducrot, dans le *Dictionnaire de rhétorique*, Georges Molinié affirme que :

> L'ironie est une figure macrostructurale, qui joue sur la caractérisation intensive de l'énoncée : comme chacun sait, on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre. Il importe de bien voir le caractère macrostructural de l'ironie : un discours ironique se développe parfois sur un ensemble de phrases parmi lesquelles il est difficile d'isoler formellement des termes spécifiquement porteurs d'ironie (mais en cas d'antiphrase cela est possible); d'autre part, c'est tout l'entourage du passage qui concourt à le faire interpréter ironiquement, l'ironie pouvant toujours n'être point perçue. (Molinié G., 1997, p. 180)

Quant à l'ironie camusienne, Raymond Gay-Crosier la conçoit comme acte référentiel reposant sur ce qu'il appelle la négation affirmative dont la formule serait A=/#A (A est égal et non-égal à A), où A=A représenterait l'affirmation de l'identité

entre acte référentiel (parole) et référent, tandis que A#A, la négation de l'identité. L'émetteur de la parole est conscient de ne pas atteindre le référent visé, et c'est précisément la conscience de cette distance qui entretient la tension et incite à la modestie. Dans *La Chute*, cette formule considérée matricielle use du paradoxe tout en mettant l'accent sur l'ambiguïté, la duplicité, le dédoublement et l'altérité.

À un premier niveau, donc, l'ironie s'y manifeste par des figures rhétoriques exprimant l'opposition. Parmi celles-ci, l'oxymore – alliance de mots désignant des réalités contradictoires ou fortement contrastées – tient une place centrale. L'abondance des oxymores qui s'y multiplient d'une manière rythmique crée chez le lecteur un doute constant, le jetant dans le soupçon et l'incertitude.

Ainsi que l'a remarqué Christian Vanderdorpe dans son article « Notes sur la figure de l'ironie en marge de *La Chute* d'Albert Camus », les oxymores y sont présents dès les premières lignes du texte, notamment dans la description du tenancier du bar Mexico-City, lieu de départ de l'histoire. Il s'agit d'un « estimable gorille qui préside aux destinées de cet établissement », qui « se hâte, avec une sage lenteur » (Camus A., 1999, p. 7) et dont « le mutisme est assourdissant » (Camus A., 1999, p. 8). L'oxymore met ensemble deux univers sémantiques incompatibles qui ne se réconcilient qu'à travers l'ironie : « il ne dit pas cela sérieusement, il se moque » (Camus A., 1999, p. 1).

La construction oxymorique de « juge-pénitent », réunissant dans la même fonction celui qui condamne et celui qui est condamné, se situe à la base du discours du narrateur. Ainsi, les exemples des oxymores y abondent. En voici quelques-uns : « de bons meurtriers », « de bons sauvages » (Camus A., 1999, p. 23), de « bons criminels » (Camus A., 1999, p. 33) dont Clamence prend la défense ; après son altercation avec le motocycliste, il se sent rempli d'une « bonne fureur » (Camus A., 1999, p. 57) ; le paysage d'Amsterdam est « le plus beau des paysages négatifs » (Camus A., 1999, p. 77), « un enfer mou » qui fait « le néant sensible aux yeux » (Camus A., 1999, p. 78); tout en faisant « mine, parfois, de prendre la vie au sérieux [. . .] la frivolité du sérieux lui-même [lui] apparaissait » (Camus A., 1999, p. 92); le « crime innocent » (Camus A., 1999, p. 119) auquel se trouve confronté le Christ; « les vilains anges » (Camus A., 1999, p. 149) parmi lesquels Clamence trône; « la neige [. . .] [qui] prenait feu » (Camus A., 1999, p. 151) dans le paysage apocalyptique clamencien des dernières pages du récit.

En outre, les oxymores se développent en paradoxes : ils conjointent des propositions distinctes dont la synthèse aboutit à une absurdité ou à une situation contredisant l'intuition commune. Comme dans *L'Homme révolté* où la logique se trouve remplacée par le discours paradoxal, dans *La Chute*, ces rapports inattendus sont créés pour les mêmes raisons : dérouter le lecteur pour mieux le persuader et le dominer, tout en le jetant dans une autre logique, inversée par rapport à la sienne,

afin d'atteindre les nouvelles vérités du narrateur. Parmi les nombreux cas de paradoxes, se trouvent les suivants :

> Mon rapport avec les femmes était naturel [. . .]. Je les aimais, selon l'expression consacrée, ce qui revient à dire que je n'en ai jamais aimé aucune. (Camus A., 1999, p. 62) ; Croyez-moi, pour certains êtres, au moins, ne pas prendre ce qu'on ne désire pas est la chose la plus difficile du monde. (Camus A., 1999, p. 68) ; On appelle vérités premières celles qu'on découvre après toutes les autres, voilà tout. (Camus A., 1999, p. 89-90); [M]on indifférence me valait d'être aimé, mon égoïsme culminait dans mes générosités. (Camus A., 1999, p. 91) ; [P]uisque nous sommes tous juges, nous sommes tous coupables les uns devant les autres [. . .] (Camus A., 1999, p. 123)

En outre, l'ironie de *La Chute* se caractérise par une attitude d'esprit qui « va souvent de pair avec l'antithèse et l'antiphrase » (Vandendorpe C., 2001, p. 5). Rapprochant des idées contraires, l'antithèse est omniprésente dans le discours contradictoire, double, de Clamence :

> [N]'hésitez pas : promettez d'être vrai et mentez le mieux possible. (Camus A., 1999, p. 88) ; Heureux et jugé, ou absous et misérable. (Camus A., 1999, p. 85) ; En somme, je ne me suis jamais soucié des grands problèmes que dans les intervalles de mes petits débordements. (Camus A., 1999, p. 65) ; Du reste, nous ne pouvons affirmer l'innocence de personne, tandis que nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous. (Camus A., 1999, p. 116)

Quant aux exemples d'antiphrase, qui se plaît à renverser la valeur d'un mot, ceux-ci dégagent indiscutablement l'ironie : « Le jour venait doucement éclairer ce désastre et je m'élevais, immobile, dans un matin de gloire. » (Camus A., 1999, p. 109) ; « Les poumons tuberculeux guérissent en se desséchant et asphyxie peu à peu leur heureux propriétaire » (Camus A., 1999, p. 113).

Néanmoins, l'ironie ne s'arrête pas à ce niveau rhétorique, mais se développe en phénomène énonciatif, narratif. Elle fait partie, comme le soutient Catherine Kerbrat-Orecchioni, de la classe des sous-entendus : des énoncés véhiculant des éléments de signification antinomiques qui mettent en jeu un théâtre de la parole.

Selon Vandendorpe, on peut établir dans *La Chute* quatre niveaux de communication ironique : Clamence et son interlocuteur, Camus et les lecteurs, Camus et ses détracteurs (si on prend en considération que *La Chute* constitue la réponse de Camus aux accusations de Sartre et de Jeanson après la parution de *L'Homme révolté*), et l'auto-ironie, car les traits de l'auteur se cachent sous ceux de Clamence : « le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir » (Camus A., 1999, p. 146).

Bien que la cible soit identifiable par ci par là, le plus souvent, celle-ci est très difficile à identifier à cause de l'artifice du mono-dialogue adressé à un interlocuteur invisible et muet, qui n'existe que par les paroles du personnage principal. En fait,

Camus ne vise ni un individu ni un groupe, mais un certain « esprit du temps », ce qui est renforcé par le titre initial de *La Chute*: *Un héros de notre temps*.

Nous avons déjà mentionné la structure interne foncièrement ironique de ce récit basé sur la chute, voire le renversement impressionnant du personnage principal qui, d'un avocat en pleine ascension professionnel devient le receleur d'un tableau volé. C'est un abandon à la débauche provoquée par un sentiment de culpabilité criminelle. L'écho du rire ironique entendu pour la première fois le soir de sa couardise sur le pont des Arts revient interminablement au fil des paragraphes. Intériorisé par Clamence, il évoquera la voix de sa conscience : celle-ci lui signalera chaque nouvelle descente à l'enfer, devenu son royaume.

Les renversements ironiques, présents à la fois dans l'ironie verbale et l'ironie de situation, foisonnent dans ce récit. De plus, il faut souligner que chez Camus, l'ironie n'est jamais éparse : elle ne se limite pas à des phrases isolées, mais, au contraire, elle met en œuvre bien des ressources de la négation, de l'oxymore à l'antiphrase, tout en y ajoutant l'implicite, voire les éléments du contexte qui n'ont pas été explicités verbalement. C'est à cause de cette complexité et des effets puissants qu'elle produit sur le lecteur que l'ironie n'est pas une simple figure rhétorique mais un trope.

L'ironie camusienne va aussi de pair avec la théâtralité et *La Chute* n'en fait pas exception. N'oublions pas que Clamence se proclame comédien, étant à la fois un metteur en scène remarquable qui dirige et domine l'action et le jeu sur la scène, ainsi que les réactions de son spectateur. Puisque Clamence ne cesse pas de jouer l'un après l'autre le rôle qu'il choisit – d'avocat, de Don Juan, et de pape –, le « réel » qu'il raconte ou qu'il décrit est tenu à distance ; ceci représente, d'après Paul Viallaneix, la condition nécessaire de son discours ironique. Tout à fait conscient de son jeu et de la présence du public qui le regarde, Clamence arrive à faire du spectateur la victime de son art, car « emporté par son désir de voir, [il] finit par être vu, touché par ce qu'il ne veut pas qui le touche, surpris par le spectacle dans lequel il se reconnaît » (Flenga-Anderson, 1994, p. 92).

Tel le moraliste qui met à distance son propos afin de mieux convaincre ou de mieux juger, dans ses leçons négatives, Clamence articule, à travers une stratégie de l'inversion, « un véritable humanisme à rebours » (Gay-Crosier, 1985, p. 128). Ses leçons ainsi que les causes de sa prise de conscience tragique nous concernent tous ; à titre d'exemple, le massacre des Juifs, ce « nettoyage par le vide » dont « nos frères hitlériens » (Camus A., 1999, p. 15) se font responsables, et avec eux, nous tous, car ce sont les hommes qui font l'histoire. Clamence finit par accepter cette vérité de la commune culpabilité : il choisit de retourner sur le lieu de crime et d'habiter « le quartier juif » (Camus A., 1999, p. 15). Au lieu de l'humanisme – un leurre qui crée des farceurs – il recommande que l'on choisisse la vie bien qu'au prix du doute, de l'incertitude, et du risque de rester toujours coupable aux yeux d'autrui : « Les

hommes ne sont pas convaincus de vos raisons, de votre sincérité, et la gravité de vos peines, que par votre mort. Tant que vous êtes en vie, votre cas est douteux, vous n'avez droit qu'à leur scepticisme » (Camus A., 1999, p. 79).

Comme Pascal, Clamence ne croit pas que l'on puisse aimer autrui sans s'aimer : « L'homme est ainsi, cher monsieur, il ne peut pas aimer sans s'aimer » (Camus A., 1999, p. 38). Toutefois, à l'encontre de Pascal, il s'aime trop – « J'ai contracté dans ma vie au moins un grand amour, dont j'ai toujours été l'objet » (Camus A., 1999, p. 63) ; « Il y avait trente ans que je m'aimais exclusivement » (Camus A., 1999, p. 107) – et repousse le péché originel comme source de notre duplicité. Refusant l'angoisse associée à la recherche d'une réponse absolue au problème humain, Clamence, « prophète vide pour temps médiocres », préfère vivre dans le hic et nunc, « réfugié dans un désert de pierres, de brumes et d'eaux pourries » (Camus A., 1999, p. 123) afin de « secouer nos consciences en même temps qu'il met la sienne à nu » (Finkelstein B., 1994, p. 54).

Conclusion

Pour conclure, l'on saurait réaffirmer la complexité symbolique et intertextuelle de *La Chute* où les nombreux niveaux de significations invitent à une lecture plurielle. À travers la riche ambiguïté qu'il renferme, ce texte à multiples voix fait écho à la complexité de la condition humaine. Ses contradictions et tensions aident le lecteur à trouver la vérité d'une profonde et compliquée humanité qui se laisse difficilement classifier. Ainsi, la crise personnelle et l'examen de conscience dont il se nourrit se dévoilent-ils créatifs et universels.

Références

Camus, Albert, *La Chute*, Gallimard, Paris, 1999.

Camus, Albert, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Gallimard, Paris, 1985(a).

Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Gallimard, Paris, 1985(b).

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles* : *Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Paris, 1999.

Chumbley, Robert, « La mythologie personnelle de Camus » dans *Albert Camus entre la misère et le soleil*, Pont-Neuf, Paris, 1977.

Finkelstein, Bluma, « Jean-Baptiste Clamence entre Job et L'Ecclésiaste » dans Raymond Gay-Crosier (dir.), *Albert Camus 15: "Autour de 'La Chute' — textes, intertextes, contextes"*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1994.

Flenga-Anderson, Vassiliki, « Clamence metteur en scène » dans Raymond Gay-Crosier (dir.), *Albert Camus 15 : "Autour de 'La Chute' — textes, intertextes, contextes"*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1994.

Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1993.

Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971.

Gay-Crosier, Raymond (dir.), *Albert Camus 15 : "Autour de 'La Chute' — textes, intertextes, contextes"*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1994.

Gay-Crosier, Raymond, Lévi-Valensi, Jaqueline (dir.), *Albert Camus : Œuvre fermée, œuvre ouverte*, Gallimard, Paris, 1985.

Gay-Crosier, Raymond, « Lyrisme et ironie : le cas du Premier homme », dans *Camus et le lyrisme*, SEDES), Paris, 1997, p. 65-76.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1998.

Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, Paris, 1997.

Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris, 1996.

Vandendorpe, Christian, « Notes sur la figure de l'ironie en marge de *La Chute* d'Albert Camus » dans *La revue canadienne d'études rhétoriques* no. 12, 2001.

Viallaneix, Paul, « Jeux et enjeux de l'ironie dans La Chute » dans Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus : Œuvre fermée, œuvre ouverte*, Gallimard, Paris, 1985, p. 187-200.

L'AMBIGUÏTE DU CYNISME DE MARC MARRONNIER. UNE ETUDE DES ROMANS DE FREDERIC BEIGBEDER (1990-1997)

Louise KARI MEREAU
Trinity College Dublin, Irlande

Abstract: *Cynicism was an altruistic philosophy (stemming from Diogenes' recommendations) and aimed to improve Society through a rejection of the unnatural, and to pursue happiness through a 'natural' lifestyle in ancient Greece. From the 18th century, Cynicism in France shifted towards a more ego-centric form, as indicated in the writings and activities of the Libertines and, later, the Romantics. A new Cynicism emerged, defined by individual, immediate gratification as a form of happiness and by a moral detachment from Society.*
Frederic Beigbeder's characters, especially Marc Marronnier, appear to behave as cynical two-faced Janus: are they following the ancient principles of this philosophy or are they using the cynical attitude for their personal pleasure? At first glance, Marc seems to embody perfectly the contemporary definition of a cynic: "A person who believes that people are motivated purely by self-interest rather than acting for honourable or unselfish reasons" (Oxford Dictionary) or "personne qui avoue avec insolence, et en la considérant comme naturelle, une conduite contraire aux conventions sociales, aux règles morales, qui manifeste du cynisme" (Dictionnaire Larousse). Even if Marc's thoughts are usually related to his own life and happiness, some of his comments can be considered as the beginning of a deeper reflexion on the French society in the 1990s; revealing, therefore, the ambiguity of his cynicism. For instance, he constructs the concept of Bostella Schopenhauerienne "alternance de joie et de peine" (Beigbeder F., 1990, p. 36) showing the constant oscillation felt by himself and his generation. Marc, in fact, hesitates between cynicism and something else: love. Love is the incubator of Marc's reactions and convictions and causes him to question his desire to reject society. In the two first books, Marc faces a paradox: he wants to be in a relationship with the girls he loves while still being able to flirt with other girls. In the third book, his love wins over his cynicism: he must admit that his cynicism is a defence and no longer a conviction.

Keywords*: cynicism; Beigbeder; society; ambivalence; love; the 1990s.*

Introduction

L'écriture beigbederienne semble être l'écriture de l'extrême, comme le manifestent la soirée aux Chiottes dans *Vacances dans le coma* ou la MDMA prise pour l'écriture de *Nouvelles sous Ecstasy* et on peut retrouver dans les livres de Fréderic Beigbeder le rire narquois de Diogène de Sinope.

Les sociétés grecques puis romaines puis modernes ont toujours considéré l'attitude du philosophe grec, soit avec enthousiasme en soulignant sa critique fondée de la société, soit avec dégoût, en considérant uniquement ses provocations comme une honteuse obscénité sans queue ni tête. Or, comme le résume Sabine van Wesemael

« [Beigbeder] a été attaqué pour la violence intolérable de ses textes, […] son nihilisme, sa sexualité pornographique, sa dépravation générale et son manque d'esthétique morale. Ceci n'empêche pour autant qu'il fasse l'objet d'un véritable culte ». (Van Wesemael S., 2008, p. 208) Très souvent critiqué, mais aussi très souvent adulé.

L'extrême est d'aller toujours plus loin, au-delà, de dépasser la situation actuelle ; la première définition de la philosophie cynique, comme le rappelle Marie-Odile Goulet Cazé dans son ouvrage *The Cynics; The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy* (1996), rend compte de cette idée de dépassement puisque le cynisme proposait une critique de la société afin de la rendre plus honnête, car plus naturelle – pourquoi faire des lois qui obstruent notre aptitude à nous sentir bien ? Pourquoi créer un corps social qui asservit le corps naturel et ses besoins ?

Si Beigbeder assume aussi cette volonté de dépassement par le mépris des règles et la transgression de celles-ci en offrant des personnages qui en explicitent l'absurdité, il ressort également de ses textes une thématique récurrente, celle de l'amusement et du plaisir personnel, parfois reliés à une forme d'autodestruction.

La philosophie cynique a connu de nombreuses évolutions depuis le XVIIIème siècle, convertissant la volonté originelle d'agir pour le changement de la société par la critique, en une pulsion pour le bien personnel égotiste, comme l'indique Sharon Stanley dans *The French Enlightenment and the Emergence of Modern Cynicism* (2012). Frederic Beigbeder semble être un Janus cynique ; est-il plutôt antique ou moderne dans son maniement du cynisme ? Sa démarche relève-t-elle d'une tentative d'aller au-delà du cynisme et de trouver l'espoir sous des couches de sarcasmes ou du jet de pavé dans la mare pour tout faire déborder et nettoyer le bassin – remplacer la boue par de l'eau claire ?

Cet article se propose d'étudier l'ambivalence du cynisme de Marc Marronnier, personnage principal des trois premiers romans de Beigbeder – publiés entre 1990 et 1997 – que l'auteur situe dans la société occidentale dans les années 1990 au moment du *coming down* des années 1980 quand se révèle que la mondialisation et le capitalisme à outrance n'apportent ni l'égalité ni le bonheur dans le monde.

1. Mémoires d'un jeune homme dérangé et Vacances dans le Coma.

Marc provoque, Marc s'amuse, Marc est un cynique, c'est-à-dire une « personne qui avoue avec insolence, et en la considérant comme naturelle, une conduite contraire aux conventions sociales, aux règles morales, qui manifeste du cynisme » (Dictionnaire Larousse, *Cynique*). Si les actions du personnage ne semblent pas avoir d'autre but que de satisfaire ses envies, faisant de lui un cynique comme nous le définissons aujourd'hui, il est possible de repérer une autre forme de cynisme à l'œuvre dans le premier roman de Beigbeder. A la lumière de l'évolution historique

de cette philosophie, il est possible de prétendre voir dans l'acte d'écrire de l'auteur et dans les réflexions bourgeonnantes de ses personnages un regard, traducteur d'une certaine mouvance cynique, qui fait l'état de la société française du début des années 1990.

Le paradoxe des Ricaneurs Pantalonnés

Suivant les pas de Jack Kerouac et de ses amis, Marc Marronnier veut être un marginal, et rejeter la société. Les ricaneurs pantalonnés du livre de Beigbeder sont un groupe d'individus qui partagent un intérêt pour les fêtes, l'alcool, la drogue, les filles, et la liberté ; ils sont la version romancée du groupe du Caca's club. Frédéric Beigbeder avec quelques amis (Edouard Baer, l'acteur, et Jean François Copé, le futur homme politique, en faisaient partie) créa, après l'obtention de leurs diplômes, ce club d'homme cultivés qui appréciaient la fête : « la fête était un mode de vie » comme le journal *Le Monde* en rendit compte. Ils ne respectent pas les règles usuelles, comme la Beat Generation qui les influence :

> Nous sommes devenus les ricaneurs pantalonnés. C'était Jean-Georges qui avait trouvé cette expression dans un livre de Jack Kerouac. Elle nous convenait. (Beigbeder F., 1990, p. 29)

L'expression ricaneurs pantalonnés vient d'un recueil de poèmes *Desolation Angels* de Jack Kerouac dans lequel il écrit :

> Qui sont-ils les hommes qui peuvent insulter les hommes ? Qui sont-ils les ricaneurs pantalonnés ? De quoi est-ce que je parle ? Je parle du désespoir humain, de l'incroyable solitude de la naissance et de la mort ténébreuse et je pose la question « En quoi cela prête-t-il à rire ? Comment peut-on faire le malin quand on est dans le hachoir à viande ? Qui nargue la misère ? (Kerouac J., 1965, p. 369)

La Beat Generation rassemblait des artistes qui récusaient les règles de l'Amérique d'après-guerre. Ils refusaient de vivre selon des principes moraux auxquels ils n'adhéraient pas. Jack Kerouac vécut sur les routes pendant longtemps avec ses amis et sa petite amie. S'il n'avait pas les moyens financiers de Marc (et ses amis), les deux hommes partagent le goût de la liberté, de la fête, de l'extrémisme, et des nouvelles expériences. Lorsque Marc décrit le style de vie de son groupe d'amis, leurs conduites et intérêts sont très semblables à ceux qu'embrassent Kerouac et ses amis. « A force de nous faire remarquer, nous avons attiré autour de nous une bande de joyeux fêtards » (Beigbeder F., 1990, p. 29), « notre principale occupation consistait à nous amuser : le reste du temps, certains travaillaient, la plupart dormaient, tous récupéraient. » (Beigbeder F., 1990, p. 29), « premièrement toute fête réussie est improvisée, deuxièmement l'esprit de contraste est indispensable ; troisièmement les filles sont les deux mamelles de la nuit ; quatrièmement un fêtard n'a pas de règles » (Beigbeder F., 1990, p. 30), toutes ses idées apparaissent dans les livres de la Beat Generation tels que *The Dharma Bums, On the Road, Junkie, The*

Naked Lunch … Cependant, si Jack Kerouac mettait en pratique son aversion pour les valeurs traditionnelles de l'Amérique des années 1945-1955, Marc Marronnier qui rejette les règles de la société française des années 1990 se sert des opportunités que celle-ci lui procure : il ne renonce pas à son statut de bourgeois, par exemple.

De plus, Marc et les siens aspirent à être non matérialistes, mais à leur façon. Dès la première page des *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, quand Marc évoque la période dans laquelle il vit, il explique sa volonté de s'attirer des ennuis afin de pouvoir se plaindre, et par peur que quelque chose de mauvais n'arrive un jour, plutôt que de profiter des avantages de ces temps « grandioses » (Beigbeder F., 1990, p. 13) comme il les caractérise. Le lecteur déjà se forme l'idée que Marc et ses amis sont un groupe d'enfants gâtés du consumérisme, qui ne veulent pas faire d'effort pour réaliser leurs « grandes espérances », (Beigbeder F., 1990, p. 13) et préfèrent « être des gagne-petit ». (Beigbeder F., 1990, p. 13) Comme ils ne s'impliquent pas politiquement, ils semblent n'agir que par esprit de contradiction : Marc veut surtout provoquer.

Marc est conscient du manque de considération que lui et son groupe ont pour les autres, et de la mondanité de leur refus de respecter les convenances sociales :

> En attendant, les ricaneurs pantalonnés rêvaient de vies sur des yacht au soleil, où, allongés sur des transats, ils siroteraient des daiquiris à la fraise en compagnie de jeunes actrices de cinéma. Ou alors dans les bas-fonds new-yorkais, comme clochard écrivain faisant fortune et sombrant dans la cocaïne des parties d'Alphabet City. Des vies d'insouciance, où l'on irait pas au bureau, où l'on ne rentrerait pas chez soi, où l'on ne regarderait pas la télévision. Des vies de parasites bourgeois, des vies de terroristes luxueux, des vies en villégiatures. (Beigbeder F., 1990, p. 34-35)

Cette citation est importante pour deux éléments : premièrement Marc sait qu'il n'est pas un élément valable pour le fonctionnement harmonieux de la société (l'emploi des mots « parasites » et « terroristes » sont très forts) et il semble montrer que cette volonté de liberté à tout prix (en faisant référence à celle des écrivains de la Beat Génération, qui se rencontraient à Manhattan la nuit, et au livre de Kerouac *Dharma Bums*) vient d'une peur de l'ennui : un ennui anticipé d'une vie réglée par les horaires de bureau et des programmes télévisuels.

Le cynisme, un amusement sérieux ?

Si Marc est cynique par amusement, semble-t-il au premier abord, il apparait cependant influencé par les grands penseurs de cette philosophie. Ainsi élabore-t-il le concept de Bostella Schopenhauerienne « alternance de joie et de peine » (Beigbeder F., 1990, p. 36) (dont l'expression est plus extrême, suivant le concept de la danse Bostella). Il fait aussi référence à Cioran : « Nous n'avions pas encore lu E.M. Cioran : nous étions adorables. » (Beigbeder F., 1990, p. 90) L'utilisation du

qualificatif « adorables » est réducteur ; ils ne sont pas encore des cyniques aguerris, ni des penseurs réfléchis. L'adjectif renvoi à l'enfance, à l'adolescence, quand l'esprit de contradiction et de rejet se mêle d'espoir.

La réflexion de Marc reste en surface. Cependant, comme nous allons le voir, ses commentaires peuvent permettre l'élaboration d'une méditation critique plus approfondie sur la société française du début des années 1990, laquelle dévoile ainsi l'ambiguïté de son cynisme. Marc, tout en s'amusant, dresse un tableau de la société contemporaine. Marc s'amuse-t-il parce qu'il veut être libre ou s'amuse-t-il pour dénoncer la société ?

Cette ambivalence permet à Marc de remarquer, entre deux coupes de champagne, l'hypocrisie des galas de charité. Lorsqu'il décrit celui au cours duquel il a rencontré Jean-Georges, souligne que la fête est très dispendieuse, avec une nourriture très couteuse. Il ajoute que seules des personnes aussi irrévérencieuses que lui peuvent utiliser ce mot de gala de charité pour se sentir mieux.

> Il n'y a d'ailleurs rien de critiquable là-dedans : au contraire, cette charité-là a le mérite d'être moins hypocrite que d'autres, et nettement plus rigolote. (Beigbeder F., 1990, p. 24)

Il est conscient de ses propres privilèges et connait l'injustice qui règne autour de ceux-ci. Il choisit d'en obtenir tous les plaisirs possibles alors qu'il est parfaitement informé des problèmes qu'ils engendrent : utiliser l'idée de charité pour organiser des événements somptueux est hypocrite. Un tel comportement, souligné par le ton ironique utilisé reflète une attitude cynique équivoque : comme Diogène le Chien, il semble savoir ce qui est condamnable par sa perversité dans la société (des galas onéreux pour des actions de charité) mais, suivant l'exemple des libertins, il choisit d'utiliser ses connaissances pour son propre agrément plutôt que pour la dénonciation sérieuse des problèmes sociaux. Si Marc en effet révèle auprès du lecteur combien sont hypocrites de telles attitudes, il le fait au second degré, ce qui rend son propos moins politique et plus résigné.

De plus, ce balancement est de nouveau perceptible dans les pensées à deux niveaux de Marc, lorsqu'il arrive à l'inauguration des Chiottes dans *Vacances dans le coma*, exprimé à l'aide de la métatextualité. Par exemple, lorsqu'il arrive aux club Les Chiottes, le narrateur explique :

> Marc a su que la fête serait réussie en voyant le monde qu'il y avait aux toilettes des filles, en train de se remaquiller ou de sniffer de la coke (ce qui revient sensiblement au même, la cocaïne n'étant jamais que du maquillage pour le cerveau). (Beigbeder F., 1994, p. 53)

Le premier niveau de pensée de Marc est descriptif : s'il y a de la drogue, la fête est réussie. Le deuxième, dans la partie de la phrase entre parenthèses, constitue le

métadiscours, la réflexion qui ressort du constat fait précédemment. Les femmes se sentent à l'aise et confiantes quand elles portent du maquillage en société, des hommes et des femmes se sentent à l'aise et confiants quand ils prennent de la cocaïne avant d'aller en société. L'analogie joue sur la consistance similaire du fard à paupière, de la poudre à joues et de la cocaïne quand il s'amuse avec l'expression « se repoudrer le nez ». Les gens peuvent parler et se comporter en société s'ils sont drogués.

Aussi, il est intéressant de noter le changement de focalisation entre *Mémoires d'un jeune homme dérangé* et *Vacances dans le coma*, qui peuvent, si l'on suit les principes de Gerard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*, permettre de révéler le cynisme à deux vitesses de Marc par le biais du métadiscours. L'arrivée d'un narrateur, c'est-à-dire d'un témoin tiers dans la narration apporte une nouvelle nuance au cynisme : si dans le premier roman la focalisation était interne – le lecteur ne connaissait que le point de vue de Marc – dans le deuxième, le narrateur commente ce que Marc fait de l'extérieur, mais retranscrit aussi ce que Marc pense. Il faut ajouter que le narrateur ne peut être considéré comme omniscient puisqu'il ne connait que Marc, son histoire et ses pensées. Dès lors, si l'on considère le narrateur comme une version ultérieure de Marc (qui aurait vécu la soirée, et l'écrirait ensuite) il est possible de comprendre ce métadiscours comme une critique, une remise en question de lui-même : « Marc Marronnier a vingt-sept ans, un bel appartement, un boulot marrant et pourtant il ne se suicide pas. C'est à n'y rien comprendre. » (Beigbeder F., 1994, p. 15) Il a tout pour être heureux et pourtant il ne l'est pas. Cette moquerie du Marc-narrateur envers le Marc-personnage indique qu'il serait conscient de la superficialité de son cynisme ; ce qui rend sa position encore plus ambiguë puisque ce dit cynisme est aussi la posture qui lui permet de souligner avec justesse les travers de la société (comme vu dans le paragraphe précédent).

Cynisme de divertissement.

Le divertissement, peut être vu comme un amusement, mais aussi comme un refus de se retrouver face à soi-même et d'accepter ses faiblesses. Marc l'explique lui-même dans *Mémoires d'un jeune homme dérangé* ; sa vie est composée de deux modes, l'un très heureux, et l'autre très malheureux :

> La bostella, elle, ne reflétait pas la société mais proposait un mode de vie à deux temps : l'allegro et le lamento, alternés jusqu'à l'épuisement. La house était un constat, la bostella un combat. La house était une danse actuelle imbriquant des éléments passés ; la bostella était une danse du passé, applicable à la vie actuelle. Les ricaneurs pantalonnés préféraient une sinusoïde distrayante à un électro-beat plat. (Beigbeder F., 1990, p. 37)

Ainsi Marc fait la fête pour oublier ses ennuis et pour célébrer ses joies. Il est intéressant de voir qu'il ne prétend pas représenter la société par son mode de vie,

puisqu'il a conscience que son statut de bourgeois lui octroie certains privilèges. Cependant, il est possible d'y voir un indice sur le point de vue que les jeunes de sa génération ont : leur combat contre l'ennui (qui pourrait être représenté ici par la house, style de musique au rythme minimal) et leur oscillation perpétuelle entre désir et ennui, joie et peine, qui reprend le concept de Schopenhauer : « La vie donc oscille comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui ; ce sont là les deux éléments dont elle est faite, en somme. » (Schopenhauer A., 2008, p. 394). Les ricaneurs pantalonnés s'opposent à la génération désabusée puisqu'ils cherchent à vivre dans l'extrême (comme les descriptions de leurs soirées le montre). De plus, il faut noter la référence à Pascal – qui apparait aussi dans les romans suivants de Beigbeder :

> Le monde extérieur est notre géhenne et ceux qui y errent sont comme des somnambules égarés. Pascal a raison : « Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas demeurer au repos dans une chambre. » Rien n'est plus beau que de s'enfermer avec la femme qu'on aime. (Beigbeder F., 1990, p. 143)

Ce renversement du cynisme, qui utilise une pensée très cynique de Pascal en la retournant en compliment amoureux, montre que son cynisme de rejet s'est adouci ; pourtant, Marc reste lucide, tout en étant heureux : l'utilisation du mot « géhenne » est très fort et met en exergue sa volonté de rester en révolte contre la société. Cette réflexion est empreinte aux *Pensées* de Pascal, qui expliquait que l'homme cherche constamment le divertissement mais n'aboutit à rien :

> Quand je m'y suis mis quelquefois à considérer les diverses agitations des hommes et les périls et les peines où ils s'exposent dans la Cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, etc., j'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. Un homme qui a assez de bien pour vivre, s'il savait demeurer chez soi avec plaisir, n'en sortirait pas pour aller sur la mer ou au siège d'une place. (Pascal B., 1669, Pensée 139)

Pascal mettait en exergue le paradoxe qui pousse les hommes à se mettre en danger pour satisfaire leur désir de toujours vouloir plus plutôt que de se contenter de ce qu'ils ont, et de rester en sécurité. Il poursuivait :

> De là vient que le jeu et la conversation des femmes, la guerre, les grands emplois sont si recherchés. Ce n'est pas qu'il y ait en effet du bonheur, ni qu'on s'imagine que la vraie béatitude soit d'avoir l'argent qu'on peut gagner au jeu ou dans le lièvre qu'on court, on n'en voudrait pas s'il était offert. Ce n'est pas cet usage mol et paisible et qui nous laisse penser à notre malheureuse condition qu'on recherche ni les dangers de la guerre ni la peine des emplois, mais c'est le tracas qui nous détourne d'y penser et nous divertit.
> Raison pourquoi on aime mieux la chasse que la prise. (Pascal B., 1669, Pensée 139)

Ce qui plait aux hommes n'est pas la possession elle-même mais l'idée qu'ils peuvent l'obtenir et un jour en bénéficier. Marc, dans *Vacances dans le coma*, semble être le parfait exemple des propos de Pascal : il sort pour rencontrer des filles avec lesquelles il pourra coucher ; cette volonté cache en réalité sa peur d'être seul avec lui-même, mais aussi son besoin de se mettre en danger, il cherche à tromper sa femme (surement pour se prouver qu'il est toujours libre) mais ne peut y parvenir (malgré lui, il a accepté les valeurs de la société). « Marc pensait chercher une nymphomane, en réalité il attendait une jeune demoiselle douce, fine, tranquille, une apparition sereine, un amour heureux… Cette femme est son médicament… » (Beigbeder F., 1994, p. 121) L'utilisation du terme « médicament » est révélateur de ce que nous avancions précédemment ; le cynisme est un symptôme chez Marc. Ce balancement entre envie de liberté et amour de l'amour montre son ambivalence : il semble coincé entre deux mouvances cyniques.

2. L'amour dure trois ans

L'amour est aussi au centre du cynisme de Marc Marronnier puisqu'il est souvent l'incubateur de ses réactions et convictions. En effet, dans les deux premiers romans Marc est face à un paradoxe, il veut être en couple avec celle qu'il aime tout en continuant à voir les autres filles. C'est dans *L'amour dure trois ans,* troisième roman de Frédéric Beigbeder, que l'amour prend complètement le dessus.

Le cynisme, dès lors, apparait différemment : Marc semble être sur le point de se couler dans cette société qu'il semble tant haïr (comme il l'expliquait dans les deux livres précédents). Il ne veut pas s'y intégrer ; alors que les années passent, il s'y trouve piégé comme chacun. Le cynisme de Marc était très égoïste parce qu'il n'essayait pas de corriger les failles qu'il remarquait dans la société ; il préférait les exploiter pour son plaisir personnel. Dans l'*Amour dure trois ans,* il réalise l'impossibilité de demeurer un éternel marginal et que la normalité – même quand on s'oppose à ce principe – est ce à quoi chacun aspire pour trouver le bonheur. Marc n'est plus le jeune homme riche capricieux qui ne se soucie que de détachement et de plaisir ; c'est un homme qui entre dans l'âge adulte avec toutes les peurs et le sens des réalités que cela implique.

Dans ce roman il est encore plus facile de remarquer l'ambigüité du cynisme de Marc, qui oscille entre performance et réflexion.

> Longtemps, mon seul but dans la vie était de m'autodétruire. Puis, une fois, j'ai eu envie de bonheur. C'est terrible, j'ai honte, pardonnez-moi : un jour, j'ai eu cette vulgaire tentation d'être heureux. Ce que j'ai appris depuis, c'est que c'était la meilleure manière de me détruire. Au fond, sans le faire exprès, je suis un garçon cohérent. (Beigbeder F., 1997, p. 63)

Il ironise sur lui-même quand il se raconte. Il se moque quand il dit « j'ai honte, pardonnez-moi » comme s'il était indécent de vouloir être heureux dans un tel monde, dans une telle société. Ce paragraphe est très sombre car alors que le lecteur espère lire comment Marc a surmonté son tropisme d'autodestruction, ce dernier lui explique comment la recherche du bonheur est, en fait, le chemin le plus facile vers l'autodestruction. Il établit un cercle vicieux – autodestruction/recherche du bonheur/ autodestruction – et en rit, et s'applaudit pour sa conséquente cohérence.

Il est difficile de savoir avec certitude vers quel cynisme Marc se tourne ; chaque pas qu'il fait vers l'un, le conduit directement vers l'autre. Si nous parlions précédemment d'oscillation, il nous faut préciser que l'image du pendule n'est pas utilisée pour décrire deux entités définies à chaque extrémité du balancement, mais plutôt une courbe floue, un dégradé entre les deux formes de cynisme dont la limite ne peut clairement être distinguée.

Cette incertitude du lecteur est partagée par Marc qui ne se reconnait plus, dans ce troisième roman. Il est devenu comme les autres, effrayé par sa vie amoureuse, prisonnier de la normalité. Il n'est plus un marginal puisqu'il est tombé dans le piège du mariage et du divorce, au lieu de vivre librement son amour. Il a perdu sa liberté, même quand il écrit. Le monologue durant lequel Marc affecte d'écrire honnêtement avec son cœur sur des sujets qui lui importent particulièrement, est crucial dans le livre parce qu'il révèle la nouvelle perception qu'il a de lui-même : il n'est plus le jeune cynique décadent, imbu de lui-même, « où sont mes soirées décadentes ? » (Beigbeder F., 1997, p. 148), il est désormais un adulte, un Homme qui a souffert et aspire à la normalité pour être franc avec lui-même et s'installer « marre du second degré… Je fais l'apprentissage de la sincérité » (Beigbeder F., 1997, p. 148). De plus l'usage qu'il fait des parenthèses révèle son doute sur ses sentiments et ses pensées – ce qui est nouveau, le plus jeune Marc était toujours sûr de lui ce qui le rendait dédaigneux.

D'ailleurs, Marc se dit lui-même cynique ; dans le chapitre XXXVII « Un cynique à l 'eau de rose » le commentaire qu'il fait de lui-même permet au lecteur de comprendre que l'ambigüité du cynisme de Marc n'est pas qu'apparente : Marc ne sait pas non plus très bien (ou ne veut pas admettre) vers quelle idée se tourner.

> Mon problème, c'est que tu es la solution. Ce sont les gens les plus cyniques et les plus pessimistes qui tombent le plus violemment amoureux, car c'est bon pour ce qu'ils ont. Mon cynisme avait hâte d'être démenti. Ceux qui critiquent l'amour sont bien sûr ceux qui en ont le plus besoin : au fond de tout Valmont sommeille un indécrottable romantique qui ne demande qu'à sortir sa mandoline.
> Et voilà, ça y est, ça recommence, le piège se referme, la machination se met en branle. J'ai de nouveau des envies de grande maison avec jardin ensoleillé, ou bien le chant de la pluie sur le toit en fin de journée, envie de cueillir un bouquet de violettes, main dans la main avec elle, loin de la ville pour faire l'amour encore et encore, jusqu'à en crever de joie, en pleurer de plaisir, caresses pour se consoler

> d'être si bien ensemble, melon glacé et jambe de Parme, Florence, Milan, s'il y a le temps… (Beigbeder F., 1997, p. 142)

Marc était ambigu dans son cynisme parce qu'il voulait être normal mais ne pouvait pas l'admettre. Il voulait une vie amoureuse qui suive les règles, mais il ne pouvait pas l'admettre ; il était un jeune bourgeois libre d'esprit, sans règles excepté les siennes (il se compare à Valmont, le célèbre libertin accompli du roman épistolaire *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos). L'utilisation du verbe « sommeille » fait référence à une temporalité, qu'il est possible de rapprocher de la crise d'adolescence, ou de la difficulté d'accepter de rentrer dans l'âge adulte. Ces envies d'amour simple et de maison à la campagne s'opposent aux désirs habituels de Marc : soirées mondaines, alcools et excès. L'amour apparait donc comme l'outil qui permet à Marc d'accepter de faire le pas vers l'âge adulte, l'engagement (relationnel) et les responsabilités. Le cynisme de Marc s'est modifié dans sa rencontre avec lui-même, son consentement à sa réelle volonté et à ses besoins.

Conclusion

Après cette étude des trois romans de Beigbeder, nous avons mis en lumières l'ambiguïté du cynisme de Marc Marronnier. En effet, si ce dernier aime se moquer tout en prenant plaisir à se servir des travers de la société, il ne demeure pas moins lucide des conséquences que cela entraine et des réels problèmes de la société française des années 1990. Cette recherche permet aussi de proposer une explication à l'attitude équivoque de Marc : la difficulté de grandir (et l'acceptation des responsabilités sociales) ainsi que la tristesse (due à ses tourments amoureux) poussent Marc à se construire une carapace cynique, qu'il utilise pour rejeter la société et l'engagement, même si, comme il se l'avoue lui-même, il veut être aimé.

Si l'on se réfère à la fin des trois romans, il est possible d'entrevoir un certain idéalisme chez Marc, qui ne cesse de mettre les filles qu'il aime sur des piédestaux et qui, malgré son attitude apparemment détachée, croit en l'Amour. En effet, les dernières phrases de chacun des romans sont : « Un fêtard qui tombe amoureux, c'est quelqu'un qui tourne la page. Mais comment faire, quand c'est la dernière ? » (Beigbeder F., 1990, p. 148), « Et c'est ainsi qu'Anne Marronnier ramena son mari à la maison. Lorsqu'ils se couchèrent, il eut le mot de la fin 'Le jour se lève, moi non plus' L'aspirateur de la camériste lusitanienne leur servit de réveille-matin » (Beigbeder F., 1994, p. 153) et « J'ai regardé ma montre : il était 23h59. Encore soixante secondes, et nous serions fixés. » (Beigbeder F., 1997, p. 194)

La fin de *Mémoires d'un jeune homme dérangé* est optimiste, mais ponctuée d'humour noir, la fin de *Vacances dans le Coma* est romantique mais aussi humoristique et factuelle (l'allusion à l'aspirateur) et la fin de *l'Amour dure trois ans* semble indiquer Marc avait tort, et que l'amour ne dure pas trois ans, mais ne le dit pas catégoriquement. Ces fins, qui reprennent l'attitude équivoque du personnage,

permettent aussi de montrer le rapport entre cynisme et espoir ; le cynisme de Marc serait un idéalisme dépressif. Il veut croire en l'avenir mais refuse de s'y laisser prendre.

Références

Beigbeder, Frédéric, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, la petite Vermillon, Editions La Table Ronde, 2001 [1990].

Vacances dans le Coma, Le Livre de Poche, 1997 [1994].

L'Amour dure trois ans, Folio Gallimard, 2005 [1997].

Bracht, Branham R. & Marie-Odile Goulet-Cazé, *The Cynics; The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, University of California Press, 1996.

Choderlos de Laclos, Pierre, *Les liaisons dangereuses,* Le Livre de Poche, Classiques, 1975.

Genette, Gerard, *Palimpsestes,* éditions du Seuil, 1982.

Kerouac, Jack, *Desolation Angels,* Paladin Grafton Books, 1990 [1965].

Kerouac, Jack, *Les Anges vagabonds*, traduction Michel Deutsch, Folio Gallimard, 1973

Pascal, Blaise, *Les Pensées,* Editions du Seuil, Collection Point, sous la direction de Louis Lafuma, 2013 [1669].

Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation,* Traduction A. Burdeau, PUF, 2008 [1966].

Stanley, Sharon, *The French Enlightenment and The Emergence of Modern Cynicism,* Cambridge University Press, 2012.

Van Wesemael, Sabine, résumé de son essai « Le potentiel transgressif de l'art contemporain », dans *Frédéric Beigbeder et ses doubles,* études réunies par Alain-Philippe Durand, CRIN, Editions Rodopi Amsterdam-New-York, 2008.

Article du *Monde* « Au Caca's club, la fête était un mode de vie », par Laurent Telo, mis en ligne le 11/12/2015, https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2015/12/11/au-caca-s-club-la-fete-etait-un-mode-de-vie_4830135_4497186.html

ILLISIBILITÉ ET ORIGINALITÉ : COMMENT ÉCRIRE CE QUI A ÉTÉ EXCESSIVEMENT ÉCRIT

Moulay Youssef SOUSSOU
FLSH d'El Jadida, Université Chouaib Doukkali, Maroc

Abstract*: The object of our study is* Herodias, the third of Three Tales, *the last completed and published work of Flaubert. Making this illegible text legible is our first objective: to understand this strange tale by resorting to rough drafts, to look for the causes that make this text difficult to understand, and to seek how much genetic criticism is able to unravel the enigma of this text if obscure. In addition to its aesthetic richness and offering the right model of scriptwriting writing, this work has a genetic wealth because we have almost all of its manuscripts. However, the illegibility of this text remains the greatest motivation: Herodias is one of the most obscure and elusive texts in French literature. He escapes reading and understanding. "Herodias is illegible" writes Gerard Genette, Francisque Sarcey considers this text as "too strong for him", Jules the Master comments in the following terms: "an excessive effort is felt in this brevity: the characters and actions are not enough explained, there is too much laconism in this Asian flurry ". Where does this illegibility come from? Why when reading* Herodias, *critics are impressed by its strangeness and its laconism? The transformation of bookish knowledge into fictional writing is Flaubert's verbal expedient to extricate himself from this embarrassment: How to write what has been excessively written? How to write a story that could become one of the dungeons of history but how much present in books and in the arts. Flaubert cannot invent anything, everything is in the initial text (the Bible) and all the explanations are in the historical documents. Flaubert's originality lies in the way in which he destroys the intertexts and distances himself from the already-written and the already-said.*

Keywords*: the illegibility; to write; manuscripts; genetics; Flaubert; Hérodias.*

1. *Hérodia*s : un conte étrange et illisible

La fiction littéraire que nous avons choisie pour montrer l'ambigüité de l'acte d'écrire est *Hérodias* de Flaubert, dernier texte achevé et publié du vivant de l'auteur. Le choix du texte répond à quatre motivations interdépendantes et inter-reliées :

a. Motivation esthétique et stylistique : selon Pierre Marc de Biasi le grand spécialiste de Flaubert, *Hérodias* est le testament esthétique de Flaubert, le style est tellement travaillé que l'auteur use de brouillons, ce qui crée à côté de la richesse stylistique une richesse génétique.
b. Motivation génétique : les manuscrits des *Trois contes* (conservés dans la BNF Département des manuscrits) constituent plus de neuf cents folios dont un grand nombre est réservé à la documentation, ce qui confère à ce texte une richesse supplémentaire, intertextuelle et hypertextuelle.

c. Motivation intertextuelle : rien que pour écrire trente trois pages seulement, il a fallu pour Flaubert la consultation d'une centaine d'ouvrages. Ecrire plusieurs textes l'un sur l'autre provoque un résultat étrange : un texte tellement illisible.
d. L'illisibilité du texte : c'est un texte qui échappe à la lecture et à la compréhension, ce qui rend ce conte l'un des textes les plus étranges et les plus insaisissables de toute la littérature française. Cette illisibilité vient du caractère intertextuel de ce conte qui demeure difficilement compréhensible.

Cependant, cette écriture fictionnelle dont la genèse découle d'une immense érudition livresque nous laisse soulever deux questions importantes : où est l'effort créatif et la part imaginative dans cette pratique dont l'objet est l'imprimé ? Qu'est-ce qui fait que ce texte est incompréhensible et d'où viennent son étrangeté et son illisibilité ?

Dans le premier chapitre, Antipas aime Jean. Pourtant, il ne peut pas le libérer, « il craignait Hérodias, Mannaei et l'inconnu » (Flaubert, 2009, p. 118). Le dernier mot « l'inconnu » met en ambigüité toute la phrase, voire toute l'œuvre. De qui ou de quoi Hérode a-t-il vraiment peur ? La crainte d'Hérodias et de Mannaei n'est pas assez expliquée. Qui est-donc cet *inconnu* ? C'est cet inconnu que nous allons découvrir dans les brouillons.

Une autre phrase marque cette poétique du silence : « il a voulu de moi une action impossible » (Ibid., p. 117), dit Hérode pour justifier l'enfermement de Jean Baptiste. Le mot « action » est vague et ne dit rien sur la nature de ce que demande Iaokanann. Flaubert a écrit d'abord « chose » avant de le remplacer par « action » dans les dernières phases de la rédaction. Le mot « chose » est plus équivoque que le mot « action », ce qui prouve que Flaubert s'est montré ambigu dès le début et que ce silence est bien voulu.

Le premier chapitre se termine sur un mot que Phanuel a voulu dire à Antipas : « quelle est cette chose que tu m'annonçais comme importante » (Ibid., p. 118), demande le tétrarque, or l'arrivée de Vitellius interrompit la discussion et nous ne saurons jamais exactement cette chose dans la suite du conte.

Pour remplir ce vide, faire parler ce silence et déceler tous les procédés qui à la fois compliquent la lecture et rendent l'œuvre d'un plaisir insatiable, nous allons étudier, méthode génétique à l'appui, les trois personnages principaux et l'attitude de chacun d'eux envers l'autre : Hérodias, Hérode, Iaokanann. Si celui-ci est le souci des deux autres, le tétrarque (Hérode) et sa femme entretiendraient deux positions opposées à son égard : Hérodias veut sa mort, Hérode hésite entre sa libération et sa suppression, et maintient sa détention.

2. Pourquoi Hérodias hait-elle Jean-Baptiste ?

Quand Hérodias apparut la première fois sur la scène et commença à parler avec son mari à propos de Jean Baptiste, elle lui reprocha son fragile comportement vis-à-vis de l'emprisonné : « tu as l'aveuglement de le conserver » (p.114), voit que « la meilleure politique était de le supprimer » (p.115), et pour défendre sa position, elle avance à peu près cinq motifs :

a. « il (Jean) remuait le peuple avec des espérances conservées depuis Néhémias. »
b. « son humiliation un jour qu'elle allait vers Galaad pour la récolte du baume. »
c. « il cracha sur moi (elle) toutes les malédictions des prophètes.
d. Iaokanann l'empêchait de vivre.
e. Elle songeait aussi que le tétrarque, cédant à l'opinion, s'aviserait peut-être de la répudier. » (p.115))

Les sources de sa peur apparaissent comme des songes multiples (elle songeait aussi) et deviennent parfois des obsessions. On ne sait pas en quoi Iaokanann « l'empêchait de vivre ». La cause est indéterminée. Nous avons détecté dans l'avant-texte les différents passages où Hérodias explique les causes de sa haine ressentie à l'égard d'Iaokanann. C'était justement cette question même que Flaubert posait dans l'un de ses plans : « ~~Hai~~ Jean nuit à Hérodias comme politique- Pourquoi elle le déteste personnellement- ? ». C'est dans le folio 704 r que Flaubert intitule « résumé », une sorte de plan concis et synthétique, Mais ce qui suscite l'interrogation, c'est l'absence de cette phrase dans les autres plans. La phrase pose cependant la question la plus indispensable pour déceler l'énigme de cette histoire.

Les trois premiers plans ne diffèrent pas beaucoup du texte définitif. Nous y retrouvons les mêmes phrases indéterminées : « tonnait contre Hérodias » (f° 708), « puis l'avait attaquée » (f° 722), « cela détruisait les plans d'Hérodias » (f° 724). Mais la lecture du f ° 730 soulève un nouvel élément, l'âge d'Hérodias :

> L'existence de jean l'opprimait. Ce qu'elle ne disait pas c'est qu'elle se sentait vieille 36 ans.
> Ant vaincu par l'opinion publique et par ses propres dégouts, pouvait la répudier.

Ni l'inceste, ni l'âge d'Hérodias ne figurent dans le texte final. Pourquoi l'auteur les a-t-il tus ? Même si dans les folios blancs (les scénarios) les deux éléments ne marquent pas une grande fréquentation par rapport aux autres éléments liés au facteur politique, répétés et réécris des dizaines de fois, dans les folios bleus (les brouillons), l'âge et l'inceste ont une présence retentissante.

L'ambition d'Hérodias est de s'allier aux romains pour réaliser son rêve impérial, alors que Jean (Hérode aussi) aspirait à l'indépendance nationale. Le folio 730 est

celui qui explique mieux les deux politiques et leur rapport avec la religion. Hérodias soupçonnait le bon comportement d'Hérode avec les pharisiens, ceux qui constituaient la majorité du peuple : « Antipas a trop de ménagements avec les pharisiens qui représentaient le peuple ». Elle compte sur les Romains tandis qu'il (Hérode) s'appuie sur les pharisiens.

Le f° 710 met l'accent sur la relation entre la religion et la politique et le péril que peut causer la première pour la seconde :

> < se méfier de l'élément religieux, nuisible à leur domination > s'appuyer sur les romains est la seule voie du salut
> [Antipas a trop de menagements pour les pharisiens qui représentent le parti national. Jean ne peut que nuire]

Cette dernière phrase (Jean ne peut que nuire) est paradoxale et fait écho à la phrase du résumé (f°704) (Jean nuit à Hérodias comme politique). Si Hérode la dérange par son indulgence envers les pharisiens, comment L'Elie pourrait-il nuire de ce côté là, alors que lui, il ne fait qu'injurier les représentants de cette secte juive ? Ne recevaient-ils pas leur part de ses blasphèmes au deuxième chapitre ? En quoi Jean-Baptiste nuit-il à cette femme ? Pour quelle raison déteste-elle celui qui a prévenu la venue du christ ? La cause est-elle d'ordre religieux (l'inceste) ? D'ordre psycho-physique (la vieillesse) ? Ou d'ordre politique (le peuple et sa motivation patriotique) ?

Les folios bleus reprennent les mêmes motivations énumérées et brouillées subtilement les unes dans les autres. Nous y avons opéré une autre motivation que le texte définitif ne retient pas. Elle figure dans le passage où Hérodias racontait sa promenade au pays de Galaad pour la récolte du baume, le jour où elle recevait de Jean l'outrage le plus blessant. Ce passage était réécrit une multitude de fois sans aucun changement important, à part l'ajout d'une phrase à trois occasions successives (f°550, f° 571, f° 572) : « ce qu'il me reprochait, c'était mon amour pr toi. » (f° 550)

Cette phrase disparait du f° 552 v barré et aussi du f° suivant 548 v barré. Voici donc l'emplacement où s'est effectué ce rajout en faisant une comparaison entre deux brouillons successifs, le f° 572 et le folio 552.

3. Pourquoi Hérode défend-t-il Jean-Baptiste ?

Contrairement à Hérodias, Hérode ne soupçonnait pas Jean, mais il le défendait. « Antipas objecta qu'il pouvait un jour servir. Ses attaques contre Jérusalem gagnaient à eux le reste des juifs » (p. 114). Jean a une grande influence sur les juifs. C'est une idée que les plans ressassent énormément. Les raisons qui poussent Hérode à défendre son prisonnier y sont formulées de façons différentes :

> Il peut servir <car≥ il a une grande influence. (f° 749 barré)
> Jean pouvait servir ses vues ambitieuses < en préparant l'unité nationale de son royaume≥. (f° 745 barré)
> < leur rêve avait été [le même] <commun ≥. (f° 719 v barré)
> <Jean servir l'unification de la Judée≥ (f° 719 v barré)

Hérode et Hérodias s'opposaient à propos du rôle politique que peut jouer Jean-Baptiste. L'étonnement d'Antipas illustre cette mésentente de telle façon qu'il rit en entendant sa femme se plaindre de Jean : « Iaokanann dangereux ! Allons donc ! Il affectait d'en rire ». À travers diverses expressions, l'exclamation du tétrarque est conçue depuis les premiers plans, maintenue dans la phase de rédaction et conservée dans le texte final.

Au-delà de ces motivations politiques, Hérode éprouve un sentiment positif à l'égard de l'Elie : « malgré moi, je l'aime », dit-il à Phanuel, celui qui vient pour le libérer. Il ne l'emprisonnait pas de sa propre volonté ; « Enfin avait été obligé de l'emprisonner », ajoute Flaubert à la marge gauche du f° 724, explication effacée du texte définitif. Il note aussi dans le f° 709 ce qui reflète le sentiment paradoxal d'Hérode :

> Hérode gardait pour lui une certaine affection. Un sentiment trouble. Son langage & ses actes envers lui étaient contradictoires.

Si Hérode « défend qu'on lui fasse du mal », c'est parce qu'il « rêve au Messie, au libérateur. Au fond, il aurait voulu l'indépendance d'Israël ». Cet ajout à la marge du f° 725 contredit ce que l'auteur a déjà écrit dans le plan précédent (f°723) : « [Antipas a une peur vague de Jean. était gagné par l'opinion populaire.] »

Certes, Hérode ne sait plus ce que peut advenir de Jean-Baptiste. « Sa puissance est forte », « il a une grande influence » (f°749), il fait peur mais on ne sait pas ce qui fait peur en lui. L'expression « peur vague » révèle que c'est l'étrangeté qui fait de jean un homme troublant et épouvantable.

Quelques scénarios inversent les relations. C'est Jean qui compte utiliser Hérode pour réaliser son projet politique et se révolter contre la monarchie romaine : « plusieurs fois ils s'étaient abouchés < peut-être Jean espérait en lui un Macchabée, mais Antipas indécis avait reculé ≥ » (f°721).

Le sentiment contradictoire d'Hérode envers Jean tend à se résoudre dans le texte définitif. Il l'aime et cependant il l'emprisonne en prétendant qu'il (Jean) a remué des gens contre lui.

« Puisqu'il m'attaque, je me défends », conclut-il et révèle que sa position est une auto-défense. Cette idée est formulée avec de légères variations depuis les premiers plans, maintenue à travers les brouillons et gardée dans le texte définitif.

Ce qui est ambigu dans ce conte, c'est que les motivations s'excluent les unes les autres. Hérode a changé son attitude envers Jean, ce n'est pas seulement parce qu'il dépêche des provinces contre lui, mais plutôt parce qu'« il a voulu de [lui] une action impossible ». Le texte final met en lieu cette phrase sans nous dire autre chose sur cette action sauf son impact sur le tétrarque : « depuis ce temps là, il me déchire » (p. 117). La demande de l'Elie le rend écartelé entre deux décisions. Nous arrivons peu à peu à comprendre la cause principale de son soupçon. Jean a demandé ce que le tétrarque ne peut jamais exécuter. Le mot « action » n'apparait que pendant la phase rédactionnelle car Flaubert a écrit dans l'un des plans cette phrase « mais il a exigé une **chose** impossible » (f°748v) récrite en « mais il a voulu de moi une **action** impossible » (f 559v).

Des plans aux brouillons, deux modifications s'opèrent. D'un côté, le verbe « vouloir » se substitue au verbe « exiger », d'un autre côté, le substantif « action » prend la place du substantif « chose ». Dans la phase des plans, la demande de Jean est de l'ordre de l'obligation. Ainsi, l'objet en est équivoque et souligné par le mot indéfini « chose ». Hérode est dans une situation passive et Jean dans une position de puissance. Dans les brouillons, avec le verbe « vouloir » la demande devient beaucoup plus un souhait qu'un ordre. En plus, l'objet de la demande se précise relativement en remplaçant la chose par l'action. Jean veut que le roi agisse. C'est à dire faire quelque chose qui va satisfaire Jean, non en tant que prophète mais en homme politique. Le mot action renvoie à la politique d'Hérode, Or rien dans le texte définitif ou dans les manuscrits ne témoigne d'une opposition entre les deux politiques puisque « Leur rêve avait été commun » (f°719 v). Au niveau religieux, Hérode avait accepté le baptême de la main de Jean. Flaubert occulte de son texte définitif l'acceptation de cette pratique religieuse bien écrite dans les brouillons (f° 566 v barré) :

> [Autrefois je le voyais, je l'écoutais pr le satisfaire]-J'aurais accepté son baptême <je ne demande pas mieux mais ≥ il a voulu de moi une [chose]< [action impossible] action ≥ impossible.

Autrefois, les deux hommes s'entendaient bien. Hérode exécutait ce que demandait Jean et évitait ce qui pouvait l'attrister. Mais qu'est ce qui les a brouillés ?

On peut supposer que c'est le crime de l'inceste qui se cache derrière l'irritation du prophète comme il est marqué dans le f° 721 : « il avait tonné contre Hérodias. Antipas comme incestueux » ou mieux dans le f°719 : « il était devenu si violent & hostile en tonnant contre son inceste qu'il avait fallu l'enfermer ». Cela prouve que le motif du conflit est conjugal. Toutefois, l'interdiction de l'inceste vient de la religion. L'extrait du folio 566 v barré nous fournit deux fragments successifs : le baptême et l'action. Le baptême est un rituel religieux qu'Hérode reçoit sans refus et l'action est difficilement exécutable. Flaubert a supprimé du texte définitif le premier fragment et a gardé le second tout en substituant l'action à la chose,

autrement dit, il a occulté ce que Hérode accepte et met en lumière ce qu'il refuse, cette action que jusqu'à maintenant nous ne savons pas sa nature.

De toute façon, l'auteur veut passer sous silence le facteur religieux, il occulte l'épisode du baptême et tue le crime (la faute) de l'inceste. Dans les plans, Jean reprochait à Hérode son inceste et dans les brouillons son amour pour Hérodias. Un fragment du f° 745 nous apprend clairement ce que Jean demande au tétrarque : « [Jean a voulu lui faire sur le refus d'Antipas d'abandonner Hérodias] ». Cette phrase révèle la dualité entre la volonté de l'un et le refus de l'autre. L'objet de l'action est bel et bien Hérodias, voire sa répudiation.

Flaubert tient à distance les explications religieuses en procédant par effacement comme dans cette phrase du folio 712 expliquant l'attitude d'Hérode à l'égard de Jean : « Jean est envoyé de Dieu, cela lui donne une force inexplicable ». L'auteur rature cette explication pour désacraliser l'histoire et la fait sortir de son cadre religieux.

Le conte de Flaubert biffe toutes ces explications et mettra à leurs places du blanc et du silence. Le fil qui relie le tétrarque à sa femme est coupé. Au lecteur de le coudre et de réécrire ce qui a été effacé.

Le texte final garde les traces de l'effacement et d'une poétique de l'écriture qui déconstruit tout en construisant, afin de résister au discours et d'échapper à la bêtise. Après qu'il s'est efforcé en éclairant les relations politiques entre les personnages. Dans les scénarios, les motivations d'Hérode sont claires, elles sont politiques : il espère que Jean-Baptiste soutenu par les juifs soit un contre-pouvoir à opposer aux romains. L'évolution des plans va dans le sens d'une clarification des attitudes d'Hérode envers Jean. Hérode soutient d'abord les pharisiens qui sont proches du peuple et hostiles à Rome et évite l'ambition impériale de sa femme (favorable à l'Empire romain). Dans la phase de la rédaction, Flaubert mène ses personnages dans un autre sens. Ce seront finalement les sadducéens favorables à Rome qu'il protégera et sa position politique deviendra moins claire. Dans les premiers plans, Hérode et Jean étaient proches. L'un essaye de jouer sur l'unité des juifs pour bloquer l'impérialisme romain, l'autre compte sur Hérode comme un autre Macchabée pour réaliser le rêve de la nation juive. Si Hérodias avait toujours ce rêve monarchique de grand empire en s'appuyant sur l'allié Romain, Jean entravait son projet. Flaubert fait de celui-ci une figure patriotique. : « jean poussait au refus de l'impôt - acte patriotique » (f° 708).

Jean ne commencera à attaquer Hérodias et tonner contre son inceste qu'après avoir été déçu par les positions indécises d'Hérode, et ce pour des raisons plus politiques que morales. La bonne relation entre les deux est maintenue à travers la succession des plans, Hérode envisage délivrer Jean et s'entend secrètement avec l'Essénien (Phanuel). Tout cela va disparaitre du texte publié. Les visites de Phanuel que le

prophète peut recevoir librement, la phrase « Malgré moi, je l'aime » (p. 118) et l'accablement d'Hérode après la décollation sont les seuls indices qui restent d'une ancienne organisation scénarique où les rapports entre Hérode et Jean étaient explicités. Une ambigüité règne autour des événements, les privilèges de Phanuel, le respect d'Hérode à l'égard de cet Essénien, sa tristesse quand il voit la tête coupée, le décalage entre le rapport cause effet, tout cela ouvre un trou et des blancs dans lesquels l'imagination de l'auteur peut s'enfoncer.

Dans les scénarios, la haine d'Hérodias pour Jean est motivée par des raisons politiques, alors que l'inceste et l'adultère sont des motivations qui n'apparaissent plus dans les premiers scénarios. Flaubert y écrit seulement que Jean, déçu de ne pas voir ses projets politiques se réaliser, il se prend à Hérodias. En substituant la conséquence à la cause, Flaubert envisage une autre succession d'événements. Dans la phase rédactionnelle, les reproches de Jean adressés à Hérode ou à Hérodias ne sont plus motivés par les raisons politiques mais de leur relation adultère et incestueuse.

Le folio 729 barré montre comment Flaubert introduit un jeu dans l'arrangement des motivations des événements et des motivations :

> Mais sur le refus d'Antipas d'abandonner Herodias, Jean était devenu si violent & hostile en tonnant de plus en plus contre cet inceste, qu'il avait fallu l'Enfermer. Cependant la captivité, dans les premiers temps, n'avait pas été dure – Antipas [lui] permettait même à qques amis de le voir…

Dans le texte final, la fureur de Jean et la crainte qu'il provoque paraissaient incompressibles parce qu'elles sont représentées sans aucune relation avec la cause politique. Flaubert égare toute voie menant vers une construction de sens qui s'établit sur une référence quelconque. Gizèle Séginger précise :

> Flaubert rend équivoques les significations et tout rapport référentiel (au monde, aux livres, aux mythes) susceptible d'engager le lecteur dans une interprétation. Dans les brouillons et les scénarios, il s'efforce d'ouvrir les voies du sens pour ensuite en brouiller les pistes ou créer des chemins qui bifurquent. (Séginger, G, 2000, p.169)

L'originalité de Flaubert réside dans la manière avec laquelle il écrit. L'analyse des manuscrits d'*Hérodias* nous a permis de suivre les deux mouvements contradictoires qui animent l'écriture flaubertienne : l'amplification et la condensation. Le premier mouvement correspond à la phase pré-rédactionnelle où Flaubert, en se documentant, les scénarios développés ne font que s'accumuler et les rajouts remplissent des manuscrits à écrire un roman de quatre cents pages. Le deuxième mouvement correspond à la phase rédactionnelle où les brouillons subissent des compagnes d'auto-réduction, de suppression et de ratures. C'est pendant cette phase que Flaubert met en lieu sa poétique de l'effacement et du silence. La plupart des explications apportées pendant la première phase seront biffées, les liens entre les actions seront coupés, les motivations rompues, les causalités détruites et les liaisons déconstruites :

> L'originalité du travail d'écriture de Flaubert, bien notée par Debray Genette, est dans le double mouvement contradictoire qui l'anime, et que je caractériserai ainsi : à la fois du travail de liaison et de déliaison. (Rabatté D., 2006, p. 274)

Dominique Rabatté remarque dans les brouillons comment Flaubert prend soin de préparer les épisodes, mais au cours des rédactions et arrivant aux dernières mises au net, il procède par abolition des liaisons trop explicites tout en creusant dans le fil de sa prose des trous et des blancs. L'analyse des manuscrits nous a permis d'étudier concrètement le processus créatif dans son passage du premier mouvement au second afin de déceler ce que Flaubert, concrétisant sa poétique du silence, a laissé comme énigmatique dans son conte.

Flaubert établit les effacements dans tous les passages de son texte, ce que révèlent les cent trente notes que Biasi ajoute dans l'édition de *Trois contes* augmentée en 2009. C'est difficile d'expliquer l'entrevue brusque entre Hérode et Phanuel et leur discussion marquée par l'échange de mots laconiques extirpés de leur contexte. L'entrevue entre les deux hommes constitue les restes d'une première planification dans laquelle Flaubert avait d'abord imaginé entre Hérode et l'Essénien un accord secret selon lequel Jean Baptise pourrait s'évader à la faveur du banquet. Nous découvrons dans le folio 712 ce fait effacé du texte définitif : « L'Essenien insiste. Cette nuit à la faveur du festin, Jean pourrait s'échapper, si Ant écartait le Samaritain (Manneai le bourreau) [& qu'il fermât les yeux] ».

Flaubert emploi plusieurs procédés pour obscurcir le récit, notamment la conversion des discours, car des scénarios aux brouillons, les protestations d'Hérode (contre Jean qui a changé sa politique envers lui) seront reprises comme des récriminations prononcées par Hérodias contre Jean, sauf que dans le texte définitif ce sont les motifs religieux (inceste, répudiation, nation juive) qui domine la parole d'Hérodias alors que dans les premiers scénarios c'est la politique (projet patriotique de Jean) qui résonne dans la parole d'Hérode.

Pour que l'histoire soit plus condensée et les événements plus ramassés, Flaubert recourt au procédé de falsification : il bouscule la chronologie des faits historiques. Des événements qui ne se sont passés réellement que plusieurs années après la mort de Jean-Baptiste (la conquête d'Arrêtas et l'appel d'Hérode aux romains pour se défendre contre cet émir Arabe, l'emprisonnement d'Agrippa, etc.) sont évoqués dans *Hérodias* comme s'ils étaient passés à une date contemporaine ou antérieure à cette nuit de la décapitation de Jean-Baptiste *(28 ou 29 ap. J.C).* C'est une manière de réécrire l'histoire qui donne au conte une portée significative et une détermination tragique.

Ce sont donc ces procédés-là qui ont rendu le texte final illisible. L'illisibilité d'*Hérodias* est voulue par l'écrivain qui a eu l'intention d'obscurcir l'histoire avant la phase rédactionnelle : « Dans sept ou huit jours (enfin) je commence *Hérodias*.

Mes notes sont terminées, et maintenant je débrouille mon plan. Le difficile, là-dedans, c'est de se passer autant que possible d'explications indispensables. » (*Corr. V*, p. 126). Tout l'art flaubertien est là. Dans cette lettre à Maupassant, Flaubert dévoile lui-même sa démarche d'écriture montrant ainsi que raconter sans expliquer est le subterfuge le plus compliqué de l'écriture. La fureur de Jean et l'horreur qu'il suscite sont incompréhensibles car elles sont représentées sans aucun lien avec la cause politique et sans aucune explication satisfaisante.

L'incompréhensibilité d'*Hérodias* vient également de la réécriture que Flaubert met en œuvre en opposant au Nouveau Testament un autre « Testament », celui de l'alliance des juifs avec les romains au début de l'ère chrétienne. Dans la bible, le cadre romain n'est qu'un arrière-plan. Le christianisme est le prolongement du culte de Cybèle transporté à Rome, traduisant une variante de cultes orientaux, phalliques et orgiaques. La multiplicité des croyances, des coutumes, des sectes et des langues à l'époque romaine ne serait-ce pas une révélation du monde babylonien dans sa cacophonie linguistique ? Si *Hérodias* reste un texte insaisissable, c'est parce que le sujet de cette révélation est l'incompréhensibilité même, si Hérode avait compris la parole de Jean, il ne l'aurait jamais détenu et leur relation durerait plus longtemps. Dans le festin, les convives s'injuriaient dans un dialogue de sourds où personne ne comprenait l'autre. Le problème de la traduction, du langage et de l'incommunication que le texte traite à bien des égards le prouve clairement.

Conclusion

Hérodias est un texte qui exile le lecteur et ne lui donne aucune possibilité d'identification avec un personnage, dans une écriture qui embrouille toutes les pistes et obscurcit les références sur lesquelles peut s'établir une quelconque interprétation. Sur le texte initial, Flaubert écrit d'autres intertextes qui en tachant d'expliquer les motivations de cette histoire biblique, n'ont rien fait que l'assombrir. Le document n'explique pas le récit, il le trouble. Dans une réécriture livresque et historique vertigineuse, Flaubert se détache complètement des savoirs que véhiculent ces textes. Les savoirs se brassent dans une même scène qui est le texte d'*Hérodias*, c'est une rencontre critique : le savoir politique réprouve le savoir religieux, le savoir historique réprouve le savoir politique, le texte littéraire se trouve dans une situation autocritique tout en essayant de bousculer les langages de ces savoirs en inventant un langage qui peut les taire. Les passages dont nous avons étudiés les brouillons tracent le chemin d'une écriture qui imite le silence, défie la parole et transcende le Verbe.

Avec la documentation abondante consacrée à *Hérodias* Flaubert ne cherche plus l'exactitude de la fiction par rapport au modèle réel, mais plutôt il fusionne les savoirs pour produire une création poétique nouvelle et originelle. Flaubert crée un mirage en brouillant les récits livresques de telle manière que c'est la

« Bibliothèque » qui se substitue au référent biblique, politique ou historique. Entre le récit fictionnel et le récit réel il n'y a aucune relation référentielle. Le conte de Flaubert est la représentation d'un rêve érudit et dont la réalité est purement livresque et verbale. Du savoir à la fiction, l'écriture détourne la « Bibliothèque » de sa fonction traditionnelle en confluant les différentes manières de voir, en inventant une œuvre intertextuelle et indécidable.

Références

Flaubert, Gustave, *Trois contes*, Présentation de P.M De Biasi, GF Flammarion, Paris, 2009.

Flaubert, Gustave, *Correspondance II (juillet 1851-décembre 1853)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1980.

Flaubert, Gustave, *Correspondance III (janvier 1859-décembre 186*8), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1991.

Flaubert, Gustave, *Correspondance V (janvier 1876-décembre 1880)*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2007.

Manuscrito em Gustave Flaubert, transcription, classification et interprétation de l'avant texte du premier chapitre d'*Hérodias*, par Philippe Willemart, Brésil, PU de Saint Paul, 1984, 178 pages, téléchargeable en PDF sur le site de la revue Flaubert : http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/).

Manuscrit autographe complet des *Trois contes* (837 folios : du f°534 à 750 pour *Hérodias*), Fac-similés (sans déchiffrement ni transcription), conservé à la BNF sous le code : NAF 23663 et téléchargeable sur le site Gallica de la BNF : http://gallica.bnf.fr/

Biasi, Pierre-Marc, *La génétique des textes*, Ed. Nathan, Paris, 2000.

Josephe, Flavius, *Antiquité judaïques*, livre XVIII, Traduction du grec de Julien Weill, sous la direction de Théodore Reinach, édition Ernest Leroux, Paris, 1900.

Rabatté, Dominique, *Le chaudron fêlé*, Ed. José Corti, coll. « Les Essais », Paris, 2006.

Séginger, Gisèle, *Flaubert, Une éthique de l'Art pur*, SEDES, Paris, 2000.

Séginger, Gisèle, « L'écriture du politique dans *Hérodias* », in *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n°18, 2006.

La Sainte Bible, traduction de Louis Segond, éditée par Trinitarian Bible Society, Londres, 1991.

AMBIGUÏTÉ DANS L'ÊTRE ET DANS LES APPARENCES : FIGURES (DISCURSIVES) DU TRAVESTI (LITTÉRAIRE)

Šárka NOVOTNA
Université Masaryk, République Tchèque

Abstract*: Travesty is ambiguous in its core – it embodies a grotesque paradox already on the visual level, for it is obvious at first glance that it is a man who dresses up as a woman in its extreme, and even theatrical form. It is therefore ambiguous socially, because it escapes the generally accepted moral principles, manifests itself at night, on a limited space, thus frequently becoming a prison – artificial separation from the real world, where the transvestite recognizes their illusory and untruthful foundation of their own existential illusion. In this article, we will focus on the transvestites of the Canadian writer and playwright, Michel Tremblay (1942), who become an incarnation of identity uncertainty par excellence. We will also focus on* Travesti *(*Transvestite*) by David Dumortier (1967), reflecting the author's autobiographic experience – David Dumortier is a poet and a writer during the day and a transvestite at night. During the day, he organizes discussions with young readers; at night, he meets the fantasies of his clients. Therefore, not only is this ambiguity characterized by carnivalesque vagueness, but it is also strengthened by the ambiguity between reality and its literary representation.*

Keywords*: Michel Tremblay; David Dumortier; transvestite; identity; illusion.*

Introduction au monde de l'autre côté du miroir de la loge théâtrale

En étant essentiellement ambigu, le travestissement se caractérise par une « transgression de l'ordre établi » (Dantzig, *France Culture*, 2012) ; elle appartient au « mauvais genre » d'après la conception généralement acquise (Dantzig, *France Culture*, 2012) : « [c]e qui semble gêner, chez les travestis, c'est la partie du mot qui dit "trans". En latin, ce qui traverse, qui va de l'autre côté. En l'occurrence, de l'autre côté du genre sexuel » (Dantzig, *France Culture*, 2012). Or, tout travesti se distingue par une ambiguïté visible, celle du genre travesti, mais aussi par celle vis-à-vis de la réalité. Étant donné qu'il ne cesse d'être apparent qu'il s'agit du travestissement défiant la réalité et, ainsi, l'être en général.

Quand même, il y reste toujours « un élément de comédie qui est très important [...], c'est ce qu'on recherche » (Dantzig, *France Culture*, 2016). Le travesti doit garder cet aspect comique, car il veut amuser son public qui lui est essentiel. Cet aspect comique sert à se libérer du quotidien et des « chaînes » limitant les désirs et, en corrélation, la subjectivité.

En créant et en creusant cet écart de la réalité, le travestissement devient essentiellement grotesque : il ne cesse d'être évident que le spectateur voit un

costume, que la femme sur scène n'est pas en réalité une femme. Par définition, le travesti se trouve dans une situation d'un entre-deux existentiel, dans une ambiguïté définitoire, qui ne touche pas seulement le costume : le déguisement travestit souvent une quête identitaire. Le costume traduit l'effort de « devenir normale », de devenir « invisible » (Dantzig, *France Culture*, 2016), de pouvoir enfin réaliser l'idéal de son existence désirée. À ce point précis, l'aspect comique devient tragicomique et le travestissement change souvent en une cage.

À la constitution de cette cage contribue le regard d'autrui. Dans le cas des travestis, il acquerra la dimension existentielle que Jean-Paul Sartre lui attribue. Dans la pensée de Sartre, le regard représente une relation définitoire de l'être dans le monde et de celle envers autrui : « la relation originelle de moi-même à autrui […] est aussi un rapport concret et quotidien dont je fais à chaque instant l'expérience : à chaque instant autrui *me regarde* » (Sartre J-P., 1973, p. 315). Ainsi, d'après Sartre, le sujet de perception et sa subjectivité ont besoin de « la médiation d'autrui pour être ce que je suis » (Sartre, J-P., 1973, p. 328). Le sujet ressent donc le regard d'autrui et, en même temps, il se l'imagine comme dans une scène théâtrale : il s'imagine soi-même vu par autrui. Or, le regard d'autrui fournit une preuve primaire de son existence, attribue au corps sa spatialité et sa temporalité (Sartre J-P., 1973, p. 325).

Afin de cerner les mécanismes psychiques qui aident l'individu à défendre son intérieur, la réalité de son moi, mais aussi à le constituer, le psychanalyste Didier Anzieu utilise le concept descriptif du Moi-Peau : tout au long de sa vie, l'individu se crée des couches, des enveloppes qui protègent le moi où la relation intersubjective se reflète. Le Moi-Peau est un

> élément, qui appartient à la réalité fantasmatique de l'individu, assume huit fonctions dans l'appareil psychique : la contenance psychique, la maintenance psychique, la pare-excitation, l'individuation, l'intersensorialité, le soutien de l'excitation sexuelle, la recharge libidinale, et l'inscription de la trace sensorielle. Issu notamment de l'intériorisation des expériences tactiles, il est intéressant de souligner qu'Anzieu propose également une approche du Moi-peau en feuillets, s'inscrivant ainsi dans l'héritage freudien de l'appréhension de l'appareil psychique. Il évoque alors un feuillet externe issu des expériences vécues avec l'« entourage maternant » (tel le papier ciré du bloc-notes) et un feuillet interne qui correspond à « l'enveloppe interne, à la surface du corps du bébé, lieu et instrument d'émission de messages » (Anzieu, 1985, p. 56) à l'instar de la feuille en celluloïd (Vollon C., Gimenez, G., 2015).

Le Moi-Peau naît comme fruit de l'observation clinique et comme condensation de nombreuses théories. La première relation définitoire est celle de la mère et de l'enfant : elle établit les bases narcissiques de l'individu. Celui-ci se crée une liaison avec son entourage par les sensations éprouvées sur la surface de son corps, par le toucher qui mène à une certaine satisfaction narcissique, à son plaisir

individuel. La peau est donc reliée à une primauté perceptive, ses sensations sont ensuite intériorisées. Comme le précise Didier Anzieu lui-même, « la peau constituera la première feuille blanche » (Anzieu D., Gibello, E., Lamendour, V., *France Culture*, 2015) sur laquelle se greffe l'écriture de l'identité et de l'individualité.

Le Moi-Peau devient extrêmement éloquent chez les travestis qui se (re)créent eux-mêmes en prêtant une attention particulière aux aspects plaisants de leurs idéals imaginés. Ils reconstituent ces couches superficielles par le parfum, par le maquillage, etc., et ils observent avec plaisir leur propres corps comme transcription plaisante de leur moi. En tant que marionnette de la mise en scène de leur idéal, le travesti se montre dans les cabarets ou il se prostitue et propose sa peau de femme douce à l'autre, comme un écran de projection de ses fantasmes. En même temps, dans la communion du spectacle ou des corps, l'autre confirme l'idéalité plaisante que le costume prétend incarner.

Pourtant, c'est aussi le regard ou le contact avec autrui qui peuvent « trouer » douloureusement la peau. Annie Anzieu précise cette pénétrabilité du regard qui coïncide avec les caractéristiques que Sartre attribue au regard d'autrui et à la honte qu'il fait ressentir à l'observé :

> les yeux sont des organes qui pénètrent [...] Le regard pénètre forcément dans le corps. [...] La pénétration visuelle et la pénétration organique, sexuelle, a beaucoup de proximités. Je pense que c'est Moi-Peau, c'est justement celui qui sert à conserver l'unité de l'individu. Parce qu'une certaine forme de relation psychique, le Moi-Peau, change de forme, de limites, de contenances et le Moi-Peau est justement une représentation de protection, de défense contre les pénétrations [...] provoquées par l'extérieur (Anzieu A., Gibello E., Lamendour V., *France Culture*, 2015).

Ainsi, le regard pénètre l'idéal, il nuit, dans le cas des travestis, à l'image illusoire du moi rêvé. Le regard viole l'intimité du costume, car il dénude le moi. Suite à ce dénudement, le travesti ressent de la honte pour chacune des pelures dont l'interprétation se révèle lors de ce dénudement psychologique. Néanmoins, comme il s'agit de la surface, d'une création basée sur la projection de l'intérieur, il est possible de récréer ces pelures par d'autres, fondées sur d'autres significations. Didier Anzieu résume que

> je dirais que nous avons tous besoin de restaurer notre enveloppe. On se sent renveloppé par un groupe, réel ou symbolique. L'enveloppe n'est jamais acquise de façon définitive. Le Moi peut être blessé, mais il peut, si on a localisé exactement les fonctions déficitaires et si l'on a fait le travail correspondant, être réparé (Anzieu D., Gibello E., Lamendour V., 2015).

Le travestissement représente une enveloppe de protection qui détourne l'attention de son moi réel, comme si le travesti voulait disperser son être dans les apparences

ou, vice versa, il désire promouvoir les apparences à l'être. En attendant, dans ce processus artistique de camouflage, son moi peut être blessé et se morceler sous toutes les couches du paraître.

En général, l'ambiguïté constitue l'essence de l'être du travesti, ou plutôt du paraître. Or, le travesti est essentiellement divisé entre les deux, l'un ne peut pas être mentionné sans laisser place à l'ambiguïté. Celle-ci, dans les cas que nous observerons, s'approfondit dans la création littéraire qui potentialise encore plus l'ambiguïté de la réalité et de sa reconstruction subjective. Le travesti, créature de nuit et un homme (plus ou moins) rangé le jour, joue un rôle ambigu dans la société. Il appartient aux marginaux, pourtant, le jour, il tâche de cacher sa double condition de vie afin d'esquiver le jugement et la condamnation subséquente.

David Dumortier incarne par sa vie et création l'entre-deux définitoire du travesti : il retrouve une certaine intégralité dans son travestissement qui lui permet d'oublier la réalité, ou bien de la rendre plus ludique en la réduisant à un jeu de séduction, à un jeu des plaisirs immédiats. Dans cette immédiateté et dans le ressenti théâtral de la plénitude du moment, la notion du moi s'efface et c'est seulement le plaisir qui reste, le plaisir vécu à travers l'autre en tant que corps et l'autre en tant que moi déguisé par le travestissement. Comme le montre bien la couverture du roman, le travestissement semble être un jeu, parfois même un jeu de hasard. Il n'est pas sûr si le déguisement plaira au spectateur, si le travestissement arrivera à masquer la réalité comme source des tourments. Pour David Dumortier qui se prostitue, c'est aussi le contact avec ses clients qui devient hasardeux. En même temps, dans ce contexte, en étant artiste, il lui est difficile de fixer le prix de lui-même comme l'œuvre qui se donne à autrui et, en même temps, d'établir le prix susceptible d'enjoliver la réalité : « Donner un prix restera pour moi le plus difficile dans ce métier. C'est un peu comme au poker, il y a une part de bluff. Une prostituée qui se trompe sur un prix dévoile son incompétence » (Dumortier D., 2012, p. 113). Ainsi apparaissent, dans la même partie de Poker, voire sur la même carte, « la reine de cœur Sophia, le roi de pique David » (Dubost J.-P., 2016). Cette relation se projette également dans la structuration de l'écriture : David, l'auteur, celui qui sans fard ni déguisement, celui qui souffre, et Sophia, la narratrice, qui vit les aventures d'amours et qui est l'idéal fantasmatique de son auteur ainsi que des hommes qui lui rendent visite : « Il sera rapide, en recoupant les livres, d'établir un lien entre Sophia-narrateur du récit, et David Dumortier, auteur, autrement dit, de le considérer comme un récit brut et autobiographique, sans fard, sans travestissement, justement » (Dubost J.-P., 2016). L'écriture établit la relation entre les deux pôles extrêmes et les réconcilie en quelque sorte.

Notre article se concentrera sur deux univers de travestis, séparés par l'époque, l'espace, mais aussi par l'expérience vécue dont les bases constitutives resteront, pourtant, les mêmes. D'un côté, nous parlerons des travestis de Michel Tremblay (1942), écrivain et dramaturge québécois, de l'autre, du récit autobiographique *Travesti* de David Dumortier (1967), poète et auteur de littérature de jeunesse français.

La première relation qu'observera notre texte sera seule de l'écriture et de la théâtralité, car, de prime abord, les travestis veulent transcrire la réalité et la rendre plus ludique. Ainsi, le présent article parlera de ce qui se passe derrière les colifichets et les costumes bling-bling des travestis : de la mise en scène du moi, de la hiérarchie du monde nocturne, de la fixation dans le temps et dans le costume, en bref, dans la cage du costume. Notre texte sera accompagné des photographies, car la mise en scène existentielle des travestis s'appuie sur l'attraction par le visuel, par la surface : le travestissement veut incarner un jeu de séduction sémiotique.

Le travesti et l'écriture : l'effort de transcrire la réalité

Les travestis, eux-mêmes, s'appellent parfois « les créatures » (Dantzig, *France Culture*, 2016) puisque le travestissement représente, par son essence, la transcription créatrice de la réalité : le travesti en lui est une création, une œuvre qui se donne à être aimée ou, au moins, acceptée et acclamée par son spectateur. Michel Tremblay et David Dumortier poussent le travestissement et ses idéaux encore plus loin, car, chez ces auteurs, il renvoie à la (re)création littéraire. Le personnage typique de Michel Tremblay est un rêveur incapable d'agir : au lieu de s'efforcer de changer sa situation vitale, il la remplace par des rêves impossibles issus de sa lecture, des radioromans ou par sa propre imagination. Celle-ci constitue tout un monde dont les images plaisantes se superposent sur la réalité et sur ses principes restrictifs.

En tant qu'un miroir carnavalesque tendu à la réalité, Michel Tremblay crée l'univers bigarré de la Main, de jour le boulevard Saint-Laurent, où, la nuit tombée, les travestis et d'autres « créatures » bannies de la lumière du jour prennent vie. Les travestis « réalisent » leur création ontologique sur les scènes des cabarets où ils veulent gagner la faveur du public : au contact avec le spectateur, rendre leur création réelle.

Tel est, par exemple, le cas de la Duchesse de Langeais, d'Édouard qui s'inspire, pour faire naître sa « créature » scénique, des romans et des films français. C'est également leur langage qui lui paraît sublime, littéraire et, par conséquent, travestissant le quotidien du quatier ouvrier d'où il provient. Le travestissement féminin d'Édouard se constitue et se consolide comme une opposition absolue ou même carnavalesque de son « vrai rôle » : Édouard travaille comme vendeur de

chaussures dans un quartier anglophone. C'est-à-dire qu'il renie la « noblesse » de son travestissement et se prosterne devant les clients en leur rendant un service. Il ne jouit plus de la légéreté de la scène, il est un homme peu gracieux, d'une mobilité réduite, qui, ensuite, se lève péniblement. L'obésité, l'excès du corps, fonctionne comme une enveloppe ou, d'après Anzieu, une zone de protection et de maintenance qui protège le moi et ses secrets existentiels.

Ou encore, le corps immense fonctionne comme un écran de projection de ses fantasmes et rêves : chaque pli de la peau, tout détail, aide à construire un objet scénique ou, directement, un homme-spectacle : « [u]n homme donne, à lui-même et aux autres, le spectacle de la destinée qu'il a choisie et qui le venge de sa condition misérable. Il *devient* spectacle, son être pour autrui est désormais l'effet de l'art » (Brochu A., 2002, p. 97). Édouard attend le « showtime » pour pouvoir vivre pleinement, pour vivre enfin son rêve.

Le costume de la Duchesse se tisse tout au long des années et il prend forme sur la base d'un réseau interculturel de nombreuses références : son modèle principal reste Edwige Feuillère, protagoniste du film éponyme (réalisé d'après le roman de Balzac). Face à ce modèle de la création, le travestissement de la Duchesse établit son contrepoint carnavalesque.

Chaque détail est censé contribuer à la structuration du travestissement, chaque détail compte sur scène, y compris le langage. Celui-ci constitue d'ailleurs le contact principal avec le spectateur. À part le français littéraire comme sublimation de la création, de la créature et de la primauté obsédante du corps, le travesti parle de lui en utilisant le genre féminin. L'embrayeur « elle » est un des compléments incontournables du rôle, et « un embrayeur [...] est une unité renvoyant à l'énonciation et participant à l'actualisation d'un énoncé comme les pronoms "je" et "tu" [...] qui désignent l'émetteur et le récepteur du propos, les adjectifs démonstratifs et possessifs qui y renvoient, les adverbes de lieu [...], les adverbes de temps » (*Wikipédia*, 2018). À travers ces moyens discursifs, le travesti, en effet, actualise et, dans l'immédiateté théâtrale, il entame le discours, impose son être ambigu et distribue les rôles à jouer.

Malgré tous les artifices scéniques, le travestissement représente le plus souvent une transcription d'un manque existentiel, l'effort de rendre plus ludique la réalité. David Dumortier écrit en exergue de son livre que « [p]ersonne ne choisit un beau matin d'être poète pas plus que travesti » (Dumortier D., 2012, la 2ème de la

couverture), on a une prédisposition due au moi, caché sous les enveloppes dont parle Anzieu. David Dumortier précise plus tard :

> Je n'ai jamais désiré être une diva pour mon pays. J'aurais seulement aimé être une femme un peu conne. Il n'y en a pas beaucoup qui rêvent d'être conne. Mais moi, je prends tous les rêves que les autres ne veulent pas. Si j'avais été une vraie je me serais coiffée avec la raie sur le côté. J'aurais peut-être porté des lunettes homologuées par la Sécurité sociale et les mêmes boucles d'oreilles en or, achetées une fois pour toute la vie (Dumortier D., 2012, p. 80).

Le travesti rêve de remédier son entre-deux existentiel définitoire et de ne pas être tellement visible : il veut être con pour ne pas se soucier de la profondeur, pour vivre pleinement dans les apparences dépourvues de son ambiguïté, pour ne pas trop réfléchir sur le mensonge (des travestissements). En devenant une femme bourgeoise, il aspire également à l'absence du vécu. Or, comme Dumortier le souligne à plusieurs reprises, être travesti comme être poète reposent sur l'expérience vitale : « Quant à la force du poète, je l'ai trouvée dans ma guerre. Je n'affectionne pas beaucoup les poètes qui n'ont pas livré une bataille. Les poètes planqués à l'université avec une agrégation dans la poche me rebutent » (Dumortier D., 2012, p. 17). Sans expérience vécue, sans une plaie béante dans l'intérieur, la création (du travesti ainsi que de la poésie) n'a pas de profondeur, voire dégoûte ou présente une signification trop directe.

Le travestissement ressemble à la poésie qui dévoile ses significations cachées sous les couches des apparences après des lectures répétées :

> L'écriture a alimenté mon travestisme et mon travestisme mon écriture. Ils se sont épousés. Le poète est quelqu'un d'autre. Cet autre une fois fardé, grimé, masqué, chamarré, pavoisé, peut enfin parler une autre langue. Une langue rare, une langue longuement distillée, une langue qui ne goûte que l'extrait pur, la quintessence, les vingt-quatre carats de la terre, le suc des coquelicots de nuit, [...] la rosée sur un pétale miraculeux (Dumortier D., 2012, p. 54).

Le travestissement ainsi que l'écriture puisent dans la réalité qui s'y voit transformée dans un construit artificiel qui prétend la sublimer. Les deux se trouvent également dans une évolution constante en s'aiguisant avec le vu et le vécu.

Mise en scène omniprésente : mise en scène du moi et de son petit monde artificiel

Tout est déjà compté par avance : le travesti veut représenter un idéal et le rendre le plus réel possible. Il met en scène le fantasme, c'est-à-dire, un scénario dicté par le désir dont le protagoniste et le metteur en scène à la fois est celui qui rêve et désire. Ce scénario passe par toutes les sphères du moi (y compris le ça, le surmoi,

l'inconscient, le subconscient, le conscient et la vision subjective de la réalité, etc.) (*cf*. Laplanche J., Pontalis J.-B., 1992, p. 153-155).
En étant l'incarnation des fantasmes de nombreux hommes ainsi que de son propre imaginaire, Sophia de David Dumortier se prépare minutieusement :

> Quand je reçois, ce n'est pas un jour comme les autres. Je me passe beaucoup de rouge à lèvres, je porte des vêtements aux couleurs criardes et je choisis des musiques entraînantes pour que la tête de mes garçons soit emportée dans une grande fête foraine. Et puis, je suis aguicheuse, ma bouche brille comme une pomme d'amour, j'ai le sourire des marchands de bonbons (Dumortier D., 2012, p. 22-23).

Elle aussi, elle est un spectacle en elle-même, un spectacle excitant, censé mettre en valeur, voire graduer jusqu'à l'outrance les attraits sexuels du corps féminin et de ces artifices de beauté. Tout est mis en scène afin d'aviver le désir et détourner l'attention du moi souffrant et du ressenti : Sophia est comme une fête foraine où tout attire par couleurs à l'excitation hors du commun et dont le travesti est l'attraction principale.

L'appartement d'Hosanna ressemble à une loge de comédien : en effet, dans son existence, tout tourne autour des préparatifs de son spectacle sur la Main. En d'autres termes, tout s'articule autour du corps qui est travesti, qui est un moyen permettant d'atteindre l'idéal existentiel. Voilà pourquoi la scène est, visuellement ainsi que métaphoriquement, dominée par le miroir : il y a « une coiffeuse, surmontée d'un très grand miroir » (Tremblay M., 1973, p. 11) où, tels des attributs de son existence désirée, s'amoncellent « un nombre incalculable de pots de crèmes, de rouge à lèvres, de pinceaux et de bouteilles de toutes les grandeurs, de toutes les grosseurs et de toutes les couleurs » (Tremblay M., 1973, p. 11-12). Le miroir est également le moyen de la narration en tant que reflet du regard d'autrui et, ainsi, de l'*anagnorisis*, prise de conscience. L'*anagnorisis* de la vraie image d'Hosanna, celle qu'elle renvoie aux autres, se réalise dans sa désintégration : lors d'une fête fatidique d'Halloween, tous les travestis se déguisent en son costume existentiel. Dès lors, l'idéal de l'image narcissique se voit brisé à jamais et, soudainement, tout paraît dépourvu de sens, tout semble théâtral et faux.

Tandis que les travestis de Michel Tremblay semblent tout consacrer aux préparatifs du spectacle. Leur existence se fonde donc sur un paradoxe

d'ambiguïté : il paraît comme s'ils pouvaient vivre et s'épanouir seulement sur la scène de théâtre. De même qu'Édouard, avant d'être Hosanna sur la Main, Claude coiffe les juifs, c'est-à-dire il se donne au service de l'autre en rêvant de triompher sous les projecteurs du monde nocturne.

Défi de l'autre : altérité dans sa propre intériorité

À maintes reprises, David Dumortier met en relief l'aspect du mensonge et de la feintise. Le travesti en lui-même incarne le mensonge : « la feintise, c'est ce qu'il y a de plus réussi chez moi » (Dumortier D., 2012, p. 91), il s'agit de la feintise de l'extérieur qui cache l'intérieur et qui attire :

> Adib. Vingt et un ans. Il est militaire. Je l'ai rencontré sur un pont, nous avons fait deux fois l'amour. Depuis, je le croise dans le quartier ou encore, je le vois téléphoner à la cabine, devant mon immeuble. Il m'attend partout, il m'aime, il voudrait vivre avec moi, je suis la seule personne dans sa vie, me dit-il, on lui a toujours menti ou volé quelque chose. Ignore-t-il que mon travestisme est un mensonge, un mensonge qui s'annonce ? (Dumortier D., 2012, p. 70).

Apparemment oui, Adib veut seulement remplacer les mensonges de sa vie par une illusion de l'amour, par un mensonge plaisant. Les hommes projettent en lui leur désir et le traite comme une marionnette de leur scénario fantasmatique : ils veulent être trompés et certains l'aiment de manière ambigüe comme une femme dont ils prétendent s'emparer aussi dans la réalité. Pourtant, Sophia se déclare incapable de vivre avec autrui. Il l'étouffe, elle a besoin de la solitude, de son espace libre où elle peut développer sa création (intersubjective). Dans une relation avec un Sénégalais,

> [j]e ne lui reprochais jamais quoi que ce soit mais je me réfugiais de plus en plus souvent dans la salle de bains pour respirer en cachette. De terribles angoisses m'envahissaient quand il me parlait. Je voulais être seule avec un livre, entendre des phrases qui résonnent, qui vibrent, fréquenter des rythmes qui m'auraient mise en contact avec le monde des métaphores (Dumortier D., 2012, p. 50-51).

Le travesti, métaphore du désir, vit de l'extraordinaire, il change constamment les apparences qui l'entourent et qui le constituent, il prétend obtenir un idéal sublimant la réalité. Par sa condition entre-deux ontologique, il échappe à la stabilité et à la normalité généralement acquise. À cause de la recherche d'un idéal narcissique, il ne peut pas entretenir une relation équilibrée avec l'autre.

L'Hosanna de la pièce éponyme de Michel Tremblay est pathologiquement épris de son costume. Tel un Narcisse travesti, Hosanna ignore le regard d'autrui qu'il se manifeste toujours dans le miroir sous forme de jugement, elle ne fait que bichonner amoureusement son costume d'Elisabeth Taylor dans Cléopâtre.

Les drames de Tremblay se structurent souvent d'après les schèmes de la tragédie grecque. En conformité avec eux, Hosanna est aveuglée par l'*hybris* en laissant son idéal prétentieux se superposer sur la réalité et elle ignore que, dans son monde artificiel des images tragicomiques, elle est devenue grotesque et prétentieuse. Dans le théâtre antique, l'*hybris* est toujours suivie d'un châtiment fataliste : lors de la soirée masquée d'Halloween chez Sandra, tous les travestis se déguisent en Cléopâtre, c'est-à-dire, en l'identité et en l'idéal d'Hosanna :

> Hosanna, *très lentement* : Tout le monde… était habillé… en Elisabeth Taylor dans Cléopâtre. *Long silence.* […] Toute la gang ! Toute la gang ! […] Pis y'avaient toutes des plus belles robes que la mienne ! Pis y'avaient toutes des maquillages plus beaux que le mien (*Pause*.) […] J'avais tout le corps en explosion ; j'avais l'impression de tomber dans un trou noir ; j'avais le cœur dans' gorge… mais j'ai pas bronché ! Pas d'un poil ! (Tremblay M., 1973, p. 70).

La fête d'Halloween y est profondément significative : à part de se caractériser par les bals masqués qui relativisent déjà la valeur du costume, elle signifie, voire célèbre la mort d'une illusion, d'une fausse personnalité. Par conséquent, le travesti découvre, dans une *anagnorisis* violente, le caractère artificiel de son rêve et la dimension ontologique de l'auto-tromperie. En d'autres mots, il se trouve face à l'altérité dans l'intériorité de son propre moi. Le regard et la critique de l'autre le font ressentir la honte qui semble le priver encore davantage de sa subjectivité.

Le regard réapparaît comme élément structurant dans l'univers littéraire de Michel Tremblay : il est porteur de la honte de Sartre qui objectivise l'homme. Par le biais du regard, l'individu se rend compte de la « vérité » de son corps et de ses imperfections : le regard influence son individualité. Son référent est le miroir où, mis à part le regard imaginé d'autrui, le miroir reflète la surface. À savoir, le Moi-Peau d'Anzieu, déguisement qui assure une intégrité (apparente). Chez Hosanna, les miroirs ne cessent de refléter un entre-deux mis en abyme qui rend le travestit grotesque, artificiel aux yeux d'autrui. Annie Anzieu précise que les yeux « pénètre[nt] inévitablement » (Gibello E.,

Lamendour V., Anzieu A., *France Culture*, 2015), le morcellent, comme le montrent les miroirs multipliés. Chaque miroir rappelle ainsi l'incertitude du moi d'Hosanna, il ne mène pas à l'acceptation de soi, mais au renforcement du costume auquel le travestit ajoute toujours des artifices, des colifichets et du maquillage trompe-l'œil. Lors de la soirée fatidique chez Sandra, Hosanna sent comme si elle « avai[t] toute le corps en explosion » (Tremblay, M., 1973, 70), elle se voit confrontée à la destruction de son image illusoire, elle revient au stade du corps morcelé (*cf.* Lacan J., 1999, 91) : elle perd donc toute illusion du moi ou simplement son moi.

À travers l'autre, le travesti se voit confronté à l'image de lui-même. Chez Tremblay, cette rencontre se réalise dans une communication théâtrale, tandis que David Dumortier dépeint la rencontre des peaux à partir de laquelle le lecteur pénètre dans son intérieur. L'observation de l'autre sert de l'impulsion de sa propre réminiscence qui, étant basée sur différentes sensations, dévoile son propre moi comme dans un miroir déformé : « En se travestissant, David Dumortier a exploré la face cachée de centaines d'hommes. Que dit un homme quand il est nu ? Que dissimule-t-il derrière ses vêtements et ses autres masques ? » (*Double Genre*, 2016). Leur nudité devient très éloquente, pleine de signification : les hommes y dénudent avec leur corps leur fantasmes, leurs désirs les plus profonds ainsi que leur nature :

> Bernard. En entendant son prénom je sais qu'il va payer. [...] Il est formateur en informatique. Bon salaire moyen j'imagine, le visage un peu cramoisi, rien pour me plaire, un fade taiseux. Rackettable au premier carrefour, un fade taiseux. Son pantalon est si avachi qu'on ne le prendrait pas en don à la kermesse de charité : une victime de la dictature de la beauté. [...] Lui, il aurait souhaité m'aimer d'abord. Que l'on mange des sushis ensemble et après, qu'on fasse l'amour. « Je ne viens pas voir des travesties que pour le sexe, a-t-il ajouté, je viens aussi parce que je n'aime pas être seul. Le soir je m'ennuie. Ma copine est un peu distante, on se voit pas beaucoup... » (Dumortier D., 2012, p. 72-73).

Sophia l'observe comme un autre corps d'une longue lignée, voire comme un objet. D'un côté, il y a le corps répugnant comme objet d'abjection, de l'autre, c'est son propre passé qui répugne et le traumatise. Les sensations vécues au contact avec l'autre réaniment ainsi son histoire personnelle :

> Ma solitude, je l'ai avalée au bord d'un chemin de ronces. J'avais cinq ans. Je me promenais habillée avec une combinaison dentelée dans les chiffons de ma mère. Personne ce jour-là pour jouer à la fille avec moi. Je chantais, je soliloquais, je jaspinais en mûrissant de joie parmi les baies des mûriers (Dumortier D., 2012, p. 73-74).

Elle a fait de la solitude son mode d'être qu'elle a tâché de masquer par les jeux divers. Dans l'enfance, c'était les habits féminins, les jeux aux fées qui se sont prolongés jusqu'à l'âge adulte, transformés dans l'apparence, mais les mêmes dans leur essence.

Réseau des liens : maternité et hiérarchie

La création du travestissement se soumet à une certaine hiérarchie. La Duchesse de Langeais de Michel Tremblay se considère comme « auteur » des créatures de la Main : elle perçoit les autres travestis comme reflets de sa propre création et, par extension, d'elle-même et de son idéal :

> [e]lle avait mis le Coconnut Inn au monde [, e]lle les avait pourtant toutes mises au monde, les vieilles comme Greta ou Miss Saydie Thompson, les jeunes comme Bambi, les « intermédiaires » aussi : Jennifer Jones, la sans-talent, Paula-de-Joliette, ma sans-allure, Hosanna, la sans-cœur, répliques plus ou moins réussies d'elle-même (Tremblay M., 2012, p. 614).

Les noms sont importants comme signifiants (le lecteur n'aura pas une connaissance approfondie de la plupart de ces travestis) : ils fonctionnent comme des référents du désir de la Duchesse et leur simple évocation provoque le plaisir de sa création : « elles sont ses répliques ». Elle donne une forme réelle, douée de la richesse sémiotique de la théâtralité, à son rêve qui se voit même multiplié et autonome. En même temps, outre le fantasme, chaque travesti incarne déjà un trauma, car il se sépare de son géniteur/créateur et s'accommode au monde traître des apparences théâtrales de la Main qui se caractérise par ses valeurs éphémères.

La création perçue comme maternité, le désir d'avoir un héritier, à savoir voir son désir se réaliser et se renouveler, apparaît aussi chez David Dumortier. Dans *Travesti*, c'est Michel D. qui joue un tel rôle :

> c'est une amie, Michel D., qui m'a initiée au travestisme. À peine m'avait-elle donné les clés de son art qu'elle mourut. En deux mois elle m'avait légué tout son savoir, les finesses du maquillage et de l'épilation, les mots qui excitent les hommes et ceux qui peuvent nous protéger. J'étais devenue son héritière directe (Dumortier D., 2012, p. 44).

Michel D. incarne l'excès, une forme suprême de la perversité voilée d'un halo légendaire : « Elle recevait environ deux cents à trois cents hommes par an. Elle avait un jour fait l'amour sur le bord de la route avec un peloton de soldats » (Dumortier D., 2012, p. 45). Excessive et presque légendaire, telle est également sa lutte contre le sida. Elle est horrifiante, mais aussi marquée par une certaine fascination :

> Sa mort subite n'était que la suite d'une longue période de séropositivité de près de dix-sept ans, ce qui, déjà à l'époque, constituait un record. [...] Les résultats s'avérèrent catastrophiques et il fut convenu, avec son médecin, de la mise en place d'une trithérapie. [...] Elle perdit presque complètement la vue, et très rapidement l'espoir de retrouver sa vie faste et généreuse (Dumortier D., 2012, p. 44-45).

Ensuite, c'est Claudia qui remarque la finesse des traits du visage de David. La peau de son visage est comme une toile, propice à servir comme écran de projection du fantasme, propice à la transformation :

> La première fois que nous nous sommes vues, elle me regarda avec un très beau sourire. Je précise qu'elle était en homme ce jour-là, elle ne sortait d'ailleurs chez elle en travestie. Puis elle me déclara que j'avais un très beau visage, très fin selon elle (Dumortier D., 2012, p. 57).

En tant que créateurs/géniteurs, les travestis donnent à leur créature un nom : ils les baptisent pour leur entrée dans le monde carnavalesque des plaisirs nocturnes. De la même manière, Sophia crée Lili, son fantasme masculin ambigu (« comme Claudia m'a nommée Sophia, je lui ai donné à mon tour qui lui revient : elle sera Lili la Brésilienne, ex-prostituée du bois de Boulogne » (Dumortier D., 2012, p. 60). En même temps, puisqu'il n'y cesse d'être question de la théâtralité qui se conforme au goût du spectateur et à la réalité (intérieure), chaque travesti peut avoir plusieurs alter ego qui traduit le caractère instable des apparences, ainsi que la recherche de lui-même et l'évolution de la création (*cf.* « Claudia se prénommait parfois Laura, moi je suis devenue Sophia, Dora, Dona... » (Dumortier D., 2012, p. 49).

Les travestis créent un monde carnavalesque à part où se réalisent les idéaux de l'existence désirée. Pourtant, en étant carnavalesque, ce monde désiré où se réalise « l'existence du costume » reste la transcription de la réalité. Celle-ci y reste toujours visible et, par conséquent, le monde nocturne des travestis est extrêmement codé, soumis à une hiérarchie très stricte. Jean Boulanger parle de sa structuration, des « sororités » où l'homme doit être introduit (Dantzig, *France Culture*, 2016). Par la suite, les « sororités » distribuent les rôles que chacun doit incarner et, à l'image du « monde du jour », toute violation des lois est punie.

Chez Michel Tremblay, ce monde nocturne change successivement à un enfer mélodramatique où le crime est roi, personnifié par Maurice. Celui-ci trouve chez l'auteur québécois tout un réseau de métaphores. À cause de lui, la Main ressemble à une toile d'araignée où tout est condamnée à mort (plus ou moins symbolique), à la putréfaction du corps ainsi que des idéaux :

> Carmen : T'as mal tissé ta toile, Maurice, pis un bon jour l'araignée pourrait ben mourir étouffée au milieu de ses mouches ! [...] Y faudrait que la Main pis la Catherine ayent peur de toé comme la peste, Maurice, pis que tu règnes dessus comme un rat sur un corps à vidanges ! (Tremblay M., 1989, p. 30).

Les travestis qui y recherchent la réalisation de leurs rêves, voire un salut, tomberont rapidement dans une désillusion profonde et/ou dans la prostitution ou tâchent de trouver d'autres paradis artificiels.

Figée dans le temps, figée dans l'espace : interdiction de vieillir

Le vieillissement est interdit au travesti : en recherchant la perfection des apparences et en incarnant les rêves et idéaux liés primordialement au corps, il reste figé dans le temps, dans les attraits de surface. En vue de garder leur attirance, les travestis de Michel Tremblay superposent et cumulent les enveloppes du maquillage qui, en tant que couches du Moi-Peau, les éloignent de leur vrai moi, le dévalorisent et approfondissent le sentiment de l'incertitude existentielle. Laurence du *Travesti* métaphorise le vieillissement par une fleur artificielle : « Sur une petite table, elle a posé un bouquet de fleurs en plastique. "Toutes les travesties sont trop artificielles pour faner" » (Dumortier D., 2012, p. 111).

Le travesti est comme une fleur en plastique : ses attraits et atouts corporels ne devront jamais faner. Pourtant, il sera toujours dépassé par la réalité : d'autres fleurs artificielles plus sophistiquées apparaîtront sur le marché en lui volant sa place sur le soleil.

Ou encore, Sophia se compare à une momie :

> Je sais ce que ce n'est pas de l'amour. Je ne sais pas ce que c'est l'amour. Quand je me travestis, je ressemble à une momie. Il y a eu erreur sur mon temps. Je suis vieille parce que je n'ai plus de rêves, plus d'illusions, je sais trop ce qui se trame derrière toutes les façades (Dumortier D., 2012, p. 136).

La métaphore du corps mort, protégé par des enveloppes de surface semble assez violente : le corps semble intact, mais c'est l'intérieur qui se fige, il n'y plus de ressenti, il observe l'autre sans rien faire. Ou même, l'intérieur pourrit lentement, caché sous le baume de la bienséance. Le travesti reste cloué comme une œuvre d'art dans l'univers fermé de son appartement et attend jusqu'à ce que son enveloppe soit découverte.

Ambiguïté dans la figure d'assurance

Un seul détail de travers en scène peut nuire à toute la mise en scène du travestissement en devenant fatal :

> Le film X démarre dans mon dos pendant que je vais ouvrir. Je reçois, je souris, j'accueille, je guide mon homme, je lui donne ses premières instructions, je dirige déjà bien le manœuvre, je distribue les rôles, chacun doit savoir ce qu'il a à accomplir. C'est cette succession de gestes qui crée la travestie. Si j'oubliais l'un d'eux, le lavage intérieur, par exemple, ou l'épilation du menton, je serais aussitôt une travestie déclassée (Dumortier D., 2012, p. 210).

Il est nécessaire de garder la division des rôles. Sinon ce n'est pas seulement le succès de la mise en scène qui est en jeu, mais aussi son rôle protagoniste : le

maquillage du travesti cache ses traits tendus et le déguisement entier voile sa peur. Lorsqu'elle accueille un homme dangereux, Sophia se cache parmi les mots de la prière. En étant auteur, les mots ont pour elle un pouvoir particulier, l'incantation des mots la calme.

Pendant son enfance, l'église, la prière constituaient pour « elle » un certain refuge, un toucher de la transcendance dans le monde excessivement réaliste de son père. Voilà pourquoi, la prière s'associe à un espoir vague à propos de l'avenir, d'un changement presque impossible qu'adulte, le travesti réalise à travers son costume.

Le nom de scène d'Hosanna de Michel Tremblay témoigne également d'un certain positionnement par rapport à la religion. Étant donné que le travesti tremblayen provient du Québec catholique, le nom se veut un défi blasphématoire, une travestie de la morale ankylosée et celle des valeurs qui avaient été transmises dans sa jeunesse et qui réduisent sa personnalité. Mais finalement, d'après l'intertextualité biblique, il obtiendra les deux acceptions qui sont attribuées à l'hosanna : d'abord, c'est le Christ qui est acclamé lors de son entrée triomphale par des hosannas joyeux. Pourtant, ce triomphe et les manifestations de la joie et de l'amour précèdent sa crucifixion. Le travesti rêve également de faire son entrée triomphale en tant qu'Elisabeth Taylor, dans une *hybris* aveuglante, il se l'approprie et en fait son idéal existentiel et prétentieux. Ensuite, l'hosanna clôt un psaume en traduisant la demande d'être sauvé. Tout en dérangeant les travestis de la Main par sa présomption, elle veut avant tout être elle-même, triompher par sa création ou tout simplement triompher par quelque chose dans sa vie et s'en distinguer.

Sandra, créatrice et destructrice à la fois : après le mauvais tour que Sandra a joué à Hosanna, le travesti appelle encore dans l'appartement d'Hosanna en voulant s'assurer des effets de sa mise en scène fatidique. Ainsi, Sandra rappelle l'*hybris* punie, la « vérité » du costume d'Hosanna qui, au regard d'autrui, semble ridicule et facilement imitable, donc sans une valeur particulière. En même

temps, cet appel de l'extérieur, provenant de la réalité hors de la cellule illusoire d'Hosanna, rappelle les métaphores mortuaires : l'intervention de l'autre fait « craqueler » l'illusion artificielle et montre la vanité de tout détail de l'appartement encombré d'objets. Ceux-ci, tels des artifices du spectacle existentiel, renvoient au rôle vital d'Hosanna. Par conséquent, Sandra avive la souffrance d'Hosanna et contribue à l'impression de la cage qui emprisonne le travesti.

Afin de nourrir son illusion existentielle, Hosanna s'entoure des objets censés lui rappeler la « réalité » de son rêve et la confirmer à tous les niveaux de la perception :

> Un sofa-lit, une table à café, une petite bibliothèque, une table de chevet avec une énorme lampe en forme d'urne funéraire, [...] enfin tout ce qui encombre un de ces appartements qu'on a baptisés « batchelors » [...] qui dégagent une atmosphère de tristesse et de solitude navrantes [...] une « coiffeuse », surmontée d'un très grand miroir, et couverte d'un nombre incalculable de pots de crèmes, de rouge à lèvres, de pinceaux et de bouteilles de toutes les grandeurs, de toutes les grosseurs et de toutes les couleurs... Et une gigantesque bouteille d'eau de Cologne (Il serait d'ailleurs important qu'un puisse sentir, tout au long de la représentation, le parfum d'Hosanna ; un parfum très cheap, très lourd, très écœurant [...] un parfum qui a emprisonné Hosanna depuis des années et qui laisse des traces un peu écœurantes d'Hosanna partout où elle passe (Tremblay M., 1973, p. 11-12).

L'immédiateté théâtrale doit s'emparer de la perception du spectateur en la persuadant sans laisser place aux doutes. Pourtant, les références semblent se condenser et, comme les agrafes de son costume, s'enfoncer dans la chair et, finalement, tous les motifs lui tendent le piège : il n'est pas possible de déshabiller le costume anéanti dans la soirée d'Halloween, il change en une cage. Pour s'en libérer, le travesti a besoin d'autrui. Puisque le costume représente un complément du moi, donc de son idéal. Le dénudement du personnage est ainsi marqué par un strip-tease émotionnel. Afin de cerner un tel strip-tease, Tremblay compare Hosanna à un oignon avec ses pelures (Boulanger, 2001, p. 61) : le travesti découvre toutes les pelures constitutives du costume pour arriver jusqu'au noyau, jusqu'à son moi.

Lors de ce dénudement, Hosanna s'approche du spectateur au niveau physique ainsi que psychique en partageant avec lui ses émotions. Tremblay souvent profite du monologue pendant lequel les personnages semblent déshabiller de tous les masques sociaux et dévoilent leur vrai ressenti. Même si Patrice Pavis avertit des risques du monologue : il est dangereux pour le déroulement de l'action du drame, car il la ralentit et prolonge (Pavis P., 2014, p. 216-217), Tremblay l'utilise en tant que confession lyrique et promeut le monologue au moment de la communion avec le spectateur qui éprouve le secret de l'intérieur du personnage que, jusque-là, il a seulement soupçonné. Ainsi, le monologue complète, voire gradue l'action, car les drames de Tremblay sont avant tout intérieurs. Ainsi, Hosanna arrive à confesser le sien en se débarrassant du costume et abandonne, par conséquent, son rôle et (re)devient Claude Lemieux :

> Écoute ben ça, Cuirette : j'étais pus Cléopâtre, cibole, j'étais Samson ! Oui, Samson ! Pis j'ai toute démoli mes décors en papier mâché ! (*Pause*.) J'savais pas que vous m'haïssiez tant que ça… (*Très long silence*.) Chus t'un homme Cuirette ! (Tremblay M., 1973, p. 73-74).

C'est-à-dire, il réalise une certaine *catharsis* au contact avec l'autre, après avoir obtenu l'absolution dans la communion avec le spectateur.

Néanmoins, une telle *catharsis* n'est que théâtrale : elle représente un entracte entre deux spectacles. La *catharsis* laisse une incertitude profonde à propos du moi de Claude : les agrafes du costume l'ont marqué trop profondément et l'homme sans costume, à savoir sans ses rêves et idéaux, paraît tristement nu. C'est la question qui est moi qui persiste lorsqu'il a limité toute son existence aux préparatifs de sa mise en scène existentielle.

Figures de l'amour (propre), figures existentielles : par l'intermédiaire des mots et des gestes, Hosanna se rapproche de Cuirette, son partenaire, ainsi que du public. Dans son monologue à l'avant-scène, elle dénude au spectateur son intérieur souffrant et, à partir des mots, elle arrive à se déshabiller de son costume et des significations qui ont pris le dessus sur sa personnalité en embrouillant, voire empêchant sa vision du monde. L'approche du spectateur et, finalement aussi, celle de Cuirette ne se limite donc pas à un simple geste physique et/ou théâtral, mais elle change en confession, en mise à nu de sa souffrance et de son incertitude.

Ainsi, le costume cache l'incertitude de l'intérieur qui, suivant la métaphore d'Annie Anzieu, pénètre à travers le travestissement, à travers ses orifices qu'ouvrent successivement la création et le regard d'autrui. Le costume masque donc un certain manque du moi et il ne fournit qu'un faux refuge théâtral qui

semble sûr seulement pendant le spectacle, à savoir dans la mise en scène de la nuit et au moment de la jouissance sexuelle.

Conclusion ouverte sans possibilité d'une c*atharsis* durable : qui est travesti ? qui est moi ?

Le travestissement représente, par son essence, un déguisement ambigu tissé des enveloppes où se projettent les différentes figures du désir. Chacune de ces enveloppes se doit, en même temps, à une mise en scène de son propre moi, à une mise en scène des fantasmes soit subjectifs, soit ceux d'autrui. La mise en scène s'empare, d'ailleurs, de toute l'existence du travesti en rendant ambigüe la perception de la réalité.

Par conséquent, le travestissement et ses fondements ne sont pas clairement délimités, en d'autres mots, il n'est pas évident où le travestissement se termine et où il commence. Chez les travestis de Michel Tremblay, il métaphorise avant tout une réconciliation de leur différence, de leur incertitude existentielle et une réalisation de leur propre idéal identitaire. Ou bien, il s'agit d'une réponse créative à la question qui est moi. Afin de masquer le vieillissement et les imperfections, le travesti ajoute d'autres enveloppes en vue de plaire au public : ce processus ne fait d'ailleurs qu'approfondir la méconnaissance du moi.

C'est également David Dumortier qui se pose à plusieurs reprises la question à propos des limites (presque) inexistantes du travestissement. Chez lui, la question surgit surtout quand il observe ses clients. Lui-même, il s'est créé un espace fermé, qu'il appelle le bordel, où il réalise les fantasmes de ses clients par l'intermédiaire de son travestissement, c'est-à-dire, à travers sa création qui est à elle seule une réponse à sa solitude, une enveloppe protectrice contre le passé et sa souffrance.

Pourtant, les clients le perçoivent comme dépourvu de subjectivité, comme une marionnette dans la mise en scène de leur désir corporel. Le travesti est donc privé d'un moi, de mots, de poésie qui puise, pourtant, dans l'expérience vécue et qui fonctionne aussi comme un miroir (plus ou moins) déformant. Ce qui intéresse « le spectateur », ce n'est que le corps (mis en scène, mis à autrui afin de le satisfaire) et sa performativité.

Toutefois, les clients eux-mêmes se forgent divers rôles et figures : ils ne veulent pas « mettre à nu » leur secret honteux (avant tout, celui de fréquenter un travesti), ils ne veulent pas se dévoiler au regard condamnatoire d'autrui. Par conséquent, David Dumortier a l'occasion d'observer leur travestissement à eux, leurs masques sociaux dont ils ne peuvent ni ne veulent se débarrasser. D'où dérive une nouvelle question de l'auteur si son propre masque social du jour, sans perruque, ni

maquillage et seins artificiels, dépourvu d'autres attributs de la féminité poussée à l'outrance théâtrale, n'est pas seulement un travestissement. Dans les deux cas, il montre sa création qu'il donne à être interprétée, dans les deux univers, les autres peuvent réaliser leurs rêves et idéaux à travers son écriture et ses « créatures ».

L'entre-deux définitoire des travestis qui les situe entre l'être et le paraître reste toujours (essentiellement) ambigu : le travesti veut incarner le rêve qui développe et qui laisse les fantaisies sexuelles se réaliser, mais qui, en même temps, se doit au désir de mettre en œuvre sa propre réalité plaisante. Ensuite, il veut la rendre la plus réaliste possible.

Références

Boulanger, Luc, *Pièce à convictions : Entretiens avec Michel Tremblay*, Leméac, Ottawa, 2001.

Brochu, André, *Rêver la lune : l'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Hurtubise HMH, Montréal, 2002.

Dantzig, Charles, « Le secret professionnel des drag queens », sur *France Culture*, émission réalisée le 23 octobre 2016, entretien avec Jean Boulanger, https://www.franceculture.fr/emissions/secret-professionnel/le-secret-professionnel-des-drag-queens, 2016.

Dantzig, Charles, « Le secret professionnel des travestis », sur *France Culture*, émission réalisée le 18 novembre 2011, entretien avec David Dumortier, https://www.franceculture.fr/emissions/secret-professionnel/le-secret-professionnel-des-travestis, 2011.

Dubost, Jean-Pascal, « Travesti de David Dumortier », dans *Poezibao, l'actualité éditoriale de la poésie*, http://www.hellocoton.fr/to/1lwEC #https://doublegenre.wordpress.com/2016/06/25/travesti-livre-de-david-dumortier/, 2012.

Dumortier, David, *Travesti*, Le Dilettante, Paris, 2012.

Gibello, Emmanuelle, Lamendour, Véronique, « L'épiderme nomade, enquête autour du rêve ». *France Culture*, Émission réalisée le 4 février 2015 avec les voix d'archives (Archives Ina : Marie Chauveau) d'Annie Anzieu, Didier Anzieu et Clément Sylla, https://www.franceculture.fr/emissions/l-atelier-de-la-creation-14-15/l-epiderme-nomade-enquete-autour-du-reve, 2015.

Lacan, Jacques, *Écrits I*, Seuil, Paris, 1999.

Laplanche, Jean, Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2014.

Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant : l'essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1973.

Tremblay, Michel, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Thesaurus Leméac, Actes du Sud, Montréal, 2012.

Tremblay, Michel, *Hosanna, suivi de Duchesse de Langeais*, Leméac, Montréal, 1973.

Tremblay, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, Leméac, Montréal, 1989.

Vollon, Clarisse, Gimenez, Guy, « Enveloppe psychique et Moi-peau dans la prise en charge groupale de patients psychotiques », dans *Psychothérapies*, Éditions Médecine & Hygiène, Volume 36 (*Transitions*), 2015, n° 4.

« Embrayeur », *Wikipédia*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Embrayeur, 2018.

« Travesti, livre de David Dumortier », dans *Double Genre*, http://www.hellocoton.fr/to/1lwEC#https://doublegenre.wordpress.com/2016/06/25/travesti-livre-de-david-dumortier/, 2016.

Références des images (dans l'ordre de leur apparition)

Photographies promotionnelles sur Facebook du spectacle mis en scène par Rita Lafontaine, *Facebook. La Duchesse de Langeais***,** https://www.facebook.com/La-Duchesse-de-Langeais-2010-105587492824723/?ref=ts, 2017.

Affiche du film, *La Duchesse de Langeais*, *Allocine*, http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=4268.html, 2017.

Affiche du film *La Duchesse de Langeais*, *Kebekmac*, http://kebekmac.blogspot.com/2016/08/de-baroncelli-1942-la-duchesse-de.html, 2017.

Les photographies d'Hosanna publiées sur le site de Robert Schultz, *Robert Schulz Theatre Designs*, provient du spectacle réalisé par Theatre Network, Edmonton, Alberta en 2005 dans la mise en scène de Bradley Moss, https://www.rogerschultzdesigns.com/copy-of-hosanna-2, https://www.rogerschultzdesigns.com/hosanna, 2017.

« Un travesti intervient devant une classe de CM1 », dans *Le 6ème Tiroir*, http://le6emetiroir.blogspot.com/2014/02/un-travesti-intervient-devant-une.html, 2014.

La 1ère page de la couverture dans « Travesti, livre de David Dumortier », *Double genre*, https://doublegenre.wordpress.com/2016/06/25/travesti-livre-de-david-dumortier/#https://doublegenre.wordpress.com/2016/06/25/travesti-livre-de-david-dumortier/, 2016.

THE AMBIGUOUS INTERPLAY OF IDENTITIES IN *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*

Nicoleta-Mariana IFTIMIE
« Gheorghe Asachi » Technical University of Iaşi, Romania

Abstract. The Importance of Being Earnest, *Wilde's best known and most acclaimed play owes a lot to contemporary farces in terms of plot, structure, character and situations. However, Wilde succeeded in concocting such elements into a comedy that was to become his greatest play that looks forward to the techniques, language and situations of the theatre of the absurd.*
Although the first-night performance enjoyed tremendous success among the theatre-goers, The Importance of Being Earnest witnessed ambivalent acclaim as far as its critical reception by Wilde's contemporaries was concerned. While hailing its humour, as well as the language full of puns and paradoxes that bore the mark of Wilde's wit, many critics deplored its plot construction. In modern times, however, the play has been revaluated and now it is regarded by many as a masterpiece of the genre, that introduces avant-la-lettre certain elements and techniques of modern theatre, in particular those specific to the theatre of the absurd.
This paper focuses on the manner in which human condition in general and human identity in particular are defined and (re)presented in Wilde's The Importance of Being Earnest. As such, it will analyze the link between two memorable names of the play, Bunbury and Ernest and their imaginary or 'real' referents. The greatest part of the paper discusses the ambiguous interplay of identities brought about by the 'materialization' of various referents impersonating Ernest in Wilde's farcical comedy.

Keywords*: Ernest; Bunbury; double identity; dramatic world; fantasy world; the theatre of the absurd..*

Introduction

The opening night of *The Importance of Being Earnest* on 14th February 1895 proved a great success and produced roars of laughter in the fashionable public of St. James' in London. Despite the fact that they found the play amusing and full of verbal wit, many of Wilde's contemporary critics regarded the dramatist's creation as superficial, "devoid of purpose as a paper balloon" (Fyfe H., 1895, in Beckson, K, ed., 1970, p. 188) or a "*soufflé*" (unsigned review, 1895, in Beckson K., ed., 1970, p. 191). In a review published in the *World* on 20th February 1895, William Archer found *The Importance of Being Earnest* "delightful to see…a mirage-oasis in the desert, grateful and comforting to the weary eye – but when you come close up to it, behold! it is intangible, it eludes your grasp" (Archer W., 1895, in Beckson K., ed., 1970, p. 189-190). And he went on, claiming that Wilde's play "imitates nothing, represents nothing, means nothing, is nothing, except a sort of *rondo capriccioso*, in which the artist's fingers run with crisp irresponsibility up and

down the keyboard of life" (Ibid, p. 190). A.B. Walkley seems to be among the few reviewers of the time to have realized that *The Importance of being Earnest* represented Wilde's best dramatic creation:

> It is with no ironic intention that I declare Mr. Oscar Wilde to have 'found himself', at last, as an artist in sheer nonsense…in his farce, then…there is no discordant note of seriousness. It is of nonsense all compact, and better nonsense, I think, our stage has not seen. (Walkley A. B., 1895, in Beckson K., ed., 1970, p 196)

Many critics have underlined Wilde's indebtedness to Plautus' comedies, French melodrama and the *vaudeville* tradition, as well as to some of the contemporary British farcical comedies of the time in terms of structure, situations, plot and character. An anonymous reviewer, for instance, wrote in *Truth* that Wilde's play was

> (…) as full of echoes as Prospero's isle – echoes of Marivaux, echoes of Meilhac, echoes of Maddison Morton, echoes of William Schwenk Gilbert and of George Bernard Shaw…But the very fact that Mr. Wilde's inspiration can be traced to so many sources prove that he can owe very little to any of them… (anonymous reviewer, 1895, in Beckson, K, ed., 1970, p. 192)

Indeed, Wilde's play may be assigned to a long tradition and as such it has clear marks of intertextuality. The dramatist succeeded in taking over what Katherine Worth names "the familiar melodrama mechanism" - character names, situations, mistaken identities, shameful secrets and exploited "its inherent absurdity" (Worth K., 1983, p. 155), transforming it into something new, that displayed the trademark of Wilde's wit and invited the Victorian reader/spectator to leave aside traditional expectations regarding character identity, dramatic development and view on life. But if the play looks back to various farcical comedies of the time, it also looks forward to identity dissolution issues tackled in the plays of Ionesco and other representatives of the theatre of the absurd. If we can trace ideas and cues Wilde 'borrowed' from his predecessors, we can also find situations, techniques and lines later dramatists 'borrowed' from Wilde's *Importance of Being Earnest*. This is particularly true about Tom Stoppard's *Travesties*, in which the lines "Oh, pleasure, pleasure", uttered by Jack Worthing are attributed to Tristan Tzara, a 'reference' character that points to the well-known Dadaist artist. If Wilde borrowed characters, situations and cues from preceding farcical comedies, he applied to all these elements the rules of paradox, displaying to the audience a dramatic world which not only turns the real world upside down more than once, but is also in continuous change, up to the end of the play and, presumably, even…after it: when, at the end of the play, Jack asks Gwendolen to forgive him for his 'terrible' deed of "speaking nothing but the truth", Gwendolen candidly replies: "I can. For I feel that *you are sure to change*" (Wilde O., 1990, p. 383 – my italics).

This article will analyze the manner in which Wilde took the theme of double identity from contemporary farcical comedies and treated it in an original manner which make him a forerunner of the absurd drama.

The Interplay of Identities

Katherine Worth calls Wilde's play "an existential farce, … a witty exploration of identities" (1983, p. 154) in which "[e]verything is double" (Ibid.). Algernon Moncrieff and Jack Worthing, the leading male characters of the play lead a double life: one of them (Algy) has invented a permanently invalid friend called Bunbury, who apparently lives in the country, in order to be able to leave London whenever he likes, while the other (Jack) has a double identity, being Ernest in London and Jack in the country. Moreover, when in his country house, Jack speaks about having a younger brother, named Ernest, who "lives in the Albany, and gets into the most dreadful of scrapes" (Wilde O., 1990, p. 326).

Ernest and Bunbury seem to have no referent in the dramatic world as such: these names are not mentioned in the *dramatis personae*, so that the reader or spectator is tempted to believe that they belong to Jack's and Algernon's fantasy worlds. Both names may be interpreted as allusions of homosexual behavior: "Ernest" is Victorian slang for a homosexual male, while Bunbury may be associated to the word "bum", as such anther hint to homosexuality.

Bunbury is one of the most remarkable non-appearing 'characters' in the play. However, both the name itself and the concept of 'Bunburying' were probably suggested by the unpublished farce *Godpapa*, which enjoyed great success at the Comedy Theatre. Both in *Godpapa* and in *Earnest* there is "an absurdly premeditated quality about the illness" (Powell K., 1990, p. 127): thus, in *Godpapa*, Bunbury becomes a drunk because "he has read about it in the newspapers" (quoted by Powell K., 1990, p. 127), while in Wilde's *Importance of Being Earnest*, Algernon states that "[t]he doctors found out that Bunbury could not live…so Bunbury died" (Wilde O., 1990, p. 372).

In Wilde's play, Bunbury appears as a leitmotif, a key concept. In the first act Algernon presents to Jack a possible world that includes as main point of reference an imaginary invalid friend Bunbury, that offers him the opportunity to leave London and go philandering or 'bunburying' in the countryside. To use Algernon's words, "I have invented an invariable permanent invalid called Bunbury, in order that I may be able to go down into the country whenever I choose" (Ibid., p. 326). Bunbury's ill-health gives Algy the perfect pretext for declining an invitation to his aunt's dinner, which makes Lady Bracknell cynically express her dislike in Bunbury's ambiguous attitude towards health: "I think it is high time that Mr. Bunbury made up his mind whether he was going to live or to die" (Ibid., p. 329). In the last act, Algernon decides to get rid of Bunbury. This is not a difficult option,

since his invalid friend exists only as an object of discourse: "Oh! I killed Bunbury this afternoon. I mean poor Bunbury died this afternoon" (Ibid., p. 372). When Lady Bracknell asks about the cause of Bunbury's death, Algernon answers: "Bunbury? Oh, he was quite exploded" (Ibid.) The question in the first part of Algernon's cue gives him time to think and quickly plan his answer. The answer he gives is absurd with respect to the real world unless we think of a real explosion due to external causes, which is not the case. As such, we might relate the absurd cause of Bunbury's death to the growing corpse in Ionesco's *Amédée*: in both cases, the physical laws of the real world seem to be violated.

While Bunbury has no real identity in the dramatic world of *The Importance of Being Earnest*, things are somewhat different as far as Earnest is concerned. Although, just like Bunbury, the name Earnest does not appear in the *dramatis personae*, it is mentioned in the first act of the play when Jack is announced by Lane as "Mr. Ernest Worthing" (Ibid., p. 322). Therefore, the reader/spectator is tempted to believe that Jack and Ernest are co-referents, i.e. they refer to the same individual.

Things tend to become more complicated when Jack reveals that his 'real' name is Jack and not Ernest. The conversation between Jack and Algernon at the beginning of the play shows that Jack has been living a complicated life, balancing a double identity. Thus, in the country, he is Jack (John) Worthing, the serious country gentleman and guardian of his benefactor's granddaughter; in the city, where he casts off responsibility in the pursuit of pleasure – let us remember the reason he gives to Algernon for his coming up to London "Oh, pleasure, pleasure!" (Ibid.) – he calls himself Ernest Worthing and has even identification tokens – cards – bearing this name: "Well, my name is Ernest in town and Jack in the country" (Ibid., p. 325), acknowledges Jack when forced by Algernon into giving an explanation regarding the incriminating inscription on his cigarette case. The irony of this is that Jack becomes Ernest just when he wants to escape from being 'earnest'.

If the reader is led to believe at the beginning of the play that Jack and Ernest are one and the same person (which proves to be true in the end), the characters in the play associate these names with different individuals, who either belong to the dramatic world or to a fantasy world. The fact that each of these two names is associated with a different role (guardian/lover) and a different setting (country/town) explains why the other characters know only half of the 'truth: thus, Cecily, Miss Prism and Dr. Chasuble identify Cecily's guardian as Jack (John) Worthing, while Algernon, Gwendolen and Lady Bracknell think that Gwendolen's suitor is called Ernest Worthing. Not only does Jack have a double identity (Jack in the country and Ernest in town), but when in the country he pretends to have a profligate younger brother, called Ernest, "who lives in the Albany and gets into the most dreadful scrapes" (Ibid., p. 326). Thus, the name Ernest is associated with

two different 'individuals' populating the dramatic world: Jack Worthing and his younger brother, who, for most part of the play is only an invention, a fake individual. Table 1 below presents the different relationships between the names Jack/Ernest and their referents in the dramatic world and in the character's belief subworlds, respectively, at the beginning of the play:

Table 1

Relationship between the names Jack/Ernest and their referents

World	**Relationship name-referent**	**Who knows/believes that**	**Setting**
Dramatic world	Jack=Jack Ernest≠ Jack Jack→imaginary referent	Jack Algernon (after discussion with Jack)	Dramatic world as such
Belief subworlds	Jack=Jack Ernest≠Jack Ernest→Jack's younger brother	Cecily Miss Prism Dr.Chasuble	Country
	Ernest=Jack Jack→no individual in the dramatic world	Algernon (before discussion with Jack) Gwendolen Lady Bracknell	Town

Therefore, up to a point, Jack's situation mirrors Algernon: in order to escape his responsibilities, Jack proposes, like Algernon, a possible world which has as main point of reference an imaginary individual – in Jack's case it is his reckless younger brother, Ernest, while in Algernon's case it is an invalid friend called Bunbury. Algernon perceives this parallelism when he calls Jack "a confirmed and secret Bunburyist" (Ibid., p. 325). However, the analogy is not perfect: unlike Bunbury, who is only an object-of-discourse, Ernest points to two 'referents': one seems to be fictitious (Jack's younger brother), while the other is Jack himself. Thus, the name Ernest 'refers' to two individuals: a real one and an imaginary one.

Having revealed his double identity as his imaginary younger brother, Jack is forced to defend his 'own' identity and his sense of himself against the accusation that he is a Bunburyist. He does this by identifying himself with the 'real' name, Jack, while taking the decision to 'get rid' of his imaginary brother. The irony of this ardent self-defence is that Algernon's initial recognition that Jack has a second identity as 'Ernest' designed to mask certain activities will prove to be true by the end of the play when Jack discovers that his real name *is* Ernest John. So, once Jack announces his intention of marrying Gwendolen, his own identity undergoes a process of deconstruction until in the end he realises that he is *exactly* the individual he most denied being at the beginning of the play. (Iftimie N.-M., 2003).

The plot thickens when, in the proposal scene, Gwendolen confesses that her ideal has been that of loving someone of the name of 'Ernest'. To Jack's horrified bewilderment, she states clearly that she could never marry a man named Jack or

John and concludes that "[t]he only really safe name is Ernest" (Ibid., p. 330). The first scenes of the play reveal Jack's deteriorating sense of identity: while Algernon accuses Jack of not being who he pretends to be, Gwendolen believes Jack to be very person that he is not. Therefore, in order to marry Gwendolen, Jack has not only to give up his previous decision of becoming himself (Jack), but he also has to take immediate steps to become his other self (Ernest). Since in the other characters' belief world Jack is not the only individual who is referred to as Ernest (as shown in Table 1 Jack is Ernest in town, while in the country this name designates his fictitious younger brother), he has to symbolically 'kill' the other referent, his fictitious brother and get christened in order to become the only bearer of that name. Thus, Jack needs to deconstruct and reconstruct his identity by submitting to the "prospect of a ritual death by drowning in baptism" (Raby P., 1988, p. 126), followed by a ritual re-birth. The discussion with Lady Bracknell in Act One also provides what Katherine Worth calls "a little germ of existential anxiety" (Worth K., 1983, p. 165). Like Beckett's characters that are placed in empty spaces, Jack's coming into being is associated with void (an empty hand-bag). He is apparently a foundling, a baby found by Mr. Thomas Cardew in a hand-bag given "in mistake for his own" (Wilde O., 1990, p. 334) in the cloak-room at Victoria Station. As a result, he has to construct his own identity out of nothing and "try to acquire some relations as soon as possible" (Ibid.).

In Act Two, Jack goes to his country house in Woolton, Hertfordshire, determined to announce the death of his fictitious brother Ernest of "a severe chill" (Ibid., p. 346). To his great surprise, he finds out that Algernon has impersonated himself as Ernest. Since in Act One Jack acknowledged that Ernest was a mere object-of-discourse, a name designating an imaginary brother, the name "Ernest' has become an empty sign. As a result, another character – in our case Algernon – can claim to be its referent. Therefore, although proper names are normally *rigid designators*, i.e. they point to the same referent, in Act Two of *The Importance* the name Ernest seems to have two referents: Jack (in Gwendolen's belief world) and Algernon (in Cecily's belief world). The principle of co-reference seems to be violated when the two young women speak about their fiancé, Mr. Ernest Worthing, but refer, in fact, to different people:

> CECILY (*rather shy and confidingly*): Dearest Gwendolen, there is no reason why I should make a secret of it to you… Mr. Ernest Worthing and I are engaged to be married.
> GWENDOLEN (*quite politely, rising*): My darling Cecily, I think there must be some slight error. Mr. Ernest Worthing is engaged to me… (Ibid., p. 363)

This might be considered a case of *unsuccessful reference:* although the two women use the same referring expression - 'Mr. Ernest Worthing'- they speak about two different referents. What makes the situation more absurd and confusing is the fact that both Jack and Algernon seem to have *impersonated* Ernest, *without*

being Ernest (or earnest). When Jack and Algernon make their appearance in front of the two women, things become more confused and complicated because, apparently, *none* of them *is* Ernest. Since the two women are engaged to a man called Ernest (but this man is neither Jack nor Algernon) and the only possible man bearing this name is Jack's younger brother, it follows they are both engaged to be married to this man, whoever he might be:

> GWENDOLEN… Where is your brother Ernest? We are both engaged to be married to your brother Ernest, so it is a matter of some importance to us to know where your brother Ernest is at present. (Ibid., p. 366)

Jack's parodic confession is meant to deconstruct his brother's identity by acknowledging this was a mere invention:

> JACK (slowly and hesitatingly): Gwendolen – Cecily – it is very painful for me to be forced to speak the truth. It is the first time in my life I have been reduced to such a painful position…However, I will tell you quite frankly that I have no brother Ernest. I have no brother at all. I never had a brother in my life, and I certainly have not the smallest intention of ever having one in the future. (Ibid.)

Since, at this point, the name Ernest seems to have no referent in the dramatic world, it follows that neither Gwendolen, nor Cecily "is engaged to be married to any one" (Ibid., p. 367).

In order to marry their sweethearts Jack and Algernon are determined to *change* their identity by undergoing a christening ceremony and thus *become* Ernest. When Lady Bracknell recognizes Miss Prism, Jack believes his ward's governess to be his own mother and addresses her in pathetic lines that mock the 'woman with a past' stereotype of the time: "…after all, who has the right to cast a stone against one who has suffered? Why should there be one law for men and another for women? Mother, I forgive you" (Ibid., p. 380).

When Miss Prism denies being his mother, Jack's existential dilemma gets to its climax. He seems to be at the apex of an existential crisis and turns from one character to another in order to find out the truth about his own identity: "Lady Bracknell", he says, "I hate to be inquisitive, but would you kindly inform me who I am?" (Ibid.) Katherine Worth regards this as a "modern moment for an audience brought up on Pirandello and Beckett" (Worth K., 1983, p. 178). Lady Bracknell's answer puts an end to Jack's identity crisis and reveals that Jack is her own nephew and Algernon's elder brother. Rather agitated, Jack introduces Algernon to everybody on the stage – Cecily, Gwendolen, Miss Prism and Dr. Chasuble – and contradicts quite calmly the statement he made a few moments before about *not* having a brother: "I knew I had a brother! I always said that I had a brother!" (Ibid.) Therefore, in the end, Jack not only receives an identity, but also a well-to-

do family and a younger brother. One question remains to be answered: that of his name. After looking through several documents of the time, Jack finds out that the dual identity he has assumed is in fact his own identity: being the eldest son, he was named after his father and his names are Ernest John, which means that he *is* who he *pretended* or *imagined* to be.

Conclusion

The Importance of Being Earnest, regarded by many critics as Wilde's funniest play, uses the structure, situations, character names, leitmotifs of farce and melodrama in an original play concerned with the definition, recognition and insubstantiality of human identity.

The paper analyzed the avatars of Jack's personae in the unfolding of the action and the relation between the name Ernest and its real or imaginary referents. In the topsy-turvy world of the play, the human condition itself is at stake, identity loses its substance and becomes a matter of form, a vacuum that can be filled in by means of imagination. We are in the territory of the absurd and Wilde can be said to look forward to the way the human condition is examined in the works of Ionescu, Albee or Pinter.

References

Beckson, Karl (ed)., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London, 1970.

Iftimie, Nicoleta-Mariana, "The Dynamics of Discourse: Proper Names and Identity Statements in *The Importance of Being Earnest*", *Anuarul Universității "Petre Andrei". Limbă si Literatură*, vol.III, Iași, 2003, p. 225-232.

Powell, Kerry, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890's*, Cambridge University Press, 1990.

Raby, Peter, *Oscar Wilde*, Cambridge University Press, 1988.

Wilde, Oscar, *The Importance of Being Earnest* in *Complete Works of Oscar Wilde*, London and Glasgow, 1990, p. 321-384.

Worth, Katherine, *Oscar Wilde*, Macmillan, London, 1983.

LA POÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ DANS *AURORA* DE MICHEL LEIRIS

Ons SFAR GANDOURA
CELIS Université Clermont Auvergne, France

Abstract*: How not to raise ambiguity in a writing where the overlapping, the jamming and the mixing prevail over the figures of the separation and the cut, the exiles at the Surrealists... For Michel Leiris, the dream contaminates the text. The latter is not any more dream narrative but narrative of the dream. In depth, the writing appropriates the dreamlike mechanisms and the identity loses its repository integrity and becomes ambiguous. In* Aurora*, the mysterious protagonists come up against a thorny riddle. Aurora is never allowed to seize a single shape, weaving mysterious situations. Fortunately, this ambiguity allows this quest, metaphor of the poetic Absolute, to be maintained.*

Keywords*: femininity; dream; quest; travel; ambiguity.*

Introduction

Il semble que le besoin de se connaître du moins naît, sinon s'accroît avec les débuts de l'entreprise littéraire de Michel Leiris. Tout porte à croire que sa quête poétique se nourrit incessamment d'une quête sur soi. La cure psychanalytique entamée avec Borel aurait dans ce sens pour objectif de « remonter jusqu'au trauma originel », ce qu'il a lui-même coutume d'appeler la scène originaire.

Ainsi, cette volonté de remonter à la source de tout, notamment celle inconsciente du processus créateur, devient-elle chez lui systématique voire obsessionnelle. Cela explique entre autres sa conversion littéraire au Surréalisme qui met en valeur cette notion de Source, et qui considère les états de rêves comme immanents à tout acte conscient.

Les adeptes du Surréalisme postulent en effet « que les racines des états normaux étaient à chercher dans l'humus des états anormaux […]. » (Alexandrian S., 1974, p. 12.)

Aurora rédigée en 1927-1928, aux débuts de l'aventure surréaliste est conçue sur ce principe : cultiver cet instant même où la création se met en branle. La fiction se construit aussi en schéma d'aiguille, où se trouve alterner le repos du guerrier-poète et les apparitions d'Aurora, catalyseurs d'une nouvelle aventure ou « chasse ». Face à chaque phénomène merveilleux, les voyageurs d'*Aurora* ont l'intuition d'aller au-delà de l'apparence afin de « capturer » cette source, « matrice », d'où cette

impression d'une quête à rebours : les espaces parcourus sont à juste titre des escaliers, des dédales, des souterrains, en tout cas une sorte de tremplins qui amènent à une Régression : le passage du réel au rêve serait aussi bien un passage à un Onirocosmos, pareil au chaos fondamental, à l'univers d'avant le morcellement : choses et êtres sont encore indistincts les uns des autres, les contraires sont de ce fait repacifiés ou réconciliés, il est question dans le texte d'une ambiguïté généralisée, qui serait la norme et non l'exception de ce monde sans nom et encore inconnu, dont Aurora, les voyageurs et les espaces.

1. L'ambigüité spatiale

La tension entre deux mondes différents est manifeste dès le prologue d'*Aurora* : de manière connotative, il est suggéré que les protagonistes entreprennent un voyage du monde réel vers un monde occulte. « Parti d'une terre molle et froide dans laquelle s'engluaient mes regards, une féminité quelconque ayant semblé, je ne sais pourquoi, être la cause de ce départ » (Leiris M., 1939, p. 35).

Le(s) personnage(s) se destinent comme vocation d'atteindre une sphère imaginaire. D'emblée, à l'unisson de ce monde, fait de manière secrète, les voyageurs partent aux aguets d'aventures dont le motif reste néanmoins inconnu. Un flou plane autour des composantes narratologiques du « roman » : la diégèse n'est pas progressive, les personnages restent anonymes, les événements semblent situés dans une sorte d'*Ilud tempus.*

Contrairement à Breton, les deux mondes réel et onirique s'interpénètrent rarement dans l'écriture de Michel Leiris, et au lieu de la confusion, il y a plutôt juxtaposition. La métaphore initiale de la plongée donne à voir le passage du réel au rêve, l'escalier sert d'ombilic entre les deux univers. La sortie du grenier enclenche les aventures s'enchainant avec frénésie d'un lieu vers un autre, sans liens directes, ayant en commun seulement leur forme labyrinthique.

A peine le « je » a-t-il le temps de voir Aurora, que la rue se transforme en un ponton d'asphalte qui démarre et l'emmène au sein d'une étrange croisière ; abordant tantôt une île, tantôt accostant près d'un bagne, d'une campagne endormie, d'un temple etc.

Ces lieux s'identifient au babel spirituel du monde onirique de l'écrivain. Moins circonscrits et discernés que dans « le Pays de mes rêves », où le souci d'architecte domine, ces espaces représentent le lieu onirique jamais immuable, pluri-déterminé et sans cesse transformé. La quête devient un périple odysséen, métaphoriquement comparé à une chasse féroce voire belliqueuse : « (…) mystérieux gibier qui fuit circulairement à travers le dédale de notre forêt sans que nous sachions jamais, tant il va rapidement et sans devenir identique au feuillage (...) » (Leiris M., 1939, p. 47).

Parcourant ces dédales sinueux, les voyageurs se relayent le périple, œuvrent pour donner une signification à ces espaces : l'élucidation débute dès lors qu'ils s'attribuent le rôle de déchiffrer le mystère de ces lieux. Le Temple de la féminité ou plutôt ses vestiges, est bien un espace onirique ou « représenté » qui n'a pas de référent réel. « Dans ce cas, il est évident que la description n'est acceptable qu'en référence à un 'monde' distinct de celui qu'on appelle communément le 'réel' » (Gollût J.-D., 1999, p. 87). La prospection de l'espace s'effectue grâce à des indices gravés qui orientent le visiteur virtuel (puisque l'histoire lue par le voyageur est trouvée sur un support sous forme de plan écrit).

L'inversion des valeurs de l'espace sacré qui devient la scène de tous les sacrilèges imaginables témoigne du mécanisme du déplacement, qui joue sur l'intégrité du signe spatial une fois transféré dans le cadre de la figuration onirique, ce qui alimente son ambiguïté : il peut être à la fois temple et lupanar. Le visiteur à pied d'œuvre, découvrant la majesté d'un lieu pourtant délabré par le double effet corrosif du temps et de la mer, adhère progressivement au secret du lieu, suivant les diverses inscriptions, tissu du fil d'Ariane. Des indices mènent heureusement le voyageur vers la matrice ou la source de ce temple, et c'est ainsi qu'à la froideur et la stérilité de l'espace se substitue « le sexe, enfin, un gros coquillage posé sur des fourrures, masquant une chambre souterraine carrée qui était la matrice » (Leiris M., 1939, p. 91). Le temple acquiert à chaque fois à une identité différente, ou plus justement s'identifie à un sème contenu dans le signe spatial : car qui dit temple dit rite, culte rendu à une divinité etc., sauf que ces sèmes spatiaux sont manipulés par le travail du rêve, qui par exemple inverse les rôles, ou focalise sur un aspect unique tel la lubricité des statues qui progressivement verse dans l'érotisme etc.

Or, dans cette forme d'hybridité spatiale, une constellation d'objets permet d'entrevoir un fil conducteur, confectionné, comme au labyrinthe d'Icare, à partir d'un mot : Aurora.

2. Aurora ou l'énigme : Ariane ou Sphinx ?

Aurora est d'abord désignée comme étant la cause ou l'enjeu de la quête onirique. Elle réfère à un monde occulte, et elle est dépositaire d'un savoir hermétique, tout considérée soit-elle comme objet magique. Mais, elle est tout d'abord un mot et pas le moindre. C'est un mot magique qui se décline en d'autres homonymes : « Or aura, Horrora, or aux rats ». Avant qu'elle ne soit réellement présente, il semble que le mot à lui seul, grâce à sa polysémie tels les mots « fascinants » chers à Leiris, acquière une influence sur les protagonistes : c'est un mot sacré car il fascine et il fait peur à la fois. Son ambigüité, ou plutôt celle du signifiant est à l'origine du paradoxe entre ses différents homonymes ; entre l'aurore et l'horreur il y a bien une brèche. Mais l'association de ces signifiants construit un idiolecte, paradigme subjectif générateur d'autres avatars des référents d'Aurora : anneau d'or, femme, fantôme, briquet magique et enfin Pierre philosophale, ces avatars

n'ont arbitrairement entre eux aucune contiguïté, mais s'accréditent tout de même une analogie suivant l'éthique subjective de l'écrivain.

L'ambivalence d'Aurora, pivot du texte est vérifiable dans les différents avatars qu'elle incarne. Ses diverses métamorphoses rappellent qu'elle représente un monde aussi bien occulte qu'énigmatique : les apparitions fugitives d'Aurora rythment le récit tout en guidant les voyageurs errants dans le dédale spatial. L'énigme réside dans cette ambivalence même ; orienter les voyageurs, donner l'élan à la quête dès qu'elle se décélère, en même temps poser l'énigme de l'identité de ce monde auquel elle invite.

Dans le maelström spatial, la présence de l'être féminin se fait révélation, illumination, exhortant les voyageurs à bondir vers l'aventure, à aller de l'avant. « Aurora ! Aurora ! figure plus pure qu'une étincelle ou qu'un coup de sonde jeté dans un désert, ce sont des merveilleuses aigrettes de flamme qui accélèrent à ce point les pas du vagabond solaire » (Leiris M., 1973, p. 150). En d'autres termes, ce serait son caractère insaisissable et fulgurant qui entretient son énigme, laquelle permet la survivance et le maintien de ce voyage : Remarquons le Aurora n'apparaît jamais en entier mais en parties. Sa caractérisation n'est pas explicite mais figurée. L'énigme est en effet soutenue par la métonymie d'une part, et l'analogie d'autre part. « Cette nuit-là, le spectre d'Aurora survolait la campagne endormie…et nul n'aurait pu dire si sa présence était réelle ou supposée… » (Leiris M., 1973, p. 103).

Aurora est certes omniprésente mais reste une entité abstraite tant que sa présence corporelle demeure inconsistante et se fragilise par l'action métamorphique. Labile elle est finalement identifiée à la Pierre philosophale, suggérant sa fonction principale, c'est-à-dire se transformer et tout transmuer autour.

« A la température normale, elle n'est ni solide, ni fluide, ni mâle, ni femelle, mais plutôt féminine cependant, à cause de son invincible variante et de son inaltérable transparence qui en font une ambiance, une atmosphère d'idées plutôt qu'un syllogisme nettement délimité. » (Leiris M., 1973, p. 103)

La citation assimile en substance Aurora à la Pierre magique, tant devient difficile le discernement de son identité. Mais cette description n'est-elle pas finalement une devinette ? Que serait Aurora si elle n'est ni mâle ni femelle ? Serait-elle androgyne ou un être asexué ? Aurora fait problème tant qu'elle demeure ambiguë, mais crée en même temps le désir de poursuivre l'aventure pour démêler encore plus ces « lianes des faits » enchevêtrés. Aurora est comme ce sujet que « l'on tarde à prédiquer », ou plutôt qu'on prédique graduellement, à chaque fois avec des attributs qui annulent ou contredisent la prédication antécédente.

C'est ainsi que le champ de vérité devient saturé : Aurora est une féminité et/ou une Pierre, une Déesse, etc. Loin d'être résolue l'énigme se noue au contraire

quand Aurora se spectralise au lieu d'être établie : certes cette polysémie permet au texte de proliférer, instaurant une dénégation répétitive « de la forme impossible à trouver, qui toujours se cherche dans une mutation perpétuelle » (Mourier-Casile P., 1986, p. 180).

Mais par-delà toute poétique que cette ambigüité identitaire met en perspective, l'identité réduite à sa dimension spectrale confine à une pulvérisation générale de l'actant, mais aussi de la structure canonique du roman. Cette difficulté de saisir Aurora dans un sens concret incarne bien l'angoisse de l'écrivain de se « toucher » ou de connaître ce moi secret qui lui échappe. Le double geste de surdéterminer Aurora gonflant le récit de sens, et ensuite de la resserrer à travers des désignations métonymiques et réduites qui débouchent sur un vide, décèle la dialectique entre le vide et le plein, la puissance d'évocation de l'être onirique et son évanescence ou son irréalité.

Conclusion

Adepte de Gérard de Nerval, Michel Leiris cultive dans le rêve le don de multiplier l'identité jamais achevée. Jean-Pierre Richard aurait dit à propos de Leiris, tel qu'il l'a bien déduit à propos de Nerval, qu'il s'agit chez lui de construire une identité imaginaire qui prend à son piège celle réelle. Philippe Lejeune, caractérise l'attitude de Michel Leiris à décomposer le signe et à le rendre ainsi ambigu, comme issue elle-même d'un « geste mental ambigu ». Cette forme de bifurcation qui part du mot, débouchant sur un ensemble d'éléments différents mais pourtant associés, empêche l'achèvement du sens, du personnage, en l'occurrence, tout en amenant le langage à se développer, au sein d'une quête infinie de « l'oracle », du « secret » ou de la « révélation. »

Bibliographie

Alexandrian, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris Gallimard, 1974.
Canovas, Frédéric, *L'écriture rêvée*, L'Harmattan, 2000.
Dumora-Mabille, Florence, *L'œuvre nocturne, songe et représentation au XVII e Siècle*, Honoré Champion, 2005.
Gollût, Jean Daniel, *Conter le rêve*, José Corti, 1999.
Leiris, Michel, *Aurora*, Gallimard, 1973 (1e ed. 1939).
Lejeune, Philippe, *Lire Leiris*, Klincksieck, 1975.
Mourier-Casile, Pascaline, *De la chimère à la merveille*, L'Age d'Homme, 1986
Sermet, Joelle de , *Michel Leiris, Poète surréaliste*, Ecrivains, 1997.
Cahiers du CRIAR N° 14/1995 (Broché), *Ambiguïtés/Ambivalences* - Colloque de Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 13-15 mai 1994.

LA PRÉPONDÉRANCE DES OBJETS COMME SOURCE D'AMBIGUÏTÉ DANS LA POÉTIQUE DU NOUVEAU ROMAN

Moussa CAMARA
Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

Abstract: *The New Novel reflects a confused microcosm where marks fade away by letting place to the reification and to the permutability of agent. So a new narrative functional dynamic burns with a shuffled actantial game which turns down the report long ago normed between the sender and the recipient, the subject and the object, companions and opponents. The metamorphosis invites itself to a debate by instituting an unsure correlation between anthropocentrism and anthropomorphism which has as a consequence the disbanding of the character and a writing that parodies the genesis and anti genesis; metaphor and allegory of new poetic and a new world.*

Keywords: *agent; permutability; poetic; reification; novel.*

Introduction

Au XXe siècle, le roman a connu un renouveau esthétique. Les deux grandes guerres ont jeté un discrédit sur toutes les institutions qui constituaient le socle de la civilisation. La littérature n'a pas échappé à cette mouvance générale qui s'incarne dans ses formes de représentation. Le XIXe siècle qui avait connu l'âge d'or du roman, marqué par la stabilité de la société, verra au XXe siècle, et surtout au tournant des années 50, une mise à plat de l'esthétique romanesque classique. Les formes de contestation de la poétique du récit instaurent ainsi les fonds baptismaux du Nouveau Roman qui refuse et révolutionne les modèles narratifs connus - avec la déstructuration de la linéarité de l'intrigue. Ainsi, les fictions néo romanesques désagrègent les canons standards de la narration soumise désormais à une logique d'ambiguïté. Elles contestent les notions de personnage avec tout ce qui faisait sa solidité notamment son langage et ses formes d'expression utilisées dans le roman traditionnel. Les néo romanciers s'attaquent donc au Sujet qui, dans beaucoup de romans, perd ses attributs humains avant de se confondre à l'Objet qui s'inscrit, du coup, au cœur du roman en créant une ambigüité narrative.

Cette *« transformation totale du récit »* (Dugast-Porte F., 2001, p. 43) qui expérimente une nouvelle poétique a atteint toute la structure narrative romanesque soumise à un systématique subvertissement des codes classiques. Cependant, ce bouleversement de l'écriture va entraîner la naissance de nouvelles valeurs narratives. Le héros traditionnel s'effondre et reste anonyme en se voyant dépouillé de ses attributs singuliers. De manière générale, le personnage perd son état civil et chute devant les choses qui sans cesse le concurrencent. Il se limite désormais à sa

fonction narrative au même titre que les autres actants inanimés. De fait, sous la poussée du matérialisme inflationniste, l'Objet se trouve au cœur de toute création littéraire au point de voler la vedette au Sujet. D'où la fracture esthétique entre les formes du roman traditionnel et la prise en charge des nouvelles pistes du matériau néo romanesque. Ce qui, dans le roman (Raimond, M., 2002) classique était confiné à la marge se met avec stridence au devant de la scène. Cette désintégration du récit instaure une dynamique commutative qui brouille les normes (Dugast-Porte F., 2001, p.61) les plus établies au point de rendre prolifiques les critiques émanant des commentateurs libres et des puristes du genre qui s'interrogent sur cette poétique de l'incertitude et du flou. Dès lors, comment cette nouvelle démarche créative est-elle mise en œuvre dans la mouvance diégétique (Reuter Y., 2000, p.40) néo romanesque? Une telle question nécessite l'analyse de la réification, l'examen des noumènes – du grec *nooumenon*, pour Emmanuel Kant, le noumène est le concept de la chose en soi, entendu au delà de toute expérience possible, par opposition au phénomène (du grec *phainemenon*, signifiant fait ou événement possible) –, l'étude de la nouvelle corrélation actantielle et enfin l'écriture de l'élémentaire qui semble dédoubler la Genèse.

La réification

Le Nouveau Roman voit « les objets et les choses » (Hahn O., 1962, p. 6) occuper le devant de la scène. Ils quittent les seconds rôles et se substituent à l'homme en le niant par la force de leur présence. « Cette transformation de l'humain en chose Luckas la nomme Réification ». (Uytterhoeven P., 1962, p. 7). Dans *Pour une sociologie du roman* (Goldman L., 1964), l'auteur évoque le nouveau rapport de l'individu au matériel qui se solde par de multiples crises. Dans cette perspective, une causalité historique du profit individuel favorise « l'égoïsme rationnel de l'homo economicus » (*Ibid.*, p. 293) qui méprise la logique des relations humaines et fonde une altérité objectale non loin de ce que Paul Ricœur appelle, dans *Du texte à l'action*, « la chose du texte » (Ricœur P., 1986, p. 146). Les romans modernes, dans le sillage d'Alain Robbe-Grillet, de Claude Simon, de Nathalie Sarraute et de Michel Butor, se structurent autour d'un « univers réifié » (Goldman L., 1964, p. 302) où le personnage se confine à la marge :

> Vous avez vu passer les troncs des arbres sur les trottoirs encore déserts, devant les magasins encore tous fermés, l'église de la Sorbonne et sa place encore vide, ces ruines que l'on nomme les thermes de Julien l'Apostat bien qu'ils soient vraisemblablement plus anciens que cet empereur, la Halle aux vins, les grilles du Jardin des Plantes. (Butor M., 1957, p. 19).

Ainsi, derrière la charge encyclopédique latente des objets, l'auteur de *La Modification* dénonce-t-il les idéologèmes, la sémantique à orientation morale, religieuse, politique, économique etc. La prédominance des choses semble justifier la position de certains critiques qui parlent de romans objectaux au sujet des

productions littéraires robbe-grillétiennes. En fait, si l'esthétique robbe-grilletienne n'épuise pas la définition du Nouveau Roman, elle est à côté d'autres œuvres néo romanesques, une indéniable référence. De manière unanime, ces ouvrages mettent au devant de la scène la prédominance de la matière objectale. Devant cet état de fait, d'aucuns pensent que « les autres hommes deviendront pour le vendeur ou l'acheteur des objets semblables aux autres objets » (Goldman L., 1964, p. 294**).** Ces derniers, préalablement au service de l'homme, tendent à le supplanter par leur présence obsessionnelle.

En ce sens, Lucien Goldmann évoquant les analyses de Marx relatives à la société libérale note : « la réification réduisait ainsi à l'implicite toutes les valeurs transindividuelles, les transformant en propriétés des choses » (*Ibid.*, p. 296). Les néo romanciers peignent cette chute des valeurs. C'est sans doute ce qui justifie la présence, dans leurs romans d' « un univers d'objets, de plantes et d'animaux » (*Ibid*., p. 297) qui concurrencent les personnages, à l'image des portraits évoqués dans ce passage: « elle avait hérité des portraits – au moins de plusieurs – d'une abondante galerie ou plutôt collection d'ancêtres, ou plutôt de géniteurs, « Ou plutôt d'étalons, dit Blum » (Simon C., 1960, p. 53-54). Par ricochet, l'homme s'incorpore dans les objets : « frottant contre ses bords » (Butor M., 1957, p. 7), s'il ne s'incarne pas en eux. Est-ce pour cela que Léon Delmont cogne sans cesse le wagon dans lequel il voyage? Commentant les propos de Roland Barthes au sujet de « la promotion du visuel, [et] l'assassinat de l'objet classique », Michel Raimond croit qu'« il vantait les vertus de ce nouveau réalisme qui réduisait le monde à sa pure apparence, qui débarrassait enfin les choses de leur cœur romantique ». (Raimond M., 1981, p. 241). N'est-ce pas, dès lors, leur affecter un rôle? Même si une première lecture favorise le contraire. En réalité, les objets, après avoir été dépouillés de leurs significations, bénéficient d'un héritage sacré : la valeur humaine.

Analogie parfaite de l'homme, la madeleine proustienne, par exemple, se dote de conscience et se fait conscience de l'écrivain. Par elle, une communication inédite se met en branle entre Proust et son passé. Plus convaincant est le dosage subtil qui rapproche madeleine-objet de Madeleine-prénom. Entendu sous un même vocable, les deux se confondent, s'écartent, se dédoublent, puis se font un. Cette madeleine proustienne est le prélude à la résurrection de sa mythologie familiale, religieuse et amoureuse, quand on sait que l'écrivain a eu comme muse, la symbolique Marie Madeleine : « Madeleine par ailleurs est la sainte traditionnellement associée aux odeurs, aux parfums; or on sait que pour Proust, l'odeur et la saveur sont « plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles ». (Miguet-Ollagnier M., 1982, p. 312).

Cette Madeleine, femme aimée, se métamorphose en chose succulente (Luscans B., 2008, p. 175), alimentaire ; la madeleine gâteau à laquelle s'attachent les souvenirs de l'écrivain. Par conséquent, la chose finit par prendre le dessus d'autant plus

qu'elle est le viatique de toute la production romanesque de Proust. *L'anthroponymie* se métamorphose ainsi par assemblage, dissemblance et ressemblance en *antropomorphose*. C'est que l'affectivité envahit le roman et devient une force de création. Deux itinéraires objectaux se dessinent cependant. L'un sec, plat et à la limite stérile. L'autre fécond, généreux comme c'est le cas avec Marcel Proust. Avant-gardiste du renouvellement de la poétique romanesque, la technique proustienne se retrouve chez Michel Butor et Claude Simon.

Dans *La Modification* (1957) les personnages devenus comparses sont réduits en simples *signes* - dans *Morphologie du conte*, Vladimir Propp parle d'actants- pendant que la matière inanimée devient un élément incontournable de la narration. Tous les objets butoriens, du moins *de La Modification*, s'inscrivent sous l'initiale de la quête: ils correspondent chacun, malgré leur infinitude, à ce que Jacques Lacan appelle l' *« Autre* ». L'autre accessible par le passage obligé par l'objet. L'autre pouvant être temps, lieu, personnes, objets. L'autre est idéal fuyant mais toujours recherché. C'est pourquoi le roman de Michel Butor est identique à un espace de pèlerinage. Une des raisons pour lesquelles la voie ferrée sonde sans succès l'opacité de l'espace : « la voie ferrée […] creuse une tranchée qui resserre de telle sorte que vous ne voyez plus le ciel, que le sol même se relève en de hauts remblais de terre nue ou maçonnerie ». (Butor M., 1957, p. 15).

Cette tranchée représente, en fait, le gouffre dans lequel les personnages sont submergés. Léon Delmont, pris au piège des pérégrinations mentales, rejoint le magma gluant, lequel se pose en objet de liaison avec l'autre; l'inaccessible. À cet égard, la voie ferrée ne cesse de creuser les abymes. Et la tranchée dans laquelle le train s'engouffre incessamment marque sa suprématie. De même, il proclame son entrée en jeu en déchirantes giclées : « C'est surtout le changement dans le bruit du train qui vous avertit de la fin du tunnel ». (Butor M., 1957, p. 168).

En vérité, le creusement de la tranchée et la béance du tunnel sont autant d'ouvertures et de sorties nécessaires à la saisie de la réalité. Ces monstres objectaux apparaissent comme la conscience du monde butorien, inscrit dans les restes, sinon les dépouilles qui bruissent de toutes parts. Monde morbide, réalité anthropomorphique, le plus infime élément de *La Modification* est un potentiel récit. Ainsi, l'écrivain transmet le matériau narratif au lecteur, qui procède à des recollages et à des lectures obliques face à la polyphonie du message. L'indicateur, à couverture bleue, partout présent dans l'ouvrage, reste incontournable pour le personnage. À un moment, sa valeur supplée celle du personnage car « il était comme le talisman, la clé, le gage » (Butor M., 1957, p. 39) pour l'ouverture de Rome. Et chaque *objet* (Caraion M., 2015) pris séparément semble avoir le même poids. Dans le wagon à bord duquel se trouvent les personnages, sont suspendus des pylônes qui assurent la clarté de l'entourage. C'est avec ces pylônes que la vision devient possible devant les « Miroirs opaques » (Butor M., 1957, p. 42) de la nuit. L'intérêt du matériau se précise ainsi et s'accroît sans cesse dans le roman de

Michel Butor. Philippe Sollers s'inscrit dans la même logique lorsqu'il considère que les objets participent de la structuration du récit : « il semble que certains éléments « s'appellent » l'un l'autre par une nécessité de structure ». (Morissette B., 1962, p. 297).

Cette dernière, de par sa configuration, insuffle vie, ou tout au moins dynamise les objets. Quand Balzac ou Stendhal multiplie les descriptions suggestives d'une réalité latente que Marta Caraion assimile à « la fonction référentielle » (Caraion M., 2015), Michel Butor propose une matière ayant la parole en puissance. Surtout, le fait se trouve réconforté par l'interaction permanente des forces concrètes qui détiennent l'action. Dans *La Modification*, les verbes de mouvement ne sont pas liés aux personnages, car ils paraissent absents, au moment où les unités traditionnellement inanimées, s'animent maintenant sous la plume d'un auteur novateur. Ceci instaure une magie des mots et de leurs signifiés, en quête de voix autonome :

> Au-delà de la fenêtre toujours aussi brouillée de plumes, se superposant à la serre de pylônes réguliers comme un coup inattendu légèrement plus fort un signal en damier tourne d'un gant de tour. Une secousse un peu violente fait sursauter le couvercle du cendrier. (Butor M., 1957, p. 99).

Il en résulte un dauphinat des phénomènes, qui règnent en maître, dans la « *structure du roman* » (Sy, K., 2015, p.36). La pratique fait fortune dans la quasi-totalité des Nouveaux Romans.Ceux de Robbe-Grillet abondent de descriptions objectales, reflets de l'univers perçu. (Merleau-Ponty M., 1976).

Mais en réalité, l'univers perçu instaure une communication affranchie des normes. Dans *La Jalousie* (Robbe-Grillet A., 1957), l'auteur, contrairement à la lecture abstraite à laquelle il semble inviter le lecteur, propulse les jalousies d'une fenêtre au devant de la scène. Ce sont elles qui détiennent l'essentiel de l'action. Car, c'est à travers elles que le mari jaloux multiplie ses soupçons et ses hypothèses. De même, les jalousies fenestrelles activent, métonymiquement, la jalousie de Franck. Partant, l'aspect abstrait du personnage dépend et part de l'objet concret. À un degré moindre, la technique avait fait fortune dans le néo-courant naturaliste. Ici, le romancier cherche à observer la nature humaine et la société avec la rigueur d'un scientifique.

C'est peut-être là, la différence avec les néo romanciers, avec lesquels, les naturalistes ont surtout, en partage, la prégnance des objets. Objets simples chez les uns, ils sont complexes et extraordinaires chez les autres. Ils deviennent souvent, ici et là, des symboles. Et c'est ce que l'on remarque lorsque Gervaise est invitée par son amant, Coupeau, à l'assommoir du père Colombe où les personnages subissent l'enfer de l'alambic :

> L'alambic, avec ses récipients de forme étrange, ses enroulements sans fin de tuyaux, gardent une mine sombre, […] à peine entendait-on un souffle intérieur, un ronflement souterrain. L'alambic, sourdement, sans une flamme sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée. (Zola E., 1867, p. 76).

Bref, l'alambic reste pétri d'attributs humains. Sa force assassine couve l'ensemble du roman. Néanmoins, la métaphore filante dont elle est l'objet finit d'asseoir son symbolisme, au lieu de se montrer comme une bête humaine qui parle, se déplace et agit. À un degré moindre, Claude Simon et Michel Butor vouent aux objets, au bestial et au végétal un rôle quasi similaire.

La prégnance objectale, animale et végétale

À l'instar des romanciers de la nouvelle génération, Michel Butor et Claude Simon utilisent d'autres voies de fiction qui investissent l'état objectal, animal et végétal : « La puissance oppressante de l'objet trouve dans le Nouveau Roman un écho, un reflet de sa présence dans le monde ». (Uytterhoeven P., 1962, p. 7). Cette fois, l'objet, au lieu de s'ancrer dans sa chose, de se radicaliser dans sa chosification pour paraphraser Lucien Dällenbach, se projette ailleurs, en se confondant à l'homme. Ce faisant, Claude Simon, dans *La Route des Flandres* (1960) révèle le monde dans sa globalité, sous une même apparence :

> Leurs sœurs et leurs chèvres hein? Paraît qu'à défaut de sœur ils font ça avec la chèvre C'est ce qu'on prétend en tout cas Peut-être qu'ils n'y voient pas de différence ce type de bistrot n'avait pas trop l'air non plus de faire de différence entre sa femme et son chien peut-être que c'est un chien changé en femme […] alors il a transformé sa chèvre en fille ou sa sœur en chèvre (Sic). (Simon C., 1960, p. 127-128).

On voit bien que l'animal destitue l'homme de son trône, la chose le parodie en récupérant ses fonctions. Dans *La Modification*, les édifices historiques détiennent l'essentiel de l'action du roman. Les briques qui structurent leur architecture remuent de mille voix et participent à la manière des archéologues de la réécriture de l'histoire de Rome. Elles attendent d'être interrogées pour livrer leurs secrets. Dans *La Route des Flandres*, le kiosque, les cartes postales et les photos sont des « programmes narratifs ». (Bertrand D., 2000, p. 265). De même, l'arbre que Claude Simon évoque temporairement remplit une fonction mythique, quand l'herbe – le titre d'un de ses romans – participe de la création du sens à interpréter. Et la notion assez vague d'ailleurs de personnage littéraire, applicable à tout élément susceptible de jouer un rôle dans un roman, se remet de sa chute réductrice.

Une nouvelle dynamique actantielle

Dans Morphologie du conte (1965), Vladimir Propp effleure cette question lorsqu'il écrit ceci : « Ce qui change ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages ; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, ou leurs fonctions » (Propp V., 1965, p. 29). En s'inspirant de cet ouvrage, Claude Bremond et Julien Greimas surtout, dans *Sémantique structurale* (1966), s'appuient sur la notion d'actant et sur les six fonctions narratives du schéma actantiel pour substituer au personnage n'importe quel élément – objet, chose, animal comme dans les contes – qui peut détenir un rôle dans la structure textuelle.

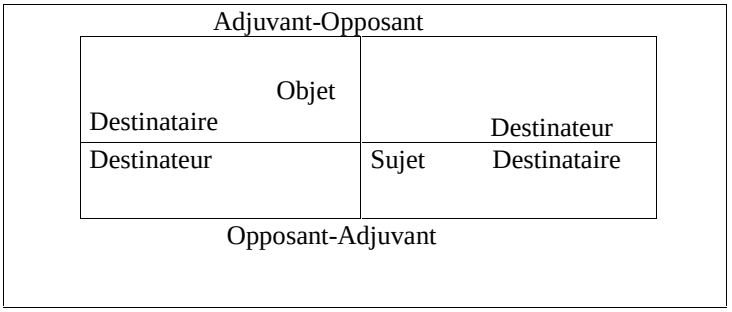
Destinateur---------Objet----------Destinataire
Adjuvant----------Sujet----------Opposant (Greimas J.A., 1966, p.180).

La logique qui émane de la structure fonctionnelle du schéma actantiel bouleverse les considérations classiques au point que le récit peut maintenant se *transformer* et se *modifier* sous l'influence des objets et des choses. En même temps, le personnage – humain - s'écarte de la masse des personnages globaux, sous l'effet du dénigrement. L'élémentaire se rachète à travers la métamorphose et la putréfaction qui épousent la dynamique narrative. Il en ressort, dans le Nouveau Roman, un chamboulement du schéma actantiel qui à son tour reflète l'atomisation et la confusion du matériau narratif. Selon « la loi de permutabilité » (Propp V., 1965, p. 15) émanant de la *Morphologie du conte* de Propp, le sujet devient l'objet, le destinateur se confond au destinataire, l'adjuvant se mue en opposant et vice-versa. Dans cette optique, d'aucuns pensent qu' « un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées. » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 9).

Dans *Les Gommes* (Robbe-Grillet A., 1953), Wallas, venu enquêter sur un meurtre, devient l'assassin. Chez Claude Simon, le capitaine de Reixach mène ses compagnons à la mort tandis que la mort d'un cheval occupe plusieurs pages. Léon Delmont annule ses propres projets, tout comme ses rêves et ses souvenirs s'émoussent sans cesse. Sous l'effet du miroitement, on ne sait qui, réellement, est en train de lire l'ouvrage mis en abîme dans *La Modification*, entre Léon Delmont, le professeur de droit, le lecteur physique ou même Michel Butor. De même, le sujet du roman de Claude Simon semble être le cheval mort, si ce ne sont pas les images virtuelles qui engendrent la narration. Photos, journaux, souvenirs d'objets familiaux et choses alimentaires envahissent le roman. Les innombrables tableaux picturaux de *La Modification* transportent le lecteur dans un monde intérieur et objectal où le sujet se perd.

Cette logique de brouillage des fonctions aboutit, schématiquement, au dédoublement des positions symétriques du schéma actantiel. D'où l'incertitude qui se dégage des récits néo romanesques qui instaurent une désarticulation chaotique

des structures narratives vouées parfois au culte de l'élémentaire. Voilà ci-dessous un schéma actantiel dédoublé, inspiré de celui de Greimas, qui reflète, approximativement, le dérèglement des fonctions actantielles dans les œuvres néo romanesques.



Écriture de l'élémentaire et dédoublement de la Genèse

La littérature contemporaine repose le débat de la lutte perpétuelle entre l'esprit et la matière. Thème de prédilection philosophique, inscrit au panthéon des grandes œuvres de l'antiquité, il gît au cœur des romans simoniens, en particulier dans *L'Herbe* (Simon C., 1958) et *La Route des Flandres*. Culte de l'élémentaire, attirance des gouffres et du dépérissement, le roman de Claude Simon est caractérisé par l'échec de l'anthropocentrisme. Ce qui équivaut au déni positif, fait de contraires féconds, surtout quand on opère un rapprochement entre anthropocentrisme et anthropomorphisme (Ozanam, 1838, p. 249)**.** En rejetant le premier, Claude Simon déploie tout son art pour valoriser le second. *L'Herbe* est un roman au titre illustratif, placé sous le signe végétal car le contenu du roman en donne l'écho. L'interaction entre Louise et cette matière suscite moult interrogations :

> elle pouvait voir (aux saillies de son corps, aux omoplates, aux reins) les traces jaunes vert sur sa robe claire, sentant l'odeur, la senteur végétale humide, la pénétrant, comme si ce n'était pas de l'herbe foncée qu'elle s'exhalait, mais des profondeurs du sein même de la terre […] toujours étendue sans mouvement écartelée avec au centre d'elle, de son corps luisant doucement dans le crépuscule, cette tâche de triangle noir, sombre, sauvage et broussailleux. (Simon C., 1958, p. 58)

Cette scène ambiguë correspond à l'entrelacement amoureux de Louise et son amant. Pris à chaud, leurs ébats sonnent le rappel vers la matière – herbe - et la terre mère. Fertile en soi, la terre et l'herbe génèrent le texte dans l'œuvre simonienne. Car l'écriture est vue comme une production issue d'un matériau. Sans doute, d'après Lucien Dällenbach analysant l'écriture simonienne,

> le texte de Claude Simon est voué à l'objectal, au concret, au substantiel, au physique : il s'agit de partir des choses les plus élémentaires, […] faisant sien le slogan husserlien Zhu .den Sachen Selbst ou « Retour aux choses mêmes » proche en cela de l'art contemporain où l'on constate le retour au matériau, au concret, à l'objet simplement posé. On assiste à l'assomption de tout ce que la culture réprimait jusqu'alors, comme ne relevant pas de la sphère esthétique tels les graffiti, la boue, les déchets de tous ordres qui […] ont fait leur entrée en art au XXe siècle. (Dällenbach L., 1988, p. 14).

L'auteur se révèle ainsi, à l'orée d'une création innovante, où l'homme rejoint la platitude de la terre; lieu de sa naissance, avec lequel il entre en osmose. En réalité, la terre féconde l'homme chez Claude Simon, et l'homme s'engouffre dans la terre. Ce processus double, d'homogénéité et d'hétérogénéité, se donne à voir sous plusieurs angles. Du liquide au sableux, à la pierre, de la pierre à l'herbe, de l'herbe à l'homme, la nature humaine demeure en mouvement, en interaction et en constante métamorphose puisqu'on est en face d'un « monde qui désagrège, qui morcelle l'homme, le mutile, lui ôte sa liberté » (Uytterhoeven P., 1962, p. 7). Plus curieuse encore, sous tous ses aspects, l'homme signale sa présence comme pour entrer en rébellion contre la matière, sa matière. En état de frustration, l'homme et la terre restituent dans la dureté leur mariage consommé, auréolé de roses non sans épines. Le processus génératif de l'œuvre simonienne, dédouble ainsi la Genèse, si l'on se remet à ce passage biblique :

> Une vapeur s'éleva de la terre, et arrosa toute la surface du sol. L'éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant. (*Genèse,* 2001, p. 2).

Même si Claude Simon ne crée pas l'homme à partir des éléments du cosmos, comme c'est le cas des versets ci-dessus de la *Genèse,* il semble donner la parole à ses éléments ou du moins leur affecter des attributs humains. Dans *La Route des Flandres,* se produit une anti genèse allant à contre courant du sacré. À ce titre, à l'élan unificateur s'oppose un parcours déstructurant, hanté par l'élémentaire, mais d'un élémentaire sifflant, se mouvant, phosphorescent avant de s'offrir les premiers rôles de l'acteur traditionnel. Une telle donne démasque l'homme en métamorphose (Kafka, F., 1946), suite au désastre conditionné d'une manière abjecte par les démons de la guerre. Ce roman entremêle hommes, animaux et choses ; puis les confond en une matière livide en transformation. Aussi bien les soldats cadavériques que les chevaux morts obéissent à la même description :

> les mouches et les vers ayant déjà achevé leur travail, c'est-à-dire ayant malgré tout ce qu'il avait à manger, y compris les os et le cuir, il ne subsistait plus (comme les carapaces de ces bêtes vidées de leur chair ou ces objets rongés de l'intérieur par les termites qu'une fragile et mince enveloppe de boue séchée, pas plus épaisse qu'une couche de peinture. (Simon C., 1960, p. 107).

Dépouille mortelle, « le corps » (Bertrand D., 2000, p. 264) chez Claude Simon passe par toutes les étapes qui rappellent son origine ; puis d'une manière progressive, se déclenchent les différentes phases de la putréfaction. Est-ce pour une régénération ? En tous cas, « l'anthropomorphisme » (Ricœur P., 1949, p. 194) trouve ainsi son écho, le plus cinglant, sous la plume de cet auteur des « *Abîmes* » (Char R., 1962, p. 87), aux prises avec la mort, et la quête d'un espoir vital, au sein de la jungle humaine. C'est que, Claude Simon s'interroge sur la vie et la mort, tout en affrontant le risque de saisir leur relation, à travers l'inertie de la matière. Voilà pourquoi *La Route des Flandres* ne peut être jugé à sa juste valeur, sans la prise en compte de l'ouverture de la deuxième partie du roman, par l'épigraphe de Martin Luther. Pour mieux asseoir notre hypothèse, reprenons en intégralité ce passage cité dans *La Route des Flandres*.

> Qui a bien pu donner à Dieu l'idée de créer des êtres males et femelles et de les faire s'unir? L'homme, voilà qu'il lui donne la femme. Elle a deux tétons sur la poitrine et un petit pertuis entre les jambes. Mettez là une petite goutte de semence humaine, et il en naîtra un corps grand comme ça ; cette pauvre petite goutte deviendra chair, sang, os, nerfs, peau. Job l'a bien dit au chapitre dix : « Ne m'avez-vous pas trait comme du lait, il fait cailler comme du fromage? » Dans toutes ses œuvres, Dieu a quelque chose de rigolo s'il m'avait demandé mon avis sur la procréation des hommes, je lui aurais conseillé de s'en tenir à la motte de limon. ET je lui aurais dit de poser le soleil, comme une lampe, au beau milieu de la terre. Comme ça il aurait tout le temps fait jour. (Simon C., 1960, p. 103).

Cette épigraphe de Martin Luther résume, en fait, la création simonienne. Fondée sur l'idée des quatre éléments de la matière - l'air, l'eau, la terre, le feu -, sa pensée sert de viatique à l'auteur de *L'Herbe* (Simon, C., 1958). Reposant sur l'union des contraires ; homme/femme, goutte de semence/corps, motte de limon/jour, Claude Simon exploite cette démarche contradictoire. Ainsi, comme la matière ambiante, l'acte copulatoire est chosifié ; le romancier range dans la généralité les substances concrètes, incarnées par le mâle et les femelles. D'un œil de maître, il dissèque cette substance issue de l'acte sexuel. Or, cette substance n'est rien d'autre que ce corps géant, fruit du lait et du limon.

Dès lors, un rapprochement symbolique finit de sceller la parenté entre les composantes du cosmos. Autrement dit, l'homme n'est rien d'autre que la matière. Entendue dans ce sens, la matière dans ses variétés, reçoit tous les traitements possibles. Ainsi, à analyser de près le roman de Claude Simon, on voit transparaître une inspiration luthérienne, déformée. Mais elle est constamment en action, en allant à contralto.

Il en ressort une création résiduelle ; image presque parfaite du déchiquetage humain, en dynamique de mélange avec la substance terrestre. Ce phénomène est favorisé par une situation délétère, déroutante et cahoteuse de *la guerre*. À ce titre, l'anthropomorphisme, chez Claude Simon, devient un art littéraire passé à ses

ultimes recoins. Les déchets humains, ou dirait-on, les cadavres ne sont rien d'autre que des déchets. Cependant, le résidu amorphe, en quête de silence impossible, luit de partout et grouille en mille voix, dans une agonie réticente. Réticente parce que la matière, tenaillée par le ciseau virtuel de la rupture, de la vie, de la mort, s'agrippe au souffle vital, malgré tout infernal :

> le poids du suffocant couvercle de pesanteur s'exhalant de millions et de milliers d'hommes croupissant dans leur propre humiliation, exclus du monde des vivants, et pourtant pas encore dans celui des morts : entre les deux pour ainsi dire, traînant comme d'ironiques stigmates leur dérisoires débris d'uniformes qui les faisaient ressembler à un peuple de fantômes, d'âmes laissées pour compte, c'est-à-dire oubliées, ou repoussées, ou refusées, ou vomis à la fois par la mort par la vie, comme si ni l'une ni l'autre n'avait voulu d'eux. (Simon C., 1960, p. 121).

Demeurer dans cette grisaille accentue le supplice des personnages. En sortir par la mort devient une délivrance. Rejoindre la matité de l'objet une purification rédemptrice nonobstant le passage obligé de la douleur et de la violence. Aussi, les protagonistes de cette tragédie – Iglesias, Georges, Blum, Wack – acceptent de subir une débauche d'énergie - objet abstrait - pour rejoindre et franchir le port - objet concret -. Ce, pour atteindre la glace et ses reflets notamment, la glace, en dehors de sa connotation réflexive, a pour but de multiplier la réalité, d'après Gérard Genette. La force de ce miroir rectangulaire est symétrique aux longues « descriptions » (Dugast-Porte F., 2001, p. 98), faites par le romancier à son sujet. En fait, le miroir, chez Claude Simon, se positionne avec évidence en sujet anthropomorphique. Par son aptitude à capter la réalité extérieure, le miroir semble se doter d'organes sensoriels. Et les personnages du roman, en constante fuite devant la hantise de la menace, rêvent d'un ailleurs obstinément épié dans la glace. Leurs silhouettes, saisies à travers l'objet, se révèlent hideuses au point que le miroir paraît leur porter un jugement dépréciatif (Simon C., 1960, p. 206-208).

Conclusion

Tout compte fait, *« l'organisation du texte »* romanesque (Raimond M., 2002, p. 103) a subi d'importants changements. Ce renouveau esthétique a connu son apogée avec le Nouveau Roman, lequel sous l'impact des crises multiformes du XXe siècle, a érigé une nouvelle approche du traitement de la matière littéraire, qui tente au mieux de se forger un nouveau visage. Ainsi, sous l'éclairage de certains critiques et analystes littéraires, on a pu constater que les composantes du roman sont devenues réversibles dans le Nouveau Roman au point d'instaurer un univers ambigu. Le personnage n'est plus seulement une entité anthropocentrique puisqu'à l'image des *Métamorphoses* d'Ovide, il devient par endroit une réalité anthropomorphique aux multiples facettes.

À cet égard, la permutabilité des actants est une réalité qui contraste avec les pratiques couramment reconnues et que désormais, il est plus commode de soustraire du Nouveau Roman le jeu aléatoire du Sujet et de l'Objet où le premier avait plus de prestige, au profit des fonctions actancielles théorisées par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte*. Les néo romanciers, en particulier Michel Butor et Claude Simon, pourvoient aux objets, aux choses et aux animaux de nouvelles fonctions, au détriment du personnage soumis à la loi de la « *permutabilité* » (Propp V., 1965, p. 15) avec les noumènes s'il ne leur cède pas sa place en raison du jeu alterné et indéterminé des rôles. Mieux, l'objet règne en maître quasi absolu. Ce qui, parallèlement, nécessite une nouvelle posture de l'écrivain, face au roman.

Références

Bertrand, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan HER, Paris, 2000.

Butor, Michel, *La Modification*, Minuit, Paris, 1957.

Caraion, Marta, « Objets en littérature au XIX e siècle », www.imagesrevues.revues.org, consulté le 11 janvier 2015.

Char, René, *Fureur et mystère*, Gallimard, Paris, 1962.

Dällenbach, Lucien, *Claude Simon*, Seuil, Paris, 1988.

Deleuze, Gille et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

Dugast-Porte, Francine, *Le Nouveau Roman* : *une césure dans l'histoire du récit*, Nathan/Her, Paris, 2001.

Goldman, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964.

Greimas, Julien Algirdas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.

Hahn, Otto, « Un matérialisme », Le Nouveau Roman tente de chasser la tragédie du cœur de l'homme, *La Tribune*, numéro 126, 1962, p. 6-7.

Kafka, Frantz, *La Métamorphose*, Gallimard, Paris, 1946.

Luscans, Bernard, *La représentation des objets dans le Nouveau Roman*, A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Departement of Romance languages, Chapel Hill, 2008**.**

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1976.

Miguet-Ollagnier, Marie, *La mythologie de Proust*, Les belles lettres, Paris, 1982.

Morissette, Bruce, « Vertige fixé », Postface *Dans Le labyrinthe*, Minuit, Paris, 1959.

Ozanam, *Essai sur la philosophie de Dante*, Impression de E.J Bailly, Paris, 1965.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1965.

Proust, Marcel, *A La recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1913-1927.

Proust, Marcel, *Œuvres critiques*, Gallimard, Paris, 1971.

Raimond, Michel, *Le Roman depuis la révolution*, Armand Colin, Paris, 1981.

Raimond, Michel, *Le Roman*, Armand Colin/VUEF, Paris, 2002.

Reuter, Yves, *L'Analyse du récit*, Nathan/Her, Paris, 2000.

Ricœur, Paul, *Philosophie de la volonté*, Gallimard, Paris, 1949.

Ricœur, Paul, *Du Texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986.

Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommes*, Minuit, Paris, 1953.

Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie*, Minuit, Paris, 1957**.**
Simon, Claude, *L'Herbe,* Minuit, Paris, 1958.
Simon, Claude, *La Route des Flandres,* Minuit, Paris, 1960.
Sy, Kalidou, *Structures et signification dans le roman historique,* Harmattan, Paris, 2015.
Uytterhoeven, Pierre, « Eclatement de l'homme », Nouveau Roman tente de chasser la tragédie du cœur de l'homme, *La Tribune,* Numéro 126, 1962, p. 6 -7.
Zola, Émile, *L'Assommoir*, Gallimard, Paris, 1877.

L'AMBIGUÏTÉ SPATIALE ET TEMPORELLE DANS LES CONTES DE FÉES

Doina Mihaela POPA
Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Abstract*: The fairy tale as a form of hypnotherapy* sui generis *plays a prime role in the individual's emotional development. By approaching generally human issues, the fairy tale addresses directly the analogical hemisphere, that is the unconscious (the id, in Freud's topographical model), introducing the message that is necessary to growth and freeing the psyche that is being formed from the pressures exerted by the exigences of the ego and of the superego. Unlike the myth, the fable or other moralising stories, the fairy tale helps the reader/listener–character identification and, implicitly, it helps for the obstacles and the adversities to be overstepped, by means of a quasi-complete temporal, spatial, onomastic etc. ambiguity that the author (equally anonymous, most of the times) orchestrates.*

Keywords*: language; analogic communication; fairy tale psychanalysis; phantasm; growing up.*

Motto : - Que le monde est grand ! dirent les petits. Car ils avaient maintenant beaucoup plus de place, bien sûr, que lorsqu'ils étaient dans l'œuf.
- Croyez-vous donc que ce soit le monde entier ? dit la mère. Il s'étend loin de l'autre côté du jardin, jusqu'aux champs du pasteur, mais je n'y suis jamais allée. (H. C. Andersen, *Le Vilain Petit Canard*)

Pourquoi les contes de fées ?

Les psychologues s'accordent à confirmer le rôle remarquable de cette forme littéraire, en tant que véhicule symbolique parfait, pour le parcours identitaire de tout individu :

> Les contes de fées, à la différence de toute autre forme de littérature, dirigent l'enfant vers la découverte de son identité et de sa vocation et lui montrent aussi par quelles expériences il doit passer pour développer plus avant son caractère. Les contes de fées nous disent que, malgré l'adversité, une bonne vie (…) est à notre portée, à condition que nous n'esquivions pas les combats pleins de risques sans lesquels nous ne trouverions jamais notre véritable identité. (Bettelheim B., 2005, p. 40)

Marc Alain Descamps définit, lui aussi, les contes comme des œuvres de sagesse, « produits par l'inconscient collectif », des histoires que l'on se transmet oralement et qui, généralement, n'ont pas d'auteur connu ; constamment réactualisés, les contes sont vivants, car ils représentent « le miroir de l'âme d'un peuple » :

> Ecrire un conte, c'est le figer et le tuer. Les contes écrits sont morts, leur évolution est arrêtée. Aussi ne peut-on plus les raconter. On se contente de les lire. Et par conséquent, leur public change. Les contes ne sont pas des histoires à dormir debout. Ce ne sont pas des divertissements pour analphabètes, ni des histoires pour faire peur aux enfants. La preuve c'est qu'autrefois ils étaient racontés aux adultes. Le conte n'est pas récité par n'importe qui, n'importe quand, ni n'importe comment. (Descamps M.A., http://www.europsy.org/marc-alain/contedefee.html, p. 1)

Le conte de fées et les formes d'ambiguïté

La préoccupation d'ambiguïser le cadre narratif d'un conte de fées semble être commune à la plupart des auteurs populaires, dans le but constant d'offrir des solutions simples et accessibles au public très jeune, accablé parfois par des problèmes existentiels précoces et douloureux, par des jalousies, des désirs et des angoisses œdipiens qu'il ne saurait dépasser par lui seul. Plus la narration est dépourvue de données temporellement et spatialement exactes et sa géographie est floue et imprécise, plus les personnages, les aventures et les images symboliques rassurent et réconfortent l'enfant, en lui montrant que simplement par s'identifiant avec les divers héros du conte, une solution heureuse attend toujours au bout du chemin :

> Tant que nous n'avons pas assuré en nous-mêmes une sécurité considérable, nous ne pouvons pas nous engager dans des luttes psychologiques difficiles, à moins qu'une issue positive ne nous apparaisse comme certaine, quelles que soient les chances que nous ayons de l'atteindre en réalité. Le conte de fées alimente l'imagination avec des matériaux qui, sous une forme symbolique, suggèrent à l'enfant quel genre de bataille il aura à livrer pour se réaliser, tout en lui garantissant une issue heureuse. (Bettelheim B., 2005, p. 63)

Un premier type d'ambiguïté, *l'ambiguïté auctoriale*, constitue le support de la plupart des contes de fées (à quelques exceptions, les contes de fées les plus connus, attribués à des auteurs comme H.C. Andersen, Les Frères Grimm ou Ch. Perrault – chez nous, P. Ispirescu ou I. Creangă – ne sont que des versions élaborées par ceux-ci selon les variantes anciennes qui circulaient déjà oralement depuis longtemps), et c'est justement cette source anonyme (comme dans le cas des proverbes ou de l'Evangile) qui rend toute autorité symbolique au message. Mais si l'auteur /émetteur peut ainsi rester imprécis et vague, il n'est pas dépourvu d'importance que ce soit l'une des personnes signifiantes pour l'enfant (parents, grands-parents) qui représente le *canal* du message. Françoise Dolto n'a jamais cessé d'insister sur « l'importance des paroles dites ou non dites sur des événements qui marquent actuellement ou ont marqué la vie d'un enfant, souvent à son insu » (Dolto F., 1987, p. 7), en précisant que :

> l'être humain est avant tout un être de langage. Ce langage exprime son désir inextinguible de rencontrer un autre, semblable ou différent de lui, et d'établir avec

> cet autre une communication. (…) le langage parlé est un cas particulier de ce désir. (Idem, p. 8)

Pour que son message touche à sa fin et accomplisse son but, qui celui de donner un sens à la vie du lecteur/auditeur, le conte de fées, en tant que forme *sui generis* de psychothérapie, doit nécessairement s'adresser directement à l'inconscient, donc déstabiliser le côté rationnel, par l'emploi des messages non-directifs comprenant plusieurs autres formes d'ambiguïté : *spatiale* et *temporelle* en tout premier lieu, mais aussi *toponymique* et *onomastique*. L'information exacte (date, endroit, nom etc.) – tout comme dans la relation hypnothérapeutique – est totalement superflue dans l'histoire qui se déroule magiquement et n'implique que l'imagination de l'enfant ; plus les choses racontées sont floues, indistinctes et atemporelles, plus elles deviennent universelles et donc indispensables au devenir, aux identifications et aux projections de l'individu. Localisé dans l'hémisphère gauche (Watzlawick P., 1979) le langage de type digital (rationnel, exacte) n'est nullement nécessaire, voire totalement incapable de « former l'esprit et la personnalité de 'enfant, (…) de stimuler et alimenter les ressources intérieures qui lui sont indispensables pour affronter ses difficiles problèmes » (Bettelheim B., 1999, p. 14) de la croissance. Le même auteur fait, d'ailleurs, remarquer :

> Les abécédaires et autres livres pour débutants sont étudiés pour enseigner la technique de la lecture, et ne servent à rien d'autre. La masse énorme des autres livres et publications qui forment ce qu'on appelle la « littérature enfantine » vise à amuser l'enfant ou à l'informer, ou les deux à la fois. Mais la substance de ces écrits est si pauvre qu'elle n'a guère de signification profonde pour lui. L'acquisition des techniques – y compris celle de la lecture – perd de la valeur si ce que l'enfant a appris à lire n'ajoute rien d'important à sa vie. (Idem, p. 15)

Il va de soi, confirme Bettelheim, que le rôle primordial du conte est celui d'éveiller la curiosité enfantine, d'enrichir sa vie en stimulant l'imagination, de l'aider à développer son intelligence émotionnelle et à dépasser ses angoisses et difficultés ; les contes de fées « ont infiniment plus de choses à nous apprendre sur les problèmes intérieurs de l'être humain et sur leurs solutions, dans toutes les sociétés, que n'importe quel autre type d'histoire…» (Ibidem, p. 16).

I. L'ambiguïté spatiale Une première forme d'ambiguïté – consacrée dans la plupart des contes – est justement l'ambiguïté spatiale, qui opère une sorte de *délocalisation* actantielle de tous les participants à l'histoire : personnage/s, lecteur/auditeur ou conteur sont tous transportés – bon gré, mal gré – vers une destination incertaine, aléatoire :

> *Bien loin* dans la mer, l'eau est bleue comme les feuilles des bluets, pure comme le verre le plus transparent, mais *si profonde* qu'il serait inutile d'y jeter l'ancre, et qu'il faudrait y entasser une quantité infinie de tours d'églises les unes sur les autres

> pour mesurer *la distance du fond à la surface*. C'est là que demeure le peuple de la mer. (Andersen H.C., 1876, p. 249, trad. David Soldi)

Dans une traduction plus récente, celle de Marc Auchet, le début du fameux conte de fées d'Andersen (*La Petite Sirène*) devient :

> *Bien loin* dans la mer, l'eau est bleue comme les pétales du plus beau bleuet, pure comme le verre le plus transparent, mais elle est *très profonde, plus profonde* qu'aucune ancre ne peut atteindre. Il faudrait empiler une grande quantité de clochers pour *monter du fond à la surface*. C'est là en bas qu'habite le peuple de la mer (Andersen H.C., 2003, p. 55).

L'auteur remplace ainsi souvent la formule inchoative tellement familière : *Il était une fois*, qui semble induire à l'auditeur une authentique transe hypnothérapeutique ericksonienne[*] par la suggestion doublement forte de la *distance* et de la *profondeur*, sans préciser aucunement les coordonnées ou le nom du pays, de la ville ou de l'endroit en question. Le même rituel est repris par Andersen dans *Les Cygnes Sauvages* : « *Bien loin d'ici*, là où s'envolent les hirondelles lorsque l'hiver arrive chez nous, demeurait un roi qui avait onze fils et une fille… » (Andersen H.C., 2003, p. 95).

II. L'ambiguïté temporelle Si les *adverbes de lieu* rendent imprécis le cadre et augmentent la trans-spatialité du conte de fées, *les adverbes de temps* et l'emploi simultané des *articles indéfinis* et de *l'imparfait de l'indicatif* (ce temps de l'improbabilité par excellence**[**]**) offrent à l'histoire son unique caractère atemporel : « *Il était une fois un* roi et *une* reine qui n'*avaient* point d'enfant et en *étaient* plus affligés qu'on ne saurait le dire » (Perrault Ch., 1959, p .21). Parfois, le début est plus laconique, plus escarpé :

> *Un* soldat *marchait* sur la grand'route : une, deux ! une, deux ! Il *avait* le sac sur le dos et le sabre au côté ; il avait fait la guerre, et maintenant il *revenait* chez lui.

---

[*] *Milton H. Erickson* (1901-1980), célèbre hypno-thérapeute américain dont la méthode se nourrit des ressources créatives du langage et de l'inconscient individuel, et qui utilisa l'hypnose d'une façon tout à fait nouvelle, moins directive et plus permissive que l'hypnose classique. En utilisant ses fameux *contes thérapeutiques*, il s'attachait à traiter dans l'inconscient du patient les ressorts et la dynamique du symptôme, en mobilisant les ressources propres du patient et en employant ses croyances et son langage. Son travail a inspiré les auteurs de *L'école de Palo Alto*, qui transformèrent les bases des théories modernes de la communication humaine, normale et pathologique, point de départ des futures thérapies systémiques et familiales.

[**] **«** ... celui qui se propose de peindre des états doit au contraire donner l'impression de la durée. (...) ils [les Goncourt] utilisent dans ce but certains temps des verbes, par exemple *l'imparfait*, qui procure le mieux l'idée de l'événement indéfini, en train de se réaliser et cependant inachevé. Pour me servir d'un terme de métaphysique allemande, *l'imparfait* est le temps du 'devenir' » (Bourget, *Nouv. Essais psychol.*, 1885, p. 167, apud http://www.cnrtl.fr/definition/imparfait)

> Chemin faisant, il rencontra *une* vieille sorcière ; elle *était* bien vilaine, sa lèvre inférieure *tombait* sur sa poitrine. (Andersen H. C., 1876, p. 39)

ou

> *une* petite fille pauvre *marchait* dans la rue, la tête et les pieds nus. (Andersen, H. C., 2003, p. 213)

ou encore

> *Une* femme *désirait* beaucoup avoir *un* petit enfant ; mais, ne sachant comment y parvenir, elle alla trouver *une* vieille sorcière et lui dit : « Je voudrais avoir *un* petit enfant ; dis-moi ce qu'il faut faire pour cela. (Andersen H. C., 1989, p. 6)

L'emploi fréquent des *pronoms indéfins* : « *Quelqu'un* frappa à la porte de la ville et le vieux roi alla ouvrir » (Andersen H. C. , 2003, p. 43) ne fait que dissimuler d'autant plus l'identité spatiale, temporelle ou individuelle des personnages, et, dans la plupart des cas, toutes ces techniques coexistent :

> Il *était* une fois, dans *un* village, *une* petite fille, la plus jolie qu'on pût voir. Elle *était* toujours vêtue *d'une* robe rouge et *d'un* capuchon de même couleur, qui lui seyaient si bien que *partout on l'appelait* le Petit Chaperon Rouge. (Perrault Ch., 1959, p. 7)

ou

> Il *était* une fois *un* gentilhomme qui, étant veuf, épousa en secondes noces *une* femme…(Idem, p. 75)

et toujours chez Perrault :

> Il *était* une fois *un* bûcheron et *une* bûcheronne... (Ibidem, p. 103)

Le mythe et le conte de fées

Il y a des ressemblances entre le mythe et le conte de fées, leur mise en scène entraînant un matériel symbolique identique, des histoires extraordinaires, des héros universels et des aventures magiques parfois communs ; tous les deux reprennent, par exemple, de manière fragmentaire, l'ancien modèle religieux, qui limite, voire interdit aux femmes le droit de parler, donc, indirectement, celui de perpétuer leur propre imaginaire à transmettre à leurs enfants ; selon Luce Irigaray (Irigaray L., 1989), le christianisme avait déjà interrompu les généalogies féminines inaugurées par les mythes; les couples mère/fille telles Clytemnestre-Iphigénie, Déméter-Perséphone, Jocaste-Antigone, Passiphae-Phèdre conservent des descendances divines féminines que le christianisme s'efforce d'éluder : il sépare ainsi l'humain du divin, Eve n'ayant pas de mère, Marie étant, en échange, la Mère Vierge. La plupart des contes de fées ne font que consolider et justifier, de la sorte, « le versant symbolique de la paternité » (Bydlowski, 1998), car dans les contes, les pères sont rarement nocifs, sévères et intransigeants, tandis que les

mères vont assez vite de la jalousie jusqu'au crime. L'éternelle formule inchoative du conte déclenche la régression infantile : « Il était une fois… », « Once upon a time… », « Era odată… » et sous l'effet de cette « hypnose » *sui generis* de la narration, la socialisation de l'enfant (récepteur apparemment passif du conte) implique l'enseignement de la filiation spirituelle masculine par des techniques très simples, parmi lesquelles l'absence du visage paternel, supposé protecteur et nourrissant, ou tout au plus permissif (comme le père de *Hansel et Grëtel*), absence qui, paradoxalement, augmente l'autorité masculine, mais, d'autre part, favorise l'expansion d'un maternel maléfique, d'un pseudo-maternel, comme dans *Blanche comme neige, Cendrillon, Peau d'Âne* etc.

Paradoxalement, la langue dite « maternelle » s'inaugure justement à travers ce territoire discursif où tout est imprécis, indéfini, donc, à la fois possible. Notons qu'en roumain, la formule identique « a fost/era odată ca niciodată » projette l'action dans une improbabilité extrême et peut se traduire, à notre avis, par « *era odată* (atât de demult, încât este) *ca* (şi cum n-ar fi fost) *niciodată* » (Popa, D. M., 2004, p. 175).

Pourtant, affirme Bettelheim, la sagesse psychologique des siècles veut qu'à la différence des contes de fées, chaque mythe soit l'histoire d'un héros particulier, dont l'identité est précise, le nom est connu, la généalogie est certaine : Thésée**,** Hercule, Diane, Brunhild etc. Et c'est ici que les correspondances cessent et les différences s'instaurent, parmi lesquelles le côté optimiste du conte, nettement opposé au pessimisme structural du mythe.

> Non seulement ces personnages mythiques ont des noms, mais on nous dit aussi les noms de leurs parents et des autres personnages principaux de l'histoire. (...) Le conte de fées, par contre, annonce clairement qu'il va nous raconter l'histoire de *n'importe qui* (c'est nous qui soulignons), de personnages qui nous ressemblent beaucoup... Des histoires récemment inventées suivent elles-mêmes ce modèle : « La Belle et la Bête », « Le Petit Prince », « Le Vilain Petit Canard », « Le Vaillant Petit Soldat de Plomb ». Les protagonistes des contes de fées sont présentés, par exemple, comme « une petite fille », ou « le plus jeune frère ». Si des noms apparaissent, ce ne sont pas de noms propres, mais des termes généraux ou descriptifs. On nous dit « Comme elle était toujours souillée et salie, ses sœurs l'appelaient Cendrillon » et « le petit chaperon rouge lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit Chaperon Rouge ». (Bettelheim B., 2005, p. 64)

Quand le personnage du conte a un nom, comme dans le cycle des histoires de Jack, ou dans « Jeannot et Margot », ou, comme chez Andersen, Élise la sœur qui sauve ses onze frères ensorcelés par une mère maléfique, ce sont des noms très courants, qui pourraient s'appliquer à n'importe quel enfant :

> C'est d'autant plus net que, dans les contes de fées, personne d'autre ne porte un nom ; les parents des personnages principaux sont anonymes. Ce sont le « père », la

> « mère », la « belle-mère », avec, parfois, une précision : « un pauvre pêcheur », « un pauvre bûcheron ». S'il s'agit d'un « roi » ou d'une « reine », c'est un faible déguisement pour le père ou la mère, comme « prince » ou « princesse » tiennent lieu de fils et fille. Les fées et les sorcières, les géants et les marraines sont également sans nom, ce qui facilite les projections et les identifications. (Idem, p. 65)

Le héros des contes de fées a beau vivre des événements extraordinaires et invraisemblables, il n'en devient pas pour autant un surhomme, contrairement au héros mythique ; cette humanité, cette faiblesse authentique fait comprendre à l'enfant que, quel que soit le sujet du conte de fées, il n'est qu'une transposition imaginaire et exagérée des taches qu'il aura à accomplir plus tard dans sa vie, de ses espoirs passés ou présents et de ses appréhensions, affirme Bettelheim. Vladimir Propp dit, autrement, la même chose :

> Dans l'étude du conte, la question de savoir ce que font les personnages est seule importante ; *qui fait quelque chose et comment il le fait, sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement***.** (Propp V., 1970, p. 89, c'est nous qui soulignons).

Conclusion

La fonction la plus importante des contes de fées pour l'individu en cours de croissance et d'évolution est bien autre que de lui donner des leçons sur la façon dont il doit se conduire en ce monde ; la religion, les mythes et les fables sont pleins de cette sagesse, mais leurs instructions sont plus directes, plus strictes et moins permissives. Le conte de fées ne contrôle pas, il n'interdit rien à qui que ce soit, il ignore les commandements et abolit les règles :

> Les contes de fées ne prétendent pas décrire le monde tel qu'il est ; ils ne donnent pas davantage de conseils sur ce qu'il convient de faire. (…) Les vertus thérapeutiques du conte de fées viennent de ce que le patient trouve ses propres solutions en méditant ce que l'histoire donne à entendre sur lui-même et sur ses conflits internes à un moment précis de sa vie… Le conte de fées ne se réfère pas *clairement* au monde extérieur, bien qu'il puisse commencer d'une façon assez réaliste et qu'il soit tissé de faits quotidiens. La nature irréaliste de ces contes est un élément important qui prouve à l'évidence que les contes de fées ont pour but non pas de fournir des informations utiles sur le monde extérieur, mais de rendre compte des processus internes, à l'œuvre dans un individu. (Idem, p. 43, c'est nous qui soulignons)

Dans *La fonction thérapeutique du conte*, Annick Boulé-Croissan reprend l'idée centrale de Bettelheim, celle d'un rôle unique, réparateur et thérapeutique du conte de fées, similaire à celui du temps : le thème conducteur des *Mille et une nuits* – souligne l'auteur – montre qu'il faudra près de trois ans de récits ininterrompus pour que le roi se libère de sa profonde dépression. Il doit écouter attentivement un

millier de contes avant de restaurer complètement sa personnalité désintégrée. « C'est une façon de dire qu'il faut du temps pour se réparer. Dans les contes de fées, le héros n'accède au bonheur qu'après avoir traversé et surmonté un certain nombre d'épreuves. » (Boulé-Croissan A., 2005, p. 140)

C'est donc dans ce cadre spatio-temporel flou, métaphorique et sécurisant du conte de fées (que même les illustrations des contes de fées font si heureusement ressortir : cf. Jacques G., *Du texte à l'illustration. Ambiguïtés féminines dans les Contes de ma mère l'Oye*, in http://grit.fltr.ucl.ac.be/article.php) que l'identité de l'enfant pourra s'élaborer sans entraves et sortir de son long sommeil symbolique ; éternel destinataire privilégié du message narratif, l'enfant prendra tout son temps à le déchiffrer correctement et sans hâte : « Ne craignez rien et n'essayez pas de précipiter les choses ; quand le temps sera mûr, le problème impossible sera résolu, comme de lui-même » (Betteleheim B., 2005, p. 350).

Références

Andersen, Hans Christian, *Contes*, Paris, Le Livre de Poche, 2003
Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Lafont, 2005.
Boulé-Croissan, Annick, *La fonction thérapeutique du conte*, Paris, Ed. Eres, 2005.
Cashdan, Shelton, *Vrajitoarea trebuie să moară*, București, Ed. Trei, 2009.
Dolto, Françoise, *Tout est langage*, Paris, Ed. Vertiges du Nord/Carrere, 1987.
Irigaray, Luce, *Le temps de la différence*, Paris, Livre de Poche, 1989.
Perrault, Charles, *Contes*, Paris, Ed. Hachette, 1959.
Popa, Doina Mihaela, « Avatarurile feminității în cadrul basmului » in *Condiția femeii în societatea modernă*, Iași, Ed Performantica, 2004.
Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.
Watzlawick, Paul et al., *Une logique de la communication*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.
https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_d'Andersen/La_Petite_Sirène
http://www.cndp.fr/fileadmin/user_upload/CNDP/catalogues/perrault/files/contes_perrault.pdf
http://www.europsy.org/marc-alain/contedefee.html
http://www.cnrtl.fr/definition/imparfait
Jacques, G., *Du texte à l'illustration. Ambiguïtés féminines dans les Contes de ma mère l'Oye*, in http://grit.fltr.ucl.ac.be/article.php

L'AMBIGUÏTÉ DU LANGAGE ROMANESQUE DANS *LA BATAILLE DE PHARSALE* DE CLAUDE SIMON

Nabila BEKHEDIDJA
Université d'Oran 2, Algérie

Abstract*:* La Bataille de Pharsale *is a novel written by Claude Simon in 1969. With this novel, the text ceases to be considered "the writing of an adventure" to become "the adventure of a writing". Why? "The Battle of Pharsale" anagram "of the battle of the phrase" presents a particular construction of the sentence, an unusual custom of punctuation and a scrambling of the linearity of the narrative. We find that the author attempts to move away from a traditional narrative structure and that he writes with the stated purpose of challenging the dominant written language. Through the analysis of the sentence we discover an intention of innovation. As a result, he uses an ambiguous, inaccessible, problematic language, thus disgusting an easy, even accessible, romantic language that slides the narrative into a classic mold. In this respect, our work will focus on the study of the ambiguity of language in Simon's novel, which manifests itself through the particular aspect of his sentence and writing.*

Keywords: *writing; ambiguity; reflection; language; game*

On découvre un auteur considéré dans les années '60 comme l'un des principaux représentants du nouveau roman ; Claude Simon s'éloigne délibérément de la tradition du roman conventionnel et s'engage dans l'exploration des voix narratives nouvelles qui lui ouvrent la porte d'un autre type de roman. Il réfute un certain conformisme narratif et propose un nouveau roman qui invoque une modification radicale des habitudes de lecture.

L'une de ses productions romanesques qui a attiré notre attention est *La Bataille de Pharsale*. Avec ce roman, le texte cesse d'être considéré comme « l'écriture d'une aventure » pour devenir « l'aventure d'une écriture ». Pourquoi ? La Bataille de Pharsale anagramme de « la bataille de phrase » présente une construction particulière de la phrase, un usage peu coutumier de la ponctuation et un brouillage de la linéarité du récit.

On sent que l'auteur tente de s'éloigner d'une structure narrative traditionnelle et qu'il écrit dans le but avéré de mettre en cause la langue écrite dominante. A travers l'analyse de la phrase on découvre une intention d'innovation. De ce fait il utilise un langage ambigu, inaccessible, problématique, répugnant ainsi un langage romanesque facile, voire accessible qui fait glisser la narration dans un moule classique.

L'intérêt de ce roman ne réside pas uniquement dans l'expression d'une forme de création esthétique mais dans le fait que ce roman nous invite à nous interroger sur ce qui prédomine dans la réalisation d'une œuvre et sur l'acte créatif. Le roman de Claude Simon tire sa particularité de ce qu'il se fonde sur une narration discontinue, hachée, désarticulée de façon à passer pour un roman où le langage devient un lieu nodal de la recherche d'une écriture, une écriture ambiguë, opaque et problématique. Notre réflexion va porter, donc, sur l'écriture et ses procédés, le langage et ses manifestations dans *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon.

Dès lors, notre questionnement est le suivant : Comment le roman Claude Simon explore-il l'espace du langage dans *La Bataille de Pharsale* ? Et quels sont les procédés d'écriture spécifiques employés dans ce roman ? Pourquoi ce romancier accorde-t-il de l'importance au travail de l'écriture, et à l'élaboration scripturale ? Quel est l'objectif de Claude Simon ?

Le but de ce travail est de montrer comment à travers une écriture et certains procédés narratifs, Claude Simon s'engage vers une pratique romanesque jugée nouvelle et ouvre de ce fait l'ère du roman nouveau, en ce sens il se démarque des normes établies et il ouvre la réflexion sur les problèmes du texte littéraire, entendu au sens d'écriture, sur la notion de lecteur et du triptyque incontestable de la littérature, à savoir : écrivain, texte, lecteur.

Ce roman diffère de beaucoup des autres productions romanesques présentes sur la scène littéraire. Après des « lectures ardues » on peut dire que ce roman n'est assimilable à rien d'autres, et c'est ce qui fait son intérêt. Sans personnages précis et nommés, sans narrateur repérable, sans pronoms personnels explicites, la description suffisant au lecteur pour qu'il constitue, bribes après bribes, l'histoire.

La Bataille de Pharsale, nous décrit une intrigue assez laborieuse, point de progrès, mais présente une écriture alourdie, surchargée de participes et d'adjectifs, une sorte de mortier ; bref, c'est un texte étrange, bizarre, atypique qui mérite d'être lu et relu. On constate un manque de cohérence au niveau de la fiction de la narration, du chapitre, du paragraphe, de la phrase.

Ainsi, le roman présente un aspect assez inhabituel parce qu'il ne nous raconte pas une histoire à laquelle on est amené à croire durant le temps de la lecture qui s'impose à nous, mais c'est le roman de la « déception » par excellence et on se résigne à son étrangeté qui invite tout lecteur à plusieurs lectures du roman. Dans ce sens, Claude Simon souligne : « La littérature dit toujours les mêmes choses : l'amour, la mort, la fuite du temps, les espoirs, les désillusions, la peine des hommes. Ce qui compte, c'est la manière dont c'est dit. Parce que, chaque fois que la manière change, ces mêmes choses deviennent "autre chose". La Crucifixion peinte par Grunwald ou par Le Tintoret, c'est toujours la Crucifixion, et pourtant c'est radicalement différent. » (Piatier J., 1981, p. 11-13 ; je souligne)

Ce qui s'impose à nous dès la première lecture c'est la difficulté de lire et de comprendre à cause de l'usage peu coutumier de la ponctuation (parfois abandonnée et d'autre fois par l'utilisation contraire de ses signes) et à une construction particulière des phrases (parfois longues, d'autre fois courtes, inachevées, incomplètes, lourdes, incorrectes à cause du rejet des règles de la grammaire…). Ainsi, on déduit que l'écrivain fait subir à la langue écrite des opérations pour empêcher de faire glisser la narration dans le moule classique. On sent qu'il écrit dans le but avéré de mettre en cause la langue écrite et c'est à travers l'analyse de la phrase qu'on remarquera une intention de modernité.

Même si son objectif est de démolir la langue écrite dominante, il est loin d'en proposer une illustration (décoration et une valorisation) il provoque une contradiction, une contestation et une transformation. (Ricardou J., 1975-1986). On peut dire que le langage romanesque simonien est ambigu et si on parle d'ambiguïté c'est par rapport à un langage romanesque conventionnel en l'occurrence accessible.

Claude Simon s'éloigne délibérément du roman dit conventionnel et s'élance dans la recherche d'une structure romanesque originale qui le rapproche du Nouveau Roman. Pour se démarquer de la convention, Claude Simon fait subir à son langage une évolution qui devient problématique, difficile, inaccessible, ambiguë à cause d'une succession de participes présents, de propositions emboîtées les unes dans les autres, d'immense phrases entre coupées de parenthèses et brutalement interrompues par des points de suspensions, la reprise obstinée de fragments textuels. Tels sont, pour l'essentiel les moyens utilisés par l'écrivain pour rendre le langage de *La Bataille de Pharsale* problématique *(*Bancquart et Cahne, 1992, p. 424). Et à cet égard, notre travail portera sur l'étude de l'ambiguïté du langage dans le roman de Simon qui se manifeste à travers l'aspect particulier de sa phrase.

En fait, le roman met en relief :
- Un titre explicite : révélateur du contenu du roman car il s'agit bien d'une bataille romaine avant le Christ.
- Un titre implicite : hermétique ; La Bataille de Pharsale anagramme de la bataille de la phrase et par-delà la phrase, la bataille des mots.

Claude Simon va opérer une double recherche sur un ensemble d'images et de mots que convoque ce titre : une bataille célèbre préfigurant la bataille de la phrase, et d'autre part des questions posées à l'histoire, par un narrateur avide d'en savoir plus long sur ce phénomène que comme tant d'autres, il ne connaît qu'à travers ses textes scolaires ; autrement dit, cette bataille doit se concevoir et comme un référent historique et comme un jeu d'écriture et même de langage : mise en abyme déjà. Le titre de ce roman affirme ouvertement être un emprunt à une œuvre illustre de la littérature latine : La Guerre Civile, La Pharsale de Lucain.

« Bataille » renvoie aux divers affrontements guerriers qui nous sont narrés : bataille de Pharsale où s'affrontent partisans de Pompée et de César (48 avant J.C.), combats légendaires que retracent l'histoire antique, opération militaire vécue par le narrateur pendant la seconde guerre mondiale…, aux multiples luttes amoureuses qui nous sont dépeintes : expériences sexuelles du narrateur …et aux innombrables guerres textuelles qui se déroulent au sein du roman.

« Pharsale », figurant également dans un recueil scolaire de textes latins et sur un panneau indicateur au bord d'une route de Thessalie (Cf. Simon C., 1969, p. 186), s'avère être aussi un nom sur un itinéraire un référent historique et artistique et un terrain sur lequel se dispute un match de football. En outre, le titre est doté d'une texture polysémique qu'autorise une relecture du texte sous un éclairage radicalement nouveau. Jean Ricardou prouve, exemple à l'appui, que plusieurs passages du roman chacun faisant suivre les idées de lumières et de saletés, sont établis à partir des mots « phare », « sale ».

Le titre lui constitue un jeu sur le titre. Ainsi dans La Bataille de Pharsale, par la suite d'une anagramme évidente, permet de reconnaître un aspect du fonctionnement textuel : la bataille de la phrase et par de la phrase, la bataille des mots.

Or le propre du texte simonien est de contester l'arbitraire du récit conventionnel c'est à dire l'ordonnance chronologique donc le récit est dé-chronologique, constamment interrompu par des fragments d'autre textes, des insertions venant d'ailleurs ; conséquence : un disfonctionnement du schéma narratif.

Ce roman explore l'espace du langage, usant largement de parenthèses, de récit, se joue de la chronologie, tandis que la technique des paragraphes commencés sans majuscule, interrompus par des points de suspensions, voire au milieu d'un mot, repris après une longue incidente, souligne désormais le continu de la pensée. Rapportés tels quels les dialogues s'intégrant au texte, nulle ponctuation ne vient fragmenter l'unité de la phrase, décrochements, multiplication des « comme si », de « peu à peu » … semble être des recherches formelles sur le plan de l'écriture.

Avant d'étudier la ponctuation de *La Bataille de Pharsale*, essayons de définir la ponctuation : « ensemble des signes visuels d'organisation et de présentation accompagnant le texte écrit ; la ponctuation comprend plusieurs classes de signes graphiques discrets et formant système compétent et suppléant l'information alphabétique ». (Dictionnaire Des Langues Françaises de P à Z, Beaumarchais, Conty et Rey. Bordes, 1984. La définition de la ponctuation est empruntée à Nina Catach, *Langue française : La ponctuation*, 1980, p. 21)

Il apparaît ici que la ponctuation relève de la mise en ordre, de l'organisation du sens au même titre que la syntaxe et l'ordre des mots dans la phrase. La conséquence qui découle immédiatement d'une telle représentation de la ponctuation impose la

création d'un nouveau système d'écriture, qui remet en cause à la fois l'organisation canonique de la phrase, quitte à déroger aux lois de la syntaxe. En effet, la ponctuation est perçue par Claude Simon comme l'outil de clarté dans les emplois qui en sont fait conventionnellement que surgit chez lui la nécessité d'en retrouver l'emploi pour la mettre en adéquation avec le projet scriptural.

Il est clair que le choix des marques de ponctuation ne doit rien au hasard mais il est motivé. Voici quelques exemples :

Le point

La présence du point est d'ailleurs à mettre en relation très souvent avec les glissements énonciatifs. Il accompagne alors le passage d'une référence à une autre, que celui-ci soit marqué ou non. Le point intervient fréquemment dans l'indication d'un changement de perspective : changement de thème ou d'énonciateur ; voici un exemple :

> […] des petits oiseaux gris volent parfois de l'un à l'autre la trajectoire de leur vol est rectiligne. En s'élançant ils poussent un cri semblable au bruit que peut faire une poulie mal graissée tournant très vite.
> O. traduit un texte latin […] . (Simon C., 1969, p. 220)

Le point constitue une forme d'indicateur non pas de régularité selon les conventions typographiques, mais au contraire de déstabilisation prochaine des repères énonciatifs, il en va ainsi dans les lignes suivantes :

> […] on frappe à la porte. L'homme esquisse un mouvement pour se dégager, O. le serre violemment, l'emprisonne dans ses bras minces. Aucun son ne sort de sa bouche mais ses lèvres s'avancent dans une moue, comme si elle faisait Chchchchuuu…, son visage enfantin parfaitement immobile aussi, les deux prunelles glissées maintenant en coin, regardant dans la direction de la porte. Quatre ou cinq autres militaires revêtus du même uniforme sombre sont sortis de la caserne. (…) (Simon C., 1969, p. 216)

Le point marque la cassure entre deux moments énonciatifs, il confirme qu'il y a eu un glissement du « on » au « il ».

La virgule

Parmi les autres grandes tendances de la ponctuation de La Bataille de Pharsale, on peut noter l'importance quantitative de la virgule, parfois même un passage n'a pour ponctuation que cette dernière, voici un exemple d'illustration :

> les javelines fendant l'air, bruissant, minces, s'entre croissant
> le cheval essaie de se relever, se débattant, tordant son encolure en arrière comme pour voir lui aussi ce qui l'écrase, l'une de ses jambes de devant dessinant un V renversé, le coude touchant terre, le genou en haut, le sabot replié frappant convulsivement la terre (Simon C., 1969, p. 119)

La parenthèse

Les parenthèses sont devenues le centre de la phrase non seulement par leur importance quantitative, mais aussi par leur fonction dans la constitution du récit. Le « soit dit entre parenthèses » est, loin d'être innocent, chez Simon. Pour la rhétorique traditionnelle « la parenthèse est l'insertion d'un sens complet est isolé au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport avec le sujet. (Rannoux C., 1997, p. 99). Ici, à l'exception de parenthèses très courtes et d'ailleurs rares auxquelles peut s'appliquer cette définition, le système syntaxique est fondé sur un échange : la parenthèse est déclenchée par une composante de l'élément porteur (elle est, selon les cas, restrictive, ou plutôt, comparative (comme, comme si), explicative etc. Voici un exemple d'illustration :

> […](le bagagiste malingre, chauve, attendant servilement, debout dans l'encadrement de la porte), et cependant vaguement fabuleux, comme tout ce qui entourait grand-mère ou se rapportait à elle, c'est à dire non seulement ce que nous pouvions toucher et voir (son visage) flasque, le décor de sa chambre, l'odeur de son eau de toilette, ses éternels vêtements sombres) , mais encore, par exemple, ces photographies la représentant jeune fille ou jeune mariée et qui montraient d'elle une image à la quelles les robes, les coiffures démodées(robes et coiffures auxquelles elle était restée fidèle ---les robes seulement de plus en plus sombre, le chignon de moins fourni)[…] (Simon C., 1969, p. 124-125)

Le signe combiné

A l'intérieur de cette grande fonction de découpage visuel, il est possible de distinguer un emploi spécifique de signes combinés qui ont pour fonction de découper l'espace non seulement textuel mais également temporel à l'intérieur de la diégèse : les signes dessinent alors un décrochement que raconte l'énoncé. Il s'agit de la combinaison paradoxale de quatre signes (deux points, parenthèse fermente, guillemets et points de suspension), ou sa variante à trois composantes, les points de suspensions n'apparaissent pas. Le paradoxe provient de l'association à priori contradictoire d'un signe ouvrant tel que les deux points et d'un signe fermant tel que la parenthèse fermante, signe fermant qui s'interpose ainsi entre les deux signes ouvrants que sont les deux points et les guillemets (Rannoux C., 1997, p. 154) ; voici un exemple d'illustration :

> […] les bras écartés aussi, le sabre horizontal, prêt à bondir, le maréchal des logis pénétrant alors dans la chambrée (et toujours pas un homme : quelque chose vraiment comme une sorte de homard, sous ses buffleteries, son casque, en gansé dans son manteau raide, les mains- ou plutôt les pinces-gantées de cuire luisant), marchant directement sur le poêle(pas vite, pas lentement : marchant) et la pointe de la longue lame du sabre dirigée vers son ventre, disant d'une voix inégale : « Allons », ne se souciant pas plus de la menace proférée (quelque chose comme : « N'approche pas ou je te crève ! ») […] (Simon C., 1969, p. 144)

L'ensemble de la combinaison : la parenthèse englobant deux points est l'addition de signes qui aboutit à la création d'un signe complexe.

Combinant un mouvement de fermeture avec une ouverture qu'elle même demande à être raccrochée à un segment antérieur, ce signe complexe demande que soit réalisé un véritable collage de segments textuels.

La suppression de la ponctuation

Lorsqu'on parle de contester la ponctuation c'est de l'usage académique ou si l'on préfère expressif de la ponctuation qu'il s'agit.

Ainsi on peut signaler une difficulté de lecture provoquée par la présence d'une majuscule aucunement précédée par un point. Pour brouiller les pistes l'écrivain emploie la ressource que constitue un usage particulier de la ponctuation, celle-ci est entièrement supprimée :

> nègre en chemise noire pantalon noir veste mastic souliers à boucles chromées brillantes avançant d'une démarche non chaulant balançant les bras les plis de sa veste trop longue se balançant (Simon C., 1969, p. 79),

ce qui a pour effet de rendre la perception des unités syntaxiques plus confuses, bien que les majuscules au début de la phrase soient conservées parallèlement plus au moins régulièrement :

> Parfois un souffle chaud agitait les herbes roussies froissait avec un bruit rêche les feuilles d'épineux quelques buissons d'un vert foncé noirâtre rabougris (…) (Simon C., 1969, p. 66),

cependant souvent elles sont omises :

> mémoire qui voit lignes parallèles s'allégeant maladroitement tracées ondulant légèrement gravées à l'aide d'une pointe dans la chaux recouvrant le mur en torchis dessinant un couloir ou un tube A droite elle s'arrêtaient toutes deux coupées […] » (Simon C., 1969, p. 87)

Ce procédé transforme sensiblement la structure de certaines phrases (voir La Bataille de Pharsale, p. 40).

Les majuscules de Simon représentent un lapsus de lecture qui est moins innocent qu'il ne semble à première vue. Car la série /ku/, /kur/, /kurs/ laisse devenir la présence d'autres paronymes non soulignés, tel : /kud/, /kurwa, /kulwar/. Tous ces mots constituent la « colle » scripturale qui relie ensemble les divers segments de la séquence :

> Journal peut-être pour dissimuler ou justifier déployé, le bord supérieur des feuilles dessinant un angle obtus largement ouvert du ras duquel il peut voir la fenêtre et juste

> sur le côté de la page de droite le porche de l'immeuble LES COUPS ONT NORMALEMENT REPRIS A LA FACULTE DE NANTERRE la fille en rouge bottée de noir rappariassent dans l'encadrement de la porte par où le garçon mécontent est rentré l'instant d'avant s'immobilisant portant à sa bouche une cigarette tendant […] chaise un bras toujours passé sur les épaules de son ami COUPS Elle rejette une bouffée de fumée puis fait glisser le sac […] de son sac COURS et non pas COUPS lapsus tourner une page pour avoir l'air de COURSES AUJOURD'HUI A AUTEUIL 13H30 SPECTACLES bande dessinée l'ombre des immeubles d'un côté de la rue atteignant maintenant la deuxième étage de ceux qui leur font face la fenêtre vide reflétant toujours le ciel vide et lui continuant à voir ce couloir gris la porte grise quoiqu'il soit maintenant immobile décent parmi les passants le brouhaha entrain d'écouter d'épier. (Simon C., 1969, p. 64-65)

Claude Simon tente par moment de monter au lecteur comment le texte se compose et se déchiffre. Le lecteur est devant entreprise scripturale. Le lecteur doit apprendre à lire le texte de Simon ; une fois l'apprentissage est en bonne voie, le texte peut se risquer à des aiguillages plus subtils. (Sarkonak R., 1986, p. 111)

Le mot

Le travail des signifiants est sans doute un des aspects de l'écriture de Simon. Si les signifiants sont pour Claude Simon des carrefours, c'est en raison de leurs signifiée (de leur éventuelle polysémie) mais aussi de leurs signifiant (morphologie ou sonorité) : il ne cherche d'ailleurs pas à distinguer l'un de l'autre, s'employant seulement à exploiter toutes les possibilités analogiques de la langue.

Claude Simon sait jouer des sonorités d'un mot pour permette à la réalité de se métamorphoser : ainsi le prénom de « Corinne » est-il prétexte, de par sa ressemblance avec le mot « Corail », à de multiples développements.

Claude Simon utilise également volontiers les ressources des jeux de mots et de calembours soulignant malicieusement à l'occasion qu'il n'est ni le premier ni le dernier créateur à les utiliser : polysémie de sonorités, calembours. (Genin C., 1997, p. 134-135)

Les jeux de sonorités : les mimophonies

Une fois libérés de la tutelle de leurs significations normales, les mots acquièrent un pouvoir de suggestion qui les rendent d'autant plus évocateurs qu'ils sont « incompréhensibles » selon les normes habituelles.

Comme la monographie, « la mimophonie » consiste à prêter à une chaîne de signifiants une image mimétique de leur matérialité, cette fois sonore. Dans ce roman, on trouve un des exemples les plus frappant de mimophonie simonienne : décrivant l'émoi qu'il a ressenti la première fois qu'il a vu une femme nue, O. emploie le mot « libidineux » pour décrire son trouble :

> […]la vision [de l'odalisque] […] (c'était la première fois que je voyais une femme aussi nue) m'emplit d'un trouble qu'exprime assez bien le mot «libidineux» avec sa consonance un peu rose, un peu molle, plissée pour ainsi dire par la répétition des mêmes syllabes et de sons évocateurs (lit, bite, nœud) […] (Simon C., 1969, p. 138-139)

Les pictogrammes

Considérons le cas des petits dessins incorporés au fil du discours narratif dans *La Bataille de Pharsale* : les pictogrammes, il est vrai que le lecteur peut les verbaliser en subsistant au dessin le mot qui lui correspond. Cependant, il est possible aussi de recevoir ces « signes » comme de véritables images qui n'ont pas besoin d'être traduites en une langue naturelle (Genin C., 1997, p. 134-135) : « César la Guerre des Gaules la Guerre Civile ∫ s'enfonçant dans la bouche ouverte clouant la langue de ce. Latin langue morte » (Simon C., 1969, p. 18).

> […]La lumière tous suivant la direction indiquée par cette main impérieuse comme celles (ou quelque fois seulement une ∫) qui sur les parois émaillées indiquent HOMMES ou DAMES dans l'odeur ammoniacale d'urine […] (Simon C., 1969, p. 15-16)

> […]d'un de ses bras les épaules d'un jeune garçon bouclé sur lequel elle se penchait l'autre bras levé montrant d'une K à l'index tendu là-haut la Gloire et les Nuées et derrière eux il ne venait toujours d'autres montant vers… (Simon C., 1969, p. 15)

Il faut relever que la polysémie générale du texte s'étend jusqu'à la même icône pouvant représenter à la fois une arme ancienne et une enseigne indiquant la direction des W.C, vue dans un couloir de métro (voir l'exemple La Bataille de Pharsale, p. 18). Il arrive également que le pictogramme remplace une seule lettre, si bien que la verbalisation devient plus problématique, en fait impossible. Ainsi telle enseigne lumineuse d'un magasin de vêtements pour hommes, où le A est remplacé par le dessin d'une paire de jambes et le V par le dessin d'un revers de veston (Sarkonak R., 1986, p. 46-53), citons le passage suivant : « le V et le A remplacés par Comment dire : idéogramme ? LA MAISON DU VESTON ET DU PANTALON » (La Bataille de Pharsale, p. 21). De sorte que le texte finit par créer en quelque sorte son propre alphabet ou mieux, sa propre iconographie :

> […] Je ne savais pas encore un certain nombre de nécessités pas encore eaux mortes langue morte parler par signes je voudrais une et un A à pont à fermeture éclair […] (Simon C., 1969, p. 22)

Une fois que le dessin de la lettre A est identifié avec le mot pantalon, on peut le remplacer ailleurs. On pourrait imaginer du reste un texte hybride à la limite de la lisibilité qui serait composé d'un nombre agrandissant de ces pictogrammes au fur et à mesure que les lettres et les mots se feraient remplacer par eux. De fait, le texte de Simon en fait un usage très limité. Dans l'exemple cité, une équivalence est établie

entre le sexe masculin et le V renversé, lequel va parsemer le texte de son érotisme implicite, y compris et jusque dans les passages reproduits en caractères grecs. (Sarkonak R., 1986, p. 46-53.)

Les lettres majuscules

L'insertion dans le corps du texte de dessins et de signes qui rompent son homogénéité typographique produit un certain « effet de réel » pour employer l'expression de Barthes. Lorsque le lecteur de Simon est frappé par tel mot imprimé en lettres majuscules par exemple : « Puis, je reconnus la camionnette bleue ARTICLES POUR DOTS. » (Simon C., 1969, p. 87), cela n'est pas sans ressembler à l'effet qu'à sur un des personnages de l'univers fictif telle affiche « réelle », à cette différence près : celle-là est supposée trancher sur le reste du paysage urbain qui est bien sûr, essentiellement non-verbal, alors que la représentation d'un écrit dans un texte tranche sur le reste de la page, sur un «paysage» qui est de par sa nature même verbal.

En d'autres termes, ces procédés permettent au texte de se désigner comme un objet qui est à la fois matériel et esthétique. De sorte que l'effet de réel qu'on vient de mentionner n'excluent pas un effet proprement poétique. Car le langage qui se « dévoile » et « se met à nu », c'est déjà du langage ludique. (Sarkonak R., 1986, p. 52-56).

Les lettres tronquées

L'absence de marques de ponctuation, les nombreuses ellipses et « fautes » d'orthographe, l'emploi de caractères spéciaux, d'autres alphabets, de caractères imprimés à l'envers (cf. BP56) et de syllabes tronquées…tous ces procédés mettent en relief la matérialité instable du langage écrit et, expliquant, l'obstacle qui se pose à la « simple » imitation. (Sarkonak R., 1986, p. 52-56)

Simon, admet l'idée d'une certaine perte, telle la perte de syllabes tronquées, pour montrer la matérialité du roman, par exemple :

> […] *profond statues de l'Espérance et de la Foi* imbécile ferait un joli titre aussi lasciate ogni speranza fonza del destino le tragica ca de conscienzo déchirant le héros brûlant d'amamour pour la femmenfant du brutal ingénieur Kibat les pauvnèg … (Simon C., 1969, p. 177-178)

En effet, très souvent le récit a recours à des comparaisons lettristes. Par exemple, tel corps figuré dans un tableau, sans doute de David, est décrit en termes d'un A :

> […] le buste incliné en arrière en partie caché par le disque du bouclier au-dessous duquel apparaissent les fesses (le guerrier est vu de dos) et les jambes écartées pour trouver une bonne assise. A l'intérieur du V renversé que dessinent les jambes […] (Simon C., 1969, p. 194)

De sorte que même quand ces graphèmes se trouvent dans les mots apparemment « banals », leur forme importe autant que leur « sens ». La désignation de la matérialité du langage est une façon pour l'écrit de se rendre perceptible, parfois audible, mais surtout visible.

Or, il est clair que Simon n'est pas le premier écrivain à se servir de ce procédé : il se place dans la lignée d'Apollinaire et de Mallarmé, lignée qui remonte à Rabelais et plus loin encore, jusqu'aux scribes médiévaux. Grace donc à cette « vacillation de la lecture et de la vision », le texte simonien ressemble aux œuvres d'un Miro ou d'un Rauschenberg, artistes qui incorporent des textes écrits dans leurs œuvres d'art, car la façon dont Simon rend le langage visible relève d'une technique analogue, proprement picturale. Cherchant à prendre avec des signes- mots, lettres, icones-, il en transcrit dans ses textes pour qu'ils ne se donnent pas seulement à « lire », mais aussi « à voir » (Genin C., 1997, p. 132-134).

L'anagramme

Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, le texte simonien est par définition poétique ; dans ce sens qu'il n'arrête pas de dévoiler la matérialité langagière dont il est fait par exemple, l'anagramme peut prendre la forme d'un raccourcissement car la perte d'une seule lettre donnera naissance à un mot nouveau qui se liera avec le premier (Genin C., 1997, p. 223-224) :

> […] la COQuille du sabre heurta mon casque […] le buste horizontal jambes à demi repliées et légèrement écartées ses COUILLES pendantes […] (Simon C., 1969, p. 119)

De façon semblable, le mot généré peut « naître » de l'ajout d'un seul graphème :

> […] et au moment où il se recule saisissant la VERGE […] (Simon C., 1969, p. 176)
> […] arrivée apparemment au plus épais de la forte VIERGE […] (Simon C., 1969, p. 177)

Les adjectifs qualificatifs

C'est une remarquable constante de l'écriture de Simon : l'emploi massif de l'énumération à trois, quatre… qualificatifs, voici quelques exemples :

> Le soleil aveuglant immobilisé aurait on dit, comme s'il était lui-même fatigué d'éclairer, la lumière brûlant les yeux, les paupières, salie, jaunie devenue poussiéreuse […] (Simon C., 1969, p. 116)
> et
> […] entre grand-mère et maman, en même temps qu'à ce corsage ténébreux entrouvert sur une peau flétrie, blême et molle […] (Simon C., 1969, p. 124)

Et se caractérise aussi par des énumérations de termes plus au moins synonymes : « une peau flétrie, blême et molle » (BP, p. 124) « disparaissant, englouti, absorbé » (Simon C., 1969, p. 115).

Parfois une série de participes présents créent une rime :

> les rails se divisant bruyamment s'écartant bifurquant se rapprochant divergeant de nouveau se dédoublant encore se multipliant s'étalant sur une grande surface (Simon C., 1969, p. 164)

La phrase

Si les considérations critiques s'arrêtent ainsi souvent à la simple constations de la longueur de la phrase simonienne, c'est sans doute parce que la question relève à la fois d'une évidence incontestable et d'une difficulté particulière : car reste en suspens la réponse à la question de savoir ce que l'on entend par la notion de « phrase ».

Le mot même de « phrase » peut renvoyer à des réalités extrêmement différentes. Quelle que soit la catégorie des critères auxquels on recourt traditionnellement pour poser une définition de la phrase, graphique (majuscule et ponctuation), mélodique ou syntaxique leur validité semble devoir être systématiquement prise en défaut par la réalité des textes et ne résiste guère à l'étude de détail de l'écriture simonienne en général, et de *La Bataille de Pharsale* en particulier (Rannoux C., 1997, p. 144).

On a souvent décrit de façon très détaillée la phrase simonienne, qui se caractérise en particulier par son étirement, parfois sur plusieurs pages grâce à la multiplication qui paraît parfois devoir se poursuivre à l'infini, des compléments circonstanciels ou des parenthèses enchâssées les unes dans les autres. La syntaxe est aussi, rendue incorrecte par l'utilisation souvent indécidable que fait l'écrivain des pronoms personnels, des démonstratifs et déictiques divers ; utilisant par exemple le même pronom personnel « il » -en l'occurrence O.- pour désigner dans une même phrase plusieurs personnages. L'absence fréquente de coordination confère enfin à la phrase un aspect heurté et comme disjoint, celui d'une juxtaposition paratactique, etc. Conséquence : la phrase simonienne est donc disloquée et dilatée ; citons l'exemple suivant :

> sur le vitrait au contraire blanche les ailes déployées suspendue au centre d'un triangle entouré de rayons d'or divergents me du juste s'envolant. D'autres fois un œil au milieu. Dans un triangle équilatéral les hauteurs, les bissectrices se coupant en même point. Trinité, et elle fécondée par le Saint-Esprit, vase d'ivoire, tour de silence, rose de Canaan, Machin de Salomon. Ou peint au fond comme dans la vitrine de ce marchant de faïences, écarquillé. Qui peut bien acheter des trucs pareils ? vase nocturne pour recueillir. Accroupissements. Devinette : qu'est-ce qui est fondu, ovale, humide et entouré de poils ? Alors œil pour œil comme on dit dent pour dent, ou face pour face. L'un regardant l'autre. Jaillissant dru dans un chuintement liquide, comme un cheval. Ou plutôt jument. (Simon C., 1969, p. 10)

Les diverses caractéristiques de la phrase de Claude Simon rendent de fait souvent impossible, du moins lors d'une première lecture, la simple compréhension de la signification d'une phrase (Genin C., 1997, p. 358).

Souvent la phrase de Claude Simon, semble se dérouler sans ordre ni fin (cette longueur inhabituelle fait que, parfois, une phrase peut recouvrir, à elle seule, plusieurs pages ce qui a pour effet de rendre toujours délicate chaque tentative de citation, puisque souvent, en citant Claude Simon, on s'expose au risque, à partir d'une phrase, d'être tenté de citer tout le récit) (Rannoux C., 1997, p. 201).

Ces fragments accumulés, combinés, se chevauchant, s'appelant et se heurtant, les phrases et leurs métamorphoses, dans leurs déploiements, leurs jeux d'opposition, leurs ruptures et leurs continuités, leurs déroulements en spirale qui dément la linéarité textuelle, sont la mise en œuvre d'un détail effectué dans la matérialité même du langage. (Rannoux C., 1997, p. 201.)

Ayant élagué tant d'éléments du récit conventionnel, le texte simonien tend à converger vers un point très fin dont parle Foucault. Mais dès lors, il devient apparent que le langage doit être considéré comme un système de transmutations internes, c'est-à-dire comme une pratique ludique, la pratique d'un Claude Simon en particulier tendant à devenir cette « (….) pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer-(…)-, le simple acte d'écrire. » (Foucault M., 1966, p. 313, cité dans Sarkonak R., 1986)

En effet, *La Bataille de Pharsale* révèle un romancier produit de son écriture puisqu'il a volontairement accepté l'aventure du langage et l'aventure de l'écriture. Et, c'est cette transformation romanesque que notre corpus successivement exprime, démontre, manifeste et représente.

En conclusion, on peut dire que le romancier retenu pour cette étude à savoir Claude Simon a séduit, pour son professionnalisme du récit, sa technicité du roman, son expérimentation de l'écriture, son écriture a- canonique. Pour Alain Robbe-Grillet :

> Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente en toute liberté sans modèle. Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre. » (Robbe-Grillet A., 1968, p. 30)

Ce qui retient désormais l'attention, ce n'est certes plus l'histoire, mais les mots pour le dire, "les à-côtés du récits », si bien que le texte narratif devient un texte poétique et substitue à l'intérêt romanesque, l'intérêt esthétique.

L'anti-conformisme de ce roman, constaté dans l'atomisation, la singularité des écritures, originalité que nous avons montrée, en nous écartant de toute tentation

aprioriste, idéologique ou autre, en gardant à l'esprit, la sauvegarde de la spécificité de ce texte littéraire. Dans ce sens Dominique Viart souligne : « fiction et réflexion travaillent ensemble » (Viart D., 2004, p. 28) dans le roman de Claude Simon.

D'ailleurs, ce roman se caractérise de façon évidente, par un premier abord énigmatique : la compréhension du texte est volontairement retardée, les hypothèses de lecture le plus souvent déçues, la signification toujours en suspens. Cet effet général est obtenu, au niveau de chaque séquence textuelle, grâce à une série de procédés : Claude Simon a ainsi souvent recours à l'abandon ou au suspens provisoire de la détermination, à la suppression des proportions syntaxiques (par exemple dans les longues séries de subordonnée juxtaposées). Souvent aussi, un fragment d'énoncé implique un énoncé subséquent, où le lecteur est obligé chez Claude Simon de descendre longuement le cours du texte avant de trouver la détermination attendue. Le suspens de la signification est manifesté dans le déploiement d'une phrase interminable, insatiable qui s'entasse et s'empile, jouant avec les participes présents, les parenthèses. Le texte de Claude Simon, volontairement opacifié par toute une série de procédés stylistiques, semblent donc proposer à la première lecture un texte incompréhensible et indéchiffrable, qui vaut à son auteur le reproche d'être un écrivain illisible qui désire se démarquer de toutes une tradition d'auteurs (cf. le roman traditionnel).

Pour se démarquer de la convention, il fait subir à son langage une évolution il devient problématique, difficile, inaccessible, ambigu à cause d'une succession de participes présents, de propositions emboîtées les unes dans les autres, d'immenses phrases entre coupées de parenthèses et brutalement interrompues par des points de suspensions, la reprise obstinée de fragments textuels. Tels sont pour l'essentiel les moyens utilisés par Simon pour rendre le langage de son roman problématique (Ricardou J., 1986, p. 199).

La contestation de la ponctuation ne veut pas dire seulement sa suppression mais aussi de ne pas la placer là ou l'académisme expressif la situe et s'il est possible de placer là où il ne la situe pas conséquence : une difficulté de lecture et de compréhension. Ainsi la relative liberté prise avec la grammaire – le jeu possible dans/de la syntaxe – permet au roman de fonctionner comme tel c'est à dire comme lieu de déploiement à un univers imaginaire. Donc la phrase simonienne reste à l'intérieur de la lisibilité. Et la contestation de la syntaxe se fait malgré tout dans les limites de la syntaxe. (Ricardou J., 1986, p. 199)

L'absence fréquente de coordination confère enfin à la phrase un aspect heurté et comme disjoins, celui d'une juxtaposition paratactique, caractéristique selon Barthes du texte moderne où « les mots ne cessent de se presser, de se heurter les uns les autres, dans un mouvement d'asyndète généralisé ». Les diverses caractéristiques de la phrase de Claude Simon rendent de fait très souvent impossible, du moins lors

d'une première lecture, la simple compréhension de la signification d'une phrase (Genin C., 1997, p. 378).

Donc, la contestation de la ponctuation et la construction particulière de la phrase simonienne contribuent au brouillage de la compréhension textuelle car elles sont l'un des facteurs essentiels qui font le roman *La Bataille de Pharsale* ait perdu tout sens de l'ordre, et de l'organisation ; conséquence : le texte est fragmenté, disloqué, morcelé, hybride, voire polyptique.

De ce fait, Claude Simon fait appel à l'intelligence et la perspicacité du lecteur car *La Bataille de Pharsale* modifie les habitudes du lecteur et déstabilise ses attentes. Lire *La Bataille de Pharsale*, c'est participer à l'engendrement d'une écriture, à la prolifération d'un texte qui, contestant toute prétention à peindre la réalité, s'exprime par un jeu de mots, un jeu sur les mots et un jeu de langage dans une dynamique d'auto-engendrement. Confirmant l'importance accordée à la prééminence de l'écriture par Claude Simon.

Références

Barthes, Rolland, *Le Plaisir du texte*, Le Seuil (1953-1970-1973)

Bancquart, Marie-Claire et Cahne, Pierre, *La littérature française du XXème siècle*, collection premier cycle, Presse Universitaires de France 1992

Catach, Nina, *Langue française : La ponctuation*, no. 45, Larousse, 1980

Genin, C., *L'expérience du lecteur dans les romans de Simon : lecture studieuse et lecture poignante*. Edition Honoré Champion, Paris, 1997

Piatier, Jacqueline, « Claude Simon ouvre les Géorgiques, Entretien avec Jacqueline Piatier », *Le Monde*, 4 septembre, 1981

Rannoux, Catherine, *L'écriture de labyrinthe, Claude Simon (La Route des Flandres)*, Paradigme, Orléans 1997

Ricardou, Jean, *Lire Simon. Colloque de Cerisy*, Ensemble réuni par Jean Ricardou, Les Impressions Nouvelles, UGC 1975-1986

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1968

Sarkonak, Ralph, *Les carrefours du texte de C. Simon*, Editions Paratexte, Toronto, 1986

Viart, Dominique, *Les fictions critiques de Pascal Quignard*, Etudes françaises, Volume 40, No. 2, 2004

Dictionnaire Des Langues Françaises de P à Z, Beaumarchais, Conty et Rey Bordes, 1984

COHÉSION ET COHÉRENCE – SOURCES D'AMBIGUÏTÉ EN *JUSTIŢIE* DE I.L. CARAGIALE

Elvira OROIAN
Université des Sciences Agricoles et Médecine Vétérinaire Cluj-Napoca, Roumanie

Abstract: *The article aims to analyze the means by which cohesion is achieved, as well as its consequences on the coherence of the text, in the dramatized narrative of Caragiale's* Justice, *according to the recent theories of the reference. The procedures chosen by Caragiale depend on the effects that he intends to produce on the reader. In Caragiale's texts, sentences are connected by conjunctions, anaphoras, and pronouns, used to produce comic effects through a desired ambiguity of the referent in the use of the anaphoric pronoun with several possible antecedents. The semantic ambiguity determined by the voluntary omission of the maxim of relation alters the internal cohesion of the utterance and the relation between the utterances. The lack of cohesion caused by the misuse of anaphoras leads to the failure of the reference act. With Caragiale the relative pronoun, an essential mark of cohesion between the statements, does not assure thematic and referential cohesion. Similarly, the zero pronoun is usually used in Romanian to achieve a textual coherence that goes hand in hand with referential and thematic continuity. This does not hold true for Caragiale's statements, where there are several antecedents for the same anaphoric. While the logical connections between sentences are clearly expressed by formal markings in certain writers, Caragiale's texts sometimes involve inference, but, more often than not, the absence of cohesive relationships contributes to the inconsistency of dialogues. Semantic and pragmatic ambiguities result from the blocking of referential mechanisms. The referential function is suspended, as in the absurd theatre. This tends to reduce communication to mere verbal contact between individuals, which prompts us to ask the question: what effects do semantic and pragmatic ambiguities have for the text? They prefigure the absurd theatre of Ionesco: when there is no referent, we speak, but we do not know what about. The ambiguities encountered in the dramatic text, by the very nature of this kind of text, spring from the fact that the co-enactors share only partially the same discursive memory. Ambiguity, pushed towards hermetism by Caragiale, results from a constant encroachment of the grammatical rules. The use of anaphoras as explicit linguistic markers plays an important role in the process of actualizing meaning relationships, alongside other verbal means that contribute to the production of discursive meaning. The misuse of anaphoras leads to an aberrant syntax, if one does not respect the use of minimal semantic and pragmatic restrictions.*

Keywords*: cohesion; coherence; semantic ambiguity; pragmatic ambiguity*

Introduction

L'article a pour objet d'analyse un récit des œuvres de I.L. Caragiale, auteur considéré le plus grand dramaturge roumain et l'un des plus grands écrivains roumains. Il faut préciser que nous avons fait notre analyse sur la variante roumaine du récit, mais les exemples cités seront traduits en français tels qu'ils nous ont été fournis par Caragiale, *Œuvres choisies*, Prose, Bucarest, Ed. Le Livre, 1962. En nous situant dans le domaine de la linguistique du texte, les instruments analytiques

dans lesquels et avec lesquels se déroulera la « démonstration » sont les instruments de l'analyse textuelle-discursive. Par l'analyse de type textuel, l'objectif poursuivi est de confirmer ou d'infirmer certains jugements de valeur et commentaires appartenant à quelques critiques littéraires, conformément auxquels les récits de I.L. Caragiale sont seulement apparemment incohérents. (Călinescu Al., 1976, p. 12 ; Fanache V., 1984, p. 50 ; Iorgulescu M., 1998, p. 25 ; Zarifopol P., 1984, p. 94 ; Manolescu F., 1993, p. 123).

Nous nous proposons d'analyser les moyens de réalisation de la cohésion et les conséquences qui en découlent sur la cohérence du texte dans le récit dramatisé de Caragiale *Justiţie*, selon les théories récentes de la référence discursive.

Les procédés choisis par les écrivains pour former des « contextes liés » dépendent de leur attitude par rapport à leur écriture et des effets qu'ils veulent produire sur les lecteurs, ou encore de la responsabilité qu'ils ressentent par rapport aux lecteurs. Ces procédés varient d'un type de discours à l'autre (argumentatif, descriptif, narratif), il y a des différences évidentes entre la prose et la poésie.

Les moyens de réalisation de la cohésion varient aussi d'une époque à l'autre : si les connexions logiques entre les phrases sont clairement exprimées, par des marques formelles bien précises dans les textes de certains auteurs, d'autres textes mettent souvent en jeu l'inférence.

La reconnaissance par le lecteur de l'intention informative globale du texte suffit parfois pour rendre claires des relations qui ne sont pas explicitées dans le texte, ce qui n'est pas le cas chez Caragiale.

Présentation du récit

Dans les textes de I.L. Caragiale, la connexion entre les propositions et entre les phrases se fait par des conjonctions, des anaphores, des pronoms utilisés pour produire des effets comiques par l'ambiguïté voulue du référent dans l'utilisation de l'anaphorique pronominal avec plusieurs antécédents possibles.

Bien que les récits de Caragiale, considérés une comédie extraordinaire à tiroirs, soient anthologiques en dehors de tout contexte, pour être vraiment compris, ils doivent être examinés en groupe, comme une œuvre systématique où les parties s'appuient les unes les autres et composent un tout ayant une signification plus importante que celle qui pourrait résulter de l'analyse des fragments pris à part.

Certains textes, apparemment incohérents, ne sont pas dépourvus d'une liaison thématique. Ainsi, bien qu'ils soient sémantiquement inconsistants, ces textes ont une cohérence thématique au niveau séquentiel ou global comme les dialogues absurdes de Ionesco.

Ce bref récit dramatisé, représentatif pour le „genre court" pratiqué par Caragiale, est conçu entièrement sous forme de dialogue, ponctué de didascalies. Comme détail d'ordre graphique, il faut remarquer que les noms des personnages et les didascalies y compris les parenthèses rondes (signes distinctifs des didascalies) sont reproduits en italiques.

L'action du récit *Justiţie* se déroule dans un cadre étroit et un espace limité. On peut localiser : une banlieue urbaine, un tribunal civil et une « séance », toutes ces données inférables à partir de la « dénomination » de l'un des personnages « le juge de paix » et des « qualités » des deux autres personnages Leanca et le Prévenu Iancou Zugravu. Par conséquent nous avons la personne qui interroge, la plaignante et l'accusé. Derrière ces trois personnages se profile un quatrième, M. Mitica auquel font références les autres personnages. Du début jusqu'à la fin du récit le thème de la discussion reste le même : quel est l'objet de la plainte ?

Considérations générales sur les concepts de cohésion et cohérence

La cohésion et la cohérence sont des propriétés définitoires du texte-discours. La cohésion est une relation syntaxique et sémantique qui assure la continuité de l'information discursive par des marques linguistiques explicites. Elle consiste dans la capacité des éléments verbaux de réaliser des liaisons intratextuelles de sens. Les anaphores grammaticales sont les moyens par excellence à l'aide desquelles on réalise la cohérence des textes à côté des connecteurs et de l'ellipse. Elles ont le rôle de remplacer et de reprendre d'autres éléments porteurs de contenu. Les relations cohésives mobilisent aussi bien des procédés grammaticaux que des procédés lexicaux.

La continuité d'un texte résulte d'un équilibre variable entre deux exigences fondamentales : une exigence de répétition et une exigence de progression. Entre ces deux composants de la textualité il y a une tension constitutive, qui fait du texte-discours un dispositif en même temps mobile et relativement stable (cf. Adam J.M., 1990, p. 113)

Un énoncé se caractérise par une autonomie relative, ce qui signifie, de façon paradoxale, qu'il satisfait simultanément à deux conditions : de cohésion et d'indépendance. D'après Ducrot « il y a cohésion dans un segment si aucun de ses constituants n'est choisi pour lui-même, c'est-à-dire si le choix de chaque constituant est déterminé par le choix de l'ensemble. » (Ducrot O., 1984, p. 175).

Bronckart (1996) considère que l'organisation du texte se réalise de manière hiérarchique par la superposition de trois couches : l'infrastructure générale du texte, les mécanismes de textualisation (de connexion, de cohésion nominale et de cohésion verbale) et les mécanismes de prise en charge énonciative. Si les mécanismes de textualisation (les anaphores par exemple) assurent la cohérence

thématique du texte, les mécanismes de prise en charge énonciative participent à la réalisation de la cohérence pragmatique.

En analysant la présence des expressions anaphoriques dans un texte dramatique, Nathalie Fournier explique les ambiguïtés rencontrées par la même nature de ce genre de texte, produit par les co-énonciateurs

> qui ne partagent que partiellement la même mémoire discursive et qui ont des préoccupations différentes, voire divergentes en somme, chacun a en tête un objet de discours qui n'est pas nécessairement le même que celui de son allocutaire. (Fournier N., 1998, p. 28)

A l'avis de Reichler-Béguelin et al. (1988, p. 184) l'utilisation d'un anaphorique exige de l'encodeur une aptitude tantôt à maintenir, dans la mémoire discursive, un thème privilégié comme contrôleur de l'anaphorique tantôt à changer de thème, sans négliger les possibles interférences des divers facteurs sémantiques.

Cohérence et (dis)-cohésion en *Justiţie*

Dans les textes de Caragiale, on rencontre souvent l'omission volontaire de la maxime de relation ce qui atteint tant la cohésion interne de l'énoncé (1), que la relation entre les énoncés (2) :

(1) F: Pe stăpînu-meu nu-l cheamă d.Costică, e propitar.
LE VALET: Mon maître ne s'appelle pas monsieur Costică. Il est propriétaire.

(2) D – Ce stradă e aici?
F – Numărul 11 bis…
D – Nu e vorba de 11 bis.
F – A zis domnul că nu vrea să puie 13, că e fatal.
D – N-are a face 13 … eu te întreb de stradă.
Le Monsieur - Comment s'appelle cette rue ?
Le valet - Le 11 bis.
Le Monsieur - Le 11 bis ? C'est pas ça que je vous demande.
Le valet - Monsieur n'a pas voulu du 13, il dit que ça porte malheur.
Le Monsieur - Le 13, le 11 bis !...Je vous demande le nom de la rue. (*Les grandes chaleurs*, p. 175)

Par rapport à la cohésion, qui assure la continuité de l'information discursive par des marques linguistiques explicites, la cohérence est une propriété sémantique et pragmatique du discours qui met en jeu les mécanismes interprétatifs basés sur des relations contextuelles, souvent implicites.

Axé sur le couple question/ réponse, les séquences qui jalonnent le texte *Justiţie* sont des séquences dialogales et ne construisent pas une narration. Le dialogue est déclenché par l'intervention du juge qui présente la plaignante :

(3) *JUD.:* Care va să zică , d-ta Leanca văduva, comersantă de băuturi spirtoase...
LE JUGE : Par conséquent, vous, veuve Leanca, marchande de spiritueux ...

Leanca, veuve, marchande de spiritueux, est femme de quartier, comique par « pétulance et intempérance » (cf. Al. Călinescu, 1968), la „commère" roumaine. Comme dans les autres récits de Caragiale, le personnage qui parle est la victime d'un autre personnage.

Les répliques de Leanca configurent un discours incohérent qui évolue parellèlement à celui de l'interlocuteur. L'intervention réactive de Leanca se constitue en trois réponses ou trois passages incohérents, dont le premier ne fait pas l'objet de la question, c'est une logorrhée vide de sens :

(4) *LEANCA (cu emotie treptată*): Eu, să trăiţi, săru'mîna, domn'judecător, eu sunt o femeie sîrmană, Dumnezeu ştie cum mă chinuiesc pentru o pîine...De-aia şi pusesem de gînd de la sfîntu Gheorghe să las prăvalia, care nu mai poate omul de atîtea angarale pentru ca să mai mănînce o bucaţică de pîine, şi nu ne mai dă mîna să plătim licenţa.
LEANCA (que l'émotion gagne de plus en plus): Moi, pardon excuse, m'sieu le juge, j'suis une pauv'femme, Dieu sait ce que je m'esquinte pour un morceau de pain...Même que je m'étais décidée à fermer boutique à partir de la Saint-Georges, qu'on ne peut plus gagner son pain, avec toutes ces taxes, et y a plus moyen de payer la patente.

Dans l'intervention répétée du juge, qui se voit obligé d'interrompre plusieurs fois la plaignante, il y a une cohésion et une cohérence progressives jusque vers la fin du récit, lorsque le lecteur apprend quel est l'objet de la plainte.

(5) *JUD.*: Nu e vorba de asta !...Spune cum s-au petrecut lucrurile şi ce reclami de la prevenit ?
Le juge: Il ne s'agit pas de ça. Dites comment les choses se sont passées et quel est l'objet de votre plainte.

Les réponses de Leanca réduisent l'interlocuteur à la condition passive d'écouteur. C'est l'exemple typique du discours incohérent.

L'ambiguïsation délibérée du référent en *Justitie* et les effets de cette stratégie

Les séquences de Caragiale offrent une bonne illustration des effets comiques obtenus par l'ambiguïté volontaire du référent dans l'utilisation de l'anaphorique pronominal avec plusieurs antécédents possibles. Exemple :

(6)
- Un pahar cu apă.
- Aţi zis că aveţi o afacere…
- Da, am o afacere..
- Aici la noi?

- Da, la dumneavoastră… o afacere… Pesemne că acum s-a dus s-o scoată din puţ…
- Cum s-o scoată din puţ?
- Un verre d'eau
- Vous avez dit que vous aviez une affaire
- Qui, j'ai une affaire.
- Ici, chez nous ?
- Oui, chez vous, une affaire… Peut-être il est allé la puiser ?
- Comment la puiser ? (*Pétition*, p. 632)

Chez Caragiale, l'intention d'ambiguïté est voulue, cette attitude s'explique par le désir de produire des effets comiques sur le lecteur. Les moyens de réalisation de la cohésion sont présents (conjonctions, anaphores, pronoms, pronoms zéro), mais l'effet produit est le résultat de cette stratégie de l'auteur de créer des cotextes (dis)-cohésifs spécifiques au langage de la banlieue avec des effets comiques satyriques. Ces procédés ont aussi le rôle de marquer la distance ironique par rapport à son propre texte. Ce sont les marques stylistiques de l'ironie. Pour illustrer cette situation, nous allons citer un fragment du récit *Justiţie*.

(7) *[…] JUD.*: Ce reclami de la prevenit?
LEANCA: Eu, domn' judecător, reclam, pardon, onoarea mea, care m-a-njurat, şi clondirul cu trei chile mastică prima, care venisem tomn-atunci cu birja de la domn' Marinescu Bragadiru din piaţă, încă chiar atunci domn' Tomiţă zicea să-l iau în birje…
JUD.: Pe cine să iei în birje?
LEANCA: Clondirul…că zicea
JUD.: Cine zicea?
LEANCA: Domn'Toma….se sparge…
JU.: Cine se sparge?
LEANCA: Clondirul, domn' judecător.
LEANCA: Moi, m'sieu le juge, je réclame – pardon excuse – mon honneur, à cause qu'il m'a injuriée, et le cruchon de trois litres d'anisette, et de la meilleure, que j'étais venue juste alors avec le fiacre de chez monsieur Marinesco Bragadiru sur la place, même que monsieur Tomitza disait que je le prenne en fiacre....
LE JUGE: Qui avez-vous pris en fiacre?
LEANCA: Le cruchon, parce qu'il disait....
LE JUGE: Qui ça?
LEANCA: M'sieu Toma, qu'il va se casser.
LE JUGE: Qui est-ce qui va se casser?
LEANCA: Le cruchon, m'sieu le juge.

Le pronom relatif qui représente, par définition, une marque de la cohésion entre les énoncés, devrait assurer la cohésion thématique et référentielle. Mais, on remarque que, dans ce cas, la mauvaise utilisation du relatif ne réussit pas à assurer la cohésion. L'omission volontaire de la maxime de relation porte une grave atteinte à la cohérence du discours.

Le pronom anaphorique le est ambigu à cause de l'existence de trois antécédents possibles le cruchon, monsieur Tomitza et m'sieu M. Bragadiru. C'est pour cela que l'interlocuteur textuel doit intervenir toujours et réclamer la précision. On y remarque que le réseau thématique entre les énoncés est affecté par conséquent le sens du texte est affecté également, texte qui doit se caractériser par un équilibre constant entre la continuité thématique est la nouveauté rhématique. Les ambiguïtés et l'incohérence continuent également dans le paragraphe suivant :

(8) *JUD.:* …Ce pretinzi de la prevenit?
LEANCA: (cu volubilitate): Onoarea mea, domn' judecător, care m-a-njurat dumnealui, pardon facu-ţi şi dregu-ţi, şi mi-a spart clondirul, că nu vrea să-mi plătească…*(Cu obidă).* Că eu sunt o femeie sîrmană, şi e păcat! vine dumnealui gol puşcă şi bea pînă se face tun, şi pe urmă, dacă am vrut să chem vardistul, dumnealui zice că mă sulemeneşte cu chinoroz şi vrea s-o tulească, ş-a căzut peste tarabă şi s-a făcut praf…
JUD.: Ce s-a făcut praf?
LEANCA: Clondirul cu mastică, şi pe urmă vrea să fugă.
JUD : Cine?
LEANCA: Dumnealui.
LEANCA (*avec volubilité*): Mon honneur, m'sieu le juge, qu'il m'a injuriée le citoyen, - il m'a traînée – sauf vot' respect – dans toutes les ordures – et il m'a cassé mon cruchon, qu'il veut pas me payer... (*se lamentant*). Car je suis une pauv' femme, moi, et c'est pas de justice! Il s'est amené sans un sou dans les poches et il a bu jusqu'à être soûl comme une bourrique, et puis après quand j'ai voulu appeler le sergent de ville, il m'a dit comme ça qu'il allait me barbouiller la figure avec de la suie et puis il a voulu décamper, le v'là qui s'affale sur le comptoir et qu'il se casse en mille morceaux.
LE JUGE: Qu'est-ce qui s'est cassé?
LEANCA: Le cruchon d'anisette, et puis il a voulu filer.
LE JUGE: Qui ça?
LEANCA: Le citoyen...

Dans l'opinion de Manoliu-Manea (1992, p. 303) « le pronom zéro sert à la réalisation d'une cohérence textuelle qui va de pair avec la continuité référentielle et thématique ». Le roumain est l'une des langues nommées par Chomsky des langues à sujets nuls ou langues pro-drop, c'est-à-dire des langues qui permettent l'occurrence de sujets nuls dans des propositions indépendantes. Dans ce cas, ni la présence du pronom personnel, ni la conjonction et ne réussissent la donation du bon référent :

(9) (…) şi vrea s-o tulească, şi-a căzut peste tarabă şi s-a făcut praf (…)
(…) et puis il a voulu décamper, le v'là qui s'affale sur le comptoir et qu'il se casse en mille morceaux (...)

Au niveau anaphorique, l'ellipse du pronom de la troisième personne conduit à l'estompement progressif du référent, qui devient de plus en plus vague jusqu'à ce qu'il disparaisse totalement (cf. Florea L., 1994, p. 194). Au niveau lexical, l'accent est mis sur les verbes qui se succèdent rapidement ; ces verbes en cascade suggèrent un mouvement intempestif et composent une représentation visuelle des faits narrés comme la technique cinématographique.

Les exemples cités sont extrêmement suggestifs pour l'absence chronique d'habileté dialogale des personnages de Caragiale. Ils ne communiquent pas, ils s'exilent en loquacité (bavardage) (cf. Iorgulescu M., 1988, p. 26). Ils parlent, ils bavardent, ils jasent, ils divaguent, ils délirent. Ils parlent d'une manière incohérente, aberrante, sans rien dire comme dans le théâtre absurde. « Le chemin » du discours dévie dans « le bruit » – « *femeie ce tot bîrîi*? » donc dans l'antidiscours.

Le personnage caragialien s'ironise soi-même sans le savoir. Le pervertissement de la communication, la malformation de l'individu fait de lui un produit absurde (cf. *Pétition*, *Les Grandes Chaleurs*).

Une source locale d'ambiguïté sémantique est représentée par l'omission volontaire des règles grammaticales, par exemple l'ellipse du pronom personnel de la troisième personne, à fonction anaphorique mais à référent indéterminé.

Les ambiguïtés sémantiques et pragmatiques découlent du blocage des mécanismes référentiels.

La fonction référentielle est suspendue comme dans le théâtre absurde. Cela tend à réduire la communication au simple contact verbal entre les individus. Cela nous pousse à nous poser la question : quels effets ont pour le texte les ambiguïtés sémantiques et pragmatiques. Elles préfigurent le théâtre absurde de Ionesco : lorsqu'il n'y a pas de référent, on parle, mais on ne sait pas de quoi. L'ambiguïté poussée jusqu'à l'hermétisme chez Caragiale s'explique par l'empiètement constant des règles grammaticales. La syntaxe aberrante suspend la fonction anaphorique du pronom relatif et personnel.

L'utilisation des anaphores, comme marques linguistiques explicites, joue un rôle important dans le processus d'actualisation des relations de sens, à côte des autres moyens verbaux qui contribuent à la production du sens discursif.

L'ambiguïté – source d'ironie

Caragiale reste dans la littérature roumaine le « praticien » inégalable de l'ironie. L'ambiguïté ironique se manifeste habituellement au niveau du texte, l'œuvre renvoyant à des référents extratextuels. Dans ces conditions, à la structure

syntaxique de la phrase correspond une structure profonde, sous-jacente, qui dépasse l'expression linguistique. Une image référentielle comme l'image du « monde-théâtre » facilite à l'auteur la communication ironique. Réalisée par l'antiphrase ou inversion sémantique, l'ironie vise la ridiculisation d'un objet ou d'une situation (dans notre cas, le ridicule de la justice). De la sorte l'ironie rend le signe ambigu.

Dans le texte de Caragiale, où l'on recourt à des techniques verbales et non-verbales, l'ironie augmente lorsque des facteurs référentiels entrent en jeu. Le monde bavard (le cas de Leanca) s'autoridiculise par son propre discours parce que tout dans l'ironie tout doit être plaisanterie et tout doit être sérieux. L'écriture de Caragiale postule avant tout une « position » ironique (attitude de l'écrivain) vis-à-vis des énoncés des personnages. C'est du réalisme ironique qu'il s'agit ici. L'oxymoron est la figure emblématique de Caragiale dans ce monde renversé (cf. Calinescu Al., 1976, 12). Ironisant et s'autoironisant, Caragiale relève les limites de la condition humaine. Le caragialisme c'est l'œil ironique ouvert vers les pseudomorphoses humaines. Le syntagme « j'ai moi-aussi une faiblesse » c'est une façon d'assumer les limites humaines. La faiblesse se fond dans l'idée de souffrance comme dans le théâtre absurde.

Les moments incohérents viennent les uns après les autres dans une vision cohérente. Par exemple, dans l'interrogatoire du juge il y a une cohésion et une cohérence progressives. A l'aide des questions supplémentaires, il demande l'explicitation jusqu'à la désambiguïsation totale, lorsque le lecteur apprend ce que la plaignante réclame du prévenu. L'œuvre de Caragiale est simultanément un signe du réel en train de se déployer et une négation par l'ironie, du complexe de la « sublimité » par lequel celui-ci se laisse tenter. La distance par rapport à son propre temps est juste.

La cohérence dans le texte *Justiţie* de Caragiale

Les récits dramatisés de Caragiale sont des miniatures apparemment incohérentes qui forment un ensemble cohérent. La politique et les petites affaires, l'argent, l'érotique en trois, la bureaucratie, l'appareil d'Etat et l'alcool représentent les repères essentiels de ce monde moyen, qui compose la « civilisation » des récits de Caragiale.

Apparemment incohérent, le récit *Justitie* doit être lu entièrement pour avoir la cohérence d'ensemble. On y rencontre le type du fonctionnaire public (le juge), la commère, et le « moftangiu », mot d'origine turque qui signifie en français « bavard » et « rusé ». Le terme « moftangisme » veut dire quelque chose de gratuit qui implique aussi le mensonge, c'est l'antithèse ridicule entre l'apparence et l'essence, entre l'être et le paraître, c'est « le caractère le plus comique que l'on rencontre partout chez nous » (cf. Calinescu Al., 1976, p. 12) autrement dit, c'est

un instrument de mystification de la réalité. Par conséquent, les stéréotypes verbaux du prévenu représentent un procédé pour marquer la suffisance du personnage, sa grossièreté et son permanent état d'ébriété.

L'auteur est le metteur en scène qui dirige le langage comique et ponctue à l'aide des didascalies : *il cligne de l'œil, avec volubilité, d'un air subtil, lui faisant un pied de nez, il est gris et a la langue pâteuse.*

Il n'y a pas d'action, ce sont des personnages humains par l'intermédiaire desquelles on crée des images et des incidents. L'esprit satirique de Caragiale, qui affirmait à un moment donné « nous nous moquons de tout », surgit partout dans ce kaléidoscope comique composé par le langage et le comportement spécifique de chaque personnage.

L'ironie de l'auteur fait de ce récit une parodie verbale où l'on voit le don d'acteur de l'auteur. Le rôle des didascalies est très important pour la cohérence d'ensemble.

Les textes de Caragiale mettent souvent en jeu l'inférence. Le comique de langage à côté des didascalies aident le lecteur à formuler des hypothèses, des sous-entendus pour construire le sens. Le discours du prévenu est très suggestif dans ce sens.

(10) *JUD.*: Vorbeşte serios! Cine-i domn'Mitică?
PREV.: Care va să zică, domn'Mitică de la pricepţie. (*Cu un zîmbet de fină intenţie.*) Pricepi dumneata acuşica cum vine vorba noastră.(*Face cu ochiul*.)
Le Juge: Soyez donc sérieux! Qui est monsieur Mitica ?
Le Prévenu: Ben, monsieur Mitica, du fisc, quoi ! (*d'un air subtil*) Comprenez maintenant de quoi il retourne, hein...(*il cligne de l'œil*).

Ce sont des expressions idiomatiques, qu'on ne peut pas traduire mot-à-mot et de la sorte on perd un peu de sens en français. Il en est de même dans l'exemple qui finit le récit :

(11) *Leanca*: Da, domn'judecator, onoarea mea, săru'mîna, nereperată, cum remîne?
Prev.(maliţios): Las'că ţi-o repereză domn'Mitică!
Leanca: Et mon honneur, m'sieu le juge, qui est pas réparé, qu'est-ce qu'il devient dans tout ça ?
Le Prévenu (*malicieusement*): T'en fais pas! Il va te le réparer, monsieur Mitica.

Moments signifie tout un univers, c'est-à-dire chaque morceau est une miniature tout à fait mise au point pour créer un ensemble de portraits et de cohérence, c'est le panorama du temps. Pour être compris, Caragiale ne peut pas être séparé de son époque, bien que par ses techniques et procédés il se mette à distance par rapport à son texte et à son époque. L'effet ironique se produit par la mise à distance par rapport à son propre texte. Cette stratégie est une marque stylistique de l'ironie.

Conclusions

- Ce récit est une parodie du langage ;
- L'ambiguïté du référent est volontaire pour produire des effets comiques ;
- L'auteur utilise des techniques verbales et non-verbales ;
- La syntaxe aberrante et l'empiètement constant des règles grammaticales ont comme résultat l'échec de l'acte de référence ;
- Les ambiguïtés sémantiques et pragmatiques découlent du blocage des mécanismes référentiels ;
- Le discours aberrant et incohérent des personnages préfigure l'anti-discours du théâtre absurde ;
- La stratégie de se mettre à distance par rapport à son propre texte est une marque stylistique de l'ironie.

Références

Adam, Jean- Michel, *Les textes : types et prototypes*, Nathan, Paris, 1990.

Bronckart, Jean-Paul et al. (eds.), « Le fonctionnement des discours » in *Pratiques*, 57, 79-95, 1985.

Caragiale, Ion Luca, *Momente*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.

Caragiale, Ion Luca, *Œuvres choisies, Prose*, Bucarest, Edition Le Livre, 1962.

Călinescu, Alexandru, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1976.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române*, Compendiu, Bucureşti, Editura pentru literatură, p. 175-179, 1968.

Charolles, Michel, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes » in *Langue française*, 38, p. 7-43, 1978.

Corblin, Francis, *Les formes de la reprise dans le discours*, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

Cornish, Francis, « Anaphore pragmatique, référence et modèles du discours » in *Kleiber, Tyvaert* (éd.), p. 81-96, 1990.

Ducrot, Oswald, Tsvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***,** Seuil, Paris, 1972.

Fanache, Vasile, *Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.

Florea, Ligia, « De la negarea negaţiei la suspendarea funcţiei referenţiale în *Căldură mare* de I.L. Caragiale » in *Studia Univ. Babeş-Bolyai*, Philologia, XXXIX, 3-4, 135-150, 1994.

Fournier, Nathalie, « Quelques problèmes concernant l'anaphore et les marqueurs anaphoriques en nicomède », *L'information grammaticale* 76, Janvier, p. 25-28, 1998.

Iorgulescu, Mircea, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1988.

Maingueneau, Dominique, *L'Analyse du discours*, Hachette, Paris, 1991.

Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Bucuresti, Ed. Cartea Românească, 1993.

Manoliu MANEA, Maria, « Pronom, dynamisme communicatif et discours. La fonction discursive des sujets dans la prose de I.L.Caragiale », in Gerhardt Ernst, Peter Stein et Barbara Weber (éds.) : *Akten des Kolloquiums*: « *Die rümanische Sprache in 19 Jahrhundert* » Regensburg, 26-29 Avril 1990, Max Niemeyer, Tübingen, p. 283-306, 1992.

Moeschler, Jacques, Anne Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Seuil, Paris, 1994.

Reboul, Anne, « Résolution de l'anaphore pronominale sémantique et/ou pragmatique » in *Cahiers de linguistique française*, no. 10, Genève, p. 77-100, 1989.

Reboul, Anne, Jacques Moeschler, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Armand Colin, Paris, 1998.

Reichler-Beguelin, Marie-José, « Anaphore, cataphore et mémoire discursive » in *Pratiques*, no. 57, p. 15-43, 1988.

Vlad, Carmen, *Textul aisberg*, Cluj, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003.

Zribi-Hertz, Anne, *Relations anaphoriques en français. Esquisses d'une grammaire raisonnée de la réflexivité et de l'ellipse structurale*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris VIII, 1986.

Zarifopol, Paul, *Pagini de critică*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984.

DE L'ÉCRITURE ÉQUIVOQUE À LA « CERTITUDE » LIBERTAIRE : AMBIGUÏTÉ(S) ET PROBLÉMATISATION DU DISCOURS VALLÉSIEN

Arouna COULIBALY
Université Félix Houphouët Boigny, Cocody, Côte d'Ivoire

Abstract*: A superimposition of the equivocal writing of fiction and of the Vallésian chronicles unfolds a discourse that (re) finds its coherence in the very argumentative process of the text. This one tries to justify the choices and the opinions of a committed author whose equivocal ideas are "specified" nevertheless in an implicit ideology (libertarian anarchism) which does not really assume as such. In turn, the ideological ambiguities are surpassed by a writing apprehended primarily as a pure literary operation. This one, contrary to the theories of Marx, Proudhon, Blanqui ... claims its imprecisions, its lightness and thus finds all its coherence because the literature has the right to be equivocal.*

Keywords*: Ambiguity, speech, argumentation, rhetoric, ideology, literary coherence*

Comment vouloir écrire une « Histoire de la Commune » (Vallès, J., 1990, p. 1814) « l'histoire d'une génération » en s'écriant « Le passé : voilà l'ennemi » (Vallès, J., 1867, p. 922) ? Comment déclarer « …je hais l'État … » (Vallès, J., 1974, quatrième de couverture) et vouloir instaurer dans une société libertaire (sans État justement), la justice sociale ? Comment condamner une institution (l'école) à laquelle on doit sa notoriété de journaliste et d'écrivain ? Comment faire l'éloge de l'oralité (et décrier l'écriture) en étant soi-même écrivain ? Comment se proclamer socialiste révolutionnaire et se faire, selon le mot de Pierre Masson, « le contempteur des divinités de la révolution » (Mason, P., 1989, p. 42.) que sont Béranger, Jules Michelet, Eugène Pelletan, Robespierre, Rousseau etc. À trop revendiquer sa différence, l'écriture vallésienne ne court-elle pas le risque de sombrer dans l'ambigüité et d'être incomprise? Assurément, Vallès dans ses chroniques et ses romans n'est pas à un paradoxe près. Il dit et semble, dans le même temps, se dédire. Pour autant, son écriture demeure totale par son engagement absolu et ses qualités esthétiques. Quels sont donc les véritables enjeux d'une telle écriture ambivalente ? Comment comprendre cette équivocité marquante des textes vallésiens ? Notre réflexion prenant appui sur la trilogie romanesque de Jacques Vingtras ainsi que quelques chroniques de *La Rue, du Peuple* ou du *Tableau de Paris* (Vallès, J., 1882) tentera de démontrer, par le biais d'une analyse du discours littéraire, et du point de vue de cette argumentation alternative que représente le texte de fiction, l'ambigüité caractéristique de l'écriture vallésienne fondée en réalité sur un cheminement idéologique et scriptural qu'il convient de comprendre. Dépassant la logique

immanente du structuralisme qui établissait une frontière entre l'énoncé et l'énonciation, le contexte social et politique qui justifie ou explique les conditions de production du texte et la polysémie de l'écriture sera particulièrement observée pour en déduire des effets de sens pertinents et le positionnement définitif du discours vallésien. Cette approche, non immanente donc, ne dissociera pas le texte de son contexte encore moins l'auteur du narrateur d'autant que chez Vallès, il est admis que ces deux entités représentent une seule et même figure.

I. Discours équivoque, paradoxes vallésiens

L'œuvre de Jules Vallès est une œuvre de combat, une écriture politiquement et socialement engagée. Un tel statut lui confère dans sa totalité, romans et chroniques mêlés, un statut de texte d'idées ou à forte dominance idéologique. Comment garder de la cohérence dans une telle production conçue sur la base du cheminement d'une pensée, celle de Jules Vallès ou de son double Jacques Vingtras ? Là commence déjà l'ambiguïté vallésienne entretenue par la similitude des initiales (J.V). Elle se perpétue par la paratopie ou l'impossible inclusion du personnage dans un groupe. Le parcours de Vingtras, de l'enfance à l'âge adulte est une succession de rejets, de difficulté d'insertion ou d'incapacité à trouver sa place dans un groupe constitué (famille, bacheliers activistes, insurgés etc.). Autant que son personnage, Vallès fut un écrivain controversé, iconoclaste et inclassable : on lui reprocha ses idées et son engagement. Zola, reconnu lui-même pour son engagement social, condamna sa trop grande implication politique. Et la société des gens de lettres à laquelle il appartenait, par son double statut de journaliste et d'écrivain, le renia au lendemain de l'insurrection de la Commune. Son premier texte littéraire, *L'Argent* (Vallès, J., 1975), fut l'objet d'interprétations contradictoires en raison d'une écriture équivoque ou polysémique (Asholt, W., 1984). La réception de *L'Insurgé*, première œuvre de la trilogie, fut également marquée par une énorme controverse : si on reconnaissait à ce roman des qualités littéraires indéniables, on admettait difficilement cette écriture qui désacralisait une institution (la famille) en vilipendant ses membres les plus vénérés (le père et la mère) qu'elle destituait, par ailleurs, dans cette France puritaine du XIXè siècle, de leur piédestal, de leur statut d'intouchables. Il y avait là, pensait-on, un renversement axiologique inadmissible. Dans l'attente de la publication de ce roman dans *Le Siècle*, Vallès, déjà, redoutait « la censure, la réaction des lecteurs. » (Vallès, J., 1990, p. 1499) Celle-ci fut aussi féroce qu'attendue: « Dès la première semaine, les abonnés protestent, criant à « l'immoralité », à « l'ingratitude familiale. » (Vallès, J., 1990, p. 1500) Et *Le Siècle* envisagea même « d'interrompre la publication en feuilleton. » (Vallès, J., 1990, p. 1500)

Ainsi, furent sévèrement contestés le discours de Vallès et ses idées sur la famille, l'école, la religion, l'État… À propos de *L'Insurgé*, la critique dans « *La Revue de France* brandit la fausse ambiguïté : « l'ouvrage est « un signe des temps »,

entendons des temps troublés et immoraux … » (Vallès, J., 1990, p. 1501) Le roman de Vallès qui par son équivocité prête pourtant à une lecture plurielle et nuancée serait donc à interprétation univoque selon cette revue : il ne s'agirait là que d'une œuvre immorale. Mais une telle perspective de regard trahit en réalité, et en creux, une ambiguïté réelle, un paradoxe révélé par cette double interrogation de Derôme à propos de l'ultime roman de la trilogie:

> Est-il une autobiographie sincère, une confession absolue, conduite jusqu'au bout, à travers toutes les violations de la pudeur morale, œuvre de révolte sans excuse, mais aussi sans objet que l'implacable vérité ? Ou n'est-il que fanfaronnade d'impiété familiale, une caricature monstrueuse de la famille, un rire de Cham, une grimace de cynocéphale au Père et à la Mère ? (Vallès, J., p. 1501)

Parce qu'elle est tout cela à la fois, et parce qu'elle soulève plus d'interrogations qu'elle n'apporte de réponses, l'œuvre de Vallès se revêt d'un caractère véritablement ambigu. Du reste, les figures maternelle (s) et paternelle (s) tant décriées ici ne bénéficient pas que d'une représentation dépréciative, elles sont parfois peintes avec une sobriété et une pudeur qui masquent mal l'émotion et l'affection qu'elles suscitent chez le narrateur. Dans *L'Insurgé*, Vingtras rappelle un épisode de son enfance : à dix ans, il chercha en vain l'arme cachée dans le bureau de l'économe pour tuer le frère d'un écolier. Ce dernier avait bousculé, battu et humilié M. Vingtras père qui avait effleuré le visage (Vallès, J., 1990, p. 919) de l'écolier insolent. Dans *L'Enfant*, à seize ans, Vingtras se bat également en duel et se fait blesser à la jambe par un saint-cyrien de deux ans son aîné : l'honneur de son père était encore en cause. Sa convalescence lui vaut alors de surprendre une conversation entre ses parents dans laquelle Antoine Vingtras, longtemps présenté dans le récit comme un être faible dominé et incapable d'amour pour son fils, avoue pourtant aimer son fils. « Quel bonheur que j'aie été blessé et que je sois couché dans ce lit. Je n'aurais jamais su qu'il m'aimait» (Vallès, J., 1990, p. 388) s'écrie alors Vingtras. Ces deux brefs épisodes, révélateurs de l'affection réciproque du personnage pour son père, sont également révélateurs de cette ambiguïté affective qui caractérise la trilogie. Par ce terme, entendons précisément « ce qui est susceptible de recevoir plusieurs interprétations » (Cnrtl, 2018), « ce qui entre dans deux catégories » (Cnrtl, 2018), « ce qui manque de netteté et inquiète. » (Cnrtl, 2018) L'équivoque, le paradoxal se présentent en cela comme des synonymes usuels de l'ambigu ou de l'ambigüité.

Le premier texte de Vallès, *L'Argent*, se caractérise par cette même propriété : la préface intitulée « Lettre à Monsieur Mirès » ne s'adresse pas à J. Mirès mais à Vallès lui-même. À cette première curiosité succède immédiatement une autre par laquelle l'auteur de la trilogie soutient qu'« il ne peut y avoir de vertueux, d'aimables et de distingués que les gens riches. » (Asholt W., 1984) Une telle posture mise en regard de l'ensemble de l'œuvre du réfractaire qui proclame le parti-pris des pauvres relèverait d'une contradiction mortelle. En dépit de ses paradoxes qui auraient dû

attirer l'attention des lecteurs sur l'ambigüité du texte, certains n'y ont vu qu'une « apologie de la richesse » là où il était possible d'entrevoir (seconde perspective de lecture), par le biais de l'hyperbolisation, une ironie acerbe et manifeste, donc une condamnation de la course à l'enrichissement. Dans ce cas de figure, l'ambiguïté vallésienne est bien construite à partir d'une poétique de la dissimulation : le propos n'est pas direct et monosémique ou univoque. Au demeurant, l'ambigüité est autrement assumée dans la totalité de la production vallésienne. En témoigne cette formule bien connue de Vallès « il faut être soi, jeter loin les livres et les drapeaux lourds… » (Vallès J., 1970, quatrième de couverture) à laquelle répond contradictoirement cette autre formule « …je dédie ce livre » (Vallès J., 1990, p. 139, 445, 875) qui ponctue et clôt chaque dédicace de la trilogie. « Jeter le livre », « dédier le livre », là se situe tout le paradoxe vallésien. Jacques Vingtras, la figure auctoriale de la trilogie, est précisément l'auteur d'un « LIVRE ». Il tire de cette œuvre une grande notoriété. Il « existe » donc par le livre et c'est par le livre qui (trans)porte les idées qu'a basculé son destin, au détour d'une lecture :

> Matoussaint et son ami le journaliste, comme nous l'appelons, m'ont prêté des volumes que j'ai emportés jeudi. Le dimanche suivant, je n'étais plus le même.
> J'étais entré dans l'histoire de la Révolution.
> On venait d'ouvrir devant moi un livre où il était question de la misère et de la faim, où je voyais passer des figures qui me rappelaient mon oncle Joseph ou l'oncle Chadenas … (Vallès J., 1990, p. 362)

Ici, la Révolution et le médium ou support (le livre) qui la porte à la conscience du sujet sont marqués positivement car vingtras précise que par cette lecture, il est passé d'un monde mort à un monde vivant. Pourtant, Vallès développe à l'égard du livre une « haine » paradoxale, le mot est de Saminadayar-Perrin (Saminadayar-Perrin, C., 2015, p. 87), et le tient pour responsable d'une entrave au processus d'individuation du sujet-lecteur. Le livre assujettit et crétinise car, qui s'y *attache* et se conçoit une éducation par son biais ne parvient à rien quand il en est privé. En témoigne cette anecdote du cours de philosophie rapportée par le narrateur : « - Gineston, les preuves de l'existence de Dieu ? – M'sieu, je ne sais pas, il manque des pages dans mon livre. » (Vallès, J., 1990, p. 371) Dans *Les Victimes du livre,* Vallès se fait plus direct et incisif : « Pas une de nos émotions n'est franche. Joies, douleurs, amours, vengeances, nos sanglots, nos rires, les passions, les crimes, tout est copié, tout ! Le *livre* est là. » (Vallès, J., 1881, p. 165) De la sorte, il apparait dans le texte vallésien ce que Saminadayar-Perrin nomme « un autoportrait paradoxal », celui d'un écrivain « devenu écrivain pour avoir été lui-même victime du livre. » (Saminadayar-Perrin C., 2015, p. 89) Mais aussi et surtout, celui d'un écrivain qui entend diffuser ses idées contre le livre par le biais du livre. Vallès réalise ainsi le tour de force tout aussi équivoque de développer une littérature contre la littérature. D'où cette représentation ambivalente de l'écriture dans les textes vallésiens, d'où aussi cette propension à associer à l'acte d'écrire l'idée de la souffrance. L'œuvre de Vallès se présente finalement comme cette production qui, affichant sa préférence

paradoxale pour l'oralité, se dénonce dans sa pratique même. En effet, très tôt dans la trilogie, Vingtras trouve ses marques en tant que tribun, mais son parcours de journaliste et d'écrivain est une marche à pas forcés ou l'encre et le sang s'entremêlent régulièrement.

Au-delà du médium qui les diffuse, les opinions même que défend Vallès par l'écrit sont-elles frappées de la même ambiguïté ? Dans son discours, le livre est appréhendé dans un sens large. Il est, par un impressionnant jeu intertextuel juridique avec des allusions fréquentes au code (Vallès J., 1990, p.377-p. 515). Il est ludique ou évasif par l'évocation de Robinson Crusoé (Vallès J., 1990, p. 211), littéraire et philosophique en référence à Voltaire, Rousseau, Hugo (Vallès J., 1990, p. 482), Shakespeare (Vallès, J., 1990, p.507). Le livre est aussi historique en raison de l'évocation de ce personnage référentiel historique et historien qu'est Jules Michelet (Vallès J., 1990, p. 485)… Relativement à cette dernière dimension, historique précisément, il apparaît bien que Vingtras se réjouissant d'entrer dans l'histoire de la Révolution crédite par là-même ce champ disciplinaire d'une valeur indéniable. Mieux, Vallès dont la trilogie romanesque est le témoignage d'une époque, fait œuvre d'historien d'autant que sa carrière littéraire se double de celle de journaliste. Or, le journaliste, parce qu'il laisse à la postérité une matière dont se servira l'historien est lui-même appréhendé, selon le mot d'Albert Camus, comme « un historien de l'instant (Lavoinne, Y., 1992, p. 45).» Mieux, Vallès avait même à l'origine de la trilogie, revendiqué pour son texte, un statut de récit d'histoire. Mais l'idée que Vallès se fait de l'histoire est-elle véritablement valorisante ? Rien n'est moins sûr car en de nombreux endroits de son œuvre, Vallès condamne l'histoire et le livre qui la réactualise : « Le passé : voilà l'ennemi (…) On mettrait le feu aux bibliothèques et aux musées, qu'il y aurait, pour l'humanité, non pas perte, mais profit et gloire. » (Vallès J., 1867, p. 922) L'histoire, par le biais du livre, lie donc indéfectiblement au passé (mort) et empêche de vivre l'instant présent. Lorsqu'il entreprend d'écrire, dans les *Tombes révolutionnaires,* l'histoire de ceux qui sont morts pour le peuple, Vingtras n'y parvient pas car il ne peut se défaire de l'emprise du passé. Dans un même élan, il condamne alors le romantisme, le livre (donc l'écriture) et le passé : « …quand j'ai commencé mes *Tombes révolutionnaires* - Je répétais toujours la même chose, et toujours en appelant les morts : *« Sortez, venez, rentrez, entendez-vous ! Ô toi, ô vous ! »* Et j'avais mis du latin et cherché en cachette dans les discours de 93… » (Vallès J., 1990, p. 511) Chercher dans les discours du passé, c'était recourir à l'histoire or celle-ci inhibe. Il y a donc lieu de rompre avec le passé, d'oublier « Balzac mort pour parler des vivants » (Vallès J., 1990, p. 898). Par ailleurs, *Le Bachelier* s'achève sur la révélation d'une autre contradiction qui se prolonge du reste dans l'incipit de *L'Insurgé*. Reconnu pour sa « haine » du livre, de l'école et de la figure de l'enseignant, Vingtras se renie en se faisant pion de collège. Pourtant, chaque texte du communard (*L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé, Les Réfractaires, Le Tableau de Paris*…) est bien une opportunité nouvelle pour crier sa haine de l'institution scolaire : « *Le Collège incendié.* Comme on aurait voulu que

ce fût le sien, comme on aurait sournoisement soufflé le feu, et qu'on se serait bien gardé d'avertir ! Les *De viris* et les *Selectae* brûlés, les classes détruites, le censeur, un chien fini, rôti jusqu'à l'os, le désordre, le bruit ; un congé. » (Vallès J., 1881, p. 165)

Pourfendeur de la formation scolaire, de cette formation de bachelier qu'il vilipende tant, Vallès-Vingtras lui doit pourtant d'être devenu journaliste célèbre et écrivain de renom. Sans prétendre à l'exhaustivité, on pourrait encore démontrer en quoi, dans des ambiguïtés successives, le texte vallésien est une apologie de la Révolution et de la République qui pourtant condamne certains révolutionnaires et républicains ; en quoi cette écriture est appel au pacifisme (Vingtras, au chapitre XVI de *L'Insurgé*, hurle son horreur de la guerre) et injonction à l'insurrection contre un ordre social injuste ; en quoi cette écriture profondément marquée par le « je » de la subjectivité et le parti-pris explicite des pauvres, s'engage ici à une objectivité paradoxale : « Tout ce que peut faire le peintre, c'est de promettre l'impartialité. Je la promets (…) » (Vallès J., 1882, p. 12)

En somme, on retrouve chez le romancier de la Commune, une accumulation d'ambigüités conscientes ou non, réelles ou feintes, explicites ou implicites, touchant des domaines variés et qui font de cette écriture un véritable sujet d'interrogation. Résumant le paradoxe vallésien, Saminadayar-Perinn indique que Vallès « entre en littérature par la porte de sortie » (Saminadayar-Perrin C., 2015, p. 87), donnant par une telle incursion inversée ou cette marche à reculons, l'impression d'y entrainer l'idée même de l'insurrection (littéraire) qui lui est congénitalement attachée. Pour autant, quels sont les véritables enjeux (discursifs, idéologiques …) de cette ambiguïté si caractéristique de l'écriture vallésienne?

II. La rhétorique délibérative comme point de cohérence du discours vallésien

Très marquée socialement par le parti-pris explicite des faibles, l'écriture vallésienne est un objet « travaillé », sujet à de nombreux remaniements souvent dus à l(a)' (auto)censure. Oscillant entre envie irrépressible de dire et incapacité à dire, cette écriture, en dépit de son parti pris explicite, se déploie dans un entre-deux indéfinissable *a priori*. Mais elle n'est pas figée. Elle est même constamment en mouvement ou plus exactement en construction. N'oublions pas que Vallès-Vingtras a fait ses humanités. Il sait le grec, le latin et la rhétorique. Selon Gilles Declercq, « Dans l'histoire occidentale, la réflexion sur l'argumentation et ses techniques procède de la rhétorique, institution bi-millénaire définissant l'art de persuader par le discours » (Declercq, G., 1992, p. 7) Sur les traces de ses souvenirs à Nantes, Vingtras s'arrête devant le collège, il y revendique justement sa formation en rhétorique : « C'est donc là que je suis venu, depuis ma troisième jusqu'à ma rhétorique, avec des livres sous le bras, des devoirs dans mon cahier ? » (Vallès, J., 1990, p. 537) L'ancien élève du collège est pourtant amer face à la résurgence de ses

souvenirs et des stigmates du passé. La reprise anaphorique « on me punissait si je…» (Vallès J., 1990, p. 537) est l'expression d'une souffrance ravivée par la perception sensible des lieux du passé, de l'enfance et singulièrement du collège que Vallès représente dans ses écrits comme un univers carcéral. La rhétorique est ainsi associée au collège, au passé et à la souffrance.

Pourtant, ultime paradoxe s'il en était, Vingtras doit précisément son discernement et son esprit critique à cette formation scolaire. Dans *L'Insurgé*, s'il parvient si vite à s'imposer comme tribun, il le doit, en dépit de ce qu'il dit du système scolaire, à son parcours jusqu'au baccalauréat. Face à un auditoire de bourgeois, « les mots sortent tout seuls » (Vallès J., 1990, p. 897) et Vingtras s'explique ainsi la fascination qu'il exerce sur «ces parvenus endimanchés »:

> C'est que j'ai gardé tout mon sang-froid, et que, pour faire trou dans ces cervelles, j'ai emmanché mon arme comme un poignard de tragédie grecque, je les ai éclaboussé de latin, j'ai gransièclisé ma parole, - ces imbéciles me laissent insulter leurs religions et leur doctrines parce que je le fais dans un langage qui respecte leur rhétorique, et que prônent les maîtres du barreau et les professeurs d'humanités. C'est entre deux périodes à la Villemain que je glisse un mot de réfractaire, cru et cruel, et je ne leur laisse pas le temps de crier. (Vallès J.,1990, p. 898)

Une telle caractérisation du régime vallésien de la parole vaut également pour l'écriture qui, par un effet de contamination très prononcé, se déploie avec les propriétés du code oral. De fait, quand Vingtras s'impose plus tard en tant qu'écrivain, il le doit aussi et surtout à ses humanités. De la sorte, les propriétés de la rhétorique discursive d'essence orale déteignent ici sur la fiction écrite. Saminadayar-Perrin évoque là une « alliance entre l'écriture et l'éloquence, l'écrivain et l'orateur.» (Saminadayar-Perrin C., 2014, p. 7-8) Ce caractère oral et discursif, très marqué chez Vallès, prend donc la forme d'une fiction dont les fondements sont précisément argumentatifs. *L'argumentativité,* (Amossy R., 2018) comme le précise Ruth Amossy, est un trait constitutif du discours et aussi, pourrions-nous ajouter, du discours littéraire qui, à première vue, n'en présente pourtant pas les caractéristiques. Plus qu'une volonté argumentative il s'agirait alors d'une dimension argumentative. Rappelons à cet effet que dans la trilogie et dans tous ses textes post-Commune, Vallès tente d'expliquer sinon de justifier l'insurrection de 1871. Il lui faut donc convaincre par l'écriture. Une telle ambition confère à son discours un caractère démonstratif très perceptible dans les chroniques et *a priori* un peu moins dans les fictions. *A priori,* car dans la réalité des faits chez Vallès, il n'y a pas véritablement de ligne de fracture nette entre ces deux formes d'expression. La fiction est même constituée, pour une part considérable, de chroniques remaniées ou intégrées *in extenso*. Cette écriture se déploie donc selon les principes mêmes de la rhétorique, par la prise en compte d'opinions contradictoires au-delà d'un point de vue subjectif marqué par un récit à la première personne. Au demeurant, le phénomène littéraire se présente ici plus qu'ailleurs

comme un acte d'énonciation par lequel, le narrateur expose et confronte des points de vue opposés à partir desquels il tente de définir la vérité. Du reste, son opinion est en construction, elle est évolutive de sorte qu'elle paraît parfois en contradiction avec elle-même. Dans cette perspective donc, Vingtras dénonce l'illogisme d'un système d'enseignement qui proscrit ce professeur de mathématiques marginal dont le livre et les méthodes singulières permirent pourtant au si médiocre Vingtras d'être premier de la discipline. De la sorte, le jeune narrateur, et par-delà lui l'auteur, à travers un retour constant de la pensée sur elle-même, s'interroge sur la cohérence des discours : le sien autant que celui des autres. Vallès pose ainsi comme objet de délibération sinon de réflexion les discours scolaires, religieux, politiques et sociaux. Il confronte, non sans une certaine ironie teintée d'autodérision, le discours du célèbre professeur M. Chalmat qui, admettant huit facultés de l'âme alors que la tradition philosophique n'en connaissait que sept, exposa son « disciple » Vingtras à l'échec. En adoptant une telle démarche délibérative, Vallès-Vingtras invite implicitement le lecteur à tenter de déceler les paradoxes de sa propre écriture. Il révèle et expose par là même son discours avec « ses contradictions » plus ou moins apparentes. De la sorte, la cohérence de l'écriture vallésienne réside précisément dans ce qui s'y présente comme une ambiguïté mais qui apparaît finalement comme une quête de vérité à travers la prise en compte de positions opposées. La fiction vallésienne porteuse du discours de son auteur se présente ainsi comme une « discussion », une délibération fictionnalisée, une quête de vérité dans l'urgence qu'imposent les événements historiques du second Empire et des premiers jours de la troisième République. D'où cette impression d'indécidabilité voire d'opacité qui, par endroits, caractérise les opinions vallésiennes en dépit de cette vision sociale globale qui la caractérise. Selon Maingueneau, l'écrivain lui-même, « celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société » (Maingueneau D., 2004, p. 52) Maingueneau évoque là le concept de paratopie, d'appartenance paradoxale ou de marginalisation : c'est la posture de celui qui ne se situe nulle part ; nous dirons, pour ce qui concerne Vallès, la posture de celui qui cherche à se situer quelque part, au bon endroit, à l'endroit de la vérité et de la justice sociale. Autrement dit, c'est bien le caractère problématique de l'écrivain ou de son personnage qui nourrit l'œuvre littéraire. En exposant, dans l'urgence, son point de vue sur tout, le personnage vallésien accepte d'exposer ses contradictions, de se « mettre en danger », de risquer sa crédibilité :

> Quand je dis que nous sommes d'accord, nous avons failli nous battre plus d'une fois : j'ai, un jour, appelé Robespierre un pion et Jean-Jacques un « pisse froid ». « Pisse froid » a failli me brouiller avec toute la bande. On me passait la pionnerie de Robespierre, quitte à y revenir et à *discuter ça* plus tard, mais « pisse froid » appliqué à Rousseau était trop fort. (Vallès J., 1990, p. 481)

Les ambiguïtés de Vingtras se révèlent ainsi à travers la confrontation qu'il peut avoir avec d'autres personnages. Empêtré dans ses contradictions, il est attaqué par Matoussaint : « ALORS TU ES UN SCEPTIQUE ?? » (Vallès J., 1990, p. 482) Ce substantif à valeur de qualificatif qui est une allusion explicite à la philosophie pyrrhonienne antique dont ont été nourris ces jeunes bacheliers renvoie à la neutralité, à la suspension du jugement (« epokhè ») car le monde est incertain et l'homme ne peut avec certitude distinguer le bon grain de l'ivraie. Pour de jeunes républicains convaincus et engagés, une telle posture équivaut simplement à un reniement. Il ne faut toutefois pas confondre le doute sceptique qui vise à une suspension définitive du jugement, et le doute méthodique (pratiqué par Descartes) qui est provisoire et établi en vue de la découverte de la vérité. Le scepticisme vallésien, s'il en était, s'apparenterait à cette dernière. Adogmatique, il est quête de quiétude et quête de vérité. Le discours ambigu de la fiction retrouve là toute sa cohérence, dans cette recherche même de la vérité qui ne peut jaillir que de la confrontation des contraires voire consécutivement à des erreurs de jugement. Le discours vallésien se construit ainsi dans la déconstruction méthodique des lieux communs, des vérités faciles, admises (même les siennes) et inculquées aux enfants (élèves) par des adultes prisonniers de leurs propres certitudes et dans un sens large, aux nécessiteux par des bourgeois soucieux de la préservation de leurs intérêts. Le personnage vallésien a, dit-on, « la manie de contredire » (Vallès J., 1990, p. 482). Mais cette manie se révèle être manie de la contradiction, manie de la confrontation dialectique et quête de vérité. Nulle situation n'échappe à la pénétration de cet esprit critique. Dans ce jeu d'opposition binaire, Vallès ou son personnage discerne souvent un pôle positif qui acquiert son adhésion et une borne négative objet de rejet. De la sorte, il distingue et confronte le livre qui aliène (le code) et le livre qui délivre ou divertit (Robinson Crusoe) ; l'Histoire qui assujettit et l'Histoire qui libère ; les révolutionnaires sincères et les pseudo-insurgés. Vallès-Vingtras distingue entre les communards de la majorité et ceux de la minorité, entre l'autorité qui aliène et celle qui se met au service de la liberté et de la justice. Il oppose les riches cupides, poltrons et cyniques comme Girardin aux sans-culottes, courageux et vertueux ; il met en regard l'Empire et la République puis la République bourgeoise et la République sociale. Et même chez un sujet unique, Vingtras opère un clivage, distinguant « le Voltaire (détestable) des grands livres » et le Voltaire sympathique et gai des contes. Le sujet humain et toutes les figures auctoriales seraient par cela même et dans un sens large, marqués par l'ambiguïté. Certes, la perspective de regard de la classe bourgeoise ne domine pas chez Vallès, elle est même quasiment absente sinon très peu représentée, mais Vallès accepte toujours le droit à la différence, à la contradiction. Sous la Commune Vingtras refuse que l'on musèle les journaux bourgeois pourtant hostiles à la cause du peuple. Il se proclame « partisan du laisser-dire à outrance » (Vallès J., 1990, p. 1034) De ces oppositions et des choix opérés par le narrateur se dégage une ligne idéologique qui représente finalement la thèse qui émerge de toutes ces confrontations dialectiques.

III. Problématisations et ambiguïtés socialo-libertaires : retour à l'ordre littéraire

L'ambiguïté vallésienne appréhendée en tant que démarche dialectique aboutit donc d'une part à la formation d'une idéologie et de l'autre, à une nouvelle forme de problématisation qui « consiste ici dans l'acte qui met en question un savoir de sens commun et dévoile des problèmes que recouvrent les évidences. » (Amossy, R., 2018) En tant que tel, précise Amossy, « Elle autorise ainsi des points de vue différents, sans pour autant trancher ni se placer dans le paradigme vrai / faux. » (Amossy R., 2018) La problématisation vallésienne tout en mettant sans cesse en question des savoirs de sens commun, et en prenant effectivement en compte des opinions diverses, vise par contre à trancher, à faire des choix. En effet, comme l'indique Plantin : « Argumenter, c'est métaphoriquement "orienter" le regard » (Plantin, C., 2016, p. 78) C'est donc d'un parti pris, d'une prise de position et bien d'une perspective de regard qu'il s'agit. De la sorte, Vallès se situe bien dans un paradigme vrai / faux ou, pour être précis, dans le paradigme bon / mauvais, dans un engagement explicite et total pour la cause sociale en dépassement de la cause républicaine révolutionnaire. L'argumentation sert ainsi à l'affirmation et à la défense d'une thèse, à l'énonciation d'une opinion politique et sociale. Autour de celle-ci, l'énonciateur (Vallès) veut convaincre. Cependant, la thèse sociale se fait jour au terme d'un véritable cheminement idéologique fait d(e)' (in)certitudes, souvent de contradictions et d'ambiguïtés. Mieux (ou pire) ces certitudes dévoilent de nouveaux paradoxes, de nouveaux problèmes et enjeux. Dans cette perspective, Vingtras-Vallès se définit, à l'issue d'un parcours difficile, parfois obscur, contre l'autorité qui assujettit, l'Histoire qui aliène, la famille et l'école qui confisquent les droits de l'enfant, l'Empire liberticide, l'État qui réprime, la République bourgeoise, la société injuste, la religion etc. Vallès proclame ainsi le droit inaliénable de l'individu à rester totalement libre de ses opinions, à être lui-même, à affirmer son entière responsabilité et ses choix. Cependant, même dans une telle perspective, des concepts comme liberté et individualité, anarchisme et socialisme, État et association, qui ont fait l'objet de débats idéologiques précis et nuancés, émergent du discours avec une certaine équivocité. Dès lors, le propos du déclassé demeure une équation idéologique complexe ou les évidences se muent encore en interrogations et en incertitudes.

Derrière son personnage, Vallès affiche pourtant explicitement sa conviction : « Je suis ennemi de la guillotine paternelle, du fouet de famille, du despotisme infâme du foyer, mais je hais l'État avant tout. C'est même l'État qui fait les pères féroces en sanctifiant l'autorité. » (Vallès, J., 1970, quatrième de couverture) De la sorte, du fait de ces choix en faveur d'une liberté inconditionnelle de l'individu, de son opposition franche et nette à l'État et de sa contestation systématique de l'autorité, Vallès-Vingtras qui se proclame socialiste révolutionnaire se retrouve enfermé, bien malgré lui, dans les « certitudes » de l'anarchisme libertaire. L'anarchiste, en effet, ne se

reconnait « ni dieu ni maître », selon le mot d'un Blanqui qui, inventant la formule, en fit le titre d'un journal créé en novembre 1880. On comprend dès lors que de nombreuses études consacrées à l'anarchisme prennent le discours vallésien comme objet d'étude (Autour de Vallès n°46, « Vallès et les anarchistes », 2016). Pourtant, Vallès dont la trilogie ne compte qu'une seule occurrence du mot anarchie résistait à se laisser confiner dans cette définition. Précisions cependant que c'est sous l'étiquette « démocratie socialiste révolutionnaire » que Vingtras fut adopté (chapitre XII) pour candidat à la députation. Or ce mouvement se situe bien aux origines de l'anarchisme. Le manque de clarté et donc l'ambiguïté du propos autour de la question idéologique est manifeste. De nouveaux problèmes surgissent ainsi derrière les évidences premières : Vallès-Vingtras est-il socialiste ou anarchiste ? Le XIXe siècle fut marqué par la querelle idéologique qui opposa, par œuvres interposées (*Philosophie de la misère* et *Misère de la philosophie),* Proudhon à Marx. D'une manière plus large, toute la pensée socialiste au sens large, est en construction en ce siècle. Entre Stirner, Marx, Proudhon, Bakounine … il y a débat autour de certains concepts. Il s'est ainsi établi une distinction entre les termes socialisme et anarchisme. En dépit donc d'une écriture qui revendique l'influence de Proudhon, la posture libertaire de l'écriture vallésienne est plutôt implicite. Il se pose alors une nouvelle problématisation ou ambiguïté idéologique, qui voudrait que l'anarchisme libertaire et individualiste se pose comme antonyme du socialisme. Est-il donc possible de concilier les intérêts de l'individu et ceux du groupe ? On sait que, ne renonçant ni aux uns ni aux autres, Vallès ne cesse de revendiquer la liberté de l'individu et la justice sociale. Il s'agit là en fait d'une forme d'imprécision idéologique avérée. Celle-ci se déploie également en d'autres endroits des textes autour de certains concepts. Quelques exemples suffiront à les illustrer. Les théoriciens socialo-anarchistes distinguent, par exemple, entre liberté et individualité. Sur cette question, l'écriture vallésienne dont on a parfois le sentiment qu'elle est calquée sur les théories proudhoniennes n'est pourtant pas très explicite. En sujet libre, Vingtras avoue haïr Robespierre le déiste et ne pas vouloir singer Marat. Il se démarque des figures emblématiques de la Révolution et de la première Commune insurrectionnelle de Paris (1789-1795) autant qu'il se fait critique devant l'œuvre de Rousseau et de Voltaire. Cette quasi négation du rôle des acteurs historiques, littéraires et philosophiques de la Révolution de 1789 déclenche l'ire de Matoussain : « Et tu te prétends révolutionnaire !... » Ce à quoi Vingtras réplique: « – Je ne prétends rien. Je prétends que Rousseau m'ennuie. Voltaire aussi, quand il prend ses grands airs, et je n'aime pas qu'on m'ennuie ; si pour être révolutionnaire, il faut s'embêter d'abord, je donne ma démission. » (Vallès, J., 1990, p. 482) Le sujet qui s'oppose ainsi au groupe affirme à la fois sa personnalité (son individualité) et sa liberté. On peut encore réaliser cette évidence vallésienne dans la réplique suivante : « Et pourquoi donc ! Est-ce que je n'ai pas le droit de jeter ma boule dans le jeu de quilles de vos dieux ? Je croyais que vous étiez pour la liberté de penser, et de parler, et de sacrilégier – si ça me prenait. » (Vallès J., 1990, p. 927) Les concepts de liberté et d'individualité ne sont pas explicitement dissociés chez Vallès. Ils le

sont par exemple chez un idéologue comme Max Stirner qui soutient que « La Liberté n'existe que dans le royaume des songes ! L'Individualité, c'est-à-dire ma propriété, est au contraire toute mon existence et ma réalité, c'est moi-même.» (Stirner M., 1900, p. 188) On aura compris que la liberté est une aspiration, une utopie conditionnée par le contexte tandis que l'individualité qui ne peut être entravée reste parfaitement à la portée du sujet.

Autre expression du paradoxe lexical et idéologique dans l'œuvre de Vallès : les notions de Révolution et d'insurrection. En titrant la dernière œuvre de la trilogie *L'Insurgé*, Vallès fait certes allusion au personnage autobiographique de Jacques Vingtras dont le parcours est inspiré du sien, mais il fait aussi et surtout allusion à l'insurrection de la Commune de Paris en 1871. Pourtant, dans ses textes, l'événement est souvent nommé Révolution: « Allons ! C'est la Révolution ! » (Vallès J., 1990, p. 1023) Il s'établit ainsi chez Vallès une synonymie entre les termes de Révolution et d'Insurrection que les théories socialistes et anarchistes, stirneriennes pour être précis, contestent. La Révolution vise à renverser l'ordre ancien pour établir un régime nouveau, tandis que l'insurrection « nous mène à ne plus nous laisser régir mais à nous régir nous-mêmes et elle ne fonde pas de brillantes espérances sur les " institutions à venir" ». (Berthier R., 2008, p. 21) Sur les questions récurrences de l'État, de l'association, de la liberté et de l'autorité, Vallès dit haïr l'État qui sanctifie l'autorité et limite par cela même la liberté de l'individu. Il accepte pourtant d'intégrer des associations (la Commune précisément) qui, comme toutes les autres du genre et en dépit de l'autonomie relative qu'elle accorde à ses membres, restreint également les libertés. En effet, quand parait la liste de la Commune, Vingtras est retenue comme un des trois élus de Grenelle. Mieux ce personnage qui est réfractaire à l'autorité accepte pourtant de l'exercer temporairement en tant que maire dans l'épisode de la prise de possession de la mairie du XIXe, en tant que chef de bataillon lors de l'insurrection de la Commune. Alors, Vallès croit-il ou non en la nécessité de l'exercice de l'autorité dans la société ? Cette question reste posée d'autant que Vingtras, au gré des circonstances, accepte l'autorité ou la conteste.

Par toutes ces ambiguïtés et imprécisions idéologiques, l'écriture vallésienn perd de sa force discursive et argumentative pour (re)devenir une pure opération littéraire. Selon Emilien Carassus, en réalité, Jacques Vingtras « se défie des doctrines et des doctrinaires. La personnalité de Blanqui lui importe plus que les théories blanquistes ; il se refuse aux conceptions « nuageuses et humanitaires de Marx » (…) Il croit aux vertus de l'idée, mais à la condition qu'elle acquière une force militante en pénétrant l'âme des foule » (Vallès J., 1970, p. 28-29) On assiste ainsi à un retour définitif à l'ordre littéraire. Le texte devient réversible : discursif et argumentatif à l'envers, narratif et fictionnel à l'endroit. Les élans, la spontanéité et les intuitions du cœur prennent souvent le pas sur la rationalité de l'esprit. Exit la gravité et le sérieux des discours élaborés des idéologues, place aux fantaisies et à la légèreté de la fiction. Déclinant précisément sa vision de la littérature, Vallès-Vingtras disait

dans *Le Bachelier*, « le Voltaire qui me va (…) c'est le Voltaire des contes, c'est le Voltaire gai, qui donne des chiquenaudes à Dieu, fait des risettes au diable, et s'en va blaguant tout … » (Vallès J., p. 482) Donnant corps à cette approche de la littérature, il ne cesse de manier l'humour et l'ironie au-delà de la gravité des problématiques idéologiques. En redevenant ce texte littéraire qui relègue à l'arrière-plan les questions idéologiques, l'écriture vallésienne retrouve définitivement toute sa cohérence d'écriture littéraire. Carlos Fuentes résume assez bien le propos : « La religion est dogmatique. La politique est idéologique. La raison se doit d`être logique. Mais la littérature a le droit d´être équivoque.» (Fuentes C., Le Monde Diplomatique, 2005) Il convient donc d'appréhender le texte vallésien pourtant politiquement et socialement engagé non comme une théorie mais comme un texte littéraire équivoque et polysémique à souhait.

IV. Conclusion

En somme, la fiction et les chroniques vallésiennes constituent l'espace de déploiement d'un discours idéologique d'essence argumentative. Ce discours se construit progressivement et se précise dans l'œuvre de Vallès à partir d'une énonciation ambiguë, voire contradictoire. Dans sa forme définitive, il prend l'apparence non revendiquée du discours libertaire par lequel l'auteur affirme son hostilité à toute forme d'autorité, proclame sa liberté pleine et entière, affirme sa personnalité. Cependant, le discours libertaire, aboutissement de la pensée vallésienne, est aussi problématique que la pensée d'apparence contradictoire qui l'a engendré. En réalité, toutes les ambiguïtés (ou interrogations) nourrissent de nouvelles réflexions dans l'œuvre et sur l'œuvre. On sait que de violents débats opposèrent les théoriciens socialistes sur ces questions et bien d'autres. Derrière les chroniques et les fictions ses débats ressurgissent dans le discours vallésien par des prises de positions explicites ou par des silences.

Références

Amossy, Ruth, « Introduction : la dimension argumentative du discours - enjeux théoriques et pratiques », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 20/2018, mis en ligne le 15 avril 2018, consulté le 03 juin 2018. URL : http://journals.openedition.org/aad/2560 ; DOI : 10.4000/aad.2560

Alocco Bianco, Luciano, *Contre la rhétorique par la rhétorique : la figure de l'antanaclase chez Jules Vallès*, *Les Amis de Jules Vallès* n° 16,1998.

Asholt, Wolfgang, *« La Question de L'Argent, Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès »*, *Les Amis de Jules Vallès*, revue littéraire n°1, décembre 1984.

Autour de Vallès, revue de lectures et d'études vallésiennes n°46, « Vallès et les anarchistes », 2016.

Berthier, Réné, Philosophie politique de l'anarchisme Volume 1, *Essai sur les fondements théoriques de l'anarchisme*, 2008.

Declercq, Gilles, *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires, Éditions universitaires,* 1992. In: *L'Information Grammaticale,* N. 64, 1995. pp. 57-58. www.persee.fr/doc/igram

Fuentes, Carlos, *À la louange du roman*, Le Monde Diplomatique, décembre 2005, p. 28-29.

Giaufret-Colombani, Hélène, *Rhétorique et antirhétorique de la révolution dans la trilogie, Les Amis de Jules Vallès* n° 8, 1989.

Lasnier-Lachaise, Bernard, *L'écriture contradictoire de Jules Vallès, Les Amis de Jules Vallès,* n° 16, 1998.

Lavoinne, Yves, « Le journaliste, l'histoire et l'historien. Les avatars d'une identité professionnelle (1935-1991) », *Réseaux*, 1992/1 (n° 51), p. 39-53. URL : https://www.cairn.info/revue-reseaux1-1992-1-page-39.htm

M. Moore, Pamela, *L'Enfant : Une insurrection de la littérature contre la littérature, Les Amis de Jules Vallès* n° 2, 1985.

Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Masson, Pierre, *Vallès et le fantôme de la révolution,* Les amis de Jules Vallès, n°7, janvier 1989,

Pillu, Pierre, *Écriture et parole chez Vallè*s, *Les Amis de Jules Vallès* n° 1, 1984.

Plantin, Christian, *Dictionnaire de l'argumentation une introduction aux études d'argumentation,* ENS Éditions, coll. « Langages », Lyon, 2016.

Saminadayar-Perrin, Corine, *« Jules Vallès : écrire en haine du livre »,* Autour de Vallès n°44, p. 87-103, 2014.

Saminadayar-Perrin, Corinne, *Cultures orales et civilisation de l'imprimé au XIXè siècle*, Autour de Vallès n°44, Saint-Etienne, 2014.

Saminadayar-Perrin, Corinne *Quand le passé se fait monstre de Pierre, Les Amis de Jules Vallès,* n° 21, 1995.

Stirner, Max, *L'Unique et sa propriété*, trad. Reclaire, Editions Stock, Paris, 1900.

Vallès, Jules, Œuvres, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t.2.

Vallès, Jules, Œuvres, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1

Vallès, Jules, *« Michel-Ange, Covielle et Rigolo »*, Le Nain jaune, 24 février 1867, Œuvres, 1975, t.1, Paris,

Vallès, Jules, *Le Bachelier,* Paris, Garnier-Flammarion, 1974.

Vallès, Jules, *L'Enfant,* Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

Vallès, Jules, *L'Insurgé,* Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

Vallès, Jules, *Le Tableau de Paris,* Paris, Gil Blas, 1882.

Vallès, Jules, *« Les victimes du livre »*, Les Réfractaires, Paris, G. Charpentier, 1881.

Revue de France, 15 juin 1879, article signé I. Dérôme, cité par G Gilles, Jules Vallès, Jouve.

http://www.cnrtl.fr/definition/ambigu

NATHANIEL HAWTHORNE'S SCARLET CONUNDRUM

Radu COZMEI
"Grigore T. Popa" University of Medicine and Pharmacy Iasi, Romania

Abstract: *The Latin alphabet sign which dominates* The Scarlet Letter*, a novel authored by Nathaniel Hawthorne and published in March 1850, has a massive impact on the narrative, managing to assume control on the structure of the book, the feelings and the behavior of the characters and the perceptions of the readers thus contributing in a decisive manner to the significance of the text. The letter evolves from the mere condition of a sign to that of a complex symbol, mentioned under different names ("scarlet letter," "mark," "brand," "token," "stigma," to quote just a few synonyms) distributed in different contexts, under a variety of forms, associated with all major characters, suggesting a diversity of meanings, functioning as an explicit symbol which is never fully explicated.*

Keywords*: Nathaniel Hawthorne; scarlet letter; symbolism; ambiguity.*

Meet the leading character of the book

The Scarlet Letter is one of those works which have become a compulsory critical station for literary commentators, who continue to revisit this classic text and add their specialist opinions to the endless series of interpretations recorded so far.

A serious contribution to the impact factor of the book is brought by the **major symbol** of the tale, the scarlet ***A*** itself, which organizes the narrative discourse and participates intensely to the creation of significance.

The letter is introduced as the title of the book and in this capacity it has to indicate the necessity of interpretation and it has to symbolize the whole story. This title is a wonderful example of ambiguity: the reader does not know what letter is implied, why it is scarlet, what the meaning of this letter is and how this arbitrary sign is connected to the story. Naturally, the impact of the title is complete only in the absence of a large red **A** stuck on the cover of the book by some overzealous editor.

The color is also very appealing to the human imagination and the proof resides in the existence of a rich body of traditional symbolic meanings associated with it.

Red belongs to the group of "warm, advancing" colors, corresponding to "processes of assimilation, activity and intensity," alongside with orange, yellow and white, as opposed to the group of "cold, retreating" colors (blue, indigo, violet and black), which correspond to "processes of dissimilation, passivity and

debilitation," green being an "intermediate, transitional color, spanning the two groups" (Cirlot J.E., 1993, p. 52).

Red, "the attribute of Mars, is associated with passion, sentiment, [the] life-giving principle, …pulsating blood, fire, the surging and tearing emotions, wounds, death-throes and sublimation" (Cirlot J.E., 1993, p. 53-54).

More than that, the color red is very appealing to the reader's imagination: it is the "hottest" of the warm colors, it is the first color to be perceived by babies and the first to be described in the development of language; it has the greatest emotional impact of all the colors, quickening the heart-rate and stimulating the secretion of adrenaline (Lancaster M., 1984, p. 19).

On the whole, the sign and its color create a large range of expectations since, at this moment, the letter represents all the letters in all alphabets, and consequently it could mean absolutely anything. The only factor that tends to limit this semantic explosion is the color which reduces to a certain extent the number of possible meanings.

The placement of an object meant to acquire a symbolic value is very important: its presence has to be made as visible as possible and it should be made available to the senses for long periods of time and as frequently as the story could permit its manifestations without transforming it into an irrelevant and boring piece of the scenery. In order to achieve the desired effect Hawthorne arranges for the letter to be displayed for three hours in a prominent position during the first pillory scene so that the public could absorb the image and process it. The glittering quality of the design created by Hester and the dark, somber color of her dresses create a favorable perceptional context allowing the letter to be easily noticed, analyzed and commented upon by the viewers.

The letter **A** manifests itself a number of times and in a number of ways throughout the story. The **A** may appear on Dimmesdale's chest, it appears as Pearl, and a bright green version of the sign is contrived by her too, it fills the sky as a huge letter formed by a meteor, it is reflected by the breastplate at the Governor's mansion, and finally its presence is mentioned on Hester's tombstone.

Evolution of the letter

It starts as a noun phrase on the cover of the book; then, when the letter and its institutionalized denotation is revealed (Adultery), it becomes the abbreviation, the concentrated form of a sign (the linguistic unit "Adultery") and of a symbol (Hester as a symbol of the sin); this transformation is motivated by physical contiguity; the relation of analogy between the letter on the one hand, and the sign and the symbol on the other, is based on the operation characteristic of the synecdoche (the part for

the whole). The third stage in its "career" reflects a new progress on the semiotic ladder: **A** acquires the qualities of a symbol, i.e., it is no longer transparent, it has personal value, it is motivated (due to the imaginary subjective analogy established between itself and something else by the human subjects, on account of its symbolic effectiveness), it doesn't designate one specific meaning but it suggests a diversity of meanings; the direction of the evocation is vertical (from particular to general), intertextual (from *The Scarlet Letter* to the *Bible*), intratextual (from Hester's **A** to a whole series of similar symbols: the **A** on Dimmesdale's breast, the **A** in the sky, the green **A** on Pearl's bosom; it is also connected with all the elements belonging either to Evil or to Goodness, for it gives meaning to everything in the tale and everything points to it) and extratextual (the overstimulated reader might establish connections between Hawthorn's **A** and something belonging to a domain which has nothing to do with the text). The bases of the evocation are both the content and the mode of enunciation, for all the characters as well as the omniscient narrator show an obvious emotional involvement with the letter, every time they mention it.

The complexity of this symbol is also illustrated by the fact that it cannot be safely classified within a single series of symbolic objects, because it possesses the capacity to spread into a large number of such series. Using a variety of criteria we obtain a fairly rich description of the scarlet **A**: from the point of view of its material support it is a linguistic arbitrary unit, the proportion between the denotative and the symbolic meaning fluctuates permanently (dynamism), it is basically an ethical symbol, visual, desiderative (the Puritan Community wants to see in it the symbol of the sin), expressive (the embroidery is one of the few modes of expression allowed to Hester Prynne), compensatory, i.e., the esthetic power of the letter, could be translated as an act of rebellion against the Puritan code, and a free manifestation of her imagination, as well as of her authentic self; from the point of view of the production it is a personal symbol (Hawthorne is the first writer who elaborated on it to such a great extent) and it represents the source of the tale; it is an explicit symbol but it is never fully explicated.

The letter as literary character

In the text it is mentioned under different names: in most of the cases it is mentioned as "the scarlet letter," which sometimes is rendered in capitals but Hawthorne evokes it also by using various synonyms such as "mark," "brand," "token," "ignominious letter," "symbol," "burning shame," "red infamy," "red token," "badge of shame," "mystic token," or "stigma." All these terms stress the semiotic identity of the letter, its communicative quality and some of them insist upon its ethical aspect.

Here is Hawthorne's description of the letter:

> On the breast of her gown, in fine red cloth, surrounded with an elaborate embroidery and fantastic flourishes of gold thread, appeared the letter A. It was so artistically done, and with so much fertility and gorgeous luxuriance of fancy, that it had all the effect of a last and fitting decoration to the apparel which she wore; and which was of a splendor in accordance with the taste of the age, but greatly beyond what was allowed by the sumptuary regulations of the colony. (Hawthorne N., 1978, p. 43)

Hawthorne emphasizes the arresting aesthetic, imaginative quality of the symbol, not its ethical purpose. On the other side, the original and the most influent aspect of the letter is specifically moral, since the four important characters of the story as well as the mass of Puritans, are primarily concerned with the sin committed inside the community.

The symbol takes part in the tale as a real character, capable to determine attitudes and to bring about behavioral charges in the other participants to the drama.

This mighty presence is described by the narrator himself during his first encounter with the red piece of cloth: "it seemed to me, then, that I experienced a sensation not altogether physical, yet almost so, as of burning heat, and as if the letter were not of red cloth, but red-hot iron. I shuddered, and involuntarily let it fall upon the floor" (Hawthorne N., 1978, p. 28).

A similar example is provided again by the narrator who suggests that the discarded letter, in the forest scene, might extend its malefic influence on any "ill-fated wanderer" [who] might pick it up, and "thenceforth be haunted by strange phantoms of guilt, sinkings of the heart, and unaccountable misfortune" (Hawthorne N., 1978, p. 45).

The narrator himself confesses to the disturbing effect the presence of the symbol seems to bring about in his own mind and expresses a need to eliminate it altogether from his memory: "We have thrown all the light we could acquire upon the portent, and would gladly, now that it has done its office, erase its deep print out of our own brain, where long meditation has fixed it in very undesirable distinctness" (Hawthorne N., 1978, p. 182).

Apart from the sometimes all too obliging commentator, those who have to bear most of the scarlet brunt are the characters themselves.

Following the transgression committed by the leading figure of the romance, the magistrates decide that Hester should "stand only a space of three hours on the platform of the pillory, and then and thereafter, for the remainder of her natural life, she should wear a mark of shame upon her bosom" (Hawthorne N., 1978, p. 50). And thus the scarlet **A** (from Adulteress) enters the life of Hester Prynne, Pearl,

Arthur Dimmesdale, and Roger Chillingworth and determines the whole course of their existence, marked by "Shame, Solitude and Despair."

Yet, their situation is not similar: while Hester wears her letter all the time, so that everybody can see it, Dimmesdale needs seven years to bring himself to confess, disclose his own secret sign and take his place, next to Hester and Pearl, on the scaffold of the pillory. The injured party, Roger Chillingworth, derives demonic pleasures from the spiritual tortures which he inflicts upon Arthur Dimmesdale, thus contributing to the shaping of a real or virtual scarlet letter in the body and mind of the young minister. Pearl, the luminous counterpart in this tale of "human frailty and sorrow", spends the first seven years of her life enjoying herself as a living symbol, asking embarrassing questions and providing the Puritans with a permanent subject of conversation and debate, on account of her seemingly elfish nature.

The letter changes Hester's image to such an extent that "both men and women, who had been familiarly acquainted with Hester Prynne, were now impressed as if they beheld her for the first time"; the letter "had the effect of a spell, taking her out of the ordinary relations with humanity, and inclosing her in a sphere by herself." According to Chillingworth, the letter transforms Hester into "a living sermon against sin, until the ignominious letter be engraved upon her tombstone" (Hawthorne N., 1978, p. 50). Upon perceiving her wearing the letter, children "scamper off" motivated by "a strange, contagious fear" (Hawthorne N., 1978, p. 62). Wearing the letter allows her to develop a capacity to detect sin in others: "She shuddered to believe, yet could not help believing, that it gave her a sympathetic knowledge of the hidden sin in other hearts" (Hawthorne N., 1978, p. 66).

The semantic contents of the letter are twofold: the Puritan community recognizes in the sign a type of evil classified and interpreted by theologians and punished by magistrates and at the same time they perceive in it a potential mark of the Evil itself since a common superstition of the period, associated the presence of such tokens on people's bosom with an expression of allegiance for the Black Man, or the Devil, as recounted by Pearl during the forest scene.

The letter dominates Hester's mind to such an extent that, in a compulsive manner, she endeavors to create clothes to be worn by Pearl, which evoke her own scarlet letter: "The mother herself – as if the red ignominy were so deeply scorched into her brain, that all her conceptions assumed its form – had carefully wrought out the similitude; lavishing many hours of morbid ingenuity, to create an analogy between the object of her affection, and the emblem of her guilt and torture" (Hawthorne N., 1978, p. 76). Hester's initiative to modify her own sign as well as that of creating a replica to be worn by Pearl transforms the victim of the letter into a maker and proliferator of the "ignominious symbol." The ornate sign created by Hester

infringes upon the Puritan dress code and it also advertises her skill as a needle artist.

Her esthetic achievement produces a change of meaning in the "definition" of the sign: by using a "hiding by showing" strategy, Hester alters the fundamental punitive nature of the letter by flooding it with an explosion of imaginative, artistic content thus enhancing the visibility of the letter and at the same time removing it, to a certain degree, from its initial "purport."

Another effect brought about by the striking aspect of the sign involves a tendency for viewers who are not familiar with her story to place her socially in a superior position; such is the case of the bond-servant at the Bellingham residence, who allows her to enter the house "judging from the decision of her air and the glittering symbol in her bosom, that she was a great lady in the land…." (Hawthorne N., 1978, p. 77).

The relationship established between Hester and the letter is understood by her within the framework of a conflict between outward compliance with the Puritan rules and inner revolt against "the world's law" accompanied by a belief that her love "had a consecration of its own": she refuses twice opportunities to get rid of the letter, first in chapter III, when Reverend Wilson indicates that by revealing the name of Pearl's father and expressing repentance she could be allowed to take off the letter, and a second time in chapter XIV, when the council considers the possibility of allowing her to discard the sign. In both cases, she rejects the idea on account of the fact that the presence or absence of the letter is determined by forces acting beyond the influence and the control of Puritan justice: "It lies not in the pleasure of the magistrates to take off this badge…"; " Were I worthy to be quit of it, it would fall away of its own nature, or be transformed into something that should speak a different purport" (Hawthorne N., 1978, p. 122). Her apparent acceptance of the role in which the Puritan law cast her as well as her acts of mercy lead to changes in the meaning associated with the sign so that "Adultery" became "Able" and "Angel." This process could indicate that, in the eyes of the public, she managed to atone for her sin by leading a "proper" life during the seven years of expiation.

Hester's return to her place of torment and decision to resume wearing the sign is another symbolic episode inviting interpretations: her behavior could be motivated by a need to allow the "dark necessity" to follow its course, or, maybe her decision is motivated by the human reflex of returning to the place and to the role that played a fundamental part in her existence, thus obtaining closure, devising an end which is determined by her own will and not by the application of rules which she does not accept.

In a rather hasty conclusion, expressed near the end of Chapter XIII, the narrator minimizes the power of the symbol by stating that: "The scarlet letter had not done its office" (Hawthorne N., 1978, p. 120). Yet, I might add, since Dimmesdale and Chillingworth are still alive, Hester has spent only seven years as an outcast and a living symbol of her crime, and Pearl had to be raised by a single mother, barred from the society of other children and regarded as a strange, elfish creature, isolated in the circle created by the scarlet letter around her and her mother. It is true that Hester is not crushed by her ordeal, that the challenge eventually highlights her strength, resilience, humanity and a very distinct and complex personality; it is also true that the punishment did not transform her into an amenable citizen, who accepts a need to expiate her sin according to the rules laid down by "the world" but, on the contrary, prompted her to question her role in society and generally the role of all women: "Indeed, the same dark question often rose into her mind, with reference to the whole race of womanhood. Was existence worth accepting, even to the happiest among them?"

An interesting aspect of the color red as it applies to the **A** is the allusion to the Christian tradition (Bourn B.D., 2003). The red of the **A** is representative of Christ's blood. Hester, like Christ, has to bear her cross (the wearing of the **A**) in atonement of another's sins. The problem of Christ being sinless and Hester not is solved by Hawthorne, as he portrays Hester as the highest moral character in the novel.

Dimmesdale is not a mere outside observer of the sign. He actively contributes to its proliferation not only in a form visible for himself in his mind (such as the one occasioned by the meteor light episode) but he is also presumably generating a visible form of the letter on his chest after a long, obsessive fixation on his condition as a sinner. Ironically, this stigma like sign is not a token of Christic self sacrifice but a mark of torment caused by secret guilt.

Chillingworth is a researcher on a quest with a vengeance. He is not only looking for proof to identify Pearl's father; he is also involved in generating the sign on Dimmesdale's chest by means of his "treatments" and psychological torment inflicted on his victim.

As the visible proof of the illegitimate relation, Pearl is a symbol of the sin and of the letter signaling the consummation of the fact and the punishment inflicted by the magistrates after the child was born. The link between her and the letter is highlighted by the narrator at the very moment they are presented to the crowd: they are both described as tokens of Hester's "shame." In the forest scene she is described as "the living hieroglyphic, in which was revealed the secret [her parents] so darkly sought to hide…" (Hawthorne N., 1978, p. 148). Also, she is wearing the sign sown into her clothes by her mother; moreover, she creates her own version the letter: "…Pearl took some eel-grass, and imitated, as best she could, on her

bosom, the decoration with which she was so familiar on her mother's. A letter, - the letter A, - but freshly green, instead of scarlet!" (Hawthorne N., 1978, p. 128).

At the same type, in tune with the theme of duality, Pearl and her letter are symbolic of the love and passion that originated her. Her understanding of the letter is a matter worth examining: she recognizes it as a letter of the alphabet and she explains to Hester, in an intuitive manner, her mother's motivation to wear it: "It is for the same reason that the minister keeps his hand over his heart!"

Aspects of the ambiguity method in *The Scarlet Letter*

The use of ambiguity as a major building method in Hawthorne's narrative is fairly obvious in the way he presents the events as well as their motivation. Thus, it is difficult to decide whether there was or not a scarlet letter on the breast of Arthur Dimmesdale; some of the persons present testified that they had seen the sign, while others, regarded by Hawthorne as "highly respectable witnesses", declared that they had not seen anything of the kind.

On the other side, Roger Chillingworth, at the end of Chapter X, experiences "a ghostly rupture" when he is given the opportunity to see Arthur Dimmesdale's bosom: "Had a man seen old Roger Chillingworth, at that moment of his ecstasy he would have had no need to ask how Satan comports himself, when a precious human soul is lost to heaven, and won into his kingdom" (Hawthorne N., 1978, p. 102). This demonic joy is presumably caused by the sight of a scarlet letter engraved in the flesh of the young man, which stands in confirmation of Chillingworth's suspicions. Yet, one could say that Chillingworth sees what he wants to see, thus creating a desiderative symbol.

Dimmesdale's verbal confession is also a matter yet to be settled by the onlookers: "Neither, by their report, had his dying words acknowledged, nor even remotely implied, any, the slightest connection, on his part, with the guilt for which Hester Prynne had so long worn the scarlet letter" (Hawthorne N., 1978, p. 182).

Yet, the overwhelming source of ambiguity resides with the mysterious letter **A.** Thus, the sin tainted work of art is allowed to be paraded all over the 24 chapters and leave its lurid trace in the minds of all the participants in this Puritan inspired narrative, including the narrator, the characters and the readers. Practically the scarlet letter floods the text and its presence is mentioned more than one hundred and fifty times.

Apart from the narrator, many characters are actively involved in the proliferation of the sign: the magistrates impose its display as a means of punishment, Hester and Pearl exhibit more elaborate replicas, Pearl, herself a living symbol creates a green version of the letter, the mirror effects such as the image on the breastplate

add their contribution to this surrealist like painting strewn with glowing **A**'s; the sign exists not only in a visible form but it also takes imaginary shapes like the ones ascribed to the meteor light, or the one burrowing into Dimmesdale's mind and presumably reaching the surface of the skin on his chest.

The visual presence the letter is accompanied by a constant and considerable verbal manifestation of its powers so that the combined force of the two messages could enhance the desired effect: apart from the narrator who never stops mentioning it, there are characters, either individuals or members of crowds, who describe it, and comment on it; a solid contribution to this vocal illustration of the sign is brought by the Reverend Mr. Wilson who delivers a "discourse on sin, in all its branches, but with continual reference to the ignominious letter. So forcibly did he dwell upon this symbol, for the hour or more during which his periods were rolling over the people's heads, that it assumed new terrors in their imagination, and seemed to derive its scarlet hue from the flames of the infernal pit" (Hawthorne N., 1978, p. 54). A very active role in this dissemination operation is played by Pearl who keeps asking relevant questions such as: "what does this scarlet letter mean? – and why dost thou wear it on thy bosom? – and why does the minister keep his hand over his heart?" (Hawthorne N., 1978, p. 129).

The sign is not only present on the visual and auditory levels of perception but it is also supposed to generate heat (it "seemed to scorch into Hester's breast, as if it had been red-hot" [Hawthorne N., 1978, p. 54, 57]), thus involving three major sensory systems in the absorption of the message, sight, hearing and touch.

Apart from its social and psychological presence, the letter is also associated with the three regions of existence, the heavens (as the light of the meteor), the earth (as sign of a judicial decision), and the underworld (as symbol of Hell's fire) as well as with the elements (air – in its appearance as a huge **A** in the ski; water – Hester drops the letter in the proximity of the brook and hopes to rid herself of the "stigma" by throwing it into the ocean; fire – the letter is said to be "red-hot with infernal fire, and could be seen glowing all alight, whenever Hester Prynne walked abroad in the night time" (Hawthorne N., 1978, p. 67), and earth, as the letter seems to be also engraved on the tombstone marking the graves of the two lovers.

The proliferation takes place in the space of the colony as well as in time, extending its presence to the death of the heroine and even beyond, reaching new generation of readers through new editions of the book; this obsessive repetition engrains the sign in the mind of everyone involved, starting with the narrator, continuing with his characters and finally touching the readers. The ubiquity of the sign generates a magnifying effect, transforming the letter into a dominant, central presence motivating the thoughts and actions of the human actors of the drama.

The massive presence of the scarlet letter **A** has a centripetal effect on the narrative, controlling the structure of the text, absorbing and manipulating the lives and thoughts of the characters, generating a plethora of meanings and casting an effective semiotic spell on the minds of the readers.

Bibliography

Bourn, Bryan D., "Reexamining Nathaniel Hawthorne's The Scarlet Letter," 9 September 2003, http://www.usinternet.com/users.bdbourn/lonie.htm

Cirlot, J.E., *A Dictionary of Symbols*, Trans. Jack Sage, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1993.

Lancaster, Michael, *Britain in View. Colour and the Landscape*, Quiller Press, London, 1984.

Hawthorne, Nathaniel, *The Scarlet Letter. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources, Criticism*, Eds. Bradley, Sculley, Richmond Croom Beatty, E. Hudson Long, and Seymour Gross, A Norton Critical Edition, 2nd ed., W.W. Norton & Company, New York, 1978.

L'AMBIGUÏTÉ IRONIQUE DANS LE ROMAN DE DRISS CHRAÏBI : *LA CIVILISATION, MA MÈRE !…*

Fouzia BENMERABET
Université de Badji Mokhtar, Annaba, Algérie

Abstract*. This study consists in deeply reflecting on the ironic dimension and its ambiguity in the novel by Driss Chraïbi* Civilization, my Mother! ... *To ironically tell the emancipation of the mother, the main character of the events shares a certain deviance between Moroccan society and Western civilization with an audience of readers. Laughter, in turn, represents a way of seeing the mother's world at a distance to fight against all that is ridiculous. The march towards the change of behaviour is seen and corrected by the narrator' son of Western education, who plays like a corrective mirror. The mother-son relationship is paradoxically nourished by two different actions: emancipation and protection. To reach the ironic sense, fleeing the novel is no longer a superficial work, it functions as an esoteric datum that connects the textual, the reader and the social reality.*

Keywords: *irony; laughter; ambiguity; mother; civilization; company.*

La Civilisation, ma Mère ! est un roman comique, qui fait rire ! Des scènes et des images provoquant le rire à l'imagination des événements racontés. La dimension ironique est-elle ainsi réservée à dire globalement le texte, et localement le discours textuel ? L'auteur voudrait-il montrer la réalité de la société marocaine à travers l'ironie ? Notre étude interroge justement les données textuelles dans ce roman pour voir comment fonctionne l'ironie et pour quelles raisons elle est employée. Pour cela, nous avons vu la nécessité d'analyser les passages où se trouve l'ironie et de les relier aux données sociales.

En effet, le comique représenté n'est plus gratuit. Vise-t-il une dénonciation ? La dénonciation demande une double mise à distance, à savoir d'un côté entre l'énonciateur et la cible de l'ironie, de l'autre côté entre l'énonciateur et son dit. Ce dernier aspect concerne le jeu polyphonique entre le sujet déictique (locuteur) et le sujet modal (énonciateur) qui critique la cible.

Genette dit à propos du comique : « le comique n'est qu'un tragique vu de dos ». Lorsque le comique intègre le domaine de l'ironie, elle révèle les causes et les conséquences d'un rire qui masque une révolte (Carbolic-Roure H., 2007, p. 13). Dans cette optique, l'ironie est un phénomène qui pose problème lors de son examen. C'est pourquoi il nous semble que pour comprendre si un énoncé est ironique, il faut tout d'abord cerner l'ethos et l'intuition de l'auteur.

Philippe Hamon rappelle que l'objectif de l'ironie ne consiste pas exclusivement à communiquer ou à partager une information, il consiste tout de même à partager effectivement et réellement un auditoire ou un public de lecteurs. (Hamon P., 1996, p. 125)

Etudier l'ironie, c'est se heurter dès le début, au problème posé dans sa propre définition. En effet, la définition de l'ironie pose une ambigüité, elle varie selon les auteurs et les traditions.

Plusieurs tentatives et travaux ont été faits pour définir cette notion qui est simple et complexe au même temps. Ces définitions nous permettent de mieux cerner le côté ironique dans l'œuvre de Chraïbi et de le relier au thème de l'émancipation du personnage de la mère.

Sa définition selon le dictionnaire Larousse est la suivante : *En rhétorique, l'ironie est une figure consistant à dire le contraire de ce qu'on veut dire pour railler et non pour tromper*. L'ironie est une notion à plusieurs facettes, qui s'actualise différemment selon les divers observatoires à partir desquels on l'examine. A ce propos, Florence Mercier-Leca fait justement remarquer que la richesse et la séduction de l'ironie tiennent « à sa nature insaisissable, à son ambiguïté et à la variété infinie des formes qu'elle peut prendre » (Raus R., 2007).

D'un autre côté, selon les définitions communes que l'on trouve chez (Fontenier, 1977, p. 145-146), l'ironie : « […] consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » (Constantinou M., 2007, p. 13).

Pour enrichir encore cette notion dans le dictionnaire ordinaire, le sens classique se maintient curieusement en Afrique francophone dans un emploi transitif du verbe « Ironiser quelqu'un, c'est se moquer de lui, voire l'insulter ». (Grassin J. M., 2003). Tandis que le sens moderne tend à s'imposer en français dans un usage journalistique : ironiser (v. intransitif) employé comme un introducteur au discours rapporté signifie « Dire la vérité sous forme de boutade ». Cette acception retrouve l'ironie philosophique définie par Jankélévitch comme « circonlocution du sérieux » (*Ibid.*)

Du point de vu de la critique littéraire, l'usage technique du terme n'est plus strict. Gérard Genette, se livre au salutaire travail de « nettoyage de la situation verbale » (Valery cité par Genette) à propos de la parodie et du pastiche. Pour éviter le dérapage de sens, il nous convient de revenir aux substantifs. La parodie est une pratique hypertextuelle qui consiste à modifier un texte antérieur. (*Ibid.*)

La satire, un genre littéraire d'origine latine dont la modernité littéraire a surtout retenu la fonction polémique. L'ironie enfin, est une manière de parler, qui, à ce titre se laisse décrire par la rhétorique comme une figure.

D'autres difficultés caractérisent ce terme, c'est qu'il n'est pas spécifique de la critique littéraire. Il est employé par les philosophes (Platon à Jankélévitch), ainsi utilisé par les psychologues, voire par les psychanalystes (voir Freud, le mot de l'esprit dans ses rapports avec l'inconscient). L'ironie défie toute définition univoque car il est intégré dans plusieurs champs disciplinaires. Elle est donc une notion interdisciplinaire, elle est à plusieurs fortes raisons fortement homogène. Or à l'intérieur du champ littéraire, ce terme a été et est encore l'objet de tant de débats, qu'il a fini par constituer une discipline dont s'occupent les spécialistes appelés « irologues » . (*Ibid.*)

Au-dedans ou en dehors du champ littéraire l'ironie se décode à partir de certains signaux de nature eux aussi rhétorique (périphrase, hyperbole, l'oxymore, la métaphore).

Pour cette raison, le récepteur de l'ironie doit pouvoir reconstituer le vrai sens implicitement communiqué comme message chiffré. Dans cette conception télégraphique, l'ironie est un trope communicationnel d'étendue limitée. (D'ailleurs, toutes les ironies ne sont pas forcément des antiphrases, ni des tropes, et par la même tous les tropes ne sont pas toujours ironiques). Autre ironie qu'on appelle énonciative. Dans ce cas, les rôles et les sens qu'elle manipule restent dans l'énoncé sans mettre en question l'homogénéité et l'unicité des instances énonciatives. Cette ironie est prise (maniée) comme une arme offensive par les polémistes et les satiristes pour triompher leur vérité opposée à l'erreur.

Philippe Hamon le décrit comme « un théâtre de l'ironie ». Qu'on trouve exemplifiée dans les genres dramatiques et tragiques. Pour qu'il y ait de l'ironie, il faut qu'il ait une désattente de l'horizon d'attente. Ce qui vraiment atteint la cohérence du texte.

L'œuvre de Chraïbi est un atout vers l'émancipation de la femme. La réussite de cette femme serait – il un sens à reconstruire, à accumuler et à partager avec le lecteur qui commence à poser beaucoup de questions à son égard, notamment sur les frontières entre la fiction et la diction de ses événements. Sous ces moqueries légères ou les narrateurs personnages veillent à les transmettre au lecteur, on trouve des idées profondes porteuses d'un sens écarté qui oblige le lecteur à le réfléchir, à le deviner. Comme le dit Hyppolite Taine : sous les moqueries légères, on trouve des idées profondes ; sous l'ironie perpétuelle, on trouve la générosité inhabituelle, sous les ruines visibles, on trouve des bâtisses inaperçues.

L'écriture chraïbienne est un espace de liberté, qui n'est jamais monotone, prête toujours à répondre et à traiter ce malaise vécu dans sa société sclérosée. Le parfum et l'odeur de révolte, de conscience et d'universalisme se répandent largement de ses œuvres. Il nous présente une meilleure illustration, noir sur blanc, œil noir, verbe sec, cruauté maniée tel un scalpel qui fouille.

L'auteur joue un rôle d'agitateur, au sens noble du terme, plus dans le domaine littéraire que sur le plan politique, même s'il est à la mode de signer tout genre de pétition envers et contre tout, avoue-t-il en gardant son sens de l'humour de l'ironie comme Nadra Lajri a cité :

> L'auteur n'est pas seulement un anarchiste lorsqu'il critique de manière acerbe et sans concessions la société marocaine au moment où elle tentait de se reconstruire, il semble aussi avoir une volonté manifeste de ne faire partie d'aucun ordre établi, exerçant son sarcasme ironique sur tout ce qui peut entraver son indépendance et sa liberté de penser. (Lajri N, 2012, p. 63-72)

Chraïbi cultive le paradoxe, au moment où la littérature maghrébine était orientée vers la production d'œuvre de combat, engagées dans un mouvement d'émancipation et d'indépendance.

Lorsque cette littérature se donnait pour objectif l'illustration de la culture et de la civilisation ancestrales, Chraïbi, lui critiquait la société marocaine en détruisant les fondations d'une culture avant même qu'elle ne reprenne ses repères pour renaître et s'épanouir.

L'ironie est donc une création qui marque la subjectivité de l'auteur. Elle sollicite du lecteur un rôle actif, en impliquant l'interrogation d'aporie. Le lecteur prend la responsabilité de s'interroger sur ce qu'on a pu vouloir (indice, réseaux textuels et typologie des ironiques).

En quoi peut-on considérer *La Civilisation, ma Mère !...* comme un texte ironique ?

Il est très notable qu'auprès de ce parcours « sérieux » vers la réalisation du projet de la libération, et la succession des scènes comiques, il y a un sens ironique qui sera capturé, décodé ou déchiffré par le lecteur.

Plus précisément, l'ironie tient compte d'une méthodologie contextuelle d'analyse des textes mais aussi d'un monde extérieur. Elle pourrait se déclencher à partir d'un décalage par rapport à un sens attendu. On ressent la césure encore plus dans ce passage :

> J'allais me laver la bouche avec une pâte dentifrice de sa fabrication. Non pour tuer les microbes. Elle ignorait ce que c'était [….]. Mais pour chasser les relents de la langue française que j'avais osé employer dans sa maison, devant elle. Et j'ôtais mes vêtements de civilisé, remettais ceux qu'elle m'avait tissés et cousus elle même. (Chraïbi D., 1972, p. 16)

Alors que chaque œuvre nécessite un espace adéquat à son expression et à son contenu, *La Civilisation, ma Mère !...* est l'expression d'un va-et-vient entre deux espaces hétérogènes. Ces derniers vont générer une culture nouvelle et hétérogène. D'ailleurs, derrière tous ces événements qui mettent la mère dans un état d'engagement infini et du point de vu des changements de l'époque, il y a un sens à transmettre ironiquement et d'une manière implicite jusqu'aux dernières lignes de *la Civilisation, ma Mère !...*

Portant aussi que la rapidité des événements racontés dans le roman nous démontre un sens illusoire. A cet égard, Schoentjes mentionne un rapport entre ironie et illusion. Ce rapport a été théorisé pour la première fois par les romantiques allemands sous la forme du jeu. R. Bourgeois a repris cette notion du jeu (De Gandt M., 2006).

Commençons d'abord par le titre : est-il ironique ?

La Civilisation, ma Mère !... est pris comme un soulagement et une délivrance. Driss Chraïbi semble répondre à la critique marocaine, en dénonçant la situation de la femme au Maroc. Il faut libérer la femme maghrébine et il laisse cette tache au fils qui a reçu une éducation occidentale :

> Ce petit livre, plein d'amour filial et de lucidité pourrait faire autant pour l'émancipation de la femme maghrébine qui a un gros ouvrage sociologique. (Gaus-Guinoune A-M., 2003, p. 33)

Tout d'abord, il faut signaler que les formes maghrébines de l'ironie ont une relation directe avec la pratique orale, ce qui veut dire qu'elles ont un lien direct avec la littérature maghrébine orale. Elles se basent généralement sur les jeux de mots, les calembours et les blagues.

L'oralité crée une relation entre le narrateur et le lecteur. Une relation énigmatique entre la civilisation et la mère. *La Civilisation, ma Mère !...* est un titre provocateur qui interpelle le lecteur. Est-il sarcastique ? L'étonnement créé la curiosité de lecteur. Qu'elle relation entretient la mère avec la civilisation ? Le titre de ce roman inclut une certaine ambiguïté. On connait d'emblée que le personnage principal du récit n'est pas le narrateur mais sa mère. La ponctuation est très évocatrice. « *Ma mère* », « *yamma* », est tirée des appellations utilisées dans les langages des maghrébins. Les destinataires d'un tel titre forment un large public composé de Maghrébins francophones, de pieds-Noirs, de jeunes immigrés des banlieues. Ce sont tous ceux qui ont la coutume et l'habitude de rajouter l'interjection « ma mère ! » dans le langage quotidien. De quelle civilisation s'agit-il ? Orientale ou occidentale !

Le mot civilisation, lié à l'interjection « ma mère », est ici valorisé, qui se suit de l'étonnement et de l'émerveillement que représente l'interjection « Ma mère ! » Est-elle cette civilisation occidentale moderne qui a influencé « la mère-patrie » ? Historiquement, elle est marquée par la présence du protectorat français au Maroc et le début d'une nouvelle époque dans un Maroc nouveau et indépendant. Vu les critiques acerbes et la violence attribuée au colonisateur, l'auteur témoigne d'une influence fertile de la modernité véhiculée par l'Autre. Elle s'enracinera lentement au fond et à l'intérieur des familles et sera ainsi adoptée par la mère, centre de toute famille, porteuse des traditions et du patrimoine culturel ancestral.

Cependant, cette aventure n'est pas sans difficultés, ni dangers : « Dois-je dire que ma mère ne perdit pas l'équilibre, chaussée ainsi par la civilisation occidentale et revue et corrigée par la combine marocaine. » (Chraïbi D., 1972, p. 65)

L'expression *Ma mère* renvoie-t-elle implicitement à *mon père* ! A travers cette « première façade : le titre », l'auteur annonce-t-il un nouveau monde ! Ou une relation beaucoup plus particulière. Autrement dit, le père serait-il absent de tout ce bouleversement social, ou serait-il un obstacle dépassé par « la mère » ? Ou, subjectivement, l'auteur se moque-t-il du père qui est incapable de perdurer son monde patriarcal. En outre, la distance entre le père et la mère est remarquablement distinguée. Cela rapporte d'une manière ou d'une autre le conflit père/fils et l'accord mère/fils.

L'aspect comique du roman a atténué la dimension ironique du titre. En parallèle, tous les personnages semblent avoir à la fin un statut équilibré où il y a un sentiment de quasi satisfaction. Le conflit est provisoirement disparu. Le voyage de la mère assure en quelque sorte le sentiment ironique du titre. Le lecteur, ce chercheur du deuxième degré, comprendra-t-il à la fin du récit l'intention de l'auteur, notamment sur la manière d'énoncer le titre (qui manifeste les traces de l'oralité).

D'ailleurs**,** les divers personnages de l'ironie s'y trouvent opposés ou complices dans le jeu argumentatif des contradictions qui déplacent une vérité selon le point de vue divergent de chacun. Or, la vérité est toujours contrôlée et jouée par le meneur du jeu : les fils narrateurs. Des contradictions submergent légèrement au cours de ce jeu de libération voire un sens ironique qui pourrait s'éloigner de l'horizon d'attente chez le lecteur tel : la protection/ l'émancipation.

> En me payant ce billet. Je suis en sorte un passager clandestin et tu ne voudrais pas voyager avec un resquilleur, n'est- ce pas ? ou dois- je aller le gagner au poker sur le pont, à la sueur de mon front ? (*Ibid.*, p. 180)

D'une manière ou d'une autre, le fils ici voudrait voyager pour protéger sa mère. S'il s'agit de l'ironie dans l'œuvre de Driss Chraïbi, c'est qu'il renferme quelque

chose de douloureux et voulant le rendre à la portée de l'autre. Ceci se voit dans des passages où la mère se contrefait ou se contredit à la fois ses sentiments intuitifs ou sa manière de raisonner les événements qui l'entourent. Il est reflété globalement dans l'étrange condition du narrateur personnage : son dédoublement en acteur et en spectateur dans le drame de la vie. Qu'il s'élance vers les hauteurs de l'idéal pour retomber dans les petitesses de la vie (une mère de 35 ans est appelée "petite mère" qui suit les pas de ses fils). D'un autre côté, la rapidité extrême dans le changement et la progression des événements ayant l'air de recommencer le début à la fin de l'histoire.

Le privilège est, à notre sens, de transmettre cette conscience de tragicomédie de sa propre vie (sa mère) au lecteur pour agir plutôt sur la notion de « ta mère » au lieu de « ma mère ». C'est-à-dire de prendre ses illusions et ses pensées au sérieux. A ce moment là, l'ironie présente une puissance de signification du jeu pour être partagée avec l'autre, et pensée à la fin de l'histoire, aux résultats finaux (l'intelligence est dans la manière de finaliser l'histoire et la sensibilité développée ou acquise).

Nous pensons que le terme de « l'ironie » est tellement fort qu'on ne pourrait pas l'attribuer totalement à l'œuvre de Chraïbi, car sa visée n'est pas totalement ironique ou satirique. Nous proposons (optons pour) l'expression "du sentiment ironique" que le lecteur dégage à la fin de l'histoire. L'ironie rend sa source dans la contestation. L'auteur qui utilise l'ironie dirige le regard du lecteur vers une cible dans une relation d'opposition face à un pouvoir.

L'ironie est un jeu de pouvoir. Rappelons ici le lien unissant l'ironie et le social : Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire* note que la phrase « tout est social dans l'ironie » revient dans tous les traités philosophiques concernant l'ironie. Celle-ci vient se placer à tout un système de normes et de hiérarchies. Elle sert à la différenciation des aires de pouvoir. (Benrad V., 2007, p. 6)

« Ce sentiment ironique » est une communication à niveau inégal, où le rapport entre les personnages *fils mère* est basé sur la conscience à la modernité. En plus, la cible de l'ironie est double. Il s'agit à la fois des protestants maghrébins et la lourdeur des traditions maghrébines, et d'autre part, l'occident qui a fait un pas important pour valoriser la femme. Aller vers la civilisation de l'autre renforce l'idée que l'auteur se moque de ceux qui s'isolent de cette modernité occidentale.

La libération des femmes à travers la rébellion et l'émancipation est tout de même un sujet d'actualité, marche et le futur proche deviné par un écrivain qui dépasse son temps, et qui ne doit pas être ignoré. Autrement dit, si *la Civilisation, ma Mère !...* n'est pas ironique, le lecteur peut à son tour détecter un sens ironique en se référant au contexte social.

Est-elle donc cette liberté à la manière occidentale que Chraïbi réclame pour sa mère ? En se noyant dans ces processus de libération est-il temps de dire que la mère est libre ? La réalisation ou non de ce projet universel constitue cet écart de sens qui sera le contenu du sentiment ironique paru dans les paroles des personnages.

Les données contextuelles sont ainsi importantes à lire : les effets ironiques se déclenchent en contexte par la co-construction du sens du co-énonciateur.

Dans cette communauté idéale que les narrateurs visent comme communauté complice aux dépens d'une cible, d'un ailleurs qui sera comme une serrure à la porte, il est nécessaire ainsi d'identifier l'appartenance du lecteur soit-il à la première communauté des narrateurs personnages ou à celle d'autres rives. Le rôle est joué sans insu des deux côtés : sens déconstruit – sens reconstruit.

Du côté des fils narrateurs maghrébins que la vraie communauté qui représente la libération des femmes, c'est celle de la culture française et qui se voit dans le récit comme « une communauté idéale ». Selon leur contexte et les contours sociétaux, les narrateurs personnages ont retissé ce projet de libération pour qu'il convienne et la progression de la mère : ces mères qui vont et viennent dans la rue, sont ainsi critiquées par cette femme.

Plus sincèrement sans penser au côté satirique, il ne s'agit pas d'oublier l'ambigüité et l'utilité de l'ironie : un instrument permettant d'accéder à l'imaginaire collectif et à une déconstruction raisonnée. Ce monde imaginaire est propre au lecteur. Le lecteur est de part en part ironique, en l'absence d'un cadre à l'intérieur duquel il pourrait centrer et cerner la figure, ne sait où celle-ci commence, ni où elle finit, car celle-ci est plutôt à lire entre les lignes, à interpréter comme un symptôme de décalage non marqué, ouvert entre l'énonciation et l'énoncé. (Grassin J-M., 2003)

Nous distinguons en effet deux types de lecteurs selon la communauté visée. Un lecteur français actualisera de la même manière qu'un lecteur maghrébin cet avènement social. Nulle part, les conditions et les données sont différentes. Or la réalisation de ce projet conceptualise une idée de l'ironie chez les deux communautés.

Tout se passe donc dans un espace maghrébin. Le côté comique du roman a facilité à un certain degré l'avancement des événements et des changements. Par conséquent, les conditions de la mère sont relativement améliorées. Notons ainsi que les deux conceptions l'ironie et le rire jouent un rôle important pour accéder à la signification du texte.

Le rire est avant tout une correction (Bergson, 1899)

En riant, les narrateurs personnages détruisent les habitudes ancestrales de leur mère. Le rire est une lutte contre tous ce qui est ridicule. Il dénigre le degré du sectarisme et de la marginalisation de la femme dans la société.

D'un autre côté, le but de l'ironie n'est pas seulement de faire rire, mais de se servir du rire pour exprimer des réalités qui ne pourraient pas, pour des multiples raisons, être dites franchement. Ironiser consiste à dire le contraire de ce que l'on veut laisser entendre. (Jankélivitch V., 1979)

Jankélévitch parle des deux sortes de l'ironie, l'ironie sociale classique qui sanctionne par le rire les travers de la société et l'ironie qui exalte « la solitude du moi ». L'ironie et le rire deviennent à ce moment un espace et une attitude existentielle, une manière de voir à distance le monde de la mère et d'en percevoir les contradictions avec le monde extérieur.

Comment les personnages narrateurs provoquent-ils le rire au cours du récit et pourquoi ?

Selon Schopenhauer, ce qui provoque le rire, c'est cette incompatibilité inattendue entre l'idée préconçue (abstraite) qui nous fait une chose et l'aspect réel qui nous montre soudain cette chose et qui ne répond nullement à l'idée que nous en étions faite. (Florence M., 2003)

Des passages représentant un sens fuyant, ayant un double effet : un sens ironique et un autre humoristique :

> Un sandwich, disait mon frère Nagib. Tu coupes le pain en deux dans le sens de la longueur et tu mets maman entre les deux tranches.
> - Haha ! Évidemment, ce serait un peu maigre. Il faudrait y ajouter une plaquette de beurre. Haha ! (Chraïbi D., 1972, p. 15)

> Elle soliloquait, fredonnait, riait comme une enfant heureuse qui n'était jamais sortie de l'adolescence fruste et pure et ne deviendrait jamais adulte, en dépit de n'importe quel événement. (*Ibid.*, p. 20)

> Quand il n'y avait rien à couper, elle restait là perdue, considérant les ciseaux avec reproche, puis elle poussait un soupir philosophique. (*Ibid.*, p. 22)

Ainsi, plusieurs autres mots et scènes qui font rire, cela renvoie spécifiquement au langage familier que Driss Chraïbi emploie pour inciter à mieux imaginer la situation de cette mère en marge de cette civilisation. Des scènes qui créent la bouffonnerie telle celle de la radio (Chraïbi D., p. 29), celle de la lumière (*Ibid.*, p.

36), la voix de la Radio (*Ibid.*, p. 38), le téléphone (*Ibid.*, p. 53), etc. Des passages qui relèvent des meilleurs dialogues pour comédie :

> Vous me prenez pour une femme de moyen âge ou pour un haricot ? Vous osez, vous moquez de votre mère ? (*Ibid.*, p. 33).

Une femme qui n'a pas de forme à cause de ses habits traditionnels (scène de couture) :

> Encore maintenant, je ne puis dire avec précision qui dirigeait l'autre, de l'engin ou de ma mère. Ils avaient la même âme, le même corps, le même mouvement passionné, comme ces cavaliers » (*Ibid.*, p. 24)

> Brusquement elle avait un corps de femme, brusquement nous découvrions qu'elle avait des jambes élancées, une taille fine, des hanches, une poitrine. Elle n'avait jamais porté que des babouches ou des mules, quand elle recevait des visites. La plupart des temps, elle était pieds nus. (*Ibid.*, p. 24, 63)

Le rire dans ce cas a un rôle important dans l'avancement et la réussite des événements. Les narrateurs personnages maîtrisent énormément cet outil (le rire) pour apprendre à leur mère cette vie moderne, de la rendre libre, intellectuelle et sociale. Le discours comporte un vocabulaire exprimant d'un côté le comportement ironisé de la mère et d'un autre côté des mots et expressions créant la bouffonnerie et le rire.

Ce rire a influencé positivement la psychologie de la mère. Il lui a ouvert largement le champ de la communication en lui facilitant d'apprendre les sciences.

> En 1940, quand on a installé le téléphone, j'ai tenté de parler à ma mère de Graham Bell, et des faisceaux hertziens. Elle avait sa logique à elle diluante comme le rire peut diluer l'angoisse. (*Ibid.*, p. 53)

Le but est donc de créer un lien entre les deux mondes, qui sont totalement paradoxaux, était bien bâtis et travaillé par les deux personnages à travers l'ironie et corrigé par le rire.

En effet, corriger soi même ni utile que par rapport à l'autre. Son regard est toujours présent comme un facteur de mesure. L'ironie, n'est plus le rire, mais il peut l'intégrer. Ce qui fait son infériorité intellectuelle, c'est qu'il est toujours une manifestation sociale. L'ironie est au contraire un état d'âme individuelle. Elle est la fleur de désillusion, la fleur funéraire qui fleurit dans le recueillement motivé à elle-même par quelque chose de sérieux et même de tragique. Cela est si vrai que les âmes les plus sérieuses, les plus passionnées. Elle est un instrument libéral le plus irrésistible du progrès. Plus qu'on rit, plus qu'on est libre des contraintes multiples. L'homme du peuple qui rit est mille fois plus prés de la raison et de la

liberté qui nous délivre de l'ambition du pouvoir. (Carbolic-Roure H., 2007, p. 13). Le rire est donc tout, un pouvoir qui agit sur l'autre, un langage émotionnel et communicationnel fort spécifique à chaque société.
L'ironie est en quelque sorte la clé pour connaitre les traditions et les habitudes de chaque communauté. L'humour est une correction, une stratégie pour influencer l'autre, l'intégrer inconsciemment dans le jeu, l'engager sans insu dans les processus de libération. Il est aussi émotionnel et subjectif.

Il s'agit aussi de l'humour moderne qui est un humour infiltré par l'ironie pour lui faire servir une volonté, un désir d'agir, et de faire agir. S'il y a humour, ce n'est en fait qu'une manière de « révolte ». Il est pour la mère un indice représentant un écart entre son univers et l'univers extérieur représenté par les fils. Ainsi, il ôte toute difficulté qui pourrait rendre la relation mère/fils marginalisée ou incompréhensible.

Le rire instaure un jeu efficace où le système social traditionnel est mis en cause : la réalité aperçue à travers la spontanéité des paroles des personnages. (Carbolic-Roure H., 2007, p. 13)

Leur intention vise à priori de la temporalité (modernité), une autre vision du réel. Nous pensons finalement que la mère, cette génitrice dont s'assimile tous les éléments naturels, restitue les valeurs traditionnelles, culturelles et toute l'existence humaine qui distinguent une société d'une autre. Elle est omniprésente dans la littérature maghrébine. Ces écrits éternisent la relation mère-fils qui reflète et revivifie à chaque moment son malheur et son oppression. Cette relation est interprétée autrement à travers la relation langue/écrivain.

Le but du fils narrateur n'est plus loin de celui de la mère. Il manipule cette langue en employant des procèdes spécifiques à chaque auteur, tels l'ironie et l'humour qui représentent le sel de la vie. Le message à transmettre n'est pas loin de cette réalité relative qui dépend subjectivement de l'expérience de chaque écrivain et globalement de rendre honneur à la mère maghrébine. L'accomplissement du cercle nécessite la présence du lecteur qui sera témoin actif sur ces écrits et les changements vécus dans la société.

D'ailleurs, les romans de Boudjedra, de Dib, Ben Jelloun, Chraïbi etc. ont tous traversé le temps et l'époque avec audace par leur thème, en racontant la situation dramatique de la mère maghrébine : un style aigue, vocabulaires forts et violents telle cette vie injuste et ce monde faux dominé par l'homme gardien des ténèbres. D'ailleurs ce roman n'est pas dramatique et les actions sont beaucoup plus à l'avantage de la libération de la femme, ce qui nous facilitera de ne pas tomber dans le caractère conflictuel de l'écriture dramatique.

La Civilisation, ma Mère!... inscrit par excellence une meilleure relation entre mère-fils. Designer la mère par son fils s'enracine pendant longtemps dans les traditions maghrébines. Elle est l'espace dans lequel se nourrissent les sentiments nostalgiques et le retour au passé. Elle vient comme un moment de soulagement, d'espoir et d'agression au même temps : l'humour et le jeu fluidifient tout rapport sclérosé en reflétant à travers la spontanéité de la parole un amour excessif d'un fils à sa mère.

En somme, la dimension ironique et son ambigüité dans *La Civilisation, ma Mère !...* est liée étroitement à la réalité de la société marocaine et son rapport avec l'occident. Elle marque une différence spécifique par rapport à la société dominante en dénonçant la situation de la femme marocaine.

Le discours racontant la mère engendre un lecteur passionné, enthousiasmé pour déchiffrer tout ce qui apparait ésotérique. Chaque œuvre a donc son public.

A travers ces données sociales naît un espace de création personnelle. Ces pages noircies véhiculent un univers tumultueux dévorant ironiquement tous les changements vécus en faveur de la libération des femmes : Une mère courageusement engagée, émancipée et paradoxalement protégée.

Références

Bergson, Henri, *Le rire*. *Essai sur la signification du comique*, 1899 ; http://dicocitations.lemonde.fr/citation_auteur_ajout/24915.php.

Benrad, Valery, « Le roman algérien de langue française : à propos de l'ironie » dans *Itinéraires et Contacts de Cultures* no. 27, Paris 13, L'Harmattan, 2007 ; www.limog.refer.org

Carbolic-Roure, Hélène, « L'ironie de Giraudoux- de l'ironie moderne à 'L'Umorismo' », *REVEL*, 2007 ; http://revel.unice.fr/Loxias/document

Chraïbi, Driss, *La civilisation, ma mère* ..!, Paris, Denoël, 1972.

Constantinou, Maria, « 'Traduire l'ironie', l'œuvre romanesque de N. Kazantzakis et ses traductions française et anglaise », mise en ligne en 2007, consulté en 2008. www.linguistik-online.com /

De Gandt, Marie, *Poétique de l'ironie*, Université Paris VIII & Ecole Normale supérieure, 2006 ; www.Fabula.org

Florence, Mercier-Leca, « L'ironie », *Etudes de communication*, Paris, Hachette ; http://edc.revues.org/index231.html, consulte en 2007.

Foset, C, in Hélène Carbolic-Roure, « L'ironie de Giraudoux. De l'ironie moderne », *REVEL*, 2007, http://revel.unice.fr/Loxias/document.

Gaus-Guinoune, Anne-Marie, *Driss Chraïbi de l'impuissance de l'enfance par l'écriture*, partie : « Réception des autres romans de Driss Chraïbi au Maroc et en France », Thèse de Doctorat soutenue en 2003 ; http://books.google.fr

Grassin, Jean-Marie, *Dictionnaire international des termes littéraires*, ICLA, Association internationale DITL, 1989, mis en ligne 2003 ; http://www.ditl.info.

Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Sup, 1996.

Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1979, coll. Champs dans Helene Carbolic-Roure, « L'ironie de Giraudoux. De l'ironie moderne ». *REVEL*, 2007, p. 13, consulte en 2007 ; http://revel.unice.fr/Loxias/document

Lajri, Nadra, « L'humour dans les romans d'Alain Mabanckou et d'Azouz Begag : de l'autodérision à la singularité », Etudes littéraires, Volume 43, no. 1, hiver 2012.

Raus, Rachel, « L'ironie à l'épreuve des textes : vers une définition empirique de cette notion», Bouquets pour Hélène, 05-02-2007 ; http://www.publifarm.farm.it/ezine_articlesphp?id=to

LE SENS DU NON-SENS DU LANGAGE DANS LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT

Elie Sosthène NGANGA
Université Marien Ngouabi, CONGO

Abstract**:** *In this article, Samuel Beckett's language does not make clear any recognition in the real meaning of the said object. The non-readability which characterizes the beckettian writing brings out the pure form instead of the content. But when the language is no longer able to signify the reality of things, it gives birth to the doubt, the implicit and the ripple which goes together with ambiguity. The writing of Samuel Beckett's drama thus offers to the reader a legitimate space of suspicion, speculation, and circumstances. It is therefore up to the reader to notice signs of semantic enrichment, a process through which plenums come to occupy vacuums left by "declarative" structures. An isotopy of the unspeakable and the speakable conveys this way of transcribing the language which fundamentally becomes the place by excellence for various encounters and surprises*

Keywords*: drama; ambiguity; poetics; meaning; interpretation.*

1. Introduction

Samuel Beckett (1906-1989) est unanimement reconnu comme l'un des piliers du théâtre de l'absurde. L'avènement de ce vaste mouvement artistique et littéraire (autour des années 1950) a balisé le terrain à bien de recherches artistiques et littéraires du XXe siècle. La spécificité de l'écriture théâtrale de Samuel Beckett est souvent abordée sur le plan du non-sens tant sur le plan de la forme que de son contenu. Pourtant Betty Rojman (1976) relève une écriture variée et variante ayant des formes expressives qui vont de l'expression directe, indirecte à la surexpression poétique. Delphine Lemonnier-Texier (2012) dans un ouvrage collectif, s'intéressant à certaines apories et taxinomies créatrices du génie beckettien, présente une lecture polysémique des aspects esthétiques du langage beckettien. Alain Badiou (1995) entreprend d'intégrer plutôt Beckett à un système de pensée philosophique où l'écriture se laisse influencer par un contexte historique et idéologique prégnant (le théâtre de l'absurde et les deux guerres mondiales). Le fameux dénuement systématique des personnages de l'œuvre est mis en rapport avec l'impératif *cartésien* ou *husserlien* de « suspendre tout ce qui est inessentiel ou douteux, de ramener l'humanité à ses fonctions indestructibles. » (Badiou A., 1995, p. 39). Au regard de ces conclusions, nous avons voulu construire la particularité du langage beckettien en s'intéressant à la manière de dire et de suggérer les choses. Notre réflexion laisse valoir les éléments d'une problématique essentielle que nous avons formulée de la manière suivante : Par quels procédés et

aspects du contenu, le théâtre de Samuel Beckett exprime-t-il le sens du non-sens ? De cette question fondamentale, en découle bien d'autres : quels sont les marqueurs de cohésion et de cohérence textuelle exprimant l'ambigüité du langage ? Entre le désir de résister et celui de nommer les choses, de quelle manière la poétique théâtrale de Beckett incarne-t-elle le triomphe d'une écriture figurative par-delà la forme des mots ? Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du discours théâtral un langage polymorphique fait d'objets divers qui transcrivent, d'une manière ou d'une autre, une certaine esthétique du désordre. Pour trouver la réponse à ces questions posées, nous aurons recours à l'approche dynamique de la lecture- avec l'analyse textuelle – de Patrice Pavis (2016). En ce qui concerne l'interprétation des indices textuels, nous reprenons la conception du théoricien italien Umberto Eco (1985), lorsqu'il distingue deux types de visée pour une lecture : d'abord l'interprétation sémantique, qui renvoie aux outils par lesquels *le lecteur modèle* donne un sens à ce qu'il lit et l'interprétation critique qui analyse et établit des connexions vérifiables, par le retour au texte, pour trouver les sens possibles des mots.

Le phénomène beckettien, souvent lié à un éclatement des formes et à la déconstruction du sens, s'apparente à une espèce de révolution scripturale. En réaction à une certaine critique sur le théâtre de Samuel Beckett, qui voudrait imposer des grilles de lecture prédéfinies, François Noudelmann (1998) relève deux écueils :

Le premier est d'y voir une écriture existentialiste porteuse des traces d'un regard désenchanté sur le monde avec des personnages dénués de psychologie ; d'où l'étiquetage de théâtre de l'absurde. François Noudelmann constate :

> (…) une appartenance repose sur plusieurs confusions : tout d'abord la littérature de l'existence sans Dieu, ni nature humaine s'est développée avant-guerre avec Sartre, et à parti de 1945, ce dernier propose un théâtre mythique et politique auquel celui de Beckett se réfère très peu. La notion d'absurde a été construite essentiellement par camus, et l'interprétation *d'En attendant Godot* comme une espérance vaine en un Dieu (*God*) qui reste sourd (*ab-surdus*) relève de la métaphysique d'une œuvre éloignée de l'humanisme camusien. (Noudelmann F., 1998, p. 12)

Le deuxième écueil est lié à la mouvance structuraliste à travers des écrivains qui considèrent le théâtre beckettien d'avant-gardiste, lequel pousse la langue dans « ses extrêmes retranchements », et faisant même de Beckett le digne représentant du « nouveau roman ». Et Noudelmann de conclure : « plusieurs lectures échappent à ce dualisme (...) cette querelle d'interprétations rappelle la complexité de l'œuvre, et dit combien Beckett reste en même temps contemporain et inactuel. » (Noudelmann F., 1998, p. 13).

Aussi vrai, l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett est foncièrement riche de découvertes et de surprises. Mais, une des particularités sémantiques des textes

théâtraux est leur caractère non univoque, la multiplication des lectures possibles, et la marge d'interprétation que l'auteur laisse à ses lecteurs, incitant à une large interprétation. Aussi vrai, l'énonciation théâtrale ne saurait se résumer à l'« unicité » de la signification et à l'effet performatif au sens d'Austin (1991), qui impliquerait la notion de *félicité* de l'énonciation. Et, c'est aussi inconcevable que de proposer une signification définie à l'œuvre théâtrale, sachant même que le sens d'une œuvre se dérobe toujours, et seule la sensibilité du lecteur est sollicitée. Le théâtre est le lieu par excellence de négociation entre le sens que porte le message produit par le dramaturge (énonciateur) et les significations produites par la réponse du lecteur (énonciataire et auto-énonciateur). Ecrivant à Michel Polac en juin 1952, Samuel Beckett – à propos de l'interprétation de son personnage énigmatique Godot – précisa :

> Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas, surtout pas, s'il existe. Et je ne sais s'ils y croient ou non, les deux qui l'attendent (...). Ils vous doivent des comptes peut-être. Qu'ils se débrouillent sans moi. Eux et moi, nous sommes quittes. (Beckett, 1952)

Pour notre part, l'analyse de certains aspects scripturaux (l'isotopie, les formes de dialogues, des didascalies...) peuvent ouvrir de larges perspectives à l'œuvre de Samuel Beckett. Aussi voudrions-nous, dans cette réflexion, nous limiter particulièrement sur les aspects discursifs pour éclairer le sens de certaines concaténations, incongruités et ambiguïtés langagières.

2. Vers une poétique du dérisoire et de l'innommable

Si la notion d'ambigüité peut avoir des fortes accointances avec l'idée d'incertitude, elle a tout au moins un contenu qui rime d'avec le sens de l'écart, de l'imprévisible ou de l'ondoyance sémantique. Chez Samuel Beckett, les mots au-delà de leur simple appartenance à l'univers lexicologique ou sémantique, sont des signifiants aux enjeux multiples qui ont vocation de laisser suggérer et de laisser dire. L'analyse de quelques exemples donne d'emblée la clé d'un jeu de présence et d'absence de sens, repérable par ailleurs aux autres niveaux de l'expression du texte. Qui est par exemple Godot que l'on doit attendre coûte que coûte par Estragon et Vladimir dans *En attendant Godot* ? Quel est le sens de l'existence des parents de Hamm, Nell et Nagg, qui passent leurs jours dans des poubelles (Fin *de partie)* ? Comment comprendre ce temps immobile et incertain qui de *En attendant Godot* ? Comment comprendre que Winnie passe l'essentiel de sa vie dans un trou sans que son compagnon, Willy, s'en inquiète (Oh *beaux jours)* ? Aussi vrai, l'espace théâtral de Beckett grouille autant de choses (insectes, animaux, personnages larvaires et énigmatique etc.) dont la présence immédiate sur scène est à priori gratuite ; à la limite sans enjeu dramatique, mais à les examiner de plus près, ces êtres et objets décoratifs jouent un grand rôle et sont d'une profondeur énigmatique. Quelques occurrences textuelles vont nous permettre de trouver le

sens de quelques éléments hétéroclites qui peuplent le paysage de *En attendant Godot, Fin de Partie ou Oh les beaux jours.*

> Hamm –Une puce ! Il y a encore des puces ?
> Clov (se grattant) –A moins que ce ne soit un morpion.
> Hamm (très inquiet) –Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! Attrape-la, pour l'amour du ciel !
> Clov –Je vais chercher la poudre. (Beckett, 1957, p. 48)

Le « morpion », autre dérivatif du « puce », qui s'incruste dans le bas corporel de Clov est suggestif et intègre le projet narratif du dramaturge quant à saper les normes du théâtre classique pour les réhabiliter et les recréer. La réplique de Hamm, parlant de la puce, « à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer. » (Beckett S., 1957, p. 48) consolide le côté figuratif du langage Beckettien, il y a véritablement écart entre ce qui est connu et ce qui est suggéré. Ce processus de création et d'imagination d'autres sens se situe dans la volonté même de penser l'impensable et d'imaginer l'inimaginable ou l'innommable. D'emblée, la puce participe à la faculté de recréer l'humanité. La puce est donc cet insecte investi du pouvoir divin de création, et ses attributs perturbent l'expérience culturelle. Beckett nous invite à accepter une autre réalité qui personnifie l'insecte –celle-là qui lui confère un rôle précis. Beckett propose la notion d'empêchement pour rendre compte d'une approche qui prend acte de la fin de la représentation, tout en conservant l'exigence d'un réel. En effet, si plus rien n'est représentable, observe-t-il, « il reste à représenter les conditions de cette dérobade. » La célèbre formule « est peint ce qui empêche de peindre » révèle que la peinture moderne, à l'image de l'écriture théâtrale, est marquée par « l'assaut donné à l'objet », objet dont il met en doute la possibilité d'être représenté, c'est-à-dire de donner un sens défini et exact. L'essence de l'objet est donc pour Beckett sa dérobade.

Au-delà de la représentation de la puce ou du morpion, l'écriture devient une activité ludique qui sollicite le désir de voir bien d'autres sens. L'objet est ainsi, comme le dit encore Lacan -au sujet de l'œuvre d'art en général- « élevé à la dignité de la chose » (Lacan J., 1986, p. 102), qui demande de lever le voile des apparences pour pénétrer dans d'autres profondeurs. La puce comme menace de Clov peut donc être la métaphore de la souffrance humaine ici-bas. Le parallélisme avec les deux larrons crucifiés avec Christ consolide l'idée de désespoir absolu. Le langage chez Samuel Beckett est donc l'objet d'une menace constante, par la perte du sens et par son effacement dans le néant. Mais, il renait toujours pour dire le désir de vivre. Et, comme le dit Blanchot, la hantise de l'inaccessible instille toujours le désir d'interpréter et de chercher sans cesse l'accessible : « ce qui hante est l'inaccessible dont on ne peut se défaire, ce qu'on ne trouve pas et qui, à cause de cela, ne se laisse pas éviter. » (Blanchot M., 1955, p. 348)

Comme chez les surréalistes, l'objet matériel peut revêtir les caractéristiques humaines. La dimension objectale qu'apporte Samuel Beckett sur le *pied* dans *Fin de partie* est toute singulière.

> Vladimir –tu aurais dû être poète
> Estragon –je l'ai été (geste vers ses haillons) ça ne se voit pas ?
> Vladimir –qu'est-ce-que je disais …...comment va ton pied ?
> Estragon –Il enfle.
> Vladimir –ah, j'y suis, cette histoire de larrons Tu t'en souviens ? (Beckett S., 1952, p.14)

Le *pied* dans cet extrait subit une métamorphose brutale et monstrueuse. Il enfle démesurément pour devenir un objet terrifiant même pour Estragon : « un pied bizarre qui cloue toute une vie. » (Beckett S., 1952, p. 122), « le pied coupable » (Beckett S., 1952, p. 31). Quelle est la raison de l'enflure brutale d'Estragon ? Doit-on comprendre que le fait de trop attendre debout Godot a causé l'usure, voire la spontanéité de l'enflure ? Le texte n'apporte aucune explication claire sur l'enflure ou le changement brutal opéré sur le pied d'Estragon. Pour exprimer la même inquiétude, la réponse de Vladimir parait intéressante à ce stade : « tu aurais dû être poète ». L'expression figurée repose ici sur la perception d'un écart remarquable entre le mal ressenti par le pied et la poésie, palliatif du mal. Vladimir est conscient que l'irréalité ou l'illusion poétique peut être l'ingrédient par excellence pour soigner le pied malade. L'effet produit de cet énoncé est d'entrevoir des choses autrement. La didascalie « geste vers ses haillons » (Beckett S., 1952, p. 14) souligne particulièrement le comportement attendu du poète. Un rêveur qui entrevoit d'autres réalités et n'est pas obligé de vivre comme les autres : il peut se couvrir de haillons. Beckett restitue ici, sans doute, le préjugé populaire sur les poètes qui travestissent le réel par le langage hermétique. La fonction conative et métalinguistique du « poète » permet de comprendre aussi, qu'en dépit de la fluidité apparente ou l'impression d'une facilité convenue, le langage humain est ondoyant et divers. Le mal du pied procède d'une idéalisation extrême- tout comme la poésie qui transcrit l'idée d'inadaptation à un monde moins hospitalier. Le lien entre le mal du pied et la poésie se situe donc au niveau de l'impossibilité à tout assimiler ou cerner d'un univers complexe. Si la poésie est l'art de sonder les images, l'enflure du pied devient le symbole d'un échec du bien être rêvé. Cette interprétation peut être le point d'ancrage de bien d'autres significations.

La « chaussure » d'Estragon fait partie également des objets sur lesquels s'exprime la banalité gestuelle. Et le geste de l'enlever est consommé autant pour sa connotation de sorte qu'il se trouve pris dans un circuit de sens multiple et renvoyé à une multitude de significations. Michel Lioure note en effet au sujet de ce geste dérisoire d'Estragon : « dans *En attendant Godot,* essayer les chaussures est un moyen de « passer le temps », c'est « une diversion », « un délassement », « une distraction » (Beckett S., 1952, p. 97), au même titre et dans la même intention que

les conversations les plus vides (Lioure M., 2009). Le vide de la chaussure ou le vide du chapeau qu'explore Vladimir, dans l'espoir d'y trouver « quelque chose », peut évoquer dans le contexte précis une vie sans perspective. La conclusion de Vladimir est à ce niveau lamentable : « Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. » (Beckett S., 1952, p. 12).

Le rapport entre la tristesse de Winnie et sa glace parait peu probable dans *Oh les beaux jours* pour faire de sa glace une simple parure.

> Dans le sac, hors le sac (un temps). Ah oui, les choses ont leur vie, voilà ce que je dis toujours, les choses ont une vie. (Un temps) Ma glace, par exemple, elle n'a pas besoin de moi (un temps) ça fait mal comme une lame. (Un temps) une gouge (un temps) on ne peut pas rester sourd. (Beckett S., 1974 p. 65)

La glace s'investit d'un pouvoir transcendantal – un miroir presque démiurge – qui dépasse toutes les considérations humaines et qui est capable d'apaiser les rancœurs de l'être angoissé. Comme succédané de la présence humaine manquante (Willy), elle transcrit le sens d'amour perdu. La signification parait peu probable, et même les personnages ne sont pas dupes de l'imbroglio qui s'installe dans leur propre discours : « Qu'est-ce que c'est ? Hamm –on n'est pas en train de …de…signifier quelque chose ? Clov –signifié ? Nous signifier ! (rire bref) » (Beckett, 1957, p. 47), s'interroge volontiers Clov dans *Fin de partie*.

La dimension métathéâtrale qui apparait dans cette réplique permet de comprendre les techniques et procédés de création du langage utilisés par le dramaturge. Quant à l'incapacité de signifier les moindres choses par le personnage, elle exprime le point de bégaiement du langage ; entre autres très pertinent de la poétique beckettienne. En effet, la plupart des dialogues se limitent au seul usage de la réplique, produisant à la fois la réponse et la copie de la même réponse. Comme un cercle vicieux, la structure dialogique en abyme se referme sur elle-même. Globalement, les personnages de Beckett deviennent de simples caisses de résonnance. Bien de répliques constitutives des phrases se suivent par association phonétique : « Pozzo, Godot, Godin, gogo ; Didi » (Beckett S., 1952, p. 36) – assonance en « o » et allitération en « d » – Les tutoiements et les interrogations directes avec la forme assez familière « qu'est-ce que » ; « Estragon –qu'est-ce que tu as dit » (Beckett S., 1952, p. 115). Pour Beckett, la matrice langue appartient à l'oralité, et c'est l'oralité qui précède l'écrit. La langue n'est plus un outil qu'il s'agirait de plier à telle ou telle fin, mais elle reste un objet à forger.

Sur le plan axiologique, l'ambigüité du langage laisse apparaître une forme d'écriture obstruant l'émergence d'un sens plein dans l'énonciation. Mais à croire que le non-sens serait le revers du sens idéal ou revendiqué, tel est du moins, le piège qu'elle nous tend pour peu qu'on la réduise dans le parcours du sens. Chez Beckett, tout fonctionne par paires réversibles : mort-vie, blanc-noir, chaud-froid,

ombre-lumière, sens, non-sens, ambiguïté, clarté... C'est la figure de la coïncidence des opposés, dont l'une des formes est la circularité qui permet d'explorer un état de conscience bouleversée de l'homme dépourvu de rêves et espoir.

Dans *Oh les beaux jours,* Winnie parvient à se fraterniser avec le revolver appelé « Brownie » et engage une causerie directe avec lui : « tu te rappelles Brownie, (*un temps*) tu te rappelles l'époque où tu étais toujours à me bassiner pour que je te l'enlève » (Beckett S., 1974, p. 40-41). Les sentiments d'amour, de terreur, de pitié et de consternation sont orientés vers lui, par le simple contact. Si le sens premier du revolver renvoie à l'arme mortelle, il y a dérobade sémantique pour un sens connoté (mélioratif), exprimant l'amitié profonde. « Dernières cartouches ? Pensez-vous ? Toujours en tête. » (Beckett S., 1974, p. 41) Décidément, il n'existe pas de danger, non plus d'interdit à l'état brut, tout peut être dompté et adopté, seul le jugement du lecteur en fera foi.

L'espace textuel de Beckett présente une kyrielle d'indices sémiologiques dont le décryptage du sens renvoie soit à l'idée de déchéance humaine ou à la déréliction ; soit à l'idée d'incertitude permanente. Le fouet par exemple qu'inflige Pozzo à Lucky soumet ce dernier à une posture d'esclavage puisqu' « il a autant besoin de ça », dit Pozzo (Beckett S., 1952, p. 42), pour obéir. En outre la valise lourde (Beckett S., 1952, p. 38) que transporte Lucky a une forte inférence à l'idée d'injustice humaine. Tous les personnages de Beckett vivent d'une manière ou d'une autre l'enfer *d'ici-bas*. Mais l'enfer, c'est aussi les autres. Et dans ce sens, les rapports de Hamm et son fils adoptif, Clov, sont plus que conflictuels. L'expérience de la violence constante pousse ce dernier à prendre une décision courageuse ; celle de quitter son bourreau (Hamm) pour recouvrer la liberté. Mais peine perdue, il ne peut agir librement. Son « je vais te vais te quitter ! » (Beckett S., 1957, p. 66) reste lettre morte, un slogan au contenu vide. Clov ressemble de près à un idiot, au sens sartrien du terme ; c'est-à-dire, celui-là qui est conscient de ce qui lui arrive, mais ne peut agir ou réagir. Comme les autres personnages de Beckett, Clov est une larve et une créature résiduelle qui peuple inutilement la terre ; d'où l'incapacité à s'adapter à cette terre de merde. Aussi peut-on convenir que Beckett récupère tout ce qui est dérisoire et leur donne vie. Mais l'aspect formel du langage peut porter à confusion, Georges Godin prévient d'ailleurs : « la forme chez Beckett vise à suggérer l'informe, à donner l'impression du désordre le plus complet ; mais qu'on analyse d'un peu plus près cette œuvre et on verra combien tout est calculé. » (Godin G., 1994, p. 57)

3. L'ambiguïté du temps « intemporel » et immobile chez Beckett

Un autre aspect d'ambiguïté qui nous intéresse est le temps dans l'imaginaire beckettien. Le temps intègre la réalité absurde des choses Pozzo qui en a fait l'expérience peut s'exclamer :

> (*soudain furieux*) Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (Beckett S., 1952, p. 126)

Ce temps nul n'est porteur d'aucune information. Il n'est que perpétuation d'une situation identique où, dans cette similitude, se désintègrent les coordonnées du réel, du lieu et de la date, il est une donnée qui dépasse la réalité habituelle. Dans ce sens, il est lié au ralentissement des choses. Mais consécutivement à son ralentissement, l'épuisement di temps se fait également sentir sur bien des choses, rendant prisonnières. Avec le temps beckettien, les personnages sont incapables de se situer et de se souvenir. Ils ignorent complètement d'où ils viennent – les souvenirs sont vagues sur leur passé, car le fil qui les relie au passé est rompu-puisque chaque moment est identique au suivant. Le message clé de la pièce d'*En attendant Godot* est donc l'attente de Godot « il faut attendre » (Beckett S., 1952, p. 16) celui-là qui a promis le bonheur. Or, l'attente suppose l'écoulement du temps et requiert patience et endurance. Martin Esslin fait remarquer que : « l'acte d'attendre en tant qu'aspect essentiel est caractéristique de la condition humaine (…) c'est dans l'acte d'attendre que nous expérimentons l'écoulement du temps dans sa forme la plus pure. » (Esslin M., 1991, p. 65)

L'attente prolongée est sûrement le motif valable du bouleversement psychique d'Estragon et Vladimir du fait de trop attendre l'énigmatique Godot. « Vladimir-nous les connaissons, je te dis. Tu oublies tout. (Un temps), (Beckett S., 1982, p. 67). Mais l'amnésie, symbole de déchéance psychologique, apparait également comme transcription en termes dramaturgiques de la conception du temps théâtral Beckettien. Ce temps qui n'a aucun impact sur les choses, c'est donc un temps d'inertie qui est le « même que d'habitude » (Beckett S., 1957, p. 147), et qui situe l'existence au point « zéro » (Beckett S., 1974).

Avec Winnie dans *Oh les beaux jours*, il s'agit plutôt de faire l'expérience du temps en étant condamné dans un trou, au même endroit statique. Dans ce sens le temps devient la métaphore de l'immutabilité des choses, de l'usure complète de la vie ou du néant. Le langage beckettien a donc un fondement figuratif qu'il faut situer au niveau de l'apparence trompeuse des objets ; et par ricochet du langage. Michel Deguy note :

> En amont de l'épanorthose beckettienne, il y a l'hypothèse que le milieu figural, la figurativité est plus générique et générateur que ne le déclarent les distinctions classiques en figures de mots, pensées. Si tout langage est écart de langage, et plus originairement encore dans le cas de Beckett, alors écartement ou écartèlement est d'origine, et l'épanorthose figure l'écart. (Déguy M., 1986, p. 18)

4. Conclusion

Nous venons de décrypter le sens du non-sens du langage à la lumière des différents indices textuels qui apparaissent de façon récurrente dans le corpus. Aussi, sommes-nous persuadés qu'à travers les figures de style comme la métaphore, l'épanorthose ou la métonymie, Beckett déploie tout son génie pour dire les choses autrement et construire une véritable esthétique du désordre langagière. En s'attachant au dérisoire, l'écriture théâtrale s'inscrit dans un réalisme cuisant qui entend décrire la vie avec toute minutie. En réalité, Beckett n'installe pas une écriture de l'insignifiance pour décrire le langage. La déstabilisation des certitudes et des repères n'est pas synonyme de nihilisme, mais correspond à un questionnement permanent de toute idée de totalité. Beckett revisite des notions de sens et non-sens pour les remettre en cause et, en les soumettant parfois à la confusion, il nous fait douter d'elles par plusieurs mécanismes. Le sens des choses est en définitive soumis au non-sens des choses. Sens et non-sens sont deux paravents qui commutent et s'opposent dont la fixation est problématique. Tel est même le sens de l'ambigüité. En définitive, « que reste-t-il quand on a tout perdu de l'existence ? Des mots, une plainte, un regard. » (Onimus J., 1968, p. 13)

Référence

Austin, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire,* traduction Gilles Lane, Paris, Seuil, 1991.

Badiou, Alain, *Beckett : l'increvable désir*, Paris, Hachette, 1995.

Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952.

Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 1957.

Beckett, Samuel, *Oh les beaux jours*, Paris, Editions de Minuit, 1974.

Beckett, Samuel, *Lettre à Michel Polac*, Paris, Editions de Minuit, 1952.

Betty, Rojtman, *Formes et signification dans le théâtre de Beckett*, Éditions Nizet, 1976.

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1955.

Eco, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1987.

Esslin, Martin, *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet/ Chatel, 1991.

Godin, Georges et Michael La Chance, *Beckett – entre le refus de l'art et le parcours mystique*, Canada, Le Castor Astral, 1994.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre VII, L'Ethique de la psychanalyse*, Seuil, 1986.

Lemonnier-Texier, Delphine, *L'Esthétique de la trace chez Samuel Beckett. Écriture, représentation et mémoire*, Paris, Armand Colin/Masson, coll. Synthèse, série Lettres, 2012.

Noudelmann, François, *Beckett ou la scène des pires études sur* En attendant Godot *et* Fin de partie, Paris, Champion, 1998.

Onimus, Jean, *Les écrivains devant Dieu, Beckett,* Paris, Descléé De Brouxer, 1986.

Pavis, Patrice, *L'analyse des textes dramatiques, de Sarraute à Pommerat,* (3e édition, revue et augmentée du théâtre contemporain, Armand Colin, 2016.

Péguy, Michel, « La logique de la figure » (Préface), *L'œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett*, Bruno Clément, Paris Editions du Seuil, 1986.

QUELQUES ASPECTS DE L'AMBIGUÏTÉ PROUSTIENNE

Evagrina DÎRȚU
Université « Gheorghe Asachi » Iași, Roumanie

Abstract*: What we aim at in the present paper is going through some of the aspects related to ambiguity in Marcel Proust's singular fictional project, and in* Un amour de Swann *in particular. We are mainly concerned with the 'productive' functions and values of ambiguity, with what this literary mechanism can result in at different text levels; a key concept is the one Gérard Genette put forward when analysing Marcel Proust's work – a palimpsest; the word, conveying the importance of the plurality of meanings in the Proustian fictional architecture, transmits also the particular way this plurality functions in Proust's case – both consecutively and simultaneously, in the new perspective upon time that the French author creates. One of the most complex characters in the Proustian work, Charles Swann, is also a point of our interest in this analytic approach.*

Keywords*: Marcel Proust, Swann, ambiguity, incompletion, duality/plurality*

« …il se glissa le long du mur jusqu'à
la fenêtre, mais entre les lames obliques des volets
il ne pouvait rien voir. » (Marcel Proust, 1954, p. 116)

L'ambiguïté – un péché de générosité. Brève introduction

Nous avons préféré de mettre l'introduction de notre analyse sous le signe de la générosité, en empruntant la notion à William Empson : « This poem is ambiguous – dit-il à propos d'un poème de John Donne – because his feelings were painfully mixed, and because he felt that at such a time it would be ungenerous to spread them out clearly in his mind » (Empson W., 1949, p. 145 – « Ce poème est ambigu car ses sentiments étaient douloureusement mélangés et parce qu'il [le poète] a senti que dans un tel moment ce serait un manque de générosité que de les déployer clairement dans sa tête » – c'est nous qui traduisons). Une preuve de générosité donc ? Ou bien tout le contraire, car lorsqu'il s'agit de la parole « tout » s'identifie souvent à « rien » et la plurisémantisme côtoie la fin du sens ?

Le geste linguistique « généreux » nous trompe donc vis-à-vis de son statut fonctionnel même : censé faciliter l'approche, il ne fait que la rendre plus difficile, se transformant d'emblée en péché. Dans une analyse de la notion de l'*implicite*, Catherine Kerbrat-Orecchioni parle, en citant Nancy Houston, de la responsabilité que l'acte de parole porte intrinsèquement dans certaines cultures primitives, telle la Polynésie, où parmi les actes *djeadjea*, c'est-à-dire ceux qui « attirent la mort par la foudre », on inclut celui de « donner à un homme ou à un animal un nom qui ne

lui convient pas » (Kerbrat-Orecchioni C., 1986, p. 275). Si nous ajoutons ici cette référence à la responsabilité envers la pertinence de la parole et envers la cohérence du discours, c'est parce que toute ambiguïté assumée implique justement une telle « irresponsabilité », un défi de la règle, un écart par rapport à la norme. On ne pourrait parler de double sens sans se rapporter plus ou moins consciemment à l'idée d'univocité. Et si dans la communication on compte sur la bonne foi des participants, la littérature vient justement remplacer cette fonction communicationnelle du langage avec une autre, poétique ; ainsi la littérature veut-elle s'opposer aux normes et à ce que les linguistes ont considéré être les maximes rhétorico-pragmatiques – maximes de quantité, de qualité, de relation et surtout de modalité, censées précisément interdire à l'émetteur tout usage d'expression ou de structure équivoque. Des raisons pour transgresser la norme nous parviennent dès l'Antiquité, dans l'analyse que par exemple Quintilien dédie à l'ambiguïté en décelant des raisons socio-pragmatiques (telles la censure – « lorsqu'il est trop peu sûr de s'exprimer ouvertement » – ou l'auto-censure – « lorsque les bienséances s'y opposent ») mais aussi et surtout esthétiques (« en vue d'atteindre à l'élégance ») (Quintilien *apud* Kerbrat-Orecchion C., 1986, p. 274).

D'autre part, afin de toucher à sa fin, un message ambigu nécessite plus que tout autre message de nouvelles compétences de la part du récepteur, telles que les compétences extra-énoncives. En fait, la première chose à remarquer quant à l'ambiguïté en tant que procédé littéraire c'est qu'elle est foncièrement liée au rôle joué par le lecteur dans le processus de création. Dès que l'on en devient conscient, le statut du produit artistique change d'emblée d'œuvre achevée en œuvre ouverte. Sylvain Bouyer le fait remarquer dans son article – « L'œuvre produit des significations, au lieu de les contenir, et elle les produit, en outre, en quantité illimitée » (Bouyer S., 1998, p. 78). Phénomène observable tout particulièrement dans la littérature moderne, la deuxième moitié du XXe siècle semblant s'être donné comme but de repousser toutes les limites du sens, de sorte « qu'on commence à juger qu'une forme sans ambiguïté est une forme pauvre, comme si elle risquait de manquer de sens » (Ibid., p. 85). La compréhensivité dépend de moins en moins donc de seule l'intention auctoriale, mais elle a besoin d'un deuxième terme réceptif, coopérant, intelligent et cultivé, le lecteur-modèle. L'intention signifiante ne prend forme que dans la présence des compétences de décodage.

L'ambiguïté proustienne

La première moitié du siècle pourtant est le terrain sur lequel cette nouvelle conscience se forme, et l'extraordinaire entreprise littéraire proustienne en parle exemplairement. Gerard Genette voyait dans l'écriture proustienne et dans l'ensemble composé de la *Recherche*… des exemples de palimpseste. Ce qui ne veut point dire rature, mais valabilité simultanée de tout ajout :

> L'œuvre de Proust est un palimpseste où se confondent et s'enchevêtrent plusieurs figures et plusieurs sens, *toujours présents tous à la fois*, et qui ne se laissent déchiffrer que tous ensemble, dans leur inextricable totalité. (Genette G., 1966, p. 67, c'est nous qui soulignons)

L'ouverture du texte proustien, son mouvement d'expansion continuelle provoquant l'ambiguïté et sollicitant le lecteur, sont signalés par la majorité des exégètes proustiens. On pourrait y discerner même deux directions d'analyse. Une première mettant l'accent sur la *pluralité* dans les structures fictionnelles et discursives proustiennes ; en guise d'exemple, le personnage proustien est « prismatique », comme remarque Vladimir Nabokov (1987, p. 299), « jamais connu de façon absolu », « protéiforme », dans les mots de Genette (Genette G., 1966, p. 52), des sommes d'incohérence finale faite éventuellement de cohérences partielles, épisodiques. Et une deuxième mettant l'accent sur la dualité, concept peut-être encore plus significatif dans les structures proustiennes. Un processus définitoire de la *Recherche…*, celui de la remémoration, se construit sur le chiffre deux, comme le constate Julia Kristeva, car chez Proust

> les choses se mettent à signifier quand je retrouve leurs sensations sous-jacentes. Elles vont toujours au moins par deux (la madeleine que m'offre mama et celle de tante Léonie ; les pavés de la cour de Guermantes et ceux du baptistère du Saint-Marc à Venise). (Kristeva J., 1994, p. 209)

Si l'on prendra comme exemple l'espace, la situation reste la même ; le binaire ou bien la relation négative l'emporte sur l'univocité spatiale – on n'accepte pas l'espace présent pour qu'il ne nous envahisse pas et devienne prison, en revanche une fois quitté, on l'accepte et, qui plus est, on y vit. C'est bien là la leçon de Proust, d'après Empson, la dualité (et donc la pluralité) libératrice :

> In any one place (atmosphere, mental climate) life is intolerable ; in any two it is an ecstasy. Is it the number two, one is forced to speculate, which is of this encouraging character ? Is to live in *n+1* places necessarily more valuable than to live in *n* ? (Empson W., 1949, p. 131 ;[« Dans un seul endroit (atmosphère, climat mental) quel qu'il soit, la vie est intolérable ; mais dans deux endroits elle devient extase. Est-ce la chiffre deux, on ne peut que se demander, qui a cette propriété encourageante ? Vivre dans *n+1* endroits est nécessairement mieux que vivre dans *n* endroits ? », c'est nous qui traduisons])

Les raisons pour lesquelles le texte proustien propose cette résistance continuelle à toute tentation d'univocité sont multiples. Elles intersectent partiellement celles de Quintilien déjà évoquées ci-dessus. Au niveau épistémologique, ouvrant l'ère moderne du soupçon, Proust sait que la connaissance est toujours provisoire, toujours imparfaite (Léo Bersani [1980, p. 26] voit dans « l'art proustien de l'inachèvement » un indice sûr de sa modernité). Au niveau du discours, Proust sait que l'art ne montre pas, il révèle, ou autrement (et plus justement) dit, en reprenant

les mots de Genette, « *le message véridique est univoque, le message révélateur est ambigu*, et il n'est reçu comme révélateur que parce qu'il est perçu comme ambigu : ce qu'il dit est distinct de ce qu'il veut dire » (Genette G., 1969, p. 250, c'est nous qui soulignons).

L'ambiguïté du vrai et la certitude des incertitudes. *Un amour de Swann*

Un amour de Swann, plus peut-être que les autres parties du roman, est un récit qui se déploie dans l'obscurité. Sinon dans le sens propre, que Thierry Laget met en évidence à juste titre (1991, p. 94), au moins ou surtout dans le sens figuré : on y est toujours, personnage et lecteur, dans la pénombre des incertitudes, « victimes » d'un crépuscule interminable dont les rayons obliques et déformantes n'y sont que pour mieux définir son impénétrabilité. Dans le petit fragment en tête de notre étude, faisant partie d'ailleurs d'un épisode qui se passe pendant la nuit, on voit Swann en quête de la vérité (/ de la lumière). Soupçonnant Odette d'avoir feint la fatigue pour se débarrasser de lui et pour recevoir un amant, Swann retourne épier ses fenêtres. Il y retrouve de la lumière. Il croit enfin être éclairci, nous, lecteurs, le croyons aussi. Ce qu'il suit est une vraie apologie de la *vérité* – vertus, fonctionnement, valeur « scientifique » - dont la découverte ne peut être qu'un « plaisir de l'intelligence », contrevenant ainsi à la douleur de l'amoureux. Et quand enfin, personnage et lecteur, de nouveau ensemble, sont prêts à affronter cette vérité célébrée, le narrateur, voix ironique et édifiante, nous enseigne (comme la vie enseigne à Swann) que tout est tromperie, y compris la tentative de démontrer qu'une femme trompe. Ce qui n'équivaut point à une affirmation de la fidélité d'Odette, tout au contraire. Car ce que la lumière (artificielle donc factice) révèle à Swann, ce sont deux hommes totalement inconnus, puisqu'il s'était tout simplement trompé de fenêtre (métaphore très riche d'ailleurs dans l'économie du récit et que le film de 1984 de Schlöndorff exploite pleinement par le cadre de la fenêtre-toile du monde).

Ce mécanisme du détournement se trouve à la base de bien des épisodes proustiens, épisodes qui, en dépit de la temporalité qui les sépare, se complètent. D'autre part, le fait qu'ils se confirment et se complémentent n'est pas censé nous donner « la vision complète » des choses, mai au contraire il est censé démontrer la réalité de *l'inachèvement*, axiome fondamental chez Proust.

Un discours illustratif en ce sens est celui que Swann profère vis-à-vis du clan des Verdurin. Un premier Swann, solennel et décidé, fait ses choix : « Je préfère cent fois les Verdurin (…) Ce sont des êtres magnanimes et la magnanimité est, au fond, la seule chose qui importe et qui distingue ici-bas » (Proust M., 1954, p. 85). Une cinquantaine de pages plus loin, il en est le plus grand adversaire : « Vraiment ces gens sont sublimes de bourgeoisisme, ils ne doivent pas exister réellement, ils doivent sortir du théâtre de Labiche ! » (Ibid., p. 133). Certes, la confusion du lecteur n'est pas réelle, car un lecteur tant soit peu avisé pourra lire, à l'intérieur

des discours de Swann ses motivations réelles. Mais de nouveau, ce qui compte c'est la portée impliquée par la constante du détournement par rapport à une conviction. La politique adoptée est la dissuasion ; rien de fixe, impossibilité du repos dans une attitude, refus d'univocité, immobilité baroque à tous les niveaux.

Le temps d'ailleurs est un élément clé dans la (in)définition du personnage proustien. Il ne faut pas oublier que chez Proust, temps veut dire *effet* de l'écoulement du temps. Le personnage proustien est un conglomérat d'individualités correspondant à autant de fragments temporels. Mais à part l'ambiguïté provoquée par la multiplicité de l'individu dans la durée, on distingue aussi une dualité, voire multiplicité, simultanée du personnage, résultat direct des différentes transformations amoureuses. Swann la ressent explicitement –

> Il fut bien obligé de constater que dans cette même voiture qui l'emmenait chez Prévost, il n'était plus le même, et qu'il n'était plus seul, qu'un être nouveau était là avec lui, adhérent, amalgamé à lui. (Proust M., 1954, p. 59)

et en ressent la fascination qu'Empson attachait à la chiffre deux

> (…) depuis un moment qu'il sentait qu'une nouvelle personne s'était ainsi ajoutée à lui, sa vie lui paraissait plus intéressante. (Ibidem)

Une autre foi, cette altérité n'est plus une scission du soi, mais due à une personnalisation fantastique de la passion, elle devient substitution :

> Tant une passion est en nous comme un caractère momentané et différent qui se substitue à l'autre et abolit les signes jusque là invariables, par lesquels il s'exprimait ! (Ibid., p. 67)

et le tout peut aller jusqu'au dédoublement physique de l'amoureux se servant des excuses du cadre onirique. Dans son rêve, voyant Odette partir, Swann se console lui-même, dans une ambiguïté des rôles et des instances qui n'est pas loin non plus du statut ambigu dont la littérature même est porteuse dans ses jeux des instances narratives :

> Ainsi Swann se parlait-il à lui-même car le jeune homme qu'il n'avait pu identifier d'abord était aussi lui ; comme certains romanciers, il avait distribué sa personnalité à deux personnages, celui qui faisait le rêve et un qu'il voyait devant lui coiffé d'un fez. (Ibid., p. 252)

L'ambiguïté dans les personnages de la *Recherche*…, et dans celui de Swann en particulier ici, s'étend d'ailleurs à bien des étages de leur construction. Swann est doublement équivoque, dans son statut social (bourgeois) et ethnique (juif), mais il est aussi, on verra un modèle d'ambiguïté narrative. L'équivocité de la bourgeoisie et de la juiveté est à la source de différentes situations du récit proustien. La

Révolution française dont Julia Kristeva rappelle le caractère inachevé, vu les transferts opérés au niveau des couches sociales (« On croit facilement que la Révolution bourgeoise française fut la plus radicale du monde. N'a-t-on pas décapité le roi, la reine, la noblesse, les cathédrales ? On oublie que les bourgeois, obnubilés par les mœurs et les manières de l'aristocratie ne se lassent pas de mimer ses hiérarchies, d'imiter ses partages, de singer ses clôtures » [Kristeva J., 1994, p. 110]), a aussi conduit donc, si l'on regarde par un autre prisme, à une entité sociale monstrueuse, à membres coupés et rattachés – ambiguïté dépourvue de son rôle enrichissant. La juiveté de Swann n'est pas apparente ou, comme Jeanne Bem fait observer, il « parcourt la *Recherche* comme le juif non marqué comme juif » (1980, p. 100). Mais elle pourrait être devinée dans sa mobilité (/ errance) entre les couches sociales fréquentées ; d'autre part, s'il ne s'agit pas, dans son cas, de rejet (bien au contraire, il fait partie en même temps du salon de Mme Verdurin et de celui de Mme de Saint-Euverte), son ambiguïté provient essentiellement de son inadaptabilité, de son incapacité de « répondre » de manière différente et prompte au mœurs et aux règles en fonction dans le clan bourgeois des Verdurin.

Enfin, un certain statut ambigu est attribuable à Swann par l'intermédiaire de son statut fonctionnel dans l'ensemble de la *Recherche*. Si être juif français et ne pas pouvoir choisir entre deux classes (ou ne faire que des choix situationnels) caractérisent sa nature, un troisième point d'interrogation vient s'ajouter vis-à-vis des mécanismes fonctionnels du personnage en tant que statut narratif. Nous avons affaire à une relation interactive à trois termes – Marcel auteur, Marcel narrateur, Charles Swann. Marcel auteur, tout d'abord, fait vivre, crée Charles Swann. D'autre part, Julia Kristeva nous y attire l'attention, s'il n'y avait pas Swann, il n'y aurait pas de Marcel narrateur – le début de la *Recherche* nous le montre, car c'est à cause de Swann que le petit Marcel est privé du baiser maternel, absence qui « se transformerait en petites madeleines et en tout un roman » (Kristeva J., 1994, p. 37). Swann détermine le narrateur et le narrateur reflètera partiellement Swann, car un certain parallélisme va s'installer entre les deux tout au cours du roman, sur un fond identitaire commun (un côté dandy, un côté artiste, un côté juif). L'accomplissement artistique sera, finalement, l'élément distinctif, accomplissement définitoire pour le narrateur, inaccomplissement foncier de « l'esthète raté » qui reste Charles Swann (Ibid., p. 46).

Nous n'avons certes pas là une vision exhaustive sur les propriétés et la portée de l'ambiguïté dans le récit proustien. Tout un champ d'analyse s'ouvre si on s'arrêtait, au niveau strict du discours, à ce que Gérard Genette (1969) a nommé « le langage indirect » de Proust, cet édifice à trois niveaux (indice, index intentionnel et la loi de l'exhibition dépréciée) qui aide la pensée se dissimuler dans la parole et la parole à révéler les dissimulations.

Mais par les quelques aspects inclus dans notre analyse, nous nous sommes proposé de mettre l'accent sur la nouvelle poétique de la mobilité qu'ouvre Proust

(sinon nouvelle, en tout cas sublimée par une nouvelle complexité), essentielle dans le parcours ultérieur de la littérature. L'option faite au détriment de toute univocité, la voie à jamais ouverte viennent d'ailleurs, on pourrait dire, à l'encontre d'une nostalgie humaine universelle – la nostalgie de la totalité, de la complétude que l'on ne saura jamais atteindre dans un seul propos, dans un seul regard. Tout comme on peut retrouver dans ce désir d'ambiguïté, à tous les niveaux du texte littéraire, une autre des obsessions fondamentales du psychisme humain – celle du secret. Le secret détient la force de construire une personnalité indépendante, son indépendance y puise ses ressources. Le fait de savoir des choses que les autres, ou certains autres, ne connaissent pas est une preuve de notre « j'existe » et fait partie du processus jungien d'individuation. Le discours ambigu s'encadre justement, pensons-nous, dans cette soif de démontrer la réalité de son existence à soi, par ce jeu permanent de cache-cache, dans lequel on ne donne pas, on suggère, et l'autre ne saura pas, il soupçonnera. On n'est pas entièrement découvert, transparent, donc on existe.

Références

Bem, Jeanne, « Le juif et l'homosexuel dans *À la recherche du temps perdu* : fonctionnements textuels » in *Littérature* no. 37, févr. 1980.

Bouyer, Silvain, « L'art de l'ambiguïté » in *Littérature* no. 111, « Ambiguïté et fiction », oct. 1998.

Empson,, William, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto and Windus, London, 1949.

Genette, Gérard, « Proust palimpseste » in *Figures I*, ed. du Seuil, 1966.

Genette Gérard, « Proust et le langage indirect » in *Figures II*, ed. du Seuil, 1969.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.

Kristeva, Julia, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, 1994.

Laget, Thierry, *Un amour de Swann de Marcel Proust*, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

Nabokov, Vladimir, *Littératures /1*, Fayard, coll. « Livre de Poche », 1987.

Proust, Marcel, *Un amour de Swann*, Gallimard, coll. « Follio », 1954.

Quintilien, *L'Institution oratoire*, cité par Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *op. cit*.

L’AMBIGU DANS LA LANGUE : LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE DES LANGUES

LA LECTURE DE L'AMBIGUÏTÉ

Mouad ADHAM
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Université Cadi Ayyad de Marrakech, Maroc

Abstract**:** *The detection of an ambiguity is the result of an isotopic break, that is to say the presence of exclusive semes that form a semantic gap with respect to the context. The impossibility of indexing the new semes of the ambiguous part on the first isotopy of the proper pole invites the reader to develop an interpretive strategy in order to unravel the rhetorical aim of the enunciator and to decode the ambiguity or "the allotope statement" which conveys a figurative and offset sense with respect to the context. In this article, we will show how the Proustian writing combines isotopy and allotopy in an analogy figure that marks Marcel Proust's style in order to guide the reader to an adequate semantic interpretation of the ambiguous statement.*

Keywords: *sense, isotopy, allotopy, ambiguity, context, analogy, figure*

La réception d'un texte littéraire, le roman en particulier, met souvent le lecteur devant des procédés rhétoriques nécessitant une attention particulière pour comprendre l'éthos et le rôle de ces figures du discours. Tant que les mots employés et combinés dans les structures discursives sont assimilés, la lecture mène au sens du texte. Mais, quand un nom ou un syntagme nominal interrompt le passage au sens par sa charge sémantique, l'unité du discours qui en est responsable s'octroie momentanément le statut d'une unité ambiguë qui se décode rapidement dans le contexte qu'impose le texte. L'illustration de ce cas se concrétise dans un type particulier de figures d'analogie, la métaphore appositive. Cette « reine des figures » (Le Guern M., 1973, p. 7) combine dans un même énoncé deux substantifs : l'un est significatif et compréhensible par sa référence contextuelle, et l'autre est ambigu et incompréhensible à cause de son décalage sémantique par rapport au même contexte énonciatif.

L'évolution apportée par la nouvelle rhétorique dépasse le modèle substantif de la théorie des tropes où « la dictature du mot » (Ricœur P., 1975, p. 64) était incontestable. En effet, le mécanisme de la métaphore dans l'optique ancienne se limitait au fait de remplacer un substantif au sens propre par un autre au sens figuré qui joue le rôle d'une unité ambiguë au contexte dans l'énoncé ; par conséquent, la figure d'analogie ne concerne qu'un mot isolé de son contexte et sa fonction se réduisait automatiquement à une fonction ornementale et décorative. Désormais, la nouvelle rhétorique accorde à cette figure la faculté d'être le résultat d'un assemblage de mots dans une configuration discursive et non dans un seul mot,

c'est-à-dire d'un modèle substitutif on passe à un modèle interactionnel (Molino J., Soublin F., Gardes Tamine J., 1979, p. 21). Ainsi, les études rhétoriques s'intéressent de plus en plus à la configuration discursive de la métaphore et à sa syntaxe afin de donner la signification contextuelle d'un mot ou d'un syntagme ambigu. Dans ce qui suit, nous allons donner un petit aperçu sur l'état des lieux de la métaphore appositive dans la perspective de la nouvelle rhétorique qui met en exergue les apports de la sémantique linguistique, avant de donner un emploi particulier de cette figure d'analogie qui forge le mot ambigu et impose la déconstruction de son insignifiance. Le corpus de notre travail est tiré du roman septénaire de Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*, désormais la Recherche.

La délimitation de la métaphore proustienne ne pourrait se faire sans une analyse syntaxico-sémantique de cette figure d'analogie. Cette tendance structurale est l'esprit même qui distingue la nouvelle rhétorique de la traditionnelle puisqu'elle opère par « une *saisie syntagmatique* à l'ancienne *perspective paradigmatique*. Le principe du changement de sens d'un seul mot cède ainsi la place à celui d'une signification figurée attachée à une combinaison lexico-syntaxique » (Tamba-Mecz I., 1981, p. 25). La saisie syntagmatique substitue « le sens d'un seul mot » par « un sens relationnel synthétique » (Tamba-Mecz I., 1981, p. 31) et impose de nouvelles méthodes d'analyse de la figure puisque le cadre restreint du mot est élargi et nous oblige désormais « de tenir l'*énoncé* pour le milieu contextuel dans lequel seulement la transposition de sens a lieu » (Ricoeur P., 1975, p 87).

L'identification de cette figure fait appel à la notion « d'isotopie » (Greimas A.J., 1966, p. 104) et son développement par le groupe Mu. En effet, la construction d'une isotopie nécessite deux conditions, une positive et une négative. La première, appelée aussi « condition de juxtaposition » (Groupe Mu, 1977, p. 41), garantit une homogénéité au niveau de l'énoncé par la redondance de sèmes appartenant à la même catégorie ; l'uniformité des traits distinctifs constitue par conséquent la règle sémantique de l'énoncé. L'itération de ces sèmes ne pourrait se concevoir que dans leur appartenance à une construction discursive régie par des relations syntaxiques. Cette condition combinatoire vérifie donc la logique entre les unités linguistiques et constitue la deuxième condition de l'isotopie. Par conséquent, la détection d'une figure est le résultat d'une ambiguïté au sein de l'énoncé et d'une rupture isotopique, c'est-à-dire de la présence « de sèmes exclusifs » (Groupe Mu, 1977, p. 41) et de la disparition de l'une des conditions de l'isotopie. L'impossibilité d'indexer les nouveaux sèmes sur la première isotopie invite le lecteur à développer une stratégie interprétative afin de décrypter la visée rhétorique de l'énonciateur et de décoder le sens figuré de « l'énoncé allotope » (Groupe Mu, 1977, p. 41), c'est-à-dire le sens de l'entité linguistique ambiguë et en décalage sémantique par rapport au contexte.

Le type de métaphore proustienne que nous proposons dans cette étude est le lieu discursif où l'alliance entre la notion d'isotopie et celle d'allotopie est plus claire et saisissante. En effet, la métaphore nominale appositive crée un lien sémantico-logique entre deux substantifs, un isotope et l'autre ambigu par son allotopie, moyennant le rapprochement de deux termes avec la structure *N1, N2* et « instaure entre les deux éléments nominaux qu'elle unit syntaxiquement un ordre hiérarchique de dépendance unilatérale » (Tamba-Mecz I., 1981, p. 122). L'absence d'un mot de liaison entre les termes qui constituent la structure discursive de cette métaphore, comme c'est le cas dans la métaphore attributive ou la métaphore nominale dans le cadre déterminatif, ouvre à deux possibilités : soit les deux termes renvoient à deux référents distincts, soit à un seul référent. La double référence à laquelle renvoie la première possibilité correspond à la juxtaposition tandis que la deuxième représente la forme de l'apposition. Puisque le processus de la métaphore donne à la même réalité extralinguistique une autre dénomination adéquate aux intentions rhétoriques de l'énonciateur, la forme de la juxtaposition marquera ainsi une incompatibilité avec ce processus qui est bel et bien en parfaite harmonie avec le mécanisme de l'apposition.

La métaphore appositive est décelable aussi par son aspect syntaxique. En effet, elle est restituable par le biais d'une métaphore attributive et, malgré l'actualisation des deux substantifs de la figure, le verbe ne s'accorde pas.

> (1) **Le monstre** à l'apparition duquel mon amour avait frissonné, l'oubli, avait bien, comme je l'avais cru, fini par le dévorer. (Proust M., 1999, p. 2089) (Nous mettons en gras le SN à la fois ambigu et allotope.)

Dans l'énoncé 1, le lecteur assimile rapidement que l'effet dévastateur et anéantissant de « l'oubli » motive son analogie avec la férocité d'un « monstre » qui finit « par le [l'amour du narrateur] dévorer ». Par conséquent, les deux lexèmes - « monstre » représente le terme ambigu et « oubli » le terme isotope - se réfèrent dans le contexte à la même réalité et présentent les exigences référentielles que nécessite la figure appositive. Ces exigences se couronnent par l'absence de l'accord du verbe « finir » avec la pluralité que désignent les deux substantifs actualisés par le déterminant « le », en gardant la forme du singulier pour marquer sa subordination à l'un des deux lexèmes. Cet aspect reste une particularité majeure qui distingue la structure appositive de celle de la juxtaposition qui entraine l'accord du verbe au pluriel avec l'actualisation des deux pôles de la figure.

> […] les deux relations, métaphorique et anaphorique, sont homologues : le terme propre est en même temps le terme repère de l'anaphore, et le terme métaphorique correspond au terme repéré. Lorsqu'il y a métaphore, le cadre appositif n'est donc pratiquement jamais ambigu : […] on prendra en effet le terme allotope et le terme isotope respectivement comme anaphorique et référentiel. (Murat M., 1983, p. 43)

Ainsi, l'ancrage référentiel de ce type de métaphore se réalise par l'isotopie du N1 avec le contexte énonciatif et le décalage du « terme repéré » et anaphorique nous révèle l'allotopie et l'ambiguïté de N2 avec le même contexte. L'utilité de cet outil sémantique nous montrera l'aisance à sonder d'abord la présence de la métaphore proustienne à travers les occurrences qui vont suivre, et ensuite à décoder l'insignifiance et l'ambiguïté qui accompagnent le syntagme allotope.

> (2) Je n'aurais pas osé ajouter : « Au lieu de votre beau nez droit on vous a fait le nez crochu de votre père que je ne vous ai jamais connu. » En effet, c'était un nez nouveau et familial. Bref, **l'artiste,** le Temps, avait « rendu » tous ces modèles de telle façon qu'ils étaient reconnaissables, mais ils n'étaient pas ressemblants, non parce qu'il les avait flattés, mais parce qu'il les avait vieillis. Cet artiste-là, du reste, travaille fort lentement. (Proust M., 1999, p. 2315.)

Lors de la dernière soirée chez les Guermantes, le narrateur dans l'énoncé 2 contemple les signes de la vieillesse que trace le passage du Temps sur les invités, et précise sur le visage du prince d'Agrigente les parties où les marques du Temps sont frappantes. Si le Temps « embellissait » (Proust M., 1999, p. 2314) le portrait du prince, il enlaidit par contre d'autres et la vieillesse dans ce cas prend une connotation péjorative. Ces manœuvres lentes et invisibles sur le court terme motivent l'analogie entre « le Temps » et le terme ambigu et allotope « artiste », et donnent par conséquent une parfaite illustration de la métaphore appositive proustienne. En effet, l'actualisation des deux substantifs « Temps » et « artiste » par un déterminant défini n'engendre pas l'accord du verbe « rendre » qui reste au singulier pour montrer que les deux termes renvoient à la même réalité. L'antéposition du terme référentiel « Temps » par rapport à l'unité anaphorique crée *une sorte de suspens explicite* qui joue en faveur de l'impact de l'éthos de la figure sur les attentes du lecteur et sur le décodage de l'ambiguïté du terme allotope. Ce jeu est le résultat d'une préparation qu'installe l'expression « on vous a fait » dans l'imaginaire du lecteur qui visualise le Temps comme une entité animée. La nouvelle charge sémantique que prend le terme allotope « artiste » dans le contexte permet à ce terme repéré d'avoir une certaine autonomie et de pouvoir apparaitre sans avoir la contiguïté du terme repère. La reprise de « artiste » dans la phrase qui suit via le démonstratif « ce » et le renforcement de l'adverbe « là » permet au narrateur de qualifier l'œuvre et le « travail » du « Temps » sans aucune ambiguïté sémantique ou référentielle ; l'absence de cette dernière n'est pas due au hasard mais parce que le terme ambigu « est soutenu par un réseau de forte cohérence isotopique » (Murat M., 1983, p. 49) qui *maintient à distance* le terme repère.

Ce type de métaphore proustienne dans la Recherche est souvent accompagné d'un choix des déterminants. En effet, l'unité ambiguë et anaphorique est actualisée par un déterminant possessif, tandis que la référentielle est actualisée par un déterminant défini.

> (3) Et le lendemain matin en m'éveillant, j'allai jeter par la fenêtre de Saint-Loup qui, située fort haut, donnait sur tout le pays, un regard de curiosité pour faire la connaissance de **ma voisine,** la campagne, que je n'avais pas pu apercevoir la veille, parce que j'étais arrivé trop tard, à l'heure où elle dormait déjà dans la nuit. (Proust M., 1999, p.807.)

L'emploi d'un possessif pour le terme dans l'énoncé 3 offre au jeu de suspens son comble puisque le narrateur donne l'illusion de détenir à lui seul la vérité de sa « voisine » inconnue pour le lecteur. L'alternance de ces deux types de déterminants crée un contraste en confrontant deux mondes opposés : l'intériorité et l'intimité du narrateur avec l'objectivité de la réalité externe. Ainsi, les déterminants participent à créer un suspens et renforcent par la suite l'illusion de l'éloignement et de la distance sémantique entre l'allotopie et l'isotopie.

> (4) Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Mais il se débat trop loin, trop confusément ; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées ; mais je ne puis distinguer la forme, lui demander comme au seul interprète possible, de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de **son inséparable compagne,** la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit. (Proust M., 1999, p. 46.)

En tentant de retrouver les causes du plaisir que procure le goût de la madeleine trompée dans la tasse de thé, le narrateur essaie de démystifier la solide et étroite liaison entre le souvenir et la saveur. Cette dernière comme un élément extérieur déclenche le « souvenir » intérieur d'une expérience intime pour le narrateur, et révèle la correspondance secrète entre deux univers opposés : le monde clos, méconnu et impalpable de la mémoire et les excitations du monde matériel. Une telle dualité n'aurait dû être ressentie sans l'emploi d'un possessif pour le terme anaphorique « compagne » et d'un défini pour le terme référentiel « saveur ». Le recours aux deux adjectifs « contemporaine » et « inséparable » d'une manière successive adoucit l'ambiguïté de l'anaphorique « compagne » en présentant la dimension temporelle comme seul facteur capable d'expliquer la simultanéité qui unit la « saveur » et le « souvenir ». En plus, l'analogie entre ces deux derniers termes est implicitement tissée par le biais d'une allitération : les fricatives [s] et [v] matérialisent d'une manière sonore cette « liaison » entre ce qui est visuel et olfactif, et renforcent ainsi chez le lecteur la perception du syntagme ambigu, cette « inséparable compagne ».

L'utilisation de la métaphore appositive chez Proust apparaît souvent avec l'emploi d'un SN sous forme de deux substantifs reliés par la préposition « de ». En effet, le recours à cette expansion est presque systématique dans la Recherche et l'unité

ambiguë et allotope prend la forme d'une métaphore nominale dans le cadre déterminatif notamment avec les métaphores attributives.

> (5) […] et mon corps, le côté sur lequel je me reposais, **gardiens fidèles d'un passé** que mon esprit n'aurait jamais dû oublier, me rappelaient la flamme de la veilleuse de verre de Bohême. (Proust M., 1999, p. 15.)

Avec l'énoncé 5, l'unité anaphorique « gardiens fidèles d'un passé » est en elle-même une métaphore, précisément une métaphore dans le cadre déterminatif avec la structure *N1 de dét. N2* (N1 allotope). La présence d'un déterminant devant le terme isotope « passé » oriente l'interprétation de cette métaphore vers une figure d'appartenance et lance dans l'imaginaire du lecteur une relation quaternaire ; ce qui donne au substantif « gardiens » le statut de l'unité ambiguë des deux métaphores nominales, du cadre déterminatif et de l'appositive. Cette dernière représente un cas exceptionnel dans l'ensemble des métaphores appositives relevées dans l'ensemble de la Recherche, puisque la pluralité du terme « gardiens » désigne son accord avec les deux termes isotopes, « corps » et « côté ». Ainsi, le terme ambigu se réfère à deux substantifs désignant deux réalités distinctes. La validité de nos propos se confirme avec la terminaison du verbe « se rappeler » qui est le résultat de son accord avec les deux termes isotopes référentiels ou avec le terme allotope anaphorique. L'allitération avec la consonne [c] entre « corps » et « côté » peut se comprendre aussi comme un appui auditif afin de considérer ces deux termes comme étant des signifiants liés et désignant une seule entité, « gardiens ».

> (6) Le seul véritable voyage, **le seul bain de Jouvence**, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela, nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil ; avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles. (Proust M., 1999, p. 1797.)

L'analogie entre « voyage » et le SN insignifiant « bain de Jouvence » dans l'énoncé 6 ne paraît pas évidente, mais si nous considérons le voyage comme un moyen qui rajeunit l'âme humaine, on peut dire que la motivation est basée sur l'actualisation du sème afférent (Rastier F., 2009, p. 42) /rajeunir/ du signifié « voyage » et que cette figure est une « analogie neutre » (Molino J., Soublin F., Gardes Tamine J., 1979, p. 30). Le rapprochement entre le terme repère et la partie repérée s'est réalisé par le recours du narrateur aux adjectifs « véritable » et « seul » qui préparent le lecteur à percevoir le signifié du mot isotope d'une manière décalée et différente de son sens usuel, c'est-à-dire comme un simple déplacement spatial. L'allotopie de l'unité « bain de Jouvence » lui confère le statut de l'unité anaphorique et force ainsi le lecteur à indexer les nouveaux traits sémantiques de cette unité au signifié du terme isotope « voyage ». Il est important aussi de signaler que l'insertion de cette unité ambiguë qui contient la fricative [v] dans le terme « Jouvence » est réalisée par la redondance de la même consonne - « vers »,

« nouveau », « avoir », « voir », « univers », « pouvons », « Vinteuil », « volons » et « vraiment » - créant ainsi une continuation du même son.

L'emplacement de N1 et N2 peut être renforcé par le jeu des déterminants. La combinaison d'un déterminant défini et l'absence de déterminant explicite l'ordre de la métaphore, même si l'usage le plus courant dans la Recherche reste l'unification des déterminants qui rend la permutation entre les deux termes possible et sans incidence sur le sens de l'énoncé.

> (7) […] et la chambre où je me serai endormi au lieu de m'habiller pour le dîner, de loin je l'aperçois, quand nous rentrons, traversée par les feux de la lampe, **seul phare dans la nuit**. (Proust M., 1999, p. 16.)
> (8) L'habitude ! **aménageuse habile** mais bien lente, et qui commence par laisser souffrir notre esprit pendant des semaines dans une installation provisoire ; mais que malgré tout il est bien heureux de trouver, car sans l'habitude et réduit à ses seuls moyens, il serait impuissant à nous rendre un logis habitable. (Proust M., 1999, p. 17.)

L'actualisation des termes « chambre » dans l'énoncé 7 et « habitude » dans l'énoncé 8 donnent à ces termes le statut du terme référentiel. En effet, les termes « aménageuse » et « phare » sans actualisation se procurent d'une manière automatique un attachement aux termes actualisés et la destruction de leur ambiguïté devient tributaire de ces termes. En plus, l'absence des déterminants pour les termes ambigus est compensée par la présence d'une qualification que véhicule l'adjectif épithète. Il est à noter que l'ambiguïté de la figure appositive de l'énoncé 7 qui peut se qualifier de métaphore par coréférence vient de la distance qui sépare le référent « chambre » et l'anaphorique « phare » à cause de l'expansion que produit le pronom relatif « où ». Cette confusion disparait quand on fait l'ellipse de l'expansion, et on prend le syntagme « traversée par les feux de la lampe » - en apposition avec « seul phare » - comme unité anaphorique non figurée du lexème « chambre ». Ainsi, la restitution de l'énoncé devient : « la chambre […] traversée par les feux de la lampe, seul phare dans la nuit. »

Pour renforcer l'analogie entre l'unité isotope et celle allotope et ambiguë, le narrateur dans l'énoncé 8 n'hésite pas à s'appuyer sur la dimension auditive et la continuité sonore. Les termes « habitude » et « habile » partagent les deux premières syllabes, la première ouverte [a] et la deuxième fermée [bi], et participent par conséquent à identifier l'isotopique à l'allotopique dans l'imaginaire du lecteur. Ce rapprochement sonore se couronne par l'emploi de l'adjectif « habitable » à la fin de l'énoncé qui peut être considéré comme une fusion entre les deux termes : en plus des deux syllabes [a] et [bi], il contient la consonne liquide [l] présente dans le terme « habile » et la consonne [t] du substantif isotopique « habitude ».

La métaphore appositive se réalise aussi dans le texte proustien par l'emploi des déterminants indéfinis.

> (9) Puis je remarquai les expressions rares, presque archaïques qu'il [Bergotte] aimait employer à certains moments où un flot caché d'harmonie, **un prélude intérieur**, soulevait son style. (Proust M., 1999, p. 82.)

Fasciné par l'écriture Bergottienne, Marcel dans l'énoncé 9 découvre le secret que donnent « les expressions rares » au style de son romancier préféré. L'harmonie des expressions recherchées leur donne le sème /musicalité/ qui motive leur analogie avec « un prélude » ; et pour rendre l'analogie plus palpable, le narrateur emploie les adjectifs « caché » et « intérieur » qui ont le trait sémantique /invisible/ en commun. L'emploi des indéfinis pour l'unité référentielle et l'unité anaphorique et ambiguë donne au style bergottien une certaine universalité et une beauté que peut sentir n'importe quel lecteur ; l'utilisation des indéfinis renforce l'hypothèse du rôle décisif que jouent les déterminants devant les pôles de la métaphore appositive : les possessifs pour désigner le monde intime et ultime, et les indéfinis pour l'expérience collective et commune.

Malgré le détachement que crée la virgule entre le terme référentiel N1 et le terme insignifiant N2 pour des raisons rythmiques et prosodiques, la métaphore appositive dans le texte proustien peut se forger « avec le minimum de médiation discursive » (Murat M., 1983, p. 44) et se présenter sous la forme *N1 N2*.

> (10) Sa vieille mère **souris** lui [Mme Molé] montrera qu'elle en sait autant qu'elle sur ce chapitre-là. (Proust M., 1999, p. 1198.)

Oriane, la duchesse de Guermantes, « était […] un peu jalouse du succès de Mme Molé » (Proust M., 1999, p. 1198) et n'hésite pas à la dévaloriser en la classant parmi les rongeurs devant son mari le duc de Guermantes, Bazin, et M. Swann. Cette intention ironique se concrétise dans l'énoncé 10 par l'emploi du terme ambigu « souris » pour désigner la « mère » de Mme Molé ; la dimension péjorative que donne le terme anaphorique se renforce par l'épithète « vieille » qui rappelle aux interlocuteurs d'Oriane que la fausse ascension de cette dame est préparée par une « mère » sans savoir-faire mondain. Le minimum de médiation discursive entre les termes référentiel et ambigu révèle la haine d'Oriane qui tente de *rebaptiser* la « mère » de son ennemi, Mme Molé, et essaie de créer une fusion entre sa race humaine et la race animale en employant une métaphore appositive qui octroie à ce personnage la dimension de l'étranger et de l'inconnu.

> De la jungle de Kipling à *L'Ile* de Wells, la figure animale sert à Proust de figure intermédiaire : le parfait inconnu. (Benhaïm A., 2006, p. 66)

Le recours à cette figure est souvent dans l'écriture proustienne une manière de rabaisser les personnages appartenant à la grande bourgeoisie et de ridiculiser leur

volonté de devenir des aristocrates. Ainsi, l'ambiguïté que crée la métaphore appositive dévoile « une véritable parodie d'une force satirique incomparable » (Mansfield L., 1953, p. 138).

> (11) Et là, avec sa petite canne, il [Marcel] n'est que fourrures et dentelles, comme jamais prince n'a eues. Mais ce n'est rien à côté de son immense majesté et de sa bonté encore plus profonde. – Alors, grondait **le torrent** Marie, voilà que tu fouilles dans ses tiroirs maintenant. (Proust M., 1999, p. 1395)

En entendant la voix colérique de Marie, le narrateur dans l'énoncé 11 trouve une motivation à l'analogie entre le nom propre « Marie » et le terme ambigu « torrent » : le sème /bruit/ caractérise les deux pôles de cette figure. La spécificité de cette métaphore dépasse la simple remarque de l'accolement direct entre N1 et N2, puisque l'emploi du verbe « gronder » entraine des contraintes syntaxiques et formelles qui justifient cet accolement. En effet, le verbe n'engendre aucune transgression syntaxique puisqu'il peut s'employer avec les deux substantifs sans créer de sens figuré, ce qui justifie qu'il ne s'agit pas d'une métaphore verbale mais bel est bien d'une métaphore nominale appositive et que les deux substantifs constituent des sujets d'une parfaite égalité sémantique pour le verbe malgré l'opposition entre les sème /humain/ et /inhumain/. En plus, l'absence de la pause rythmique que constituerait la virgule entre « Marie » et « torrent » ne crée pas d'ambiguïté mais plutôt montre que les deux substantifs peuvent s'employer comme un seul sujet pour le verbe. La parfaite harmonie syntaxique sert ici comme un tremplin pour une parfaite analogie entre deux référents et crée ainsi une fusion entre « Marie » et le terme ambigu « torrent ».

La nouvelle rhétorique donne ainsi un nouvel éclairage pour identifier l'étendue de la métaphore proustienne. En prenant comme exemple la métaphore appositive, le recours aux notions de l'isotopie et de l'allotopie permet au lecteur de saisir de près les manipulations et les contraintes syntaxiques qui déterminent la formation discursive de cette figure et de décortiquer le blocage qu'instaure l'ambiguïté du SN allotope. La contiguïté et l'ordre d'apparition des termes référentiel et anaphorique obéissent à l'intention et la volonté d'un narrateur qui cherche à mettre en suspens son lecteur et de le mettre sur une piste interprétative adéquate afin de décoder le sens du SN ambigu.

Références

Benhaïm, André, *Panim : Visages de Proust*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Larousse, collection Langue et langage, Paris, 1966.

Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, Presses Universitaires de France, Editions Complexes, 1977.

Le Guern, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Librairie Larousse, Paris, 1973.

Mansfield, Lester, *Le comique de Marcel Proust : Proust et Baudelaire*, Librairie Nizet, Paris, 1953.

Murat, Michel, *« LE RIVAGES DES SYRTES » de Julien Gracq, étude de style II : poétique de l'analogie*, Librairie José Corti, Mayenne, 1983.

Molino, Jean, Soublin, Françoise, Gardes Tamine, Joëlle, *Problèmes de la métaphore*, in *Langages*, n°54, 1979.

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Editions Gallimard, Collection Quarto, Bibliothèque de la Pléiade, 1999 (Sous la direction de Jean-Yves Tadié).

Rastier, François, *Sémantique interprétative*, Presses Universitaires de France, 1987.

Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Paris, 1975.

Tamba-Mecz, Irène, *Le sens figuré*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981.

LE DOMAINE DES AFFAIRES : AMBIGUÏTÉS LEXICALES DANS LA PRAGMATIQUE DE LA TRADUCTION FRANÇAIS-ESPAGNOL

Mercedes EURRUTIA CAVERO
Université de Murcie, Espagne

Abstract*: The lexicon is a movement of insertion and exclusion, in a constant dynamic. The creation procedures are diverse, but they do not vary essentially over time, unlike their implementation, which changes and introduces anomalies. Complex movements occur on units already attested, both morphologically and semantically, involving the grammar / lexicon relationship. These various manipulations motivate the present study in which we will show how the etymological approach of the lexicon of the business suggests glimpses, resemblances « misleading » which frequently induce the translator in error. Details on aspects of spelling and pronunciation, popular etymology, homophones and homographs, doublets, intralingual or interlingual paronyms, extracted from a corpus created from authentic documents relating to the field of business, in its dual French-Spanish version will allow us to demonstrate how the matching of terms in a bilingual or multilingual terminology search must be based on the identification of the concept by highlighting the descriptors. An analysis of the notional field of the chosen term will make it possible to define its scope and to discern whether there is an equivalence or a correspondence of meaning or usage. In the latter case, to respect the division of reality specific to each of the languages present, it is important to understand the relationships that unite the terms of one language to another and to circumscribe, by the marks of use, the scope of each term depending on the context in which it is updated.*

Keywords: *lexicology; business domain; ambiguities; translational pragmatics; contrastive French - Spanish study.*

1. La langue : un système « vivant »

Le système de la langue est, comme indique Victorri, « un système vivant dans l'esprit des locuteurs, en perpétuelle transformation sous l'effet de son usage au quotidien » (1997, p. 57). L'innovation lexicale, inhérente à toute langue vivante est liée à l'évolution de la société, des techniques, des besoins, des sciences… Elle se manifeste par la création de mots nouveaux, par des emprunts aux langues étrangères mais elle peut provenir également de glissements progressifs du sens reposant sur une sélection des sèmes préalablement actualisés et se manifester de manière diverse : par des variations catégorielles, des changements de classe grammaticale ou sémantique, etc. Le lexique se trouve donc, par le mouvement d'insertion et d'exclusion de morphèmes, dans une dynamique constante. Les procédures sollicitées sont diverses, mais elles ne varient pas essentiellement dans le temps, contrairement à leur mise en œuvre qui se modifie et introduit des

anomalies. Des mouvements complexes interviennent sur des unités déjà attestées, tant sur le plan morphologique que sur le plan sémantique, mettant en jeu la relation grammaire / lexique. Ces manipulations ont pour conséquence le fait qu'une partie du sens, qui se manifeste à travers les emplois, soit conditionnée par la préexistence et la coexistence d'unités formant le système, même si les nouvelles combinaisons viennent combler des vides et s'inscrivent différemment. Ces combinaisons diverses motivent la présente étude, lors de laquelle nous montrerons comment l'approche étymologique du lexique spécifique des affaires laisse entrevoir des curiosités, des ressemblances qu'on pourrait qualifier de « trompeuses » étant donné les erreurs considérables qu'elles causent en traduction.

2. Mots et maux du français : l'orthographe et la prononciation

L'emploi correct de l'orthographe pose un problème délicat dans les deux langues en contraste : le français et l'espagnol. Prudentes, les autorités admettent parfois des tolérances ; les dictionnaires proposent pour tel ou tel mot, double ou multiple possibilité. Dans le mot *orthographe* (*ortografía* en esp.) il y a l'adjectif grec *orthos*, qui signifie « droit, correct ». Mais bien des mots, même s'ils sont recommandés officiellement, recèlent plus ou moins des erreurs de formation. En effet, les erreurs de prononciation se succèdent et avec eux les erreurs sémantiques ainsi que les incohérences et les contresens en traduction : doublets, homophones, homographes, paronymes, hybrides… envahissent les langues, française et espagnole, sans oublier les caprices du masculin et du féminin, du singulier et du pluriel, ni les incohérences sémantiques que leur interprétation entraîne. Les divergences de ce genre sont assez fréquentes dans les langues romanes et par conséquent en français et en espagnol comme le montreront les exemples que nous analyserons par la suite, en commençant par le plus simple. La similarité de forme entre deux mots de prononciation voisine peut provoquer le phénomène nommé « attraction paronymique » ou « étymologie populaire ». Les locuteurs attribuent une fausse étymologie à un mot dont ils ne saisissent plus le sens. Ce phénomène s'observe en diachronie et en synchronie. Les fausses étymologies de toutes sortes, abondent en français : ainsi *un jour ouvrable* n'est pas un jour où l'on *ouvre* les boutiques, les usines, les écoles, etc. Il s'agit du *jour où l'on ouvre*, c'est-à-dire *où l'on travaille* : *ouvrable* vient du verbe *ouvrer*, qui signifie *travailler, façonner* et dont on trouve la trace dans *œuvrer* et *opérer* ; en espagnol *laborable* (Amorós et *al.*, 1993, p. 373). Pour la même raison *un sommier* n'est pas l'endroit où l'on fait un *somme*. Ce terme vient du bas latin *sagmarium* « bête de somme » (*Le Petit Robert*[1], 1999, p. 2451) et appartient au langage courant. En espagnol il faut le traduire par *somier [de una cama], dintel [de una puerta], yugo [de una campana], secreto [de un órgano]* ou *travesaño [de una reja]* (*Larousse*[2], 2007, p. 630).

[1] Dans le but d'éviter les répétitions tout au long du texte, on fera référence à ce dictionnaire par l'abréviation PR.

[2] Les références au dictionnaire *Larousse* seront indiquées dans le texte par l'abréviation L.

Soumis à une restriction sémantique on le trouve aujourd'hui au langage technique dans les sens qu'on vient de citer mais également en comptabilité où ce terme désigne « le dossier de documents financiers, juridiques, comptables » (2451PR) ; en espagnol, *libro de caja, registro* (Amorós et *al.*, 1993, p. 487). Ce terme entre dans la combinaison de lexies plus complexes : *sommiers judiciaires* (fr.) – *ficheros centrales* (esp.). Dans le but de réfléchir sur ces phénomènes nous analyserons par la suite des exemples précis que nous considérons pertinents dans le domaine spécialisé analysé. Pour ce faire nous commencerons par les homographes.

2.1. Les homographes

Comme l'on sait les homographes se prononcent et s'écrivent de la même façon mais n'ont aucun rapport entre eux et n'ont pas le même sens. Parfois, ils ne sont pas du même genre : l'un est masculin, l'autre féminin et n'appartiennent pas à la même catégorie grammaticale. Exemple 1 : *capital(e)* (fr.) – *capital, esencial* (esp.) / *capital* m. (fr.) – *capital* m. [dinero] / *capitale* f (fr.) – *capital* f (esp.) [ville qui occupe le premier rang dans un État, une province] (107L). Exemple 2 : *lieu* m. (fr.) – *lugar* m. (esp.) (395L) / *lieu* m. (fr.) – *merluza* f (esp.). L'un est issu du latin *locus*, de même sens synonyme d'endroit, et admet un pluriel en -x : *des lieux*. L'autre *lieu* vient sans doute du breton *levn,* « poli, lisse » et désigne un poisson proche du merlan. Son pluriel est en –s : *des lieus*. Exemple 3 : *livre* f. (fr.) – *libra* f. (esp.) / *livre* m. (fr.), *libro* m. (esp.) (398L). Exemple 4 : *louer* (fr.) – *alabar* (esp.) / *louer* (fr.) – *alquilar* (esp.) (401L). Le premier *louer* est issu du latin *laudare,* « faire l'éloge ». L'autre verbe *louer* vient de *locare,* « placer » que l'on retrouve dans *location* (fr.) – *alquiler* (esp.), *locataire* (fr.) – *inquilino* (esp.). Exemple 5 : *traite* f. (fr.) – letra de cambio f. (esp.) / *traite* f (fr.) – *tirada* f, *trecho* m. (esp.) / *traite* f. (fr.) – *trata* f. (esp.) / *traite* [du verbe traire] (fr.) – *ordeñada* (esp.) (675L). Exemple 6 : *souci* m. (fr.) – *preocupación* f. (esp.) (632L) / *souci* m. (fr.) – *maravilla* f., *caléndula* f. (esp.) (*Ibidem*). L'un de ces deux noms masculins est un déverbal de *soucier*, qui lui-même est le doublet de *solliciter*, du latin *sollicitare* « agiter fortement, inquiéter ». On retrouve effectivement l'image de « l'inquiétude, la préoccupation et la contrariété » dans le *souci*. L'autre nom masculin *souci* est le nom d'une fleur. Il est issu du bas latin *solsequia,* « qui suit le soleil ». Autres exemples : *prime* (fr.) – *primo, primero* (esp.) / *prime* (fr.) – *prima* (esp.) (541L), *somme* (fr.) – *suma* (esp.) / *somme* (fr.) – *carga* (esp.) (*ibidem*) / *somme* (fr.) – *sueño* (esp.) (630L) …

2.2. Les homophones

Plus nombreux que les homographes, les homophones posent des problèmes considérables d'interprétation à l'oral : Exemple 1 : *censé* (fr.) – *considerado como* (esp.) (116L) / *sensé* (fr.) – *sensato, cuerdo* (esp.) (620L). Il ne faut pas confondre *censé*, qui signifie « estimé, supposé, présumé » et que l'on retrouve dans

l'expression « nul n'est censé ignorer la loi » avec *sensé,* qui qualifie une personne « lucide, raisonnable, qui maîtrise tous ses sens ». Exemple 2 : *cent* (fr.) – *cien* (esp.) (116L) / *sans* (fr.) – *sin* (esp.) (610L) / *sang* m. (fr.) – *sangre* f. (esp.) (*Ibidem*). Exemple 3 : *date* f. (fr.) – *fecha* f. (esp.) (179L) / *datte* f. (fr.) – *dátil* m. (esp.) (180L). Exemple 4 : *quote* f. (fr.), *cuota* f., *cupo* m., *contingente* m. (esp.) (556L) / *cote* f. (fr.), *anotación* f., *nota* f. (esp.) / *côte* f. (fr.), *costilla* f. ; *costa* f. ; *cuesta* f., *pendiente* f. (esp.) (162L). *Quote* vient du latin *quotus*, qui signifie « en quel nombre ». Il n'est pas employé qu'au féminin dans le mot composé *quote-part*, « contribution, écot ». Le mot *cote* est un nom féminin, et n'est autre qu'une variante orthographique de *quote*. Il est cependant utilisé pour exprimer des nuances de sens différentes dans des expressions comme la *cote d'amour, la cote d'alerte, la cote d'un cheval, la cote mobilière, etc*. Il faut faire attention à ne pas le confondre avec *côte*, qui vient du latin *costa, côte, flanc*. Exemple 5 : *gage* m. (fr.), dr. *prenda* f. ; *pignoración* f. (esp.) ex. *contrat de gage, contrato de pignoración, de prenda* (esp.) (Amorós et *al*., 1993 : 253) / *gages* m. pl., *salario* m. « commercial, appointements touchés par les domestiques » (312PR). Exemple 6 : *sain* (fr.) – *sano* (esp.) (607L) / *saint* (fr.) – santo (esp.) *ibidem*) / *sein* (fr.) – *seno* (esp.) (618L) / *seing* (fr) – *firma* (esp.) / *ceint* (fr.) – *ceñido* (esp.) (115L) / *cinq* (fr.) – *cinco* (esp.) (133L). L'adjectif *sain*, qui a pour féminin *saine*, est notamment utilisé à propos de la santé : on dit de quelqu'un qu'il est *sain* de corps et d'esprit. L'adjectif et nom *saint*, qui a pour féminin *sainte*, évoque des personnages religieux. Le nom masculin *sein* désigne chacune des mamelles de la femme. Le nom masculin *seing* est un terme de droit qui désigne la *signature* qui rend un acte valable. *Ceint* est le participe passé de *ceindre*, qui s'accorde au féminin en *ceinte*, et que l'on retrouve notamment dans *ceinture*. Autres exemples : *amande* f (fr.) – *almendra* f. (esp.) (25L) / *amende* f – *multa* f. (esp.) (26L), *compte* m (fr.) – *cuenta* f. (esp.) (146L) / *conte* m. (fr.) – *cuento* m. (esp.) (154L), *cou* m. (fr.) – *cuello* m. (esp.) (163L) / *coup* m. (fr.) – *golpe* m. (esp.) (164L) / *coût* m. (fr.) – *coste* m. (esp.) (167), *danse* f. (fr.) – *danza* f. (esp.) (179) / *dense* (fr.) – *denso* (esp.) (198L), *frais* m. pl. (fr.) – *gastos* m. pl. (esp.) / *frais* m. (fr.) – *fresco* m. (esp.) (304L), *différend* m. (fr.) – *discrepancia* f. (esp.) (214L) / *différent(e)* (fr.) – *diferente* (esp.) (214L), *voie* f. (fr.) – *vía* f., *ruta* f. (esp.) (706L) / *voix* f. (fr.) – *voz* f. (esp.) (707L)…

2.3. Les doublets

Certains mots français, différents par la forme et par le sens, ont la même étymologie : on dit que ce sont des doublets lexicaux. Généralement, un mot latin donne un premier mot assez reconnaissable et un autre dont la forme a évolué. Celui qui est plus proche de la racine latine est appelé « doublet savant », celui qui s'en est éloigné, « doublet populaire ». Chez les Romains, le mois d'*août* était dénommé *sextilis*, car c'était le sixième mois de l'année. Comme il avait reçu les honneurs pendant ce mois, l'empereur Auguste lui a donné son nom. Puis Auguste

est devenu *août* par déformation, forme que Voltaire a toujours refusée ; dans ses écrits, il parlait toujours du mois d'*auguste*. Voici quelques-uns de ces couples fraternels, liés par une histoire commune que l'on trouve dans le langage courant mais qui se glissent parfois dans le domaine des affaires. Exemple 1 : *timbre* (fr.), *sello, estampilla* ; *presión* (esp.) (665L) / *tympan* (fr.), *tímpano* ; *rueda hidráulica* (esp.) (687L). Ces deux mots viennent du grec *tumpanon*, « tambour, tambourin », lui-même issu d'une racine signifiant « battre, frapper ». Les deux mots ont ensuite pris divers sens figurés. Exemple 2 : *opérer* (fr.), *obrar, producir su efecto* (esp.) (473L) / *ouvrer* (fr.) – *labrar* (esp.) (480L). Ces deux mots sont issus du latin *operari*, « travailler ». Sous l'influence d'*œuvre*, de même étymologie, *ouvrer* a été remplacé par *ouvrer*. Exemple 3 : *repaire* (fr.) – *guarecerse, estar en la guarida* (esp.) (583L) / *repère* (fr.) – *señal, marca* (esp.) (584L). Doublets homophones. *Repaire* est le déverbal de *repairer*, doublet de *rapatrier*. Il désigne d'abord le « retour au pays », puis l'« endroit où l'on vit, où l'on demeure, où l'on gîte ». *Repère* n'est au départ qu'une simple variante orthographique de *repaire*. Puis, sous l'influence du latin *reperire, retrouver*, il a pris le sens de « marque », « qui permet de se ou de s'y retrouver » (2250PR). Exemple 4 : *officine* a pris le sens de « laboratoire d'un pharmacien » et, au figuré, « lieu où se trament des affaires louches » (1774PR) ; en espagnol *oficina, laboratorio* (470L). Exemple 5 : *recouvrer* (fr.) – *recobrar, recuperar* ; *recaudar, cobrar* (esp.) (571L) / *recouvrir* (fr.) – *volver a cubrir, revestir* (esp.) (571L). *Recouvrer* est un doublet de *récupérer*, souvent utilisé dans des formules du type *recouvrer la santé, la vue*. *Recouvrir* vient de *couvrir*, et signifie « couvrir de nouveau ».

2.4. Les paronymes

Les paronymes, ces mots proches par le son ou par l'orthographe mais éloignés par le sens, posent des problèmes de choix d'un terme de la langue étrangère et constituent une source d'erreurs en traduction : Exemple 1 : *accident* (fr.) – *accidente* (esp.) (6L.) / *incident* (fr.) – *incidente* (esp.) (357L.). « L'autoroute Paris-Lyon a été fermée à cause d'un accident survenu entre deux poids lourds ». « Un incident a interrompu le décollage de l'avion : on a découvert à bord un sac à dos qui n'appartenait à aucun voyageur de l'avion ». Exemple 2 : *alternance* (fr.) – *alternancia* (esp.) (24L) / *alternative* (fr.) – *alternativa* (esp.) (*Ibidem*). « La vie des hommes d'affaires est souvent rythmée par l'alternance des événements commerciaux ». « Je t'offre cette alternative : prendre l'avion ou voyager en train. À toi de décider ». Exemple 3 : *conjecture* (fr.) – *conjetura* (esp.) (151L) / *conjoncture* (fr.) – *coyuntura* (esp.) (*ibidem*). « Quand je pense à mon avenir au sein de cette entreprise, je me perds en conjectures ». « L'industrie automobile a souffert de la conjoncture économique ». Exemple 4 : *consommer* (fr.) – *consumir* (esp.) (153L) / *consumer* (fr.) – *consumar* (esp.) (154L). « Ne consommez pas d'huîtres, vous risquez d'être malades ». « Il allumait souvent une cigarette et la laissait parfois se consumer sans la fumée ». Exemple 5 : *justesse* (fr.) – *justicia,*

precisión, exactitud (esp.) (380L) / *justice* (fr.) – *justicia* (esp.) (*Ibidem*) « Pendant la réunion, tout le monde a admiré la justesse de votre raisonnement » « Tout homme d'affaires doit montrer un esprit de justice ». Exemple 6 : *légal* (fr.) – *legal* (esp.) (390L) / *légitime* (fr.) – *legítimo* (esp.) (391L) / *loyal* (fr.) – *leal* (esp.) (402L). « Autrefois, la grève n'était pas légale. Ce droit a été accordé sous Napoléon III ». « Il a été injustement condamné après la faillite de son entreprise, sa colère est légitime ». « Pierre a toujours été un collègue fidèle et loyal ». Autres exemples : *arrivage* m. (fr.) – *arribada, arribo [de un barco], llegada, arribo [de mercancías]* (esp.) (44L) / *arrivée* f. (fr.) – *llegada* (esp.) (*ibidem*), *attention* (fr.) – *atención* (esp.) (51L) / *intention* (fr.) – *intención* (esp.) (367L), *émigré* (fr.) – *emigrado* (esp.) (243L) / *immigré* (fr.) – *inmigrado* (esp.) (353L), *éminent* (fr.) – *eminente* (esp.) (243L) / *imminent* (fr.) – *inminente* (esp.) (353L), *immanent* (fr.) – *inmanente* (esp.) (352L) / *imminent* (fr.) – *inminente* (esp.) (353L), *tentative* (fr.) – *tentativa* (esp.) (660L) / *tentation* (fr.) – *tentación* (esp.) (i*bidem*) …

2.5. Les paronymes interlinguaux : les « faux amis » de l'espagnol et l'illusion du signifiant unique

Ce phénomène portant sur la mise en garde contre les expressions traîtresses, relève de la linguistique prescriptive. Toutefois, il s'agit de préciser les contours et l'extension de termes d'origine étrangère, d'y ajouter des marques d'usage, de les démarquer de leurs concurrents indigènes (apparents dans la langue d'accueil), de déterminer où se trouvent les ruptures et –aspect sociolinguistique– de rechercher pourquoi et comment tel ou tel emprunt a été privilégié et comment tel sens l'a emporté. Des domaines de prédilection pour la lexicologie contrastive interlinguale de nature synchronique mais aussi diachronique, car l'étude des « faux amis » présente des analogies avec les mécanismes d'évolution sémantique des mots dans une même langue au cours de l'histoire. Une approche diachronique interlinguale favoriserait les rapprochements historiques et mettrait en perspective les continuités réelles du noyau sémique. En effet, de nombreux gallicismes (en espagnol) et hispanismes (en français) se sont glissés par l'existence de mots qui semblent avoir le même signifiant en français et en espagnol, tout en ayant des signifiés complètement ou partiellement différents. Les sources latines communes à ces deux langues mises en contraste ont entraîné la naissance d'un vaste vocabulaire espagnol où l'instinct immédiat du francophone croit se reconnaître (et *vice versa*). Selon J. F. Sablayrolles « L'expression 'faux amis' a une valeur relative : il est souvent difficile de discerner, entre deux langues qui emploient dans des sens différents deux termes ayant la même origine, quelle est celle qui a le mieux conservé son acception primitive » (2003, 30). Les dérivations à partir de cette acception peuvent être d'importance très inégale, parfois même se manifester en sens opposé : *cachet*, ce n'est pas en esp. *cachete* (fr. *coup de tête*) mais *sello, marca* (esp.) et *caché* (esp.) *[remuneración de un artista]* (109L), *chuter* ne signifie pas *chutar* (esp.) mais *caer* (en fr. *tomber*) (132L), *clore* n'est pas *cloro* en

espagnol (en fr. *chlore*) mais *cerrar, clausurar, concluir* (129L), *concurrence, concurrentiel, concurrent, concurrencer* doivent être traduits en espagnol par *competencia, competitivo, competidor, competir* (148L), respectivement (ne pas confondre avec l'espagnol *concurrencia,* en français *coïncidenc*e), *contester* n'est pas *contestar, responder* (esp.) (en fr. *répondre*) mais « mettre en discussion, mettre en doute, controverser » (378PR) ; en espagnol *poner en duda, discutir, impugnar* (154L). Le terme *équipage* dans le domaine de la gestion touristique fait allusion à la *tripulación [de un avión, de un barco]* (esp.) (264L). On ne peut pas le traduire par *equipaje* en français *bagages* (346L) ; *firme* ce n'est pas *firma* (esp.) dans le sens de *signature* mais *firma* (esp.) en tant que « consorcio, empresa, entidad, razón social » (254L), *fabrique* ce n'est pas *fábrica* (esp.) dans le sens de « établissement industriel muni de machines » (2055PR) équivalent en français à *usine* mais *entreprise industrielle*. Ce mot peut éventuellement faire allusion aux « revenus d'une église » (*Ibidem*), *gages,* ce n'est pas *gajes* (esp.) comme par ex. *los gajes del oficio* (esp.), *les aléas* ou *les inconvénients du métier* (fr.) mais *sueldo [d'un domestique]* (313L), *licencier* ce n'est pas en espagnol *licenciarse* dans le sens d'*obtenir ou avoir une licence* mais *despedir* (esp.) synonymes en français de *débaucher, congédier, renvoyer* (395L) : *Il a été licencié par une mesure générale de réduction du personnel* ; *mallette* n'est pas *maleta* (esp.) (en fr. *valise*) mais *maletín* (esp.) (412L) ; *notice,* n'est pas *noticia* (esp.) (fr. *nouvelle*) mais *reseña, anuncio, folleto* (esp.) ex. *notice publicitaire* (fr.) – *reseña publicitaria* (esp.) (462L); un *prospectus* dans le domaine de la publicité est un *folleto* (esp.) et non *un prospecto* (esp.) (en fr. une *notice* d'un médicament) (545L) ; une *recette* est en espagnol *un ingreso* (esp.) et non *una receta* (fr. *ordonnance*) (569L) ; *site* n'est pas *sitio* o *lugar* (esp.) (fr. *endroit*) mais *sitio* o *paraje, vista* o *perspectiva* (626L) ; *solder,* ce n'est pas *soldar* (esp.) (en fr. *souder*) mais *saldar, liquidar* (esp.) (629L), etc.

3. Manque de recouvrement des notions : confusions sémantiques dans l'emploi discursif de certains termes

On dit que deux termes sont équivalents s'ils affichent une identité complète de sens et d'usage à l'intérieur d'un même domaine d'application. Ainsi dans le domaine des relations de travail, *ancienneté* (fr.) et *antigüedad* (esp.) sont des termes équivalents parce qu'ils recouvrent tous les deux la même notion « temps passé à travailler dans un emploi ou une entreprise » (91PR) et ne présentent pas de disparité quant à leurs modalités d'utilisation, c'est-à-dire, par rapport aux niveaux de langue, usages géographiques ou professionnels. Il y a équivalence même si chaque langue n'envisage pas la même notion sous le même angle.

Néanmoins, l'équivalence des notions n'est pas toujours possible. Il peut arriver qu'une notion ne soit pas parfaitement définie ou plus précisément qu'elle ne le soit que dans des limites qui peuvent différer suivant la langue considérée. Lorsque

deux termes présentent des disparités de sens, il faut circonscrire ces différences à l'aide des marques logiques. La relation la plus fréquente en terminologie est celle de générique à spécifique même si la relation inverse est également possible. Le terme de la langue A comprend dans son champ de signification le terme de la langue B. Exemple 1 : l'unité lexicale *réduction de prix* (fr.) *reducción de precio* (esp.) englobe les termes français *ristourne, remise, escompte, rabais*. Le contexte d'emploi détermine le choix entre l'un ou l'autre. Un *escompte* (en esp. *descuento, reducción por pronto pago*) est une réduction accordée au client qui paie au comptant ex. « Si vous achetez des articles ménagers, vous pouvez bénéficier, par exemple, d'un escompte de 10 % à la caisse dans le cas où vous payez sans prendre un crédit. » Une *remise* (esp. *descuento, reducción*) est une réduction accordée au client sur le prix de vente à cause de l'importance de la commande ou de la qualité du client : « Si vous êtes étudiant, vous pouvez bénéficier dans certains cinémas d'une remise. » Un *rabais* (esp. *rebaja, descuento, reducción*) est une réduction accordée exceptionnellement au client à cause d'un défaut de livraison ou d'une livraison qui ne correspond pas à la demande du client : « On demande au client de garder la marchandise non-conforme afin d'éviter les frais de transport et on lui accorde un rabais. » Une *ristourne* (esp. *rappel, devolución, descuento*) est une réduction accordée, en fin d'année, aux très bons clients. Elle permet de conserver la fidélité des clients. Exemple 2 : citons à ce titre le vocabulaire concernant le mot *salaire*, dénommé différemment en fonction de l'activité de celui qui le perçoit, c'est-à-dire, selon la profession exercée : *traitement, gages, cachet, honoraires, solde, salaire, pourboire* : *traitement* (esp. *sueldo*) : appointements touchés par un fonctionnaire ; *gages* (esp. *salario*) : appointements touchés par les domestiques ; *honoraires* (esp. *honorarios*) : appointements touchés par les membres des professions libérales tels que avocats, notaires, médecins, etc. ; *solde* (esp. *sueldo* ; *soldada*) : appointements touchés par les militaires ; *salaire* (esp. *salario*) : appointements touchés par les employés, les ouvriers ; *pourboire* (esp. *propina*) : somme d'argent touchée par les serveurs et les ouvreuses ; *cachet* (esp. *caché*) : appointements touchés par les artistes (acteurs, musiciens…). Exemple 3 : termes employés pour désigner une facture simple ou sur place : *mémoire, quittance, note, reçu.* La *note* (esp. nota) est une facture très simple pour de faibles montants (hôtel, librairie, etc.), ex. *note d'avoir,* esp. *nota de abono* ; la *mémoire* (esp. *memoria, memorial, informe*) est une facture détaillée que l'on utilise dans le bâtiment où l'on indique toutes les opérations effectuées et le temps passé ; la *quittance* (esp. *recibo*) est une facture relative à la fourniture de biens de consommation (eau-gaz) ou à une prestation de service ex. *le loyer* ; l'*addition* (esp. *adición, cuenta)* est une facture que l'on donne au client dans un café ou dans un restaurant ; le *reçu* (esp. *recibo, recibido*) « écrit dans lequel une personne reconnaît avoir reçu une somme d'argent ou un objet mobilier à titre de paiement, de dépôt, de prêt ou de mandat » (1631PR) ex. *reçu de dépôt*, esp. *recibo de depósito*; *acquitter un reçu*, esp. *pagar el recibí.* Exemple 4 : Vocabulaire concernant la publicité écrite : *affiche, brochure, catalogue, circulaire,*

dépliant, prospectus. On appelle *prospectus* (esp. *folleto, prospecto publicitario*) le document qui donne la description et les prix d'un produit et en explique les avantages. Le *catalogue* (esp. *catálogo*) est la liste paraissant sous forme de livret qui présente les produits accompagnés de leurs caractéristiques et de leur prix. Le *dépliant* (esp. *desplegable, folleto*) est un imprimé publicitaire présenté sous la forme d'une feuille pliée en deux ou plusieurs fois. La *brochure* (esp. *folleto*) est le livret qui présente les produits de façon détaillée. La *circulaire* (esp. *circular*) est un imprimé adressé simultanément à de nombreuses personnes, le plus souvent par courrier. L'*affiche* (esp. *cartel*) est l'annonce publicitaire généralement placardée sur des espaces réservés à cet effet. Exemple 5 : Les différences et similitudes s'imposent parmi les mots suivants : *entretien, interview, entrevue, tête-à-tête. Entretien* (esp. *conversación* 258L) « action d'échanger des paroles avec une ou plusieurs personnes » (662PR), par ex. *avoir un entretien avec quelqu'un* est synonyme d'avoir une *conversation ou une discussion avec quelqu'un.* Un entretien entre deux interlocuteurs (esp. *dialogue*), entre plusieurs interlocuteurs (*colloque, conférence).* « Le directeur a eu un entretien avec ses employés » / esp. « El director tuvo una reunión con sus empleados » ; *un entretien d'embauche,* esp. *una entrevista de trabajo. Entrevue* (esp. *entrevista*) entretien particulier, « rencontre concertée entre personnes qui ont à parler » ; *fixer une entrevue, fixer un rendez-vous. Interview* (esp. *interviú, entrevista* 369L) « entrevue ménagée entre une personne célèbre et un journaliste ». *Faire une interview,* esp. *hacer una entrevista.*

L'équivalence des notions se trouve encore souvent troublée par la disparité des niveaux de langue. Une notion peut être désignée dans une langue, par plusieurs termes qui se situent à des niveaux sociolinguistiques différents (fr. *travail, métier, boulot* fam.), tandis que l'autre langue pourra présenter ou non le même découpage (esp. *trabajo, oficio, curro* col.). En général, le contexte permet de discerner la valeur sémantique du mot en question et la traduction ne présente aucune difficulté mais dans certains cas, au demeurant les plus rares, le contexte ne suffit pas à enlever toute ambiguïté.

4. Conclusion

L'examen sémantique du lexique des affaires nous a permis de prouver que les innovations sémantiques qui se manifestent en discours se construisent à partir d'un état de langue et suivant des règles dont la mise en application peut varier. Le système, par définition, est caractérisé par une permanence sur le plan des procédés sollicités, mais ceux-ci favorisent un mouvement constant qui aboutit à des réaménagements sémantiques, susceptibles d'entraîner des conséquences grammaticales.

Le lexique spécifique des affaires, lieu par excellence de l'hétérogénéité, évolue dans une interaction constante entre la langue et discours. Il est, tel que nous avons démontré, le résultat de la mise en œuvre de procédures linguistiques complexes identifiables et dénombrables permettant une interconnexion entre forme et sens.

Les exemples analysés montrent que la traduction n'est pas toujours une opération consistant à trouver une équivalence rigoureuse entre termes ayant exactement le même sens, mais à rechercher des approximations donc à s'exposer à une erreur dans son emploi discursif bien souvent dues à un défaut de recouvrement. L'appariement des termes dans une recherche terminologique, bilingue ou multilingue, repose sur l'identification de la notion par la mise en relief des descripteurs. Cette mise en relief doit s'accompagner d'une analyse du champ notionnel du terme retenu ce qui permet de circonscrire la portée et de discerner par le fait même si l'on est en présence d'une équivalence ou d'une correspondance de sens ou d'usage. Dans ce dernier cas, pour respecter le découpage de la réalité propre à chacune des langues en présence, il importe de bien saisir les rapports qui unissent les termes d'une langue à l'autre et de bien circonscrire, par les marques d'usage, la portée de chaque terme en fonction du contexte où il est actualisé. Ce phénomène, plus fréquent dans le lexique général, touche rarement des termes d'emploi fréquent concernant le lexique des affaires. Le manque d'équivalence –absolue ou partielle– des termes spécialisés, propres au domaine des affaires dans les deux langues mises en contraste, donne lieu à des confusions sémantiques dans l'emploi discursif. Il résulte donc, de tous les exemples qui précèdent, que le rôle du traducteur ne se réduit pas à rechercher des équivalences rigoureuses qui n'existent pas toujours, mais en pareil cas, il doit mettre à profit ses connaissances tant du domaine des affaires que des ressources linguistiques (de la langue de départ et de la langue cible) pour rendre fidèlement le sens de l'original.

Références

Amorós Rica, Narciso et Merlin Walch, Olivier, *Dictionnaire juridique fr.-esp./esp.-fr*, Navarre (LGDJ), 3e édition, Paris, [1968], 1993.

Cusin-Berche, Fabienne, *Le management par les mots. Étude sociolinguistique de la néologie*, L'Harmattan, Paris, 1998.

Guilbert, Louis, *La créativité lexicale*, Larousse, Paris, 1975.

Hamon, Albert, *La langue française*, Hachette, Paris, 2000.

Larousse. Gran diccionario esp.-fr. / fr. – esp., Larousse, Barcelona, 2007.

Mortureux, Marie Françoise, *La lexicologie entre langue et discours*, SEDES, coll. « Campus », Paris, 1997.

Niklas-Salminen, Aïno, *La lexicologie*, Armand Collin, coll. « Cursus », 2e éd., Paris, [1997], 2015.

Real Academia Española, *Diccionario del Estudiante*, Santillana Ediciones Generales, Madrid, Santillana, 2005.

Rey, Alain et Rey-Debove, Josette, (rédaction dirigée par) *Le Nouveau Petit Robert 1*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Le Robert, 3e éd, Paris, 1999.

Rey-Debove, Josette et Alain Rey (sous la direction de), *Dictionnaire Historique de la langue française*. Tome I, II et III., Le Robert, 2e éd., Paris, 2004.

Sablayrolles, Jean François (textes réunis par), *L'innovation lexicale*, Honoré Champion, Paris, 2003.

Savy, Nicole, *Victor Hugo, voyageur de l'Europe et leurs enjeux*, Labor, Paris, 1997.

Seco, Manuel, Andrés, Olivia y Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*, Aguilar, volumen I y II, Madrid, 1999.

Victorri, Bernard, « La polysémie : un artefact de la linguistique ? » in *Revue de Sémantique et de Pragmatique*, nº 2, Université d'Orléans, 41-62, 1997.

L'AMBIGUÏTÉ AU CŒUR DES *PHRASAL VERBS* : ENTRE IDIOMATICITÉ ET POLYSÉMIE

Emilie RIGUEL
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France

Abstract*: Phrasal verbs are probably the most common and representative constructions among the set of multiword expressions in English. However, given their complexity and their unpredictable nature, they can be difficult to both understand and memorize for non-English speakers in the current language experience (Coady, 1997), which prompted Sinclair (1996) to call them 'the scourge of the learner'. Indeed, they are a source of ambiguity and confusion in terms of idiomaticity and polysemy, in particular (Cornell, 1985; Side, 1990; Moon, 1997; Celce-Murcia & Larsen-Freeman, 1999; Rudzka-Ostyn, 2003). This paper aims to shed light on the challenges raised by phrasal verbs to foreign learners of English. A special attention will be paid to idiomatic and/or polysemous phrasal verbs. Accordingly, in some cases, the meaning of a phrasal verb turns out to be difficult to infer from its component words. For instance, the phrasal verb 'to play something down' has nothing to do at all with a sporting or playing event, but it rather means 'to minimize the importance of something'. In addition, many phrasal verbs are highly polysemous (e.g., make up, pick up, put up, etc.), making the task of grasping their different meanings even more challenging and puzzling for learners. The examples analysed in this study come from the British National Corpus (BNC) (Davies, 2004 - present) and the Corpus of Contemporary American English (COCA) (Davies, 2008 - present). In this article, we will show that the context fully helps to eliminate and clarify ambiguities and to correctly make sense of the various meanings of a given phrasal verb. Therefore, interpretation of ambiguous forms can only be solved and clarified by using the context. A discussion on some didactic and pedagogical implications that could improve the understanding and memorization of phrasal verbs, especially those having an idiomatic value, is also proposed. A particular attention will be paid to the cognitive model of particles/prepositions and the conceptual metaphor theory.*

Keywords*: phrasal verbs; idiomaticity; polysemy; corpus linguistics; cognitive linguistics.*

1. Introduction

Cet article s'ouvre par le constat suivant :

> In 1989, a China Airlines flight, flying in zero visibility, crashed into the side of a mountain shortly after takeoff. On the voice recorder, the last words of the Chinese pilot to the co-pilot were, "What does *pull up* mean?" [...] why a pilot, presumably trained in the international English used for aviation, would not understand a command from the tower. On investigation, [it became apparent] that the official term used in "control tower" talk is *climb*. However, the warning system built in to U.S.-made planes issues the message "Pull up!" when altitude drops or an object looms ahead. (Thrush, 2001, p. 289)

Maîtriser les *phrasal verbs* revêt parfois une importance capitale et vitale dans les interactions conversationnelles, comme l'illustre l'exemple de ce tragique accident d'avion dû à une méconnaissance des verbes à particule de la part du pilote chinois. Le verbe à particule *pull up* correspondait jadis à l'action physique qu'exerçait le pilote en tirant sur le levier de commande afin de régler le niveau d'ascension ou de descente de l'avion. De nos jours, cependant, la plupart des commandes dans un avion de ligne moderne consiste en de nombreux cadrans et boutons ; ceci ne nécessitant désormais plus de traction sur le levier.

Dans notre exemple, le sens exprimé par le verbe à particule *pull up* s'applique spécifiquement au contexte de l'aviation (cabrer, relever le nez d'un avion – on trouve *nose up* également). Plus précisément, cabrer un avion signifie relever la partie antérieure de l'avion, soit pour lui faire prendre une ligne de vol ascendante, soit pour faire diminuer sa vitesse.

Même si le verbe à particule *pull up* possède ici un sémantisme plutôt idiomatique, propre au contexte de l'aviation, il semble toutefois surprenant que le pilote n'ait pas considéré la particule adverbiale *up* ; celle-ci décrivant généralement un mouvement d'un niveau inférieur à un niveau supérieur. En effet, la particule adverbiale *up* comporte une indication suffisamment transparente pour comprendre l'ensemble du verbe à particule *pull up*.

Quoi qu'il en soit, le pilote chinois ne connaissait vraisemblablement pas le verbe à particule *pull up*, d'où le problème de communication avec son co-pilote et l'issue fatale qui s'en est suivie... En outre, la polysémie du verbe à particule *pull up*[1] a sans doute contribué à créer une certaine confusion chez le pilote chinois.

Toutes ces considérations soulignent le caractère indispensable de l'apprentissage et de la maîtrise des *phrasal verbs* chez les locuteurs non-anglophones. En outre, les *phrasal verbs* sont probablement les constructions les plus fréquentes et les plus représentatives de l'ensemble des expressions à mots multiples en anglais. Il suffit en effet de voir le nombre considérable de *phrasal verbs* existants, sans compter que de nouveaux sont sans cesse inventés, témoins d'une classe très productive et en perpétuelle évolution. Très expressifs, les *phrasal verbs* sont très répandus dans le discours des locuteurs natifs, en particulier à l'oral. De ce fait, parce que les *phrasal verbs* sont fréquemment employés par les natifs à la fois à l'écrit et à l'oral, les apprenants doivent être encouragés à les apprendre.

[1] Le verbe à particule *pull up* exprime diverses significations : - intransitif : s'arrêter [*stop*] ; se détendre, se relâcher [*ease up* (informal)] ; rattraper [*draw even*] ; s'améliorer [*improve - student, athlete, performance*] ; transitif : remonter [*draw upwards - trousers, sleeve, blanket, lever*], hisser [*hoist*] ; approcher [*move closer - chair*] ; arracher [*uproot - weeds*], arracher, déraciner [*uproot - bush, stump, tree*], arracher [*rip up - floorboards*] ; arrêter [*stop - person, vehicle, horse*], retenir [*check - person*] ; améliorer [*improve - score, mark* (informal)], remonter [*improve - average* (informal)] ; réprimander, enguirlander [*rebuke* (UK & informal)].

Toutefois, compte-tenu de leur complexité et de leur nature imprévisible, les *phrasal verbs*, peuvent être difficiles à comprendre et à mémoriser pour les locuteurs non-natifs dans l'expérience langagière courante (Coady, 1997), si bien que Sinclair (1996, p. 78) va jusqu'à les qualifier de « fléau de l'apprenant ».[2] En effet, ils sont source d'ambiguïté et de confusion notamment en matière d'idiomaticité et de polysémie (McArthur & Atkins, 1974 ; Cornell, 1985 ; Side, 1990 ; Moon, 1997 ; Celce-Murcia & Larsen-Freeman, 1999 ; Rudzka-Ostyn, 2003).

Ce travail se propose de rendre compte des difficultés éprouvées par les apprenants non-anglophones à l'égard des *phrasal verbs*. Une attention particulière sera accordée aux *phrasal verbs* idiomatiques et/ou polysémiques. Les exemples analysés dans cette étude sont issus du *British National Corpus* (BNC) (Davies, 2004 - aujourd'hui) et du *Corpus of Contemporary American English* (COCA) (Davies, 2008 - aujourd'hui). Cet article s'achève par quelques solutions et approches nouvelles afin d'améliorer la compréhension et la mémorisation de ces verbes à particule tant redoutés.

2. Qu'est-ce qu'un *phrasal verb* ?

2.1. Les *phrasal verbs* en quelques chiffres

Particulièrement typiques et caractéristiques de la langue anglaise, les *phrasal verbs* constituent une catégorie fascinante (Fraser, 1976 ; Moon, 2005, cité dans Macmillan, 2005). En effet, comme le souligne McArthur (1989, p. 38), ils ont toujours représenté « a vigorous part of English » ; c'est pourquoi ils sont considérés comme une spécificité de l'anglais.

En outre, les *phrasal verbs* constituent un tiers du vocabulaire verbal anglais (Li, Zhang, Niu, Jiang, & Srihari, 2003). Ils sont davantage employés à l'oral qu'à l'écrit. Aussi, il existe environ 3000 *phrasal verbs* en anglais, dont 700 d'usage courant (Bywater, 1969 ; McArthur & Atkins, 1974 ; Cornell, 1985).[3] Comme le fait remarquer Bolinger (1971, p. xi), les *phrasal verbs* constituent une classe très productive et correspondent alors à « une explosion de créativité lexicale qui

[2] Traduction personnelle de la citation originale anglaise : « the scourge of the learner ».

[3] Il convient de souligner que le *Collins COBUILD Dictionary of Phrasal Verbs* recense plus de 3000 combinaisons entre un verbe support et une particule adverbiale et plus de 5500 significations différentes (Sinclair & Moon, 1989 : v). Le *Longman's Dictionary of Phrasal Verbs* – le dictionnaire le plus complet qui existe sur le sujet – relève plus de 12000 *phrasal verbs* (Courtney, 1983). Malgré cette imprécision quant au nombre de verbes à particule existants, ils représentent incontestablement une partie considérable de la langue anglaise.

surpasse toute autre chose dans notre langue ».[4]

Par ailleurs, les *phrasal verbs* sont d'autant plus productifs qu'ils évoluent et s'adaptent à l'air du temps ; les *phrasal verbs* nouvellement créés s'imprégnant des évolutions de la société. Ainsi, par exemple, sur le même modèle que *look up* (chercher [*in reference work, directory, etc.*]), le verbe à particule *Google up* a été créé afin de suppléer un manque dans la langue et de l'adapter au monde environnant ; en l'occurrence, au progrès et aux nouvelles technologies.

2.2. Une définition non figée, non universelle

Il n'existe pas à ce jour de définition unique, consensuelle et définitive du *phrasal verb* parmi les linguistes. Il n'est donc pas étonnant qu'il y ait également des variations substantielles dans la façon dont le concept est lexicalisé. Comme le fait remarquer Bolinger (1971, p. 6), la classification des *phrasal verbs* peut s'égarer sur un terrain glissant : « being or not being a phrasal verb is a matter of degree ». En effet, comme le soulignent Gardner & Davies (2007, p. 341), « les linguistes et les grammairiens luttent avec les nuances des définitions du *phrasal verb* ».[5]

Une des raisons justifiant ce manque de consensus (Darwin & Gray, 1999 ; Sawyer, 2000 ; Crystal, 2003) repose sur le fait que certains linguistes définissent le *phrasal verb* comme l'association d'un verbe et d'une préposition ou d'une particule adverbiale, tandis que d'autres considèrent le *phrasal verb* comme étant un verbe suivi d'une particule adverbiale exclusivement. La désignation de *phrasal verb* est ainsi employée à deux égards. Tout d'abord, elle peut être utilisée en tant que terme global pour n'importe quel type de combinaisons associant un verbe suivi d'une préposition ou d'un adverbe (Jespersen, 1928 ; Potter, 1965 ; Quirk & Greenbaum, 1973 ; Sinclair et al., 1989, 2000). Dans son sens le plus restreint, la dénomination *phrasal verb* fait référence à l'ensemble verbe-adverbe (Kennedy, [1920] 1967) tel que *put on, look up, take in* et exclut les verbes prépositionnels tels que *rely on, think about, depend on* (Palmer, 1965 ; Bolinger, 1971[6] ; Quirk et al.,

[4] Traduction personnelle de la citation originale anglaise : « an explosion of lexical creativeness that surpasses anything else in our language ».

[5] Traduction personnelle de la citation originale anglaise : « linguists and grammarians struggle with nuances of phrasal verb definitions ».

[6] Plus précisément, Bolinger (1971, p. 4) explique qu'un *phrasal verb* est la combinaison d'un verbe support et d'une particule adverbiale : « they consist of a verb proper and an adverbial particle. » Il exclut ainsi les verbes composés du type *rely on, rail at, cope with, confide in, feel like, dote on*, etc., précisant que dans ces constructions, il s'agit non pas d'une particule adverbiale, mais d'une préposition. En outre, il souligne que, contrairement au verbe à particule, le verbe prépositionnel ne possède pas de flexibilité syntaxique et présente la même rigidité qu'un verbe simple sur le plan syntaxique :

I can ***cope with*** Jones, all right.
I can ***manage*** Jones, all right.
*I can ***cope*** Jones ***with***, all right.

1972, 1985 ; Sroka, 1972 ; Claridge, 2000). Cette définition a d'ailleurs été adoptée par l'*Oxford English Dictionary* (1ère édition)[7] qui décrit également les verbes à particule comme des verbes associés à des adverbes. La définition du *phrasal verb* telle que vue par Sroka (1972, 185) est présentée ci-dessous :

> We can use the term "phrasal verb" to denote the verb-particle collocation in which the Function of the particle is Adverbial, which is Mitchell's sense generalized in our terms, but we must realize that the term in question was originally coined to denote primarily the (semantically) irregular collocation of verb + particle, and that consequently there will be no term for the latter phenomenon.

Il convient de préciser que les *phrasal verbs* ont traditionnellement toujours été compris comme se composant d'un verbe support et d'une particule adverbiale ; la structure verbe-particule formant alors une seule unité lexicale (également appelée lexème ou item lexical[8]). Le *phrasal verb* est donc envisagé comme un lexème puisqu'il s'agit d'un groupe de mots graphiques constituant une seule et même unité de sens – une unité signifiante (Cowie & Mackin, 1993 ; Crystal, 1995 ; Thornbury, 2002). En outre, Ellis (1996, p. 111) précise que les expressions polylexicales – en l'occurrence, les *phrasal verbs* – sont lexicalisées, ce qui signifie qu'elles fonctionnent comme un seul « grand mot ».

Le verbe support constituant le *phrasal verb* est monosyllabique, d'origine germanique et exprime un mouvement concret ou abstrait. Il s'agit essentiellement de verbes dits « légers » car possédant un sémantisme très générique, très large et dont la fréquence d'emploi est très importante dans le langage courant. Les principaux candidats aux verbes supports au sein des *phrasal verbs* sont ainsi *bring, come, get, give, go, make, put, set, take,* etc. (Pinker, 1989 ; Theakston, Lieven, Pine & Rowland, 2004).

Quant aux caractéristiques de la particule adverbiale, celle-ci est morphologiquement invariable, véhicule un sémantisme plutôt vague et décrit un mouvement ou un résultat. Il existe un « noyau » de particules qui se sont révélées plutôt stables au fil du temps et qui figurent comme étant les plus fréquentes dans le langage courant : *up, down, in, out, on, off, back, away* et *over* (Akimoto, 1999, p. 222 ; Claridge, 2000, p. 126).

Dans cet article, le terme *phrasal verb* désigne uniquement les verbes suivis d'une particule adverbiale, telles que *away, back, down, in off, on, out, over* ou *up*.

[7] Murray et al., *A New English Dictionary on Historical Principles* (1884-1928) (*OED*1).
[8] Selon Pawley & Syder (1983, p. 209), le statut d'item lexical exige les trois conditions suivantes : 1) la signification de l'expression n'est pas (totalement) prévisible, déductible à partir de sa forme, 2) l'expression se comporte comme une unité minimale d'un point de vue syntaxique, et 3) elle représente une institution sociale.

2.3. La particule adverbiale : véritable complémenteur sémantique au verbe support

Cette partie se propose d'examiner le rôle de complémenteur sémantique que joue la particule adverbiale à l'égard du verbe support. Bon nombre de chercheurs ont d'ailleurs souligné l'importance de la particule adverbiale en tant que contributeur sémantique majeur au sein des *phrasal verbs*.[9]

Avant toute chose, il convient de souligner quelques considérations sur les caractéristiques propres aux *phrasal verbs*. Le verbe support et la particule adverbiale forment une unité syntaxique et sémantique ; la particule adverbiale complétant ainsi le programme sémantique du verbe support. En outre, la particule adverbiale est dite *séparable* car elle est dissociable du verbe support – lorsqu'il est transitif. D'autre part, la particule adverbiale peut également suivre le complément d'objet direct – notamment lorsque celui-ci est un pronom.

De manière générale, la majorité des particules est issue de la classe des adverbes ; si bien qu'il est parfois difficile de tracer une frontière franche entre adverbes et particules. Cette ambiguïté se manifeste notamment de par l'expression *particule adverbiale*.

Afin de mieux comprendre ce qui distingue un adverbe d'une particule d'un point de vue métalinguistique, observons les énoncés ci-après :

> (1) In December 2009, just over a month away from the election, Frederica was interviewing Fonseka at his office when the candidate made a stunning accusation that would change the course of the election. According to Fonseka, in the final bloody days of the war in May 2009, with the Sri Lankan army closing in, three senior LTTE leaders had relayed a message to the government saying they wanted to surrender. They were told to make a white flag, ***put*** their hands ***up***, and walk slowly toward the front line. But something went wrong, and the three men and their families were shot dead. Fonseka said the order to kill them had come from Defense Secretary Gotabaya Rajapaksa, the president's brother. (COCA ACAD 2011)
>
> (2) "Oh, come on, Ms. Beach," I growled. "Really. You think I haven't heard that one before? It's the last card everyone tries when they want to con someone into doing something." "I'm not trying to con you into anything," she insisted. "Could have fooled me," I said. "There's an emergency women's shelter right down the block. Feel free to go there and tell them your troubles. Maybe they'll ***put*** you ***up*** for the night. Maybe they'll even talk to the cops for you." "The shelter can't help me," she said. "Neither can the police." "You won't know until you try, will you?" She took a deep breath. "She should still be in the Zumurrud District of Imani City," she said. "She'll wait for you to contact her." (COCA FIC 2008)

[9] Pour une analyse sémantique des particules au sein des *phrasal verbs*, voir Lindner (1983), Hampe (2002) et Silvestre Lopez (2009).

Ainsi, dans l'exemple (1), *put up* (transitif) signifie « lever (*raise, hoist* [*hand*]) ». De toute évidence, *up* possède ici une valeur spatiale / directionnelle / littérale / transparente puisqu'il exprime le sens de « vers le haut, vers un niveau supérieur ». En ce sens, *up* conserve tout son programme sémantique. De ce fait, *up* se comporte comme un vrai adverbe dans l'énoncé (1).
Dans l'exemple (2), en revanche, il est véritablement question d'une particule adverbiale. Ainsi, *put up* (transitif) se comprend comme « héberger, loger - *give hospitality to* ». Manifestement, *up* possède ici une valeur idiomatique. En ce sens, dans l'énoncé (2), les programmes sémantiques respectifs du verbe support *put* et de la particule adverbiale *up* sont fusionnés.

L'examen des énoncés (1) et (2) nous amènent à formuler les conclusions suivantes. Comme l'atteste l'exemple (2), les *phrasal verbs* à valeur idiomatique, ou les idiomes, plus généralement, correspondent à un emploi métalinguistique aux antipodes de la signification littérale – concrète, extralinguistique – d'une forme linguistique.

Ainsi, de la signification littérale à la signification idiomatique – abstraite, métalinguistique – les différents constituants d'un *phrasal verb* font abstraction de certains de leurs sèmes et forment ainsi une nouvelle unité sémantique ; celle-ci n'ayant conservé qu'une légère empreinte de leurs sens centraux/prototypiques respectifs. Par exemple, dans l'énoncé (1), le verbe support *put* et l'adverbe *up* ont conservé leurs programmes sémantiques respectifs dans leur totalité. En ce sens, ils se comportent chacun de façon autonome sur les plans syntaxique et sémantique.[10] En revanche, dans l'exemple (2), *put up* représente bel et bien une unité syntaxique et sémantique. La construction verbe-particule affiche ainsi une cohésion de plus en plus étroite de la signification littérale à la signification idiomatique. Remarquons que ce que nous venons de démontrer est valable pour de nombreux *phrasal verbs* tels que *pull down, pull up, put out, run off, run out, run up,* etc., par exemple. En somme, d'un sens littéral à un sens idiomatique, il existe une multitude de chevauchements donnant lieu à diverses significations. Principalement, les multiples sens que peut exprimer un seul et unique *phrasal verb* sont à imputer au degré d'autonomie et de cohésion des constituants.

3. Les *phrasal verbs*, véritable « fléau de l'apprenant »

Les difficultés éprouvées par les apprenants non-anglophones à l'égard des *phrasal verbs* ont été régulièrement soulignées dans la littérature existante (McArthur & Atkins, 1974[11] ; Dagut & Laufer, 1985 ; Hulstijn & Marchena, 1989 ; Laufer &

[10] En l'occurrence, selon la signification souhaitée, le verbe support *put* peut s'associer à d'autres adverbes – *away, back, down, in, off, on*.
[11] McArthur & Atkins (1974, p. 5) listent notamment les principales difficultés auxquelles sont confrontés les apprenants non-anglophones à l'égard des *phrasal verbs*, comme indiqué ci-dessous :

Eliasson, 1993 ; Morris, 1996 ; Moon, 1997 ; Celce-Murcia & Larsen-Freeman, 1999 ; Darwin & Gray, 1999 ; Kao, 2001 ; Condon & Kelly, 2002 ; Liu, 2003 ; Liao & Fukuya, 2004, pour ne citer qu'eux).

Morris (1996, p. 2) fait notamment le constat suivant :

> Phrasal verbs are notoriously difficult for foreign students of English to learn and it is common for students with otherwise excellent English to have a poor command of them. By contrast, phrasal verbs are never a problem for native speakers, even those of low educational standard who may frequently make mistakes in grammar and spelling and who have a limited vocabulary. Native speakers absorb them unconsciously from earliest childhood, always meeting them in context.

Cette contribution se propose d'exposer les difficultés majeures auxquelles sont confrontés les locuteurs non-natifs dans la compréhension et la mémorisation des *phrasal verbs*. Une attention particulière sera accordée à l'étude de l'ambiguïté et de la confusion que les *phrasal verbs* peuvent parfois causer – notamment en matière d'idiomaticité et de polysémie (McArthur & Atkins, 1974 ; Cornell, 1985 ; Side, 1990 ; Moon, 1997 ; Celce-Murcia & Larsen-Freeman, 1999 ; Rudzka-Ostyn, 2003) – si bien que Sinclair (1996, p. 78) va jusqu'à les qualifier de « fléau de l'apprenant ».[12]

3.1. Idiomaticité

3.1.1. Les *phrasal verbs* à valeur idiomatique

Un *phrasal verb* à valeur idiomatique est un verbe à particule dont « the meaning cannot be deduced from a knowledge of the constituent elements » (Acklam, 1992, p. vi). En outre, Arnaud et Savignon (cités dans Coady & Huckin, 1997, p. 161) soulignent la complexité de ce type de *phrasal verbs* : « the meaning of the complex unit does not result from the simple combination of those of its constituents. » En résumé, la signification d'un *phrasal verb* idiomatique ne correspond pas à la somme du sens du verbe support et de celui de la particule adverbiale. De ce fait, ce type de *phrasal verbs* possède un sémantisme opaque, figuré. D'un point de vue mathématique, ceci peut être représenté comme suit :

---

a. A verb of this type may have a meaning which is simply the sum of its parts, but may also have a meaning which bears little apparent relation to those parts.

b. The particle may indicate some kind of direction but may just as easily have a meaning little related to direction.

c. The same particle can serve as a preposition or adverb and a student can easily confuse these functions.

d. There are so many phrasal verbs in modern English (and the number is constantly growing); they are so important in the spoken language, and they have so many shades of meaning that the student may despair of ever mastering this area of language. This situation has been aggravated by the lack of a good description of phrasal verbs, and by a shortage of useful teaching material.

[12] Traduction personnelle de la citation originale anglaise : « the scourge of the learner ».

x = sémantisme du verbe support
y = sémantisme de la particule adverbiale
xy = sémantisme de la construction verbe-particule

Ainsi, la signification du *phrasal verb* à valeur idiomatique se lit comme suit : **xy ≠ x + y**. Plus concrètement, pour comprendre ceci, nous pouvons faire le parallèle avec la métaphore suivante : une molécule d'eau H_2O est composée de deux atomes d'hydrogène (H) et d'un atome d'oxygène (O). L'hydrogène brûle. L'oxygène brûle également. En revanche, l'eau (bien que constituée d'hydrogène et d'oxygène) ne brûle pas !

En ce sens, si les *phrasal verbs* à valeur idiomatique sont tout naturellement maîtrisés chez les locuteurs natifs, ils représentent en revanche une véritable difficulté pour les apprenants non-anglophones (Jespersen, 1928, cité dans Fraser, 1976 ; Trask, 1993 ; Arnaud & Savignon, 1997, cités dans Coady & Huckin, 1997 ; Laufer, 1997 ; Kolln & Funk, 1998 ; Boers, 2000 ; Parrott, 2000 ; Schmitt, 2000 ; Kurtyka, 2001 ; Littlemore & Low, 2006). D'ailleurs, Celce-Murcia & Larsen-Freeman (1999, p. 436) vont même jusqu'à qualifier la signification de ces *phrasal verbs* de « trompeuse » : « […] the meaning of idiomatic phrasal verbs is not only obscure, it is often deceptive because while one expects to be able to figure out the meaning because the words look so familiar, knowing the meaning of the parts does not necessarily aid comprehension. »

A cet égard, la présente étude se propose d'analyser quelques exemples de *phrasal verbs* à valeur idiomatique afin de rendre compte de la confusion et de l'incompréhension qu'ils peuvent créer chez les non-natifs :

(3) It's said he was a boorish man -- moody, quarrelsome. He lost friends. Called Zola 'vile' when they ***fell out***, and never spoke to him again. He said, "Isolation is all I'm good for." (BNC)

(4) NORAH-O'DONNELL# You say this book is about how to build companies that create new things. How do you do that? PETER-THIEL# Well, you-- you-- you ask yourself some tough questions, and you try to ***figure out*** what is the right consolation and things that can be done this time. When we started PayPal, there was e-mail and there was money, and we ***figured out*** a way to combine the two. And it was in 1998, '99. That was the right thing to combine. It hadn't been done, and it was the right moment to do that. CHARLIE-ROSE: Mm. (COCA SPOK 2014)

(5) The European Commission sought to ***play down*** fears yesterday that new European Community rules limiting imports of cheaper bananas from Latin America would force up prices for consumers. (BNC)

(6) IN Monday's paper (Echo March 9) I read that the Darlington council poll tax will be 300 this year, this includes 19 to make up the shortfall for people who refuse to pay. We are pensioners with no help from Income Support so I want to know why we should pay for these people, a lot of them are much better off than we are and can

> afford to smoke and drink. If my neighbours ***ran up*** a bill and refused to pay we would not be expected to pay it. This is the same principle with the 19. Why should law abiding citizens pay extra? (BNC)
>
> (7) The Capitals' success also seems to have made MCI Center a hotter venue. # Riggs Bank, for example, bought two front-and-center "founders suites" (usable for all events at MCI Center, from concerts to circuses to sporting events) for $ 1 million each last year. In recent weeks, a Washington area company offered to buy one of Riggs's suites for $ 2 million, according to a source with knowledge of the offer. Riggs ***turned down*** the offer, hoping to get an even better deal, the source said. A high-level Riggs executive,who asked not to be identified, declined last week to discuss the offer. (COCA NEWS 1998)
>
> (8) The pub, built around 1600, was bought by a developer in 1988, who wanted to turn it into housing. The Coln St Aldwyns Society was formed to fight the closure. The developer was eventually defeated through the planning system, where it was decided that the pub amounted to an important social amenity. The pub was then sold as a going concern and refurbished. Now new owner Chris Knight is reported to be in financial difficulties. He is looking for a partner to retain the pub as a viable business. But creditors are threatening to ***wind up*** the business unless six figure debts are paid. "I am making every effort to avoid the inn being sold," he said. "I would be a very unwilling seller, that is the last resort as far as I am concerned." The Coln St Aldwyns Society still want the pub retained as a village inn and would support any buyer willing to keep it open.

Ainsi, les énoncés (3) à (8) illustrent clairement que le sémantisme des verbes à particule *fall out, figure out, play down, run up* et *turn down* n'est pas déductible directement de la somme des significations de leurs constituants respectifs. En effet, le verbe à particule *fall out* (3) n'exprime aucunement l'action de tomber et signifie ici « se fâcher, se brouiller, se disputer [*quarrel*] ». Quant à *figure out* (4), il signifie « arriver à comprendre, saisir [*understand - person*] ; calculer, réfléchir, résoudre, trouver [*work out - sum, cost, etc.*] » et possède ainsi un sémantisme distinct de la somme des sens des constituants *figure* et *out*. Par ailleurs, le verbe à particule *play down* (5) n'a aucunement rapport avec un événement sportif ou de jeu, mais signifie plutôt « to minimize the importance of something » (« minimiser l'importance de quelque chose » [*role, difficulty, victory*]). En ce qui concerne *run up* (6), il ne décrit pas l'action de courir ni celle de diriger ou gérer. Autrement, il s'agit ici de l'idée de « laisser s'accumuler [*debt, bill*] ». Enfin, le verbe à particule *turn down* (7) signifie ici « rejeter, repousser [*reject - offer, request, suitor*], refuser [*reject - candidate, job*] » et exprime donc une signification distincte de la somme des sens des constituants *turn* et *down*. Pour terminer, *wind up* (8) ne désigne manifestement pas l'action d'enrouler quelque chose, mais signifie ici « terminer [*conclude - meeting*], liquider [*conclude - account, business*] ».

Par conséquent, lorsque l'on a affaire à des *phrasal verbs* figurés sémantiquement, et donc quelque peu déroutants et imprévisibles, le recours au contexte est

indispensable afin de lever les ambiguïtés et de déterminer correctement la signification de ces verbes à particule.

3.1.2. Cas particulier

Examinons ensuite un cas particulier, propre aux constructions verbe-particule transitives directes à valeur idiomatique. En effet, il arrive que, dans certains cas, un seul et même *phrasal verb* possède un sémantisme spécifique et distinct selon le type de configuration – continu V-Prt-O ou discontinu V-O-Prt. Les deux types de configuration n'étant alors pas interchangeables, il faudra, par conséquent, avoir impérativement recours au contexte afin de désambiguïser les énoncés et de déterminer la signification correcte du *phrasal verb*.

Prenons l'exemple du verbe à particule *get through*, composé du verbe support *get* et de la particule *through*, et observons les énoncés suivants :

> (9) I called Ms. Tompkins, who said she was in the bowels of some government building looking up phone records. I told her to ***get*** a message ***through*** to Mr. Fitzwater, instructing him to ask to speak to me alone after the presentation, if possible out of earshot of any "gray men". (COCA MAG 2004)
>
> (10) "Let's open our Bibles to the book of Matthew, chapter 28." It's taken us a long time to get to this final chapter, with a guest speaker one week and me sick another. I also wanted to move slowly; in fact we probably won't ***get through*** this chapter today." (COCA FIC 1991)

L'énoncé (9) présente une configuration discontinue V-O-Prt et le verbe à particule *get through* signifie ici *faire passer, transmettre, faire parvenir* un message (*a message*). Le référent du sujet *I* explique ainsi qu'il a contacté par téléphone *Ms. Tompkins* (*I called Ms. Tompkins*) qui lui sert d'intermédiaire pour transmettre un message à *Mr. Fitzwater* dont la nature du message est explicitée dans l'après-texte : *instructing him to ask to speak to me alone after the presentation, if possible out of earshot of any "gray men"*. En revanche, l'énoncé (10) présente une configuration continue V-Prt-O et le verbe à particule *get through* correspond ici à *finir, terminer, achever, venir à bout* du chapitre (*this chapter*). Le référent du sujet *I* précise que la lecture du chapitre ne sera pas achevée à la fin de la séance, d'après l'après-texte : *in fact we probably won't get through this chapter today*.

Ainsi, ces exemples nous ont permis de voir qu'un seul et même *phrasal verb*, en l'occurrence ici *get through*, véhicule deux sémantismes distincts en fonction du type de configuration – continu V-Prt-O ou discontinu V-O-Prt. Par conséquent, les deux types de configuration ne sont pas interchangeables et la signification du verbe à particule *get through* est exclusive au type de configuration.

3.2. Polysémie

3.2.1. Les *phrasal verbs* : des composés polysémiques

L'une des caractéristiques les plus marquantes des *phrasal verbs* est leur nature souvent polysémique. Ils ont d'ailleurs été utilisés comme principal exemple dans le paragraphe où Jespersen (1928, p. 26) a introduit le mot *polysemy* à la langue anglaise :

> We now see the reason why polysemy is found so often in small words to an extent which would not be tolerated in longer words. This is particularly frequent with short verbs, some of which on that account are the despair of lexicographers […] These verbs are frequently used in connexion with adverbs or prepositions in such a way that the meaning of the combination can in no wise be deduced from the meaning of each word separately, cf. for instance *put in, put off, put up (put up with), make out, make for, make up, set down, set in, set out, set on, set up* (this with some forty subdivisions), *give in, give out, give up*, etc.

Comme l'expliquent Chuquet et Paillard (1987, p. 206), la très grande polysémie des *phrasal verbs* est due à la combinaison de verbes supports monosyllabiques, de racine germanique, exprimant un sémantisme très générique, très large (tels que *bring, come, get, give, go, make, put, set, take,* etc.) et de particules adverbiales possédant un contenu sémantique très général, voire plutôt vague, lequel est grandement soumis au phénomène de *glissements d'emploi*.[13] En définitive, nous pouvons donc dire que ce dernier contribue indirectement à la polysémie des *phrasal verbs*.

En fait, les *phrasal verbs* représentent deux types de polysémie : il s'agit, d'une part, de la polysémie des *phrasal verbs* en tant qu'ensemble « verbe support – particule adverbiale » (par exemple, les nombreuses significations du verbe à particule *put up* que nous examinerons dans la section 3.2.3.). D'autre part, il est question de la polysémie des verbes supports, à partir desquels les *phrasal verbs* sont justement formés. Ainsi, les multiples sens du verbe à particule *put up* peuvent être non seulement considérés comme contribuant à la polysémie du verbe support *put*, mais également comme dérivant de celui-ci.

De nombreux *phrasal verbs* sont fortement polysémiques (par exemple, *make up, pick up, put up, take up, turn down*, etc.), ce qui rend la compréhension de leurs différentes significations d'autant plus difficile pour les apprenants non-anglophones. De ce fait, nous montrerons que le recours au contexte s'avère indispensable afin de lever les ambiguïtés.

3.2.2. Le cas de *make up* : un *phrasal verb* à forte polysémie

Les énoncés ci-dessous illustrent le cas de *make up*, un verbe à particule à forte polysémie :

[13] Pour la notion de glissement sémantique, voir Chuquet et Paillard, chapitre 9 et J. Tournier (1985), chapitre 6, p. 199 à 217.

(11) "Come on, Annie. Let's ***make up***."ALJ_2705 (BNC)

(12) Full of cynical amusement, she continued to stare at herself until, inspired, she started to ***make up*** her face carefully, emphasising her brown eyes with liner, and smoky eyeshadow, and dusting her high cheekbones with blusher.HGM_934 (BNC)

(13) You could ***make up*** a whole story. On no real evidence. It would change all sorts of things.APR_1125 (BNC)

(14) The girl in the chemist's shop said the chemist would ***make up*** the prescription the minute he got back from the bank.H9G_2630 (BNC)

(15) I understand life, and the family ties that ***make up*** almost all of it, much less than I ever did.AE0_2910 (BNC)

(16) "Give me time to ***make up*** my mind. I promise I'll do everything I can to help the rest of you."AEB_1717 (BNC)

(17) "I'd be ever so appreciative if you could, lass. And as I'm putting you out on your half-day I'll ***make*** it ***up*** to you, there will be something extra by way of a thank you in your pay packet on Friday."AN7_304 (BNC)

(18) Since the plant manager was never able to ***make up*** a day's loss of output which pulled down his monthly overall efficiency figures on which he was judged, it was never difficult for Clasper to prove his point.AC2_530 (BNC)

(19) "Here's your chance to ***make up*** for the naughty things you've done to me."B0B_2568 (BNC)

(20) "You hypocrite, stop ***making up*** to my sisters and playing the shining knight, I saw you go to communion today, and it made me sick. How could you? When you don't even.... You looked like.... I saw you coming back from the communion rails, with your eyes down and your hands folded, as if you weren't putrid inside, but I know. I know."GUX_107 (BNC)

Tous ces exemples issus du *British National Corpus* montrent clairement que le contexte contribue pleinement à éliminer les ambiguïtés et à déchiffrer correctement les différentes significations de *make up* : (11) se réconcilier ; (12) (se) maquiller ; (13) inventer une histoire, souvent dans le but de tromper ; (14) faire, préparer ; (15) composer, constituer, former ; (16) se décider, prendre une décision ; (17) revaloir quelque chose à quelqu'un, avec reconnaissance ; (18) compenser, rattraper son retard, rattraper ce qui a été perdu ; (19) se faire pardonner, se rattraper, se racheter ; et (20) faire l'éloge de quelqu'un, se faire bien voir par quelqu'un, faire des courbettes à quelqu'un, notamment dans le but d'en tirer un avantage.

La section suivante présente le cas d'un *phrasal verb* hautement polysémique, à savoir *put up*.

3.2.3. Le cas de *put up* : un *phrasal verb* à très forte polysémie

Les *phrasal verbs* sont polysémiques et oscillent entre emplois littéraux et métaphoriques. En outre, au sein même de ces usages, il existe une multitude de significations, en particulier pour les emplois idiomatiques. C'est notamment le cas du verbe à particule *put up*, dont nous allons examiner les multiples sens à travers les exemples ci-après.

Le verbe à particule *put up* (transitif) possède quatre significations littérales :

- lever/élever qqch à une position supérieure - *raise, hoist* [*hand*] ; hisser [*flag, sail*] ; relever [*hood*] ; ouvrir [*umbrella, parasol*] :

  He gripped the pistol with both hands and rested the end of its barrel on my forehead, between my eyes. In a deep calm voice he ordered me, "***Put*** your hands ***up***. Up." I raised my arms, opening my hands as wide as I could, and swallowed with difficulty, taken completely aback. Eventually, I managed to produce, in a high-pitched voice, "I'm... employed here... as a salesman." With lightning speed, the whole contents of the bazaar - silks and luxury handmade Gobelin carpets - disappeared. (COCA FIC 2009)

- dresser, monter - *erect, build* [*tent*] ; construire [*house, factory, building*] ; ériger, dresser [*fence, barrier*] ; ériger [*barricades, monument, statue*] :

  She worked alongside them, she hauled, dug, erected, and cast, and also made us meals in a pot that hung over a fire in the yard, planted trees, and ***put up*** a fence. She loved borders, and she loved even more the area they circumscribed. (COCA FIC 1994)

- mettre - *install, put in place* [*decorations, shutters, etc.*] :

  For Maggie, who claimed she had been at home for the Christmas holidays only twice in twelve years, it seemed to be an enjoyable experience to ***put up*** Christmas decorations that year and to wrap gifts and pile them beneath the tree for twelve-year-old Nicholas. (Jean Maddern Pitrone, *Take It from the Big Mouth: The Life of Martha Raye*, 1999, p. 176)

- mettre, afficher - *display* [*notice, sign*] ; afficher, accrocher - *pin up, hang* [*picture, poster, painting, shelf*] :

  He watches a technician leave the clinic and mops closer to the doorway, and fails to see an attractive WOMAN DOCTOR with white coat and stethoscope draped around her neck turn the corner behind him ant step on the freshly mopped section. Head down, she is completely absorbed in a file and doesn't see the wet floor until she slips slightly, looks up but keeps walking. # WOMAN DOCTOR # Where's Rudy? # KIMBLE # They said he's sick. # WOMAN DOCTOR # Didn't they tell you to ***put up*** the sign? # KIMBLE # Uhhh. No they didn't. # WOMAN DOCTOR # Put up the "wet floor" sign before someone gets hurt. (COCA FIC 1993)

En outre, le verbe à particule *put up* possède 16 significations métaphoriques :

- augmenter - *increase* [*numbers, taxes, cost, sales*] ; faire monter, augmenter [*prices*] ; accroître [*demand*] ; faire monter [*sb's temperature, blood pressure*] :

Philip didn't know. He didn't think much about houses. "What are we going to buy?" he said. "This house," said his Mum. "Maybe. If we can afford it and they don't ***put up*** the price." Philip stared at her. He thought he couldn't have heard right. "What for?" he said. "To live in, what do you think." "But what about our other house in Little Knoll?," "We'd sell that. To get the money (BNC)

- présenter, soumettre - *present* [*argument, case, proposal*] :

He's got a unique combination of being very, very well prepared and unmatched instincts. He's like the boy genius who sees it once and forever knows it. Look, Deion Sanders, Rod Woodson were great. Darren Woodson was great. LeRoy Butler is one of the most underrated players in the secondary ever. I grew up in Northern California watching Ronnie Lott. Okay, Ed doesn't have the physicality of some of those guys. But in terms of game changers, you'd have to ***put up*** the best argument ever to convince me he's not at the top of that list. (COCA NEWS 2009)

- offrir/opposer une résistance - *show* [*resistance*] ; bien se défendre - *to put up a good show* ; se défendre, se débattre - *to put up a struggle* :

So maybe Esther Klein had been marked as an easy target by Feliciano and his girlfriend and they followed her home. Maybe the girlfriend noticed Valerie Vincent's ID, thought the credit cards would be useful, only the Klein woman tried to chase them away, got noisy, which attracted the attention of the downstairs neighbor. Maybe she ***put up*** a struggle when they grabbed Vincent's papers and one of them reached for the cane and smashed the old woman in the head again and again. Then, realizing what they'd done, they'd fled. Then they saw the kid and that piece of jewelry on the television news and really got scared because the pin was the girlfriend's and could tie her to the murder. (COCA FIC 1996)

- présenter - *put forward* [*candidate*] ; proposer comme candidat [*person, name*] :

Q: Ralph de la Vega took a new job with AT &T; and isn't at Cingular anymore as chief operating officer. Stan Sigman isn't far from retirement. Who do you see running the former Cingular? # A: I'd say we have a lot of candidates, and you just mentioned one of them. # Q: So Ralph could come back? # A: Absolutely. But don't ***put*** him ***up*** for the job, because I don't know. We've got a lot of good people. Nobody's indispensable. (COCA NEWS 2007)

- mettre qqch en vente/aux enchères - *offer for sale/auction* :

Argyll and the Islands Enterprise executives are anxious to purchase the 44-acre site at Sandbank, near Dunoon, for industrial use. They see it as essential in their programme of economic recovery. Negotiations over the land, which includes a sports field, have taken place between the MoD and US naval authorities during the past year, but enterprise agency officials feel the delay in obtaining the land is hampering progress. David McIntyre, AIE chief executive, said he was disappointed

that negotiations were taking so long. After an initial delay the MoD decided to ***put*** the property ***up*** for sale on the open market. We have put in an offer but it seems there is a vacuum somewhere between the two naval ministries. (BNC)

- financer/fournir les fonds nécessaires pour qqch - *provide* [*capital, funding, money*] :
  Shirine's friend had ***put up*** the money to finance the film. (COCA FIC 1998)

- héberger/loger qqun, offrir le gîte et le couvert à qqun - *accommodate sb, give hospitality to sb* :
  "That's crazy. You can't go walking around New York by yourself at this time of night. Look, I've got a spare room. You can use it if you want." "Thanks, but..." she trailed off with an awkward shrug. "I mean, I don't even know you." "Likewise," Bernard replied. He bit his lip thoughtfully. "I'll tell you what. Call your friends and see if they can ***put*** you ***up*** for the night. If they can't you can either stay at the flat or else I'll give you some money and drop you off at a hotel." (BNC)

- mettre en bocaux - *preserve* [*fruit, etc.*] :
  You don't like that Meyer called you sir. He's had money problems, that's why he's ***putting up*** honey to sell in town. He wouldn't kill a man, and he probably wouldn't rob one, but if there was something lying around he might just pick it up. That wouldn't have been true before his Alma died, but now he's got the twins and Bitsi all by himself, and that can make a man desperate. (COCA FIC 2000)

Enfin, certains emplois du verbe à particule *put up* sont totalement métaphoriques et constituent une expression idiomatique à part entière :

- to get/put someone's back/hackles up : hérisser qqun, horripiler qqun, énerver qqun
- to put up the banns : publier les bans
- to put up one's dukes : se mettre en garde (informel, US)
- to put one's feet up : se reposer, se détendre, se relaxer (informel)
- to put up one's fists/guard : se mettre en garde
- to put/get someone's monkey up : énerver qqun, mettre en rogne (informel)
- to put up the shutters : fermer boutique, fermer définitivement
- to put the wind up sb : flanquer la frousse à qqun (informel, UK)

Ainsi, en matière d'idiomaticité et de polysémie, les *phrasal verbs* représentent une grande source d'ambiguïté et de confusion pour les apprenants non-anglophones.
Mais, pour l'heure, nous pouvons déjà soulever la question suivante : comment désambiguïser des énoncés comportant des *phrasal verbs* identiques sur le plan lexical mais distincts sur le plan sémantique ?

4. Comment comprendre et interpréter correctement les *phrasal verbs* idiomatiques et/ou polysémiques ?

4.1. Nature de l'objet

De toute évidence, le recours au contexte s'avère indispensable afin de lever les ambiguïtés et de déchiffrer correctement la signification des énoncés. En outre, les différences de signification et les multiples nuances de sens sont essentiellement déterminées par la nature de l'objet plutôt que du sujet, comme en témoignent les exemples suivants :

> (21) The four mothers assigned to ***pick up*** the children arrived promptly: he sixteen children, shirttails and hair bows askew, mouths smeared with chocolate, cried "Happy Birthday!" a few more times as the six adults (talking forgettable grown-up chatter over the noise) coaxed them out the front door and down the sidewalk. (COCA FIC 2001)
>
> (22) Within a day, the police ***picked up*** 11 Iranian, Syrian, Libyan and Turkish suspects, said Acar, and authorities believe the murder may be linked to six others, including the deaths of an Israeli security officer and a U.S. serviceman. (COCA MAG 1993)
>
> (23) We need to give teachers the training and professional development that they need to – including the paid time off to go visit the classroom of a master teacher and ***pick up*** some new skills. (COCA NEWS 2000)

Ainsi, l'examen des compléments d'objet direct permet d'éliminer les ambiguïtés liées à la très grande polysémie du verbe à particule *pick up*. Celui-ci signifie « passer prendre, venir chercher - *collect, fetch* » dans l'énoncé (21), tandis qu'il exprime l'action d' « arrêter, interpeller, cueillir, pincer (informel) - *arrest, take in* [*suspect*] » dans l'exemple (22). Enfin, dans l'énoncé (23), le verbe à particule *pick up* désigne l'activité d' « apprendre - *acquire, learn* [*language, skill*] ».

4.2. Approche fondée sur la linguistique cognitive : vers une meilleure compréhension du sémantisme des *phrasal verbs* ?

Cette partie se propose de s'appuyer sur le modèle cognitif des particules/prépositions afin de mieux comprendre et interpréter les significations des *phrasal verbs*, en particulier ceux à valeur idiomatique, dont le sémantisme est opaque et non déductible de la somme des sens des mots isolés. En effet, le verbe support est un verbe délexicalisé dont le sémantisme change en fonction de la particule adverbiale qui le suit. En outre, la combinaison du même verbe support et de la même particule adverbiale exprime différentes significations dans des contextes distincts. En ce sens, ces considérations portent à croire que les significations des *phrasal verbs* à valeur idiomatique sont envisagées comme imprévisibles et arbitraires. De ce fait, il n'est absolument pas surprenant qu'ils

représentent l'un des chapitres les plus épineux et les plus redoutés de l'acquisition de l'anglais chez les apprenants non-anglophones.

Toutefois, il n'en demeure pas moins que les *phrasal verbs* sont très expressifs, ce qui explique pourquoi ils sont très répandus dans le discours des locuteurs natifs, en particulier à l'oral. Qui plus est, de nouveaux *phrasal verbs* sont sans cesse inventés. Par conséquent, si les significations associées aux *phrasal verbs* étaient aussi arbitraires qu'on le prétend, ils ne seraient pas si aisément interprétés et créés par les natifs.

Il semble alors que ce qui rend les verbes à particule si imprévisibles repose sur le sémantisme même des particules ; étant donné que les prépositions semblent être tout à fait arbitraires elles-mêmes, tandis que le sens des verbes demeure en général moins controversé.

D'autre part, tant que les *phrasal verbs* font référence à des emplacements spatiaux, des directions ou des mouvements, les significations sont transparentes. Cependant, dès lors qu'il s'agit de concepts plus abstraits, de sentiments, de relations, etc., les sens exprimés sont plus délicats à appréhender.

4.2.1. Les *phrasal verbs* et la linguistique cognitive

De manière générale, la sémantique des particules et des prépositions est traditionnellement considérée comme arbitraire. En effet, il existe à foison des dictionnaires et manuels de grammaire proposant de longues listes illustrant les usages possibles de ces particules et prépositions selon divers contextes. Toutefois, aucune relation apparente n'est soulignée ou établie entre les multiples significations de ces particules/prépositions.

Ceci peut constituer un problème pour tout apprenant de l'anglais. En effet, les particules et prépositions sont le plus souvent perçues comme idiomatiques ; ce qui explique l'apprentissage mécanique basé sur le *par cœur* au lieu de privilégier une approche s'appuyant sur un raisonnement expliquant leurs usages.

En outre, puisque les principales nuances syntaxiques et sémantiques des *phrasal verbs* (mais aussi des verbes prépositionnels) résident au sein des particules/prépositions elles-mêmes, il en résulte que les *phrasal verbs* représentent une sorte de mystère pour les apprenants dont l'anglais n'est pas la langue maternelle. En effet, les *phrasal verbs*, notamment ceux à valeur idiomatique, ne peuvent être interprétés par la simple addition des significations de leurs constituants (verbe support et particule adverbiale) et semblent être d'autant plus difficiles à déduire que les particules/prépositions seules.

Cependant, durant les trente dernières années, la linguistique cognitive a accordé

beaucoup d'attention à la polysémie en général,[14] et plus particulièrement aux particules/prépositions et à leurs significations multiples (Lindner, 1982 ; Radden, 1989 ; Vandeloise, 1994 ; Pütz & Dirven, 1996 ; Cuyckens & Radden, 2002 ; Tyler & Evans, 2003).

Depuis les travaux de Brugman (1981) sur la signification de *over*, de nombreuses études ont été menées sur les prépositions et les particules dans une perspective cognitive (Radden, 1981, 1989 ; Lindner, 1982, 1983 ; Cuyckens, 1984, 1988 ; Rudzka-Ostyn, 1985 ; Langacker, 1986, 1992 ; Lakoff, 1987 ; Brugman, 1988 ; Herskovits, 1988 ; Taylor, 1988, 1993 ; Dirven, 1989, 1993 ; Radden, 1989 ; Talmy, 1991 ; Deane, 1993a, 1993b ; Regier, 1993 ; Rice, 1993, 1999 ; Schulze, 1993 ; Taylor, 1993 ; Ross, 1994 ; Rubba, 1994, 1996 ; Vandeloise, 1994 ; Kalisz & Kubinski, 1995 ; Kryk-Kastovsky, 1995 ; Sandra & Rice, 1995 ; Boers, 1996 ; Pütz & Dirven, 1996 ; Ekberg, 1997; Gries, 1997, 1999 ; Morgan, 1997 ; Hampe, 2000 ; Cuyckens & Radden, 2002 ; Tyler & Evans, 2003).

Une clarification précise et rationnelle de la signification des particules/prépositions faciliterait ainsi une meilleure compréhension des *phrasal verbs*, qui, jusqu'à présent, n'ont malheureusement pas fait l'objet de nombreux travaux en linguistique cognitive, hormis ceux de Lindner (1982), Morgan (1997), Dirven (2001b) et Rudzka-Ostyn (2003).[15]

L'idée selon laquelle il existerait des liens entre les différents sens d'une particule/préposition envisagerait ainsi les diverses significations d'un même *phrasal verb* comme motivées, sinon prévisibles ; éliminant ainsi tout préjugé sur leur éventuel caractère arbitraire et idiosyncrasique (Tyler & Evans, 2003, 2004). Ceci pourrait alors non seulement améliorer et faciliter l'apprentissage de l'anglais, mais permettre également d'élaborer un meilleur modèle de la sémantique des mots de manière générale afin de comprendre comment ils sont stockés et organisés dans notre esprit. D'autre part, cela permettrait aussi de mieux cerner les stratégies employées par les locuteurs pour les interpréter et les utiliser correctement.

Plus précisément, la linguistique cognitive conçoit la polysémie en termes de catégories radiales[16] (Lakoff, 1987) et considère que les multiples sens exprimés

[14] La linguistique cognitive conçoit ainsi la polysémie comme « l'ordre naturel des choses » (Langacker, 1988, p. 50 ; Cuyckens, 2002, p. 257).

[15] Rudzka-Ostyn (2003) a notamment développé une application pédagogique de l'approche cognitive des verbes à particule.

[16] Les catégories radiales sont des catégories déterminées par les conventions, mais elles ne sont pas prévisibles à partir de règles. Plus exactement, Lakoff (1987, p. 84) définit la catégorie radiale comme suit : « Une structure radiale est une structure où il existe un cas central et des variations conventionnalisées de ce cas central qui ne peuvent pas être prédites par des règles générales ». Cela signifie que, dans une catégorie radiale, les extensions de la sous-catégorie centrale « ne sont pas engendrées à partir du modèle central par des règles générales, mais sont étendues par convention et doivent être apprises une par une. Mais les extensions ne sont en aucune façon le fait du hasard »

par un mot polysémique sont liés, et que, par conséquent, la signification d'un mot polysémique peut être envisagée comme un grand réseau possédant des connexions sémantiques, c'est-à-dire des noyaux de sens.[17]

Dans le cas des particules/prépositions, cela signifie que tous les sens possibles exprimés par une même particule/préposition constitueraient un grand réseau de connexions sémantiques, certains étant plutôt répertoriés comme *centraux* (ceux renvoyant aux significations les plus basiques), d'autres étant plutôt *périphériques* (ceux véhiculant des significations moins répandues ou moins pertinentes).[18]
Il faut savoir que la signification centrale/prototypique d'une particule/préposition correspond à celle qui renvoie au domaine cognitif de l'espace physique, tandis que les autres sens – étant abstraits – proviennent de « significations purement concrètes et spatiales au moyen de généralisation ou de spécialisation du sens ou par transfert métonymique ou métaphorique » (Cuyckens & Radden, 2002, p. xiii).[19] En d'autres termes, en anglais, les particules/prépositions encodent une idéalisation abstraite et mentale d'une relation spatiale, celle-ci étant issue de schémas plus spécifiques et plus spatiaux. Ce mécanisme est ainsi désigné sous l'appellation de *schéma prototypique* (*proto-scene*) par Tyler & Evans (2003, 2004). Examinons ainsi les exemples suivants :

(24) I think John is *in* his room.
(25) I think John is *in* the city.
(26) I think John is *in* trouble.
(27) I think John is *in* love.

Nous observons clairement le sens spatial de la préposition *in* dans les exemples (24) et (25). Notons toutefois que la phrase (25) implique une perception métaphorique puisque *city* est envisagé comme un espace délimité. Les exemples (26) et (27) évoquent des significations tout à fait abstraites puisque *trouble* (26) et *love* (27) désignent des concepts abstraits. Pourtant, nous pouvons en même temps remarquer que *trouble* et *love* sont perçus comme des entités physiques, des *conteneurs*, dans lesquels tout individu peut entrer (*into*) ou sortir (*out of*). Ainsi, la relation existant entre *John* et *trouble* (26) et celle existant entre *John* et *love* (27) sont considérées comme des relations métaphoriquement spatiales. L'utilisation de

(1997, p. 91). À titre d'exemple de structures radiales, Lakoff cite la catégorie conceptuelle « *mother* ». Nous pouvons ajouter que, dans un modèle radial, les degrés d'appartenance peuvent être hierarchisés et étalés, et les limites demeurent imprécises concernant ce qui fait partie (ou pas) d'une catégorie.

[17] En fait, les noyaux de sens sont regroupés selon leur proximité de sens et ils forment des catégories conceptuelles.

[18] Voir aussi Lindner (1983) qui explique que les particules ont des significations diverses qui sont unifiées dans un réseau d'extensions sémantiques. Pour une analyse des particules – en tant que structures distinctes et en association avec l'élément verbal – dans une perspective cognitive, voir également Lindstromberg (1998), Hampe (2000) et Tyler & Evans (2003).

[19] Citation traduite par mes soins.

la préposition *in* dans les énoncés (26) et (27) est donc clairement justifiée.

De la même façon, si l'on considère la particule *across*, il émane de celle-ci une valeur centrale qui peut être perceptible à différents degrés dans les usages plus ou moins abstraits et métaphoriques[20] (Chuquet et Paillard, 1987, p. 206). Ainsi, *across* renvoie clairement à la notion spatiale de traversée que nous retrouvons dans *come across* (rencontrer par hasard, tomber sur [*person*] ; trouver par hasard, tomber sur [*thing*]) ou *put across* (faire comprendre [*communicate*]).

Ceci nous amène donc à la partie suivante sur les métaphores conceptuelles, véritables pierres angulaires de la compréhension des multiples significations qu'expriment les particules/prépositions, ainsi que les *phrasal verbs*.

4.2.2. Les métaphores conceptuelles, pierres angulaires de la compréhension des significations des particules/prépositions ?

Les travaux en linguistique cognitive ont permis d'améliorer les descriptions du langage figuré et ont contribué à faciliter notre compréhension de nombreuses expressions idiomatiques. La linguistique cognitive s'intéresse principalement aux motivations cognitives sous-jacentes pour la compréhension du langage (Charteris-Black, 2002). Bien qu'il n'y ait pas de prévisibilité totale, nous pouvons supposer que la signification de la plupart des idiomes répond quasi systématiquement à une motivation conceptuelle. La plupart des idiomes sont ainsi des produits de notre système conceptuel[21]. Une expression idiomatique ne se résume pas simplement à une expression possédant une signification en quelque sorte « imprévisible » ou « déroutante » par rapport aux sens de ses éléments constitutifs ; plus généralement, elle résulte de notre connaissance et de notre perception globale du monde qui nous entoure (Bilkova, 2000). En linguistique cognitive, la notion de métaphore conceptuelle, correspondant à la pensée de nature métaphorique, se révèle ainsi extrêmement précieuse pour « décoder » et interpréter correctement les expressions idiomatiques ; leur enseignement n'en saura alors que d'autant plus facile (Charteris-Black, 2002).

---

[20] L'utilisation des mêmes éléments lexicaux pour renvoyer à la fois aux relations spatiales et temporelles joue un rôle essentiel dans la polysémie des *phrasal verbs*. Voir M.L. Groussier, « Processus de déplacement et métaphore spatio-temporelle, » *Modèles Linguistiques*, II, 1, 1980, p. 57 à 106.

[21] La représentation du monde expérientiel dans notre esprit constitue notre système conceptuel. La signification du langage réside dans ce monde conceptuel. Dans notre utilisation des formes linguistiques, nous ne pouvons qu'offrir une spécification minimale de notre représentation du monde réel. En raison de cette spécification minimale véhiculée par les formes linguistiques, un nombre important d'informations doit être déduit à partir de la connaissance et de l'expérience du monde dont dispose l'interlocuteur. Ainsi, grâce à l'intégration de notre connaissance des formes linguistiques et de notre connaissance générale et fondamentale du monde réel, nous pouvons construire les interprétations riches dont nous avons besoin en interaction.

Incontestablement, la métaphore conceptuelle est un outil précieux nous aidant à mieux comprendre et maîtriser le langage idiomatique. Elle jouit également d'une grande utilité pour nous aider à percer les mystères d'une catégorie d'idiomes tels que les *phrasal verbs*, ainsi que leurs particules (Rundell, 2005).

Les métaphores conceptuelles jouent alors un rôle majeur puisqu'elles sont la façon dont nous comprenons généralement le monde qui nous entoure (Lakoff & Johnson, 1980, 1999). Tout ce qui se trouve au-delà du physique et du concret ne peut se comprendre que métaphoriquement. Une grande partie de notre pensée et de notre réflexion sur le monde est métaphorique. En ce sens, la métaphore imprègne le langage (Lakoff, 1987).

L'approche cognitive de la signification des particules/prépositions est grandement plébiscitée afin non seulement de rendre compte de leurs nombreuses utilisations possibles, mais aussi de comprendre comment leurs sens sont tous motivés et liés les uns aux autres. Les conclusions émanant de ces découvertes assez récentes peuvent ainsi être appliquées aux *phrasal verbs*.

De cette façon, tous les sens possibles d'un verbe à particule sont analysés grâce au modèle cognitif des particules/prépositions qui sont envisagées comme de grands réseaux possédant des connexions sémantiques avec une signification centrale/prototypique[22] et spatiale pouvant être étendue à des sens plus abstraits et métaphoriques. Par exemple, cette signification centrale et spatiale peut être visualisée et matérialisée par l'image d'un *conteneur* auquel correspondent les *phrasal verbs* formés avec les particules *in* et *out*. Ceci nous amène donc aux deux sections suivantes.

4.2.2.1. Les schémas imagés

Les schémas imagés permettent d'élaborer mentalement des concepts abstraits renvoyant à des expressions linguistiques au contenu métaphorique (Lakoff & Johnson, 1980, 1999 ; Geeraerts & Cuyckens, 2007). Selon Johnson (1987, p. 29), ces schémas imagés « emerge as meaningful structures for us chiefly at the level of our bodily movements through space, our manipulations of objects, and our perceptual interactions ». En ce sens, un schéma imagé est le fruit de l'interaction de la perception de l'homme avec les événements et les processus du monde réel.

[22] La signification centrale/prototypique (*core meaning*) se lit comme suit: « meaning accepted by native speakers as the most literal and central in ordinary modern usage » (Hanks, 1998). Hanks (1998) explique ainsi qu'un mot peut posséder plusieurs significations fondamentales dont chacune agit comme une sorte de *passerelle* vers d'autres sens sous-jacents et connexes. Voir également Svensén (2009, p. 212) qui met en évidence l'idée que la signification centrale ainsi que les nuances de sens qui lui sont attachées constituent l'un des trois modèles de structure de la polysémie. De plus, il souligne que la relation qui lie les nuances de sens à la signification fondamentale est spécifiée en termes d'extension du sens, de spécialisation du sens et de l'emploi métaphorique (ou figuré).

Plus précisément, il s'agit d'un pattern – d'une forme, ou tout du moins d'une régularité – récurrent(e) émanant de nos actions, perceptions et conceptions (Rohrer, 2007, p. 35). En fait, les schémas imagés agissent comme des intermédiaires entre les percepts[23] corporels, physiques, et les domaines conceptuels plus abstraits, reportant ainsi la structure du monde réel sur la structure conceptuelle (Fauconnier & Turner, 2002). Les schémas imagés possèdent un rôle primordial pour la construction et l'interprétation des expressions linguistiques à différents niveaux d'abstraction (Lakoff, 1987 ; Lakoff & Johnson, 1980, pour ne citer qu'eux). Les locuteurs natifs utilisent ces schémas imagés de manière totalement inconsciente et les façonnent en permanence pour leur compréhension et leur emploi du langage figuré (Gibbs & O'Brien, 1990 ; Nayak & Gibbs, 1990 ; Gibbs, Bogdanovich, Sykes & Barr, 1997 ; Gibbs, Strom & Spivey-Knowlton, 1997). Ces schémas imagés s'avèrent ainsi indispensables à la compréhension et l'usage appropriés du langage figuré.

4.2.2.2. Comprendre les significations de *in* et *out* par la métaphore du conteneur

Dans notre système conceptuel, la métaphore du conteneur est l'une des plus fondamentales et des plus répandues.

Nous pouvons ainsi comprendre un grand nombre de concepts abstraits grâce à notre représentation imagée du conteneur en tant qu'espace délimité et confiné (Johnson, 1987). Selon Lakoff et Johnson (1980), c'est le corps humain, notre *réalité physique bornée*, qui est à l'origine de cette métaphore :

> Each of us is a container, with a bounding surface and an in-out orientation. We project our own in-out orientation onto other physical objects that are bounded by surfaces. Thus we also view them as containers with an inside and an outside. (Lakoff & Johnson, 1980, p. 29)

Ainsi, le corps humain est perçu comme un conteneur où l'on peut introduire de la nourriture, ou bien contenir des émotions, et que l'on peut remplir jusqu'à atteindre un « metaphorical burst », par la colère ou les larmes, par exemple (Kövecses, 2000). Cette conceptualisation peut alors être projetée à des zones extérieures – même si elles ne possèdent pas de limites claires ni physiques – qui pourront ensuite être envisagées comme des conteneurs.

Notre esprit est également considéré comme un récipient rempli d'idées. En ce sens, nous pouvons métaphoriquement comprendre des concepts abstraits en termes de conteneurs physiques tels que le champ visuel, mais aussi des événements, des actions et des états, comme en témoigne l'utilisation des prépositions *in* et *out* dans les expressions « *I have him in sight* », « *He fell into a depression* », « *We are in trouble* », ou encore « *He is in love* » (Lakoff & Johnson, 1980).

[23] Un percept est la forme perçue d'un stimulus externe ou de son absence. Plus précisément, il correspond à l'information sensorielle que l'esprit traduit en concepts.

En outre, Tyler et Evans mettent l'accent sur l'importance de la façon dont les êtres humains vivent et interagissent avec les conteneurs, ou tout autre espace borné :

> The linguistic evidence shows that the conceptualization of a particular LM [landmark] as bounded is determined not in absolute terms by its geometry (although clearly this does play some part), but rather by virtue of the way in which humans experience and interact with the LM in question. (Tyler & Evans, 2003, p. 132)

Ceci présente alors plusieurs conséquences fonctionnelles. Les significations généralement associées aux prépositions/particules spatiales *in, into, out, out of* et *through* reflètent ces conséquences (Tyler & Evans, 2003). Cette idée de confinement qu'exprime le conteneur implique un mouvement contraint, comme dans le cas d'une cellule de prison, par exemple, où les mouvements du condamné sont limités. Le conteneur peut également être conçu comme une protection, c'est ainsi le cas du coffre-fort (Tyler & Evans, 2003). Lorsque les limites du conteneur sont opaques, ce qui est à l'intérieur demeure caché et ne peut seulement être rendu visible que s'il est « taken *out* ».

Les éléments fonctionnels dans la signification spatiale des prépositions/particules sont indispensables pour comprendre comment les autres sens sont produits. Ces éléments fonctionnels peuvent rendre compte du caractère arbitraire de l'alternance des prépositions. Par exemple, l'expression *to be in trouble* (avoir des ennuis) met en évidence l'idée d'un état à partir duquel on ne peut s'échapper facilement – par comparaison avec *to be on the take* (toucher des pots-de-vin) ou *to be on the pill* (prendre la pilule), où le choix peut être inversé. Nous connaissons ces éléments fonctionnels de par notre expérience du monde. Un conteneur implique ainsi l'idée de confinement et par conséquent une sorte d'obstacle qu'il faut vaincre (Tyler & Evans, 2003, 2004). En ce sens, nous pouvons envisager qu'une mauvaise habitude serait un conteneur :

> "If we could get a decent job, have somewhere settled to live, then we could get on with a proper life." "At the moment all you do is lie around the place, you get bored, ***get into trouble***, you can ***get into drugs*** and that. It'd all be different if you could get a job."$_{K52_2689}$ (BNC)

> Help someone quit. Chances are, as a Prevention reader, you don't smoke. But if you do, stop. And maybe someone you care about still does. (Nearly one in four women 18 and older smokes!) If nagging or scaring her into quitting hasn't worked, try finding out what she ***gets out of smoking***, and then help her find something healthier that offers the same gratification. Or if she quit in the past but started up again, ask her what lured her back to smoking, and offer to help her figure out a strategy for fighting temptation. (Even though I'm talking about women here, the same advice goes for the men in your life too.) (COCA MAG 2000)

Ainsi, les métaphores peuvent s'organiser dans différents niveaux d'abstraction

(Lakoff, 1993). Par exemple, de la représentation des états par la métaphore du conteneur (voir plus haut les énoncés (26) et (27)) découle celle de la notion de *mauvaise habitude*, alors perçue comme un conteneur « maintenant la personne piégée à l'intérieur » de manière métaphorique : *How did Peter* ***get into*** *drugs ?* / *Sarah managed to* ***get out of*** *smoking*. Dans ces énoncés, *drugs* et *smoking* sont effectivement considérés comme des conteneurs.

En somme, la notion cognitive de conteneur définit les distinctions les plus élémentaires entre *in* et *out* ; *in* correspondant à l'entrée dans un domaine, tandis que *out* décrit la sortie d'un espace pré-borné. Ainsi, comme nous l'avons dit précédemment, l'image du conteneur, composé structurellement d'une partie intérieure, d'une partie extérieure, et d'une limite les séparant, est une structure cognitive simple et fondamentale dérivant de notre interaction quotidienne avec le monde. Il fonctionne comme un constituant de notions plus complexes et offre une projection métaphorique de la structure sur des domaines plus abstraits tels que le temps, les émotions, les pensées (par exemple, *pour out* : évacuer, donner libre cours à [*emotions, feelings, thoughts*] ; épancher [*troubles*] ; déverser [*complaint*] ; s'épancher, parler à qqun à cœur ouvert [*pour out one's heart to sb*]), le langage (par exemple, *lay out* : exposer, présenter [*ideas, plan*]), les relations sociales, et, de manière générale, n'importe quel état ou situation. Ces domaines peuvent être ainsi envisagés en termes de conteneur. Plus précisément, les états de l'existence, le travail, le savoir (par exemple, *figure out* : arriver à comprendre, que nous analyserons en détail dans la section ci-après), la conscience, la possession, l'accessibilité et la visibilité sont perçus notamment comme des entités délimitées, c'est-à-dire comme des conteneurs.

4.2.3. Application du modèle cognitif des particules/prépositions à la compréhension des *phrasal verbs* idiomatiques : le cas du *phrasal verb* FIGURE OUT

Considérons le verbe à particule *figure out* (arriver à comprendre - *understand* ; résoudre - *resolve*). La particule *out* ne fait pas référence à l'espace physique, mais son emploi peut sembler indirectement motivé et justifié. En s'appuyant ainsi sur la métaphore KNOWING IS SEEING (*savoir, c'est voir*), nous pouvons imaginer et envisager *figure out* comme une solution à un problème étant d'abord *emprisonnée* dans une *boîte* ou un *conteneur*, d'un point de vue métaphorique, puis étant ensuite hors du conteneur, devenant donc *visible*, c'est-à-dire accessible mentalement (Lindner, 1981, 1983 ; Morgan, 1997 ; Tyler & Evans, 2003).

La richesse conceptuelle d'un *phrasal verb* repose sur un ensemble de processus métaphoriques. Ceci est particulièrement le cas du verbe à particule *figure out* – issu de divers processus de métaphorisation – que nous allons étudier en détail. Le verbe support *figure* – dérivé du nom *figure* – signifie « calculer, manipuler des chiffres ». Plus précisément, il s'agit d'une métonymie basée sur la notion de « nombre » par le biais d'une métaphore stylisée conceptualisant l'activité de « penser, réfléchir » comme une forme de « calcul » (Morgan, 1997). Le verbe

support *figure* est ainsi métaphorisé en une signification plus abstraite correspondant à « trouver une solution en pensant, en réfléchissant ». Par ailleurs, l'usage littéral de la particule *out* signifiant « qui ne se circonscrit pas dans les limites d'un conteneur » peut s'étendre à d'autres types de concepts : nous pouvons, par exemple, concevoir et matérialiser un « problème » comme un « conteneur bloqué, complètement fermé » (Morgan, 1997). À partir de ces deux domaines sources, c'est-à-dire d'une part à partir du verbe support *figure* par l'intermédiaire de la métaphore conceptuelle reliant l'activité de « penser, réfléchir » à celle de « calculer », et d'autre part à partir de la particule *out* par l'intermédiaire de la métaphore conceptuelle concevant un « problème » comme un « conteneur bloqué », le verbe à particule *figure out* a développé un domaine cible signifiant « rendre une solution cognitivement accessible par le biais de la pensée, de la réflexion ». En ce sens, le verbe à particule *figure out* devient donc une construction intégrée à la fois sur le plan sémantique et syntaxique. Par conséquent, les métaphores reliant l'« accessible » à ce qui est considéré comme « dehors, en dehors du conteneur » et reliant le « visible » à ce qui est considéré comme « dehors, en dehors du conteneur » impliquent nécessairement la métaphore conceptuelle reliant l'« action intellectuelle – savoir, connaître » à l'« action de voir », de sorte que le contenu conceptuel de l'expression *figure out a solution* signifie « permettre à quelque chose d'être su, connu, compris par l'exercice de la pensée, de la réflexion » (Morgan, 1997).

5. Conclusion

La présente contribution a permis d'apporter un éclairage nouveau sur un sujet considéré comme l'un des plus épineux et des plus redoutés de l'acquisition de l'anglais chez les non-natifs, à savoir les *phrasal verbs*, constructions typiques et incontournables de la langue anglaise.

Dans un premier temps, cette étude a permis de mettre en lumière les difficultés majeures auxquelles se heurtent les apprenants non-anglophones dans la compréhension et la mémorisation des *phrasal verbs*, tant ils sont complexes et imprévisibles. Ainsi, les écueils que posent les *phrasal verbs*, notamment en termes d'idiomaticité et de polysémie, en font incontestablement un véritable fléau pour les apprenants non-anglophones. Toutefois, ces difficultés peuvent être surmontées en s'appuyant sur le contexte qui permet de lever les ambiguïtés et les confusions que les *phrasal verbs* idiomatiques et/ou polysémiques génèrent.

Cet article a également proposé quelques solutions afin d'améliorer la compréhension et la mémorisation des *phrasal verbs* dont la signification est opaque et/ou multiple. Ainsi, les développements récents en linguistique cognitive ont notamment mis en évidence l'omniprésence de la métaphore et ont encouragé les chercheurs à étudier la possibilité d'introduire la notion de métaphore conceptuelle dans l'apprentissage et l'enseignement des *phrasal verbs*, et des

langues étrangères, plus généralement. En effet, du point de vue de la linguistique cognitive, les *phrasal verbs* et les expressions idiomatiques sont décomposables et analysables ; en outre, leurs significations ne sont pas arbitraires, mais plutôt motivées par les systèmes conceptuels existant dans l'esprit de tout individu. Or, il s'avère que, jusqu'à présent, l'apprentissage et l'enseignement des *phrasal verbs* avaient essentiellement mis l'accent sur la mémorisation mécanique de ces verbes à particule plutôt que sur la compréhension des catégories sémantiques des éléments constituant le *phrasal verb*. De ce fait, cette nouvelle approche est particulièrement prometteuse car elle fournit de nouvelles perspectives pour l'apprentissage et l'enseignement des *phrasal verbs* et des idiomes.

Références

Acklam, R., *Help with Phrasal Verbs*, Heinemann, Oxford, 1992.

Akimoto, Minoji, « Collocations and Idioms in Late Modern English », dans Brinton, Laurel J. & Akimoto, Minoji (eds.), *Collocational and Idiomatic Aspects of Composite Predicates in the History of English*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, 1999, p. 207-238.

Arnaud, P. & Savignon, S. J., « Rare words, complex lexical units and the advanced learner », dans Coady, J. & Huckin, T. (Eds.), *Second language vocabulary acquisition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 157-173.

Bolinger, Dwight, *The Phrasal Verb in English*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971.

Bywater, F. V., *A Proficiency Course in English*, University of London Press, London, 1969.

Celce-Murcia, M. & Larsen-Freeman, D., *The grammar book: An ESL/ EFL teacher's course*, (2nd ed.), Heinle & Heinle, Boston, 1999.

Chuquet, Hélène et Paillard, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction (anglais / français)*, Ophrys, Paris / Gap, 1987.

Claridge, Claudia, *Multi-word Verbs in Early Modern English: A Corpus-based Study*, Rodopi, Amsterdam, 2000.

Coady, J., « L2 vocabulary acquisition: A synthesis of research », dans J. Coady & T. Huckin (Eds.), *Second language vocabulary acquisition*, Cambridge University Press, New York, 1997, p. 225-237.

Condon, N. & Kelly, P., « Does cognitive linguistics have anything to offer English language learners in their efforts to master phrasal verbs », dans *Review of Applied Linguistics*, 137-138, 2002, p. 205-231.

Cornell, Alan, « Realistic goals in teaching and learning phrasal verbs », dans *IRAL*, 23(4), 1985, p. 269-280.

Courtney, R., *Longman Dictionary of Phrasal Verbs*, UK : Longman Group Limited, 1983.

Cowie, A. P. & Mackin, R., *Oxford Dictionary of Phrasal Verbs*, Oxford University Press, New York, 1993.

Crystal, David, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, 5th ed., Blackwell, Oxford, 2003.

Crystal, David, *The Cambridge encyclopedia of the English language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Dagut, M. & Laufer, B., « Avoidance of phrasal verbs: A case for contrastive analysis », dans *Studies in Second Language Acquisition*, 7, 1985, p. 73-79.

Darwin, C. M. & Gray, L. S., « Going after the Phrasal Verb: An Alternative Approach to Classification », dans *TESOL Quarterly*, 33(1), 1999, p. 65-83.

Davies, Mark, *The British National Corpus (BNC): 100 million words, 1980-1993*, 2004 à aujourd'hui. Disponible en ligne à : <http://corpus.byu.edu/bnc>

Davies, Mark, *The Corpus of Contemporary American English (COCA): 385 million words, 1990-present*, 2008 à aujourd'hui. Disponible en ligne à : <http://www.americancorpus.org>

Ellis, N. C., « Sequencing in SLA: Phonological memory, chunking, and points of order », dans *Studies in Second Language Acquisition*, 18, 1996, p. 91-126.

Fraser, Bruce, *The Verb-Particle Combination in English*, Academic Press, New York, 1976.

Gardner, D. & Davies, M., « Pointing out frequent phrasal verbs: A corpus-based analysis », dans *TESOL Quarterly*, 41(2), 2007, p. 339-359.

Hulstijn, J. H. & Marchena, E., « Avoidance: Grammatical or semantic causes? », dans *Studies in Second Language Acquisition*, 11, 1989, p. 241-255.

Jespersen, Otto, *A Modern English Grammar. On Historical Principles*. 7 Vols. Copenhagen/London : Ejnar Munksgaard/ Allen & Unwin/ Heidelberg : Carl Winter, 1928.

Kao, R., « Where have the prepositions gone? A study of English prepositional verbs and input enhancement in instructed SLA », dans *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 39, 2001, p. 195-215.

Kennedy, Arthur Garfield, *The Modern English Verb-Adverb Combination*, Stanford University Press, Stanford, CA, 1920.

Kolln, Martha & Funk, Robert, *Understanding English Grammar*, 5th Ed., Allyn And Bacon, Boston, 1998.

Kurtyka, A., « Teaching English Phrasal Verbs : A Cognitive Approach », dans M. Pütz, S. Niemeier & R. Dirven (Eds.), *Applied Cognitive Linguistics II : Language* Pedagogy, Mouton de Gruyter, Berlin/New York, 2001, p. 29-54.

Laufer, B. & Eliasson, S., « What causes avoidance in L2 learning: L1-L2 difference, L1-L2 similarity, or L2 complexity? », dans *Studies in Second Language Acquisition*, 15, 1993, p. 35-48.

Laufer, B., « The lexical plight in second language reading: Words you don't know, words you think you know, and words you can't guess », dans J. Coady & T. Huckin (Eds.), *Second language vocabulary acquisition: A rationale for pedagogy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 20-34.

Li, W., Zhang, X., Niu, C., Jiang, Y. & Srihari, R., « An Expert Lexicon Approach to Identifying English Phrasal Verbs », dans *Proceedings of the 41st Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, Sapporo, 2003, p. 513-520.

Liao, Y. & Fukuya, Y., « Avoidance of phrasal verbs: The case of Chinese learners of English », dans *Language Learning*, 54(2), 2004, p. 193-226.

Littlemore, Jeanette & Low, Graham, *Figurative thinking and foreign language learning*, Palgrave Macmillan, New York, 2006.

Liu, D., « The most frequently used spoken American English idioms : A corpus analysis and its implications », dans *TESOL Quarterly*, 37, 2003, p. 671-700.

McArthur, T, « The long-neglected phrasal verb », dans *English Today*, 18(4), 1989, p. 38-44.

McArthur, T. & Atkins, B., *Dictionnary of English Phrasal Verbs and their Idioms*, Collins, London & Glasgow, 1974.

Moon, Rosamund, « Vocabulary connections: Multi-word items in English », dans M. McCarthy & N. Schmitt (Eds.), *Vocabulary: Description, acquisition and pedagogy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 40-63.

Moon, Rosamund, « Methaphor and Phrasal Verbs », dans Michael Rundell (Ed.), *Macmillan Phrasal Verbs Plus*, Macmillan, Hampshire, 2005.

Morris, Timothy, *Phrasal verbs: A Fun New Approach*, Black Sheep, Oxford, 1996.

Palmer, Frank R., *Linguistic Study of the English Verb*, Longman, UK, 1965.

Parrott, M., *Grammar for English Language Teachers*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

Pawley, A. & Syder, F. H., « Two puzzles for linguistic theory: Native-like selection and native-like fluency », dans J.C. Richards & R.W. Schmidt (Eds.), *Language and Communication*, Longman, London, 1983, p. 191-227.

Pinker, Steven, *Learnability and cognition: The acquisition of verb-argument structure*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1989.

Potter, Simeon, « English Phrasal Verbs », dans *Philologica Pragensia*, 8-23, 1965, p. 285-289.

Quirk, R. & Greenbaum, S., *A university grammar of English*, Longman, Harlow, 1973.

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G. & Svartvik, J., *A Grammar of Contemporary English*, Longman Group Ltd., London, 1972.

Rudzka-Ostyn, Brygida, *Word Power: Phrasal Verbs and Compounds. A Cognitive Approach*, Mouton de Gruyter, Berlin/New York, 2003.

Sawyer, Joan H., « Comments on Clayton M. Darwin and Loretta S. Gray's "Going after the phrasal verb: An alternative approach to classification": A reader reacts », dans *TESOL Quarterly*, 34(1), 2000, p. 151-159.

Side, Richard, « Phrasal verbs: Sorting them out », dans *ELT Journal*, 44(2), 1990, p. 144-152.

Sinclair, John, « The search for units of meaning », dans *TEXTUS*, 9(1), 1996, p. 75-106.

Sinclair, John, Moon, R., et al. (Eds.), *Collins Cobuild Dictionary of Phrasal Verbs*, Harper Collins Publishers, London, 1989.

Sroka, Kazimierz A., *The Syntax of English Phrasal Verbs*, Mouton, The Hague, 1972.

Theakston, A. L., Lieven, E. V. M., Pine, J. M. & Rowland C. F., « Semantic generality, input frequency and the acquisition of syntax », dans *Journal of Child Language*, 31, 2004, p. 61-99.

Thornbury, Scott, *How to Teach Vocabulary*, Longman, Harlow, 2002.

Thrush, E. A., « Plain English: A study of plain English vocabulary and international audiences », dans *Technical Communication*, 48(3), 2001, p. 289-296.

Trask, R. L., *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*, Routledge, London, 1993.

DIRE MAYOTTE EN FRANÇAIS

Christophe COSKER
EA4249 HCTI, UBO/CUFR, Mayotte

Abstract*: The purpose of this article is to study how the francophone writer Nassur Attoumani says his own island, Mayotte, in French in an essay entitled* Mayotte : identité bafouée *(2003). The linguistic method we use is enunciation as exposed by Oswald Ducrot in* Le Dire et le dit *(1984). Moreover, using Dominique Maingueneau's concept of 'paradoxe pragmatique', we will see that the languages of Nassur Attoumani's enunciation, French and* shimaore *– Mayotte's language -, influence his message and create ambiguity. This ambiguity is linked to the matter he has to say and to the reader he chooses to say it to. In other words, the language he uses to say something indicates who he wants to tell it and the message he wishes to convey explains the language he chooses. But, in* Mayotte: identité bafouée, *there is a paradox between those criteria. Saying Mayotte in French might appear impossible or useless whereas saying it in* shimaore *might be the better option, but maybe as useless. The crux of the matter is to open a culture to its own members and to foreigners. Literary enunciation being a differed dialogue, the language which is used by Nassur Attoumani plays with the following rule. On the one hand, Nassur Attoumani speaks French to people from the French mother country and, on the other,* shimaore *to those who understand this language as they live – and were probably born - in Mayotte.*

Keywords*: ambiguity; enunciation; Mayotte; French;* Shimaore.

Ambiguïté énonciative d'un essai de Nassur Attoumani : *Mayotte : identité bafouée* (2003)

> « Pour l'écrivain, on l'a vu, c'est tout le contraire : il sait bien que sa parole, intransitive par choix et par labeur, inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire, qu'elle s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer. » (Roland Barthes)

L'ambiguïté, perçue comme une incertitude du sens ou comme un « cas de non biunivocité entre formes et sens, qui donne lieu à un choix nécessaire et impossible, et qui constitue un cas d'univocité dédoublée » (Fuchs C., 2009), est au fondement du discours littéraire postcolonial, comme le montrent notamment les concepts d'interstice, d'entre-deux ou encore de tiers-espace chez Homi K. Bhabha (1994/2007). Dans cette perspective, un écrivain comme Nassur Attoumani apparaît postcolonial, d'abord en raison de son époque, car il est né en 1954, mais aussi et surtout du lieu dans lequel il vit : l'île de Mayotte, restée française dans l'archipel des Comores dont les trois autres îles forment un État indépendant. Dans un article intitulé « Écrire à Mayotte : entre excès et asphyxie », Isabelle Mohamed s'intéresse à l'un des deux pères fondateurs des lettres francophones de Mayotte (Cosker C., 2015, p. 53), celui qu'elle appelle un « auteur à contradictions et à

facettes » (Mohamed I., 2011, p. 145) : Nassur Attoumani. Ainsi l'écrivain francophone de Mayotte contrevient-il au principe apodictique formulé par Aristote et se présente-t-il comme un homme à facettes, à multiples visages, un *Janus bifrons* selon l'une des figures de l'ambivalence.

Comment poser le problème de l'ambiguïté, c'est-à-dire de l'incertitude du sens (Fleury D., 1971), du discours littéraire de Nassur Attoumani ? Dans le contexte d'un discours littéraire, c'est-à-dire d'une forme de communication différée, le texte apparaît comme un lieu possible de l'ambiguïté. Cette dernière peut se comprendre comme une « stratégie interlocutive » (Fuchs C., 2009, p. 7) : soit le récepteur peine à déchiffrer le sens, soit c'est l'auteur qui le brouille volontairement. Il s'agit alors d'une production volontaire d'ambiguïtés (Fuchs C., 2009, p. 10) dont le paradigme est l'oracle de la Pythie de Delphes. Entre ces deux pistes dont les difficultés apparentes sont la subjectivité de la réception et la vanité de la détermination d'une *intentio auctoris*, nous proposons un moyen terme : l'analyse linguistique, de type énonciatif, du discours littéraire de Nassur Attoumani. L'ambiguïté prend alors la forme de ce que Dominique Maingueneau appelle un paradoxe pragmatique (Maingueneau D., 2014, p. 222) :

> Lorsqu'on déclare par exemple 'je suis modeste.', il se creuse une discordance entre l'énoncé et l'acte d'énonciation : le fait de dire qu'on est modeste ne constitue pas un acte de modestie, il y a paradoxe pragmatique, c'est-à-dire qu'une proposition est contredite par ce que montre son énonciation. Ce type de paradoxe pragmatique peut résulter de tensions très diverses entre l'énoncé et les conditions (matérielles, psychologiques, sociologiques) attachées à son énonciation. Tel serait par exemple le cas d'une œuvre littéraire dont l'énoncé refuserait toute légitimité à la littérature.

La méthode linguistique à laquelle nous recourons ici est l'énonciation, moins à la manière d'Émile Benveniste qu'à celle d'Oswald Ducrot. En effet, Dominique Maingueneau définit ici le paradoxe pragmatique comme un certain rapport entre le dire et le dit (Ducrot O., 1984). Ce rapport apparaît comme un rapport de contradiction ou, *a minima*, de tension. Ce paradoxe est qualifié de pragmatique parce qu'il implique la prise en compte de l'effet sur le récepteur. L'exemple courant choisi par Dominique Maingueneau est celui d'une personne qui se dit modeste, et dont le dire dément cette qualité et prouve au contraire son orgueil. Nous souhaitons transposer le concept de paradoxe pragmatique à l'analyse énonciative de l'essai de Nassur Attoumani intitulé *Mayotte : identité bafouée*. Paru en 2003, il fait partie d'un diptyque dont le premier volet est un recueil de contes intitulés *Nos Ancêtres… les menteurs*. Le rapport entre les deux est précisé par l'auteur de la façon suivante (Attoumani N., 2003b, p. 7) : « Essai sur quelques aspects de la culture maoraise à travers le recueil de contes : *Contes traditionnels de Mayotte : Nos Ancêtres… les menteurs* de Nassur ATTOUMANI, aux éditions L'Harmattan. »

Dans cet essai, la question majeure paraît être celle du conte, forme pédagogique endogène dont l'écrivain de Mayotte déplore la perte. Cette question en masque une autre : celle de l'éducation. Nassur Attoumani s'interroge sur la difficile articulation interculturelle entre les trois écoles de Mayotte : l'école coranique de type religieux, l'école traditionnelle des contes et l'école française officielle. Le but de cet article est de s'interroger sur le paradoxe pragmatique qui consiste à dire Mayotte en français. Le problème peut se formuler de la façon suivante : pourquoi dire Mayotte en français aux Mahorais ? Une telle question invite à se demander dans quelle langue on peut dire Mayotte, mais aussi à se demander pourquoi parler en français aux Mahorais. Dès lors, le destinataire réel du livre n'est peut-être pas celui qui est affiché. Pour résoudre ce problème et répondre à ces questions, nous commencerons par déployer les enjeux de la diction française de Mayotte à l'aune du concept de paradoxe pragmatique avant de questionner les modalités pragmatiques de la diction de Mayotte aux Mahorais d'une part, aux Métropolitains de l'autre.

1. Dire Mayotte en français : un paradoxe pragmatique

1.1. L'Adhésion à la langue française à Mayotte

Dire Mayotte en français peut apparaître comme un paradoxe pragmatique. D'un point de vue linguistique, le paradoxe pragmatique n'apparaît pas dans la formulation ; il apparaîtrait si elle était remplacée par la formule : dire *Maore* (Blanchy, 1996 : 84) en français. Il y aurait alors paradoxe pragmatique entre la langue dominante de l'énoncé et celle de l'un de ses termes principaux, Mayotte/Maore devenant un « point d'incertitude » (François, 1967 : 158). En l'occurrence, le paradoxe pragmatique réside dans l'application de cet énoncé comme une forme d'aphorisation (Maingueneau, 2012) de l'essai de Nassur Attoumani intitulé *Mayotte : identité bafouée* dans lequel, comme le titre l'indique, il dit – ou écrit – Mayotte en français. La situation linguistique de Mayotte est celle du plurilinguisme (Laroussi F., 2009) qui peut être analysé de la façon suivante (Alessio M., 2013, p. 731) :

> Il semble qu'à ce jour [2011] il n'y ait pas de Mahorais monolingues francophones, mais le français est en passe de devenir langue première chez les enfants de diplômés.

Non seulement le français n'est pas la seule langue en présence à Mayotte mais en plus elle n'est pas la mieux maîtrisée (Rombi M.-F., 2003, p. 308) :

> D'après le recensement de 1991, 65 à 70% de la population de Mayotte ne maîtrisait pas, ou maîtrisait mal, le français à cette date. On estime qu'aujourd'hui ce pourcentage serait d'environ 60%. Mis à part quelques fonctionnaires d'origine métropolitaine, il n'existe pas de francophones monolingues à Mayotte.

En d'autres termes, la langue officielle ne coïncide pas avec la langue de communication. La question de la maîtrise de la langue française s'éclaire si on la transforme, comme Nassur Attoumani, en une interrogation sur son adhésion à elle ou son rejet (Attoumani N., 2003b, p. 22) :

> De nombreux chefs de service ou de [*sic*] chefs d'entreprises métropolitains s'indignent encore aujourd'hui de voir que les Maorais ne maîtrisent pas le français. Pratiquant la politique de l'autruche, il [*sic*] refuse de s'imaginer un instant que c'est justement cette résistance passive à cette langue coloniale qui a façonné sa double personnalité. Afin de leurrer son interlocuteur encombrant, souvent le Maorais se réfugie exprès dans son ignorance intime. Il fait semblant de ne pas saisir pleinement ce que le chef attend de lui.

Prenant le parti du monde travail, qu'il soit public ou privé, l'écrivain francophone de Mayotte signale l'absence de maîtrise du français envisagé comme un reproche. Se plaçant ensuite, non plus du point de vue du supérieur allochtone, mais du subalterne autochtone – situation d'apparence néocoloniale (Caminade P., 2003) –, Nassur Attoumani rappelle que le français est, pour le Mahorais, l'ancienne langue coloniale et que l'ignorance du français constitue une stratégie de résistance à une forme d'oppression ou à tout le moins de violence symbolique (Bourdieu P., 1998).

1.2. Difficultés et limites de la diction française de Mayotte

Il existe donc à Mayotte une réticence envers la langue française qui s'explique par l'héritage de la colonisation. De plus, la langue française venue de l'extérieur s'est superposée à la langue de l'intérieur, la langue vernaculaire de l'île de Mayotte : le *shimaore*. Ce terme est construit à partir du préfixe *shi* (Blanchy S., 1996, p. 123-124) qui signifie notamment langue et du nom de l'île : *Maore*. En conséquence, il existe une autre langue pour dire Mayotte, langue qui semble plus légitime aux autochtones étant donné qu'il s'agit de la leur. En d'autres termes, à Mayotte, le meilleur moyen de dire Mayotte est de dire l'île en *shimaore*. Dans son essai, Nassur Attoumani insiste sur l'importance de cette langue (Attoumani N., 2003b, p. 19) :

> Comme le montrent les expressions maoraises qui émaillent cet essai, le *shimaore* est une langue poétique et ludique. Ses sonorités, ses intonations, ses silences, ses images ne peuvent pas être rendues de façon fidèle, par quelque traduction que ce soit. Et à Mayotte, le conteur joue sans cesse avec les variations phoniques et surtout les onomatopées qui, pour l'auditoire indigène, sont lumineuses alors qu'elles n'ont pas d'équivalents en français. Ceci indispose souvent le traducteur dans son souci de rendre au lecteur étranger la même intensité de l'imagination.

Cette citation indique que *Mayotte : identité bafouée* ne dit exclusivement Mayotte en français, mais seulement principalement. En ce sens, le texte français émaillé d'expressions mahoraises correspond à la situation diglossique de Mayotte où le

français occupe la position de variété haute et le *shimaore* celle de variété basse. Nassur Attoumani poursuit ensuite son propos par un éloge de sa langue maternelle ainsi que par la reprise du lieu commun de la traduction impossible ou de la traduction comme trahison.

1.3. Les Récepteurs de la diction française de Mayotte

À la fin de l'introduction de son essai, Nassur Attoumani précise à qui il adresse son livre (Attoumani N., 2003b, p. 10) :

> Les pédagogues et les politiques devraient réfléchir en profondeur et avec beaucoup de recul et de discernement, sur la place de l'éducation traditionnelle et le rôle nouveau des parents autochtones, dans l'éducation de leurs progénitures.

Mayotte : identité bafouée est un essai qui s'adresse donc à la fois aux enseignants et aux hommes politiques, c'est-à-dire à ceux qui gèrent la jeunesse de Mayotte dans un territoire où plus de la moitié de la population a moins de vingt ans, ce que l'essayiste Allaoui Askandari appelle le « tribunal des 53% » (Askandari M.N., 2011). Nassur Attoumani s'adresse également aux parents, mais aussi et surtout aux enfants (Attoumani N., 2003b, p. 10) :

> L'afflux massif d'adolescents. Ces adolescents qui, de plus en plus, se trouvent ballottés entre des us et coutumes séculaires, animistes et musulmans dont ils ignorent tout et que par conséquent, ils s'activent à rejeter et une culture cannibale occidentalisée qu'ils maîtrisent très mal, mais qui s'apparentent plus à la mondialisation du nouveau mode de vie de la jeunesse d'aujourd'hui.

La thèse de l'écrivain de Mayotte peut être clarifiée si l'on recourt au concept d'enthymème, c'est-à-dire, selon Aristote, d'un raisonnement incomplet dont certaines parties implicites doivent être reconstruites par l'interprète. En l'occurrence, l'essai réfléchit sur la leçon traditionnelle que les contes transmettent aux enfants et qu'ils n'écoutent plus aujourd'hui. En conséquence, ce sont eux qui bafouent l'identité d'une île qui est la leur, et donc leur propre identité, au risque de l'acculturation. Mais, derrière ces premiers responsables du mauvais traitement de Mayotte se trouve le vrai coupable : la France. Le « point d'incertitude » apparaît ici à la fois comme le mot jeunesse ainsi que comme la manière imprévisible dont son référent va se comporter.

Dire Mayotte en français apparaît comme un paradoxe pragmatique parce que l'adhésion à la langue française dans un territoire anciennement colonisé est sujette à caution ainsi que parce que le français n'apparaît pas comme la seule langue possible pour dire Mayotte, ni même comme la plus légitime. En conséquence, pour comprendre les enjeux de la diction française de Mayotte, il convient de savoir à qui Nassur Attoumani s'adresse pour déterminer l'effet du paradoxe pragmatique ou le résoudre.

2. Dire Mayotte aux Mahorais

2.1. Inutilité de la diction française de Mayotte aux Mahorais

Après avoir été considérée comme une donnée, puis comme un choix qu'il est possible de remettre en cause, la diction française de Mayotte apparaît comme une impossibilité. À partir de la colonisation en 1841, scellé par un traité de cession, le français devient la langue officielle, mais on peut signaler que le traité existe dans une version française ainsi que dans une version arabe. Pour autant, le français ne devient pas la langue de communication des Mahorais, étant donné que cette place est déjà occupée par la langue vernaculaire de l'île et que la France ne développe pas d'école pour ceux qui sont considérés, non comme des citoyens, mais comme des indigènes. En conséquence, il est impossible de dire Mayotte en français aux Mahorais. Une fonction émerge alors, celle d'interprète (Attoumani N., 2003b, p. 23) :

> Cet analphabétisme en français a engendré un intermédiaire indispensable entre le Maorais et l'administration : l'interprète. Parce qu'il ne maîtrise pas toujours la langue administrative, ce dernier se contente souvent d'expliquer voir [*sic*] même de commenter la parole qui lui est soumise, au lieu de s'en tenir exclusivement à sa traduction. De cette intention de bien faire, naît alors une déformation certaine car irréversible de l'information qui, déjà, circule très difficilement entre autochtones et *wazungu*.

Le « point d'incertitude » coïncide ici avec la fonction d'interprète. À Mayotte, l'interprète se comprend comme celui qui comprend le français et parle le *shimaore*. Corrélativement, il comprend le *shimaore*, mais ne maîtrise peut-être pas parfaitement le français, ce qui ouvre la voie de l'ambiguïté. En effet, comme le signale Nassur Attoumani, la traduction est remplacée par un commentaire, et le sens s'en trouve déformé. L'écrivain francophone de Mayotte donne ensuite un exemple des conséquences de cette ambiguïté sur la vie d'un homme privé de liberté. En effet, lorsque le juge demande au prévenu s'il est coupable de viol, l'interprète lui demande s'il est responsable d'avoir défloré une jeune femme, ce à quoi il répond positivement. L'interprète traduit ensuite qu'il reconnaît le viol et il finit en prison. L'ambiguïté provient ici d'une homonymie liée à une traduction approximative.

2.2. Légitimité de la diction vernaculaire de Mayotte

Pour dire Mayotte, qui plus est aux Mahorais, la langue vernaculaire apparaît comme l'outil légitime et authentique (Attoumani N., 2003b, p. 25) :

> C'est, avant tout, une langue poétique dont chaque phrase recèle autant d'images que de non-dit. Et à Mayotte, les non-dits n'appartiennent qu'aux indigènes. D'ailleurs certaines expressions mettent déjà en garde l'étranger, c'est-à-dire celui qui vient de l'au-delà des mers (*majini oho*).

Nassur Attoumani poursuit ici son éloge de la langue vernaculaire, mais ses arguments sont discutables parce qu'ils tendent à essentialiser le *shimaore*. En effet, comment prouver scientifiquement qu'une langue est plus poétique qu'une autre ? De plus, chaque langue a ses non-dits, son *kinume* en langue vernaculaire (Lafon M., 1991 : 48), ses « tabous linguistiques » (Ducrot O., 1972, p. 6) et le locuteur étranger doit y être attentif. L'écrivain francophone de Mayotte appuie son propos en citant trois proverbes locaux (Attoumani N., 2003b, p. 25) :

> *Ule M'maore, kushindri jwa kweli yahe.* [Traduction de l'auteur : Cet homme est maorais. Tu ne peux pas connaître sa vérité.]
> *Ule na shimaore swafi*. [Traduction de l'auteur : Il a vraiment un comportement maorais ; il ne te dévoilera jamais tout à fait le fond de sa pensée.]
> *Tsen'gueya roni rihadisi m'bili, traru.* [Traduction de l'auteur : littéralement : approche-toi afin qu'on discute deux, trois. Peux-tu m'accorder une minute ? Je voudrais m'entretenir avec toi, en toute confidentialité.]

Ici encore, Nassur Attoumani plaide en faveur d'une impossibilité de connaître le Mahorais pour celui qui ne l'est pas, mais cette thèse proverbiale, dont la forme indique la relativité, particularise la difficulté à connaître l'autre quel qu'il soit. L'énoncé proverbial manifeste en effet « une variabilité de principe, constitutive du genre proverbial, et non pas d'une variabilité dérivée, qui viendrait s'ajouter à un noyau formulaire fixe. » (Visetti et Cadiot, 2006, p. 2).

2.3. Ouverture d'une nouvelle voie : l'écriture française de Mayotte

Le problème de la diction française de Mayotte atteint ici son degré d'intensité maximale. Dire Mayotte en français est inefficace ou impossible. De façon réciproque, dire Mayotte en *shimaore* peut apparaître comme évident et inutile. En ce sens, Nassur Attoumani rappelle à chaque Mahorais ce qu'il sait déjà. Pour autant, cette entreprise n'est pas inutile si l'on se souvient du point de départ de Nassur Attoumani, à savoir l'oubli de sa propre culture par la jeunesse de l'île. C'est la raison pour laquelle l'écrivain francophone de Mayotte recueille neuf contes traditionnels de Mayotte dans le premier volet de son diptyque, et les analyse dans le second volet (Attoumani N., 2003b, p. 9) :

> Ces récits mystiques, mythiques et mystérieux sont le livre de la vie de tout un peuple. Car, chaque fable est, en elle-même, une parabole qui recèle à la fois, le patrimoine génétique et l'empreinte digitale de notre âme.

Les contes de Mayotte sont le livre de l'île. Entre l'impossibilité de dire Mayotte en français et l'inutilité de dire l'île en *shimaore*, Nassur Attoumani ouvre une troisième voie : écrire Mayotte en français (Thiesse A.-M., 1991). Dans cette nouvelle perspective, Mayotte n'est plus seulement oralisée, mais transcrite dans un nouvel alphabet qui n'est plus celui du *Coran*, mais l'alphabet latin utilisé par les langues occidentales, en particulier européennes.

Dire Mayotte en français aux Mahorais apparaît comme une tâche inutile, voire dangereuse, d'autant plus qu'une langue légitime se substitue à la langue légale pour dire Mayotte : le français. Néanmoins, la diction française de Mayotte est une écriture de l'île qui ouvre une nouvelle voie dont le but est de dire Mayotte aux Métropolitains.

3. Dire Mayotte aux Métropolitains

3.1. Ne pas dire Mayotte aux Métropolitains

D'un point de vue pragmatique, l'essai *Mayotte : identité bafouée* ne peut s'adresser qu'à deux communautés françaises : les Mahorais ou les Métropolitains. Ces derniers sont appelés *wazungu* (Blanchy S., 1996, p. 96) en langue vernaculaire. Le paradoxe pragmatique prend une nouvelle dimension lorsque l'on considère la possibilité selon laquelle *Mayotte : identité bafouée* n'est pas un essai écrit pour, mais contre, les Métropolitains (Attoumani N., 2003b, p. 21) :

> Lorsque nous lisons ces prétendus spécialistes qui ont écrit et publié un ouvrage sur les us et coutumes de Mayotte ou ont fait leur thèse d'université sur la société maoraise, il arrive parfois que nous nous sentions écorchés vifs, assassinés parce qu'ils ne peuvent pas parler à notre place. Trop de contrevérités jalonnent leurs analyses. Alors, entre nous, nous discutons, commentons les propos erronés des uns et des autres et nous rions sous cape.

Le pluriel cache mal que la cible de l'attaque de Nassur Attoumani est Sophie Blanchy, auteur de *La Vie quotidienne à Mayotte* (1990), thèse de doctorat en ethnologie sur les mœurs de l'île. D'une plume véhémente, l'écrivain indique comment le Mahorais se sent bafoué à la lecture de cet essai sur lui. L'écrivain francophone de Mayotte formule le problème de la façon suivante : Sophie Blanchy ne peut parler à la place d'un Mahorais. En d'autres termes, il s'agit d'une posture de l'authenticité qui prône comme seul mode de connaissance celle de l'intérieur, ce qui s'oppose par exemple à un concept d'objectivité scientifique. De plus, le terme contre-vérité remplace celui d'erreur dont les indications contribuent à l'amélioration des connaissances sur un objet. En ce sens, le but de l'essai de Nassur Attoumani est d'interdire Mayotte aux Métropolitains.

3.2. Corriger la diction française de Mayotte

Par conséquent, l'enjeu de toute diction française de Mayotte est la traduction, dont le risque est la trahison. C'est la raison pour laquelle, dans son essai, Nassur Attoumani traduit lui-même les mots et expressions en langue vernaculaire et corrige les erreurs de traduction des *wazungu* (Attoumani N., 2003b, p. 50) :

> *Jwa la tsini* qui est, en *shimaore*, une contraction de *jwa la utsini*, le soleil est en bas, signifie, en traduction libre, le soleil va se coucher ou plus simplement le soleil couchant, c'est à dire [sic] le sud car en vérité, à Mayotte, le soleil se couche au sud-ouest. Contrairement à ce que note Sophie Blanchy, la traduction française du manuscrit de Cheikh Mkadara par Saïd Ahmed Saïd Ali, sur ce point bien précis, n'est ni maladroite, ni erronée. En vérité, pour les autochtones concernés par les *karamu za m'bingo*, le terme *jwa la tsini* comprenait Boueni Hamwanatrindri, Hagnoundrou, Mzoizia et M'boinatsa.

Sans préciser de façon explicite l'endroit incriminé, Nassur Attoumani indique son désaccord avec Sophie Blanchy sur la traduction et l'interprétation d'une expression en langue vernaculaire : *jwa la tsini.* Selon l'écrivain francophone de Mayotte, l'assertion de Sophie Blanchy révèle son ignorance sur un point d'érudition de la culture, à savoir la périphrase qui désigne cinq villages du sud de Mayotte comme des villages du couchant pratiquant le grand mariage avec une distinction particulière. Le « point d'incertitude » sert ici à disqualifier une autorité.

3.3. Conter Mayotte

L'attention scrupuleuse portée à la langue vernaculaire puis à sa forme de communication rituelle qu'est le conte, importe à Nassur Attoumani parce qu'elle met en abyme le dessein de l'essai (Attoumani N., 2003b, p. 14) :

> En *shimaore*, dire un conte pourrait se traduire par *utawa hale*. *Utawa*, littéralement, signifie dégager, enlever, sortir. À Mayotte, on n'écrit pas une fable, on ne raconte pas une histoire mais, on dégage un conte dont la finalité reste la moralité sous-jacente qu'abrite chaque récit fictif.

Dans cette citation, *utawa hale* est donné comme équivalent de l'expression dire un conte. Mais le verbe *utawa* est plus fort qu'une simple profération, il indique également une épiphanie. L'ambiguïté lexicale réside ici dans la polysémie d'un terme en langue vernaculaire, le verbe *utawa*. De même que la conteuse ou son public doit être capable de moraliser un conte, de même Nassur Attoumani moralise sa langue et la diction de Mayotte, afin que toute ambiguïté disparaisse ou, pour le dire autrement, pour lever l'ambiguïté.

Mayotte : identité bafouée a pour but de dire Mayotte aux Métropolitains. Mais cette diction française de Mayotte commence par une interdiction et se poursuit par

une correction. Nassur Attoumani la couronne par une énonciation qui met en abyme l'essai sur les contes.

En conclusion, dire Mayotte en français a été considéré comme une forme de paradoxe pragmatique générant une ambiguïté énonciative. Pour lever cette ambiguïté, nous avons commencé par évaluer les enjeux linguistiques de la diction française de Mayotte en posant la question de l'adhésion à la langue ainsi que celles des difficultés inhérentes à la traduction. L'analyse pragmatique de l'ambiguïté énonciative de l'essai de Nassur Attoumani invite ensuite à considérer les deux récepteurs possibles du livre : les Mahorais d'une part, les Métropolitains de l'autre. L'ambiguïté de la diction française de Mayotte à des Mahorais réside dans l'inutilité de l'usage de la langue légale plutôt que de la langue légitime, d'autant plus que les deux ne sont pas également maîtrisées. L'écriture française de Mayotte ouvre la voie à l'analyse finale de la diction française de Mayotte aux Métropolitains. L'ambiguïté naît d'abord d'un dire dont le but est d'interdire, c'est-à-dire de s'opposer à d'autres dits. La raison en est que la diction française de Mayotte ne peut être que la traduction française de la diction mahoraise de Mayotte, ce qui réactive les problèmes inhérents à toute traduction. La solution proposée par Nassur Attoumani est de remplacer le dit de Mayotte par un conte de Mayotte.

La méthode utilisée ici a consisté à considérer l'essai *Mayotte : identité bafouée* comme un cas d'ambiguïté structurale (Fuchs, 1996). Ni trait d'esprit ni manque de rigueur, l'ambiguïté lexicale réside dans des mots qui sont autant de « points d'incertitude ». Néanmoins, cette ambiguïté est moins liée à l'homonymie ou à la polysémie qu'à la traduction ; elle provient des mots mahorais qui se cachent sous les mots français et dont le transfert culturel (Espagne M., 2013) s'avère problématique.

Au final, l'essai *Mayotte : identité bafouée* ne dit pas exclusivement Mayotte en français mais aussi en *shimaore* et s'adresse sans doute moins aux Mahorais qu'aux Métropolitains. L'ambiguïté de la diction française de Mayotte se comprend par la nécessité de dire en français aux Métropolitains les risques d'un discours exogène sur Mayotte. Nassur Attoumani mène à bien son projet paradoxal en construisant une forme d'interlangue qui métisse le français et le *shimaore*, comme le montre l'orthographe de l'adjectif maorais sans h, de ce fait plus propre de sa graphie en langue vernaculaire (Attoumani N., 2003b, p. 18) :

> Avant toute considération, je tiens à saluer bien bas les créateurs illettrés de ces contes. Rappelons qu'aucun d'eux n'a été à l'école laïque. Aujourd'hui, la sauvegarde et la transmission de cette richesse monumentale passerait par le collectage, la transcription et par conséquent l'édition du produit intellectuel maorais, par le biais du livre.

Références

Alessio, Michel, « La situation des langues à Mayotte » dans Georg Kremnitz, *Histoire sociale des langues de France,* Presses universitaires, Rennes, 2013.

Askandari, wa Mze Nakia, *France – Mayotte. Mahaba ya landra. Assignation des Gouvernants au tribunal des 53%,* Menaibuc, Paris, 2011.

Askandari, Wa Mzé Naria, *Rimdgni mgnatru rimtso mgnatru. Cannibalisme et complicité autour du foncier à Mayotte. Assignation des Gouvernants au tribunal des 53%,* volume 2, Menaibuc, Paris, 2011.

Attoumani, Nassur, *Contes traditionnels de Mayotte : Nos Ancêtres… les menteurs*, L'Harmattan, coll. « La Légende des mondes », Paris, 2003.

Attoumani, Nassur, *Mayotte : identité bafouée*, L'Harmattan, Paris, 2003.

Beauvoir (de), Simone, *Pour une morale de l'ambiguïté,* Gallimard, Paris, 1962.

Bhabha, Homi K., *Les Lieux de la culture. Une Théorie postcoloniale* (1994), Payot, Paris, 2007.

Blanchy-Daurel, Sophie, *La Vie quotidienne à Mayotte (archipel des Comores)*, L'Harmattan, coll. « Repères pour Madagascar et l'Océan Indien », Paris, 1990.

Blanchy, Sophie, *Dictionnaire mahorais/français – français/mahorais*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine,* Seuil, Paris, 1998.

Caminade, Pierre, *Comores-Mayotte : une histoire néocoloniale*, Agone, Marseille, 2003.

Détrie, Catherine, « Catherine Fuchs, *Les Ambiguïtés du français* » dans *Cahiers de praxématique*, numéro 27, 1996.

Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique,* Hermann, coll. « Savoir », Paris, 1972.

Ducrot, Oswald, *Le Dire et le dit*, Minuit, coll. « Propositions », Paris, 1984.

Espagne, Michel, « La Notion de transfert culturel », dans *Revue Sciences/lettres*, Paris, Éditions de la rue d'Ulm, numéro, 2013.

Fleury, Danièle, « L'Ambiguïté » dans *Communication et langages*, n°9, 1971, p. 30-40.

François, Denise et Frédéric, « L'Ambiguïté linguistique » dans *Word*, n°23, p. 150-179.

Fuchs, Catherine, « Linguistique, sciences du langage et construction du sens en contexte : le traitement de l'ambiguïté » dans Eustache Francis *et al.*, *Langage aphasie,* De Boeck Supérieur, Paris, 1993, p. 267-289.

Fuchs, Catherine, *Les Ambiguïtés du français*, Ophrys, Paris, 1996.

Fuchs, Catherine, « L'Ambiguïté : du fait de langue aux stratégies interlocutives », dans *L'Ambiguïté*, Nanterre, 2009, p. 3-16.

Lafon, Michel, *Lexique français/comorien (shingazidja)*, L'Harmattan, Paris, 1991.

Laroussi, Foued, *Langues, identités et insularité. Regards sur Mayotte,* Presses universitaires, Rouen/Le Havre, 2009.

Lemonnier, Pierre, « Objets d'ambiguïté. Funérailles ankave (Papouasie Nouvelle-Guinée) » dans *Le Journal de la Société des Océanistes*, 2007.

Maingueneau, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993.

Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Nathan, Paris, 2001.

Maingueneau, Dominique, *Les Phrases sans texte,* Armand Colin, Paris, 2012.

Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, coll. « U », Paris, 2014.

Mohamed, Isabelle, « Écrire à Mayotte : entre excès et asphyxie » dans Jean-Luc Raharimanana et Magali Nirina-Marson, *Les Comores : une littérature en archipel*, Alliance française, Lecce, 2011.

Merleau-Ponty, Maurice, *Une philosophie de l'ambiguïté*, PUF, Paris, 1960.

Mermet, Laurent, « L'Ambivalence et l'ambiguïté, fondations mouvantes de la négociation » dans *Négociations*, n°21, De Boeck Supérieur, Paris, p. 147-160.

Pessoa, Diana, *De l'ambiguïté de certains textes*, Voies livres, Lyon, 1990.

Rombi, Marie-Françoise, « Les langues de Mayotte (mahorais et malgache de Mayotte) » dans Bernard Cerquiglini, *Les Langues de France*, PUF, Paris, 2003.

Thiesse, Anne-Marie, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, PUF, coll. « Ethnologies », Paris, 1991.

AMBIGUÏTÉ SOCIOLECTALE ET DIATOPIQUE DANS UNE SÉRIE TÉLÉVISÉE CONTEMPORAINE : DE L'ANALYSE À UNE PRATIQUE ÉDUCATIVE À PARTIR D'*ACACIAS 38* (TVE)

César RUIZ PISANO et Grégory DUBOIS
ERIAC-Université de Rouen Normandie, CPGE-Académie de Paris, France

Abstract: *Two different projects unite in this paper. First, a study of the characteristic register used in Spanish TV series Acacias 38. Second, an application of the conclusions in that study to a learning experience in the context of Spanish courses at Post-secondary level (Lettres Supérieures, France). Thus, the paper establishes a dialogue between linguistics as applied to language teaching on the one hand, and education sciences on the other. The series analysed is a period or costume drama broadcast daily, that was inspired by earlier productions about local customs. In the case of Acacias 38, the series emphasizes the social dichotomy in Spain in the early 20th century from 1899 onwards. Rich bourgeois and servants coexist in a minimal space, a kind of 'huis clos' represented by Acacias street and the building at number 38. From a linguistic point of view, the series' scriptwriters have made an effort for characters' speech to approach Spanish usage at the period depicted in the series, based on Spanish usage as recorded in realistic and naturalistic Spanish novels from the late 19th and the early 20th centuries and the work of Benito Pérez Galdós in particular. The scriptwriters' goal was to offer a register that can be understood by a 21st century viewer but that can also be identified with an anachronistic language variety. We can then speak of a certain linguistic ambiguity in the series' register. Register variation and "porosity" is a key feature of the series' speech, and a source of phonetic, lexical, syntactic and pragmatic ambiguity. Based on our corpus analysis, we created a teaching unit focused on character speech in 19th century realist literature, which includes watching Acacias 38. A goal of this unit was to assess ambiguity in social relationships between the series' characters as well as gaining exposure to an ambiguous register: Is it too contemporary or too archaic? The experience is also meant to help learners become aware of the cultural atmosphere in that period.*

Keywords*: Spanish; applied linguistics; series; literature; register.*

Introduction

Le travail que nous présentons est le fruit du dialogue entre la linguistique appliquée à la didactique et la pédagogie et se veut le résultat de l'application des conclusions de l'étude sur le niveau de langue représentatif de la série *Acacias 38* (RTVE) mené à l'Université de Rouen dans le cadre du Séminaire Axe 4 « Variation linguistique et production-reconnaissance de la relation forme ↔ sens en synchronie, diachronie et diatopie » dans un contexte d'apprentissage de l'espagnol en Lettres Supérieures (Classes Préparatoires aux Grandes Ecoles), en France.

La série télévisée analysée, qui est disponible gratuitement en ligne sur < http://www.rtve.es/alacarta/videos/acacias-38/ >, est un feuilleton quotidien qui s'inspire directement d'autres productions télévisuelles d'époque (*Downton Abbey*, 2010-2015 ; *Upstairs Dowstairs*, 1971-1975 ; ou les séries espagnoles *La Señora*, 2008-2010 ; *Seis Hermanas*, 2015-2017 ; *El secreto de Puente Viejo*, depuis 2011). Dans *Acacias 38* (nom de la rue où se passe presque la totalité de l'action), est mise en scène la dichotomie sociale de l'Espagne de la fin du XIXème siècle (à partir de 1899). Riches bourgeois et domestiques cohabitent dans un espace restreint, une espèce de huis clos représenté par la rue et le bâtiment numéro 38, où l'ambiguïté générique (thriller, drame sentimental et série d'époque) est le vecteur de liens personnels, à leur tour, moteur dramatique des actions. D'après les scénaristes de la série, la littérature réaliste du XIXème siècle, avec des auteurs tels que Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas « Clarín », Emilia Pardo Bazán ou Vicente Blasco Ibáñez, sert d'inspiration dans la configuration des personnages et de l'ambiance d'époque (pour comprendre le « costumbrismo » espagnol, voir Rubio Cremades E., 1983).

Au plan linguistique, après la lecture de la littérature réaliste et naturaliste, ces scénaristes ont également voulu approcher la fiction à la réalité de l'époque tel qu'ils s'imaginent l'espagnol de l'entre-deux siècles. Il s'agit alors de recréer un niveau de langue qui pourra être compris par un téléspectateur du XXIe siècle mais, en même temps, qui pourra être identifié comme langue anachronique. C'est pour cette raison que nous pouvons parler d'ambigüité.

Ce doute naît de la cohabitation télévisuelle de domestiques et de bourgeois. Du « casticisme » (espagnol madrilène) galdosien au ruralisme aragonais en passant par une phraséologie prégnante, la variété et la 'porosité' des registres sont un marqueur linguistique clé de la langue de la série et, dans le même temps, un générateur d'ambiguïtés (phonétiques, morphologiques, lexicales, syntaxiques et pragmatiques). C'est pour cela qu'il serait intéressant de se demander comment un téléspectateur du XXIe siècle peut faire face à cette ambigüité.

Après l'analyse du corpus (onze épisodes, dont on pourra trouver le détail à la fin de l'article), on présentera la mise en pratique par la création d'une séquence didactique où on met particulièrement l'accent sur la langue des personnages de la littérature réaliste du XIXe siècle et que l'on approfondit par le visionnage de la série afin de réfléchir à l'ambiguïté des relations sociales entre les personnages ainsi que de rendre accessible un état de langue incertain (trop contemporain ou trop anachronique ?) pour que l'apprenant puisse reconstruire une atmosphère d'époque.

1. La langue de la série *Acacias 38*

Acacias 38 reste volontairement vague au moment de situer la narration car le nom de la ville n'apparaît pas dans les dialogues. Ce flou spatial n'est pas sans nous rappeler la Vetusta de Clarín dans, reflet fictionnel de la ville d'Oviedo, dans *La Regenta*. Cependant, ces mêmes dialogues et quelques images laissent penser que la rue Acacias se situe dans une ville de province (selon le site web de la série il s'agirait d'une « grande ville espagnole »).

Série fondamentalement réalisée en studio, seule une vue panoramique ainsi que des rares scènes filmées dans un jardin public au goût romantique de l'époque et quelques autres scènes en pleine nature ou dans une gare nous permettent d'affirmer qu'il y a un autre monde en dehors de la rue Acacias. Par ailleurs, les quartiers populaires de la ville n'apparaissent pas à l'écran et la population la moins aisée vit dans les chambres de bonne de l'immeuble situé au numéro 38, surnommé par les personnages « el altillo ». Selon le *Diccionario de la Real Academia*, dans sa deuxième entrée, « (el) altillo » est une chambre située dans la partie la plus haute de la maison, chambre qui est généralement isolée du reste de la maison. Par rapport à la littérature de l'époque, en particulier à *Fortunata y Jacinta* (1887) de Benito Pérez Galdós, œuvre qui nous servira de référence sociolectale et diatopique pour l'étude, les « corralas » ou les « conventillos », des immeubles typiques du XVIIe, XVIIIe et du XIXe siècles où s'entassaient la population ouvrière et les plus défavorisés, ne sont pas donnés à voir (Rodríguez Puértolas J., 1977; Blanco Aguinaga C., Rodríguez Puértolas J. & Zavala, M., 2000).

Il s'agit donc d'une vision ambiguë et très idéalisée d'une rue bourgeoise où riches et pauvres vivent ensemble et entretiennent des relations tout aussi douteuses et idéalisées ou tout du moins peu réalistes étant donné la condition sociale de chacun. En effet, tout au long de ces 755 épisodes (au 4 mai 2018), trois trames amoureuses principales parcourent les années du changement de siècle, de 1899 à 1902. Cependant, les actions données à voir dans la série, comme dans toute « telenovela » (feuilleton télévisé) digne de ce nom, sont bien plus complexes par l'intervention de plus de 20 acteurs qui interagissent en respectant les codes de la séparation des classes mais aussi en les cassant car employé(e)s de maison et riches habitants entretiennent des relations professionnelles, des relations amoureuses plus ou moins licites et des relations bien plus ambiguës et obscures en lien avec les meurtres, enlèvements et autres moteurs de tension dramatique. De cette manière, aristocratie, grande et petite bourgeoisie et peuple ouvrier dialoguent constamment en passant d'un registre à un autre, du plus soutenu au plus populaire.

Cette cohabitation d'aristocrates, de bourgeois plus ou moins enrichis et d'employés de maison et autres salariés issus des couches populaires, est un moteur d'actions assez intéressant car les scénaristes imbriquent les classes sociales à la manière d'un Galdós qui fait confluer différents personnages de tout milieu social

sur une même scène de manière que les lieux d'action soient perméables et non pas cloisonnés, donnant ainsi naissance à de nouvelles ambiguïtés (Neuschäfer, H.J., 1980). Dans *Acacias 38*, les besoins de la narration font que les relations « maître-domestique » soient beaucoup plus complexes.

Par ailleurs, les relations sont souvent tendues entre les deux milieux et l'indifférence et/ou la discrimination des riches envers les domestiques y est de mise. On peut noter un lexique issu du corpus qui vient renforcer cette discrimination : « Es una fregona » (*C'est une boniche*, ép. 1), « Cómo se atreve esa criaducha de tres al cuarto » (*Comment cette domestique de rien du tout ose faire ça ?*, ép. 621), « Una niñera de baja estofa » (*Une boniche de bas étage*, ép. 592,), [Úrsula à Lolita, une domestique] : « Te acusarían de dilación, ¿verdad ? De 'chota', como decís la gente baja » (*On t'accuserait de dénoncer, n'est-ce pas? De moucharde, comme vous dites, vous, les gens de bas étage*, ép. 593).

Mais, quel niveau de langue est représentatif de ce microcosme ? L'osmose des milieux mais aussi leur différenciation fait que nous pouvons identifier un registre plus soutenu chez les bourgeois et un parler populaire très marqué, et parfois très vulgaire, chez les employés. Cette différence de registre est notamment mise en évidence dans le cas de certains personnages aristocrates ou bien de très riches bourgeois comme le colonel Don Arturo, la très riche Cayetana ou encore Úrsula qui ont la fonction de paradigme du méchant et très distancé des autres. L'exemple du colonel Don Arturo attire notre attention car on lui doit des expressions telles que: « Supongo que usted devenga sus comisiones según se efectúen los pagos » (*Je suppose que vous encaissez vos commissions au fur et à mesure que les paiements soient faits*, ép. 593) ou « Enhorabuena muchacho, mis congratulaciones » (*Félicitations jeune homme, mes congratulations*, ép. 593) ? ». On constate dans sa manière de parler l'utilisation de formes peu usuelles (un emprunt, « devenir » et un cultisme, « congratulación »). Ce type d'expressions étaient utilisées, par exemple, par Galdós pour se moquer des personnages pédants comme le Marquis Casa-Muñoz et Aparisi dans *Fortunata y Jacinta*, des personnages dont les discours étaient pleins de latinismes inutiles et de phrases alambiquées (Pérez Galdós B., 1994, p. 277).

On trouve à l'opposé, notamment, le personnage de la jeune Casilda, domestique illettrée, de Servando, gardien de l'immeuble très blagueur, ou encore Lolita qui revendique ses origines villageoises dans la tradition du *topos Mépris de cour et louange de la vie rustique* (Antonio de Guevara, 1539, Cátedra, 1984). Entre ces deux mondes, on trouve toute une série de personnages qui détonnent vu l'utilisation qu'ils font d'un registre ambigu, ni très soutenu ni complètement populaire, et que nous pouvons définir comme très « castizo » (Ríos Carratalá J.A., 1997). Ces personnages ont un rôle plutôt humoristique et qui rompt avec les normes de classe : Trini (ancienne esthéticienne), Rosina (riche mais populaire), Susana (nouvelle bourgeoise en raison de son statut de commerçante), Antoñito

(jeune riche bon vivant), Víctor (propriétaire embourgeoisé du café), etc. C'est au niveau de ces personnages que la langue de la série est la plus complexe comme nous allons le voir.

Ces personnages ont-ils une prise de conscience linguistique ? Lorsqu'on lit l'œuvre galdosienne *Fortunata y Jacinta,* outre le recours à une langue fortement oralisée (décrite, entre autres, par Gimeno Casalduero J., 1956 ; Gilman S., 1961 ; Fernández J. A., 1978 ; et qui est l'une des caractéristiques stylistiques de la littérature réaliste et naturaliste tel que Émile Zola remarquait dans la préface de *L'Assommoir* en 1876 : *Mon crime est d'avoir eu la langue du peuple. Ah ! La forme, là est le grand crime !*), on observe une véritable prise de conscience linguistique des personnages. Voici un exemple très parlant où le narrateur rend compte des particularités de prononciation du jeune bourgeois Juan (p. 187, Cátedra, 1994) : « La perspicacia de la madre creyó descubrir *un notable cambio en las costumbres y en las compañías del joven* [*un changement notable dans les habitudes et les compagnies du jeune*] fuera de casa, y lo descubrió *con datos observados en ciertas inflexiones muy particulares de su voz y lenguaje* [*avec des exemples observés dans certaines inflexions de sa voix et de sa façon de parler très spécifiques*]. *Daba a la elle el tono arrastrado que la gente baja da a la y consonante* [*Il attribuait à la consonne double l la tonalité traînante que les gens de bas étage accordent à la consonne y*], *decía yió con acentuación silbante y provocativa* [*il disait 'yió' avec une accentuation sifflante et provocatrice*] ; y *se le habían pegado modismos pintorescos y expresiones groseras* [*il avait adopté des expressions idiomatiques pittoresques et grossières*] que a la mamá no le hacían maldita gracia ».

Tout comme dans l'œuvre de référence galdosienne, on trouve dans *Acacias 38* une prise de conscience linguistique, une autoréférentialité linguistique, qui vient souligner une différence de classe. Voici un exemple où Lolita, une domestique, parle de son prétendant, Antoñito, un jeune bourgeois : « Ya sé que él es refinado y un señoritingo con estudios, listo y bien hablao. Que hasta pronuncia todas las 'eses'. Y yo criada, bruta y mal hablada hasta decir basta » (*Je sais qu'il est raffiné et que c'est un petit bourgeois qui a fait des études, intelligent et qui cause bien. Il prononce même tous les 's'. Mais moi, je suis une domestique, rustre et je sais vraiment pas parler*, ép. 570).

1.1. La prononciation et la morphologie

Plusieurs aspects phonétiques ont attiré notre attention. Tout d'abord, nous avons constaté une prononciation standard propre au diasystème centre-nord péninsulaire (par opposition au diasystème sud péninsulaire et américain). Il s'agit d'une caractérisation qui concerne presque tous les personnages. Ceci implique que, malgré le poids du « castizo » madrilène au niveau lexical à la manière des personnages de Galdós (Onís J. de, 1949), aucun trait phonétique n'est identifiable

à une prononciation diatopique madrilène (Esgueva M. & Cantarero M., 1981). Deux cas, Víctor et Sara, en revanche, révèlent de l'ambiguïté phonétique car ils sont caractérisés par une prononciation propre au diasystème sud péninsulaire mais à différents degrés : l'acteur qui joue le rôle de Víctor essaie d'effacer son accent andalou d'origine et l'actrice qui joue le rôle de Sara essaie quant à elle de marquer volontairement un accent populaire andalou selon les exigences du scénario ce qui provoque des ambiguïtés phonétiques dans la neutralisation ou pas des phonèmes fricatif (dento)alvéolaire /s/ et le fricatif inter dental /θ/.

L'effet d'une prononciation marquée, volontairement distinctive, a pour objectif de marquer en même temps la séparation de classes dans cette rue (riches et domestiques) comme le disait Lolita en parlant de son prétendant (voir ci-haut). Bien que tous les domestiques aient une manière de parler qui se différencie clairement par rapport à leurs employeurs, notamment en ce qui concerne le lexique et la phraséologie, du point de vue phonétique, l'exemple de Casilda est le plus intéressant pour notre analyse. En effet, comme Fortunata, personnage de Galdós, mais avec des trajectoires vitales très différentes, Casilda est le prototype de la domestique naïve, très pauvre et originaire d'un village lointain. Casilda, personnage attachant joué par l'actrice madrilène Marita Zafra, a une prononciation dont l'origine reste un mystère et qui devient une nouvelle source d'imprécision linguistique. Il est certain que l'actrice ferme volontairement l'aperture des voyelles afin d'imiter un sociolecte rural et, en même temps, la suffixation des mots nous fait penser au dialecte aragonais. Il faut ajouter à ceci une volonté de marquer un registre populaire très galdosien au point que les employeurs de Casilda lui reprochent souvent cette manière de parler de « fregona » (de *boniche*). Si la perte de sons dans les mots tels que « para » /pá/ ou le son dental fricatif dans les mots terminés par –ado /paráo/ est généralisée parmi les domestiques et dans la langue parlée de nos jours, Casilda offre aux téléspectateurs tout un éventail de prononciations populaires et vulgaires qui correspondent parfaitement au prototype théâtral et cinématographique du/de la domestique. Voici quelques exemples sortis de la bouche de Casilda et de Lolita : « *Talmente* » (« Totalmente »), « *To* esto » (« Todo esto »), « *Pa* chasco que sí » (« Para […] »), « *endeluego* » (« Desde luego »), « *naide* » (« nadie »), « *epitrafio* » (« epitafio »), « *asín* sea » (« así sea »), « *aluego* » (« luego »), « *ande* » (« adonde », « *tontás* » (« tontadas »), « has *tenío* » (« has tenido »), etc. Ce registre populaire, aisément reconnu par le téléspectateur comme un sociolecte rural, est l'héritier du style galdosien (Fernández, 1978) où les vulgarismes sont une marque de différenciation sociale. Cet exemple de *Fortunata y Jacinta* le démontre : « Fortunata no tenía educación; aquella boca tan linda se comía muchas letras y otras las equivocaba. Decía *indilugencias, golver, asín* » (*Fortunata n'avait pas reçu d'éducation, cette jolie bouche avalait beaucoup de lettres et en changeait d'autres. Elle disait « indilugencias, golver, asín »* [« indulgencias, volver, así »], (Pérez Galdós B., Cátedra, 1994, p. 228).

Etroitement lié à la question de la prononciation, l'aspect morphologique est tout aussi important lorsqu'on s'intéresse à la langue de la série 'créée pour les domestiques' car les exemples de dérivation morphologique viennent caractériser tout particulièrement les personnages de Casilda et de Lolita renforçant ainsi l'idée d'un sociolecte rural. Par exemple, la domestique de la famille Palacios, Lolita est originaire du village imaginaire de Cabrahigo (*Chèvrefigue*) dont elle vante continuellement les vertus. Elle représente la « ruralité-brutalité » dans son état le plus pur et devient, dû à sa relation amoureuse avec le jeune bourgeois Antoñito Palacios, une source d'amour ambigu car il s'agit d'une source de tensions de classe. Au même titre que Casilda, Lolita fait montre d'un parler rural très marqué (mais beaucoup plus nuancé au niveau de la prononciation) comme nous pouvons le voir dans les exemples suivants tirés des onze épisodes analysés : « requetebonico », « rediez », « enamoriscada », « requetebién », « lugarejos », « lechecilla », « pelusona ». Voici quelques mots prononcés par Casilda : « requetebién », « regustito », « pizquita », « rechiflan », « una ignoranta », « mocica », « mismico », « rebonico », « Pablico », «miajilla ». On y observe que la ruralité, c'est-à-dire ce qui n'est pas originaire du monde urbain de la rue Acacias, est morphologiquement marquée par des préfixes et suffixes majoritaires dans la zone centre, du nord au sud selon les études de dialectologie (Alvar M., 1996 ; García Mouton P., 1994) : les préfixes intensificateurs « re-, requete- » et les suffixes diminutifs/mélioratifs « -ico, -ica, -ito, -ita, -illo, -illa ». Cependant, l'utilisation indiscriminée des suffixes par Casilda devient une nouvelle source d'ambiguïté linguistique car en raison de son accent supposé aragonais, elle aurait pu garder une tendance plus prononcée pour les suffixes en « -ico/ica », mieux identifiables avec ce dialecte. Malgré tout, l'objectif de persuasion narrative est atteint puisqu'un téléspectateur espagnol du XXIe siècle reconnaît des caractéristiques rurales dans ces choix morphologiques.

1.2. Quelques éléments de lexique et de phraséologie.

Une nouvelle source d'ambiguïté linguistique est l'importante quantité, l'accumulation même, d'éléments de phraséologie (Castillo Carballo, M. A., 1997, 2001/2002) ainsi que d'un lexique désuet dans la série. Mots désuets, lexique dialectal et sociolectal, dictons, comparaisons lexicalisées, phrases humoristiques, etc., prennent une place très importante dans les dialogues de toutes les classes sociales. En regardant la série, nous avons notamment l'impression que le fait d'introduire un maximum de constructions plus ou moins lexicalisées serait un gage d'authenticité linguistique et, surtout, d'une impression d'ancienneté linguistique. Alors, on pourrait penser que la langue espagnole du XIXème siècle, quel que soit le milieu social évoqué, se doit d'être imprégnée de ce type de structures. Cependant, lorsque nous avons relu l'œuvre galdosienne ainsi que celle de Blasco Ibáñez, la phraséologie n'est pas l'un des éléments marquants de la langue dialoguée (littéraire) de cette époque.

Afin d'étudier la correspondance avec la langue espagnole d'époque, nous avons procédé dans notre analyse diachronique et synchronique des onze épisodes, faute d'un corpus oral de l'époque, à un travail à partir des corpus écrits que la Real Academia Española met à notre disposition via son site web. Nous avons utilisé les versions en ligne du *Diccionario de Autoridades* (de 1726 à 1739), le *Corpus histórico del español* (*CDH*, qui va du XIIème siècle à l'année 2000), le *Corpes XXI* (*Corpes*, pour les années entre 2001 et 2015) et, finalement, la source Internet (notamment Google Books, où l'on peut trouver des documents scannés et en libre accès appartenant à différentes époques et thématiques : notamment des dictionnaires et autres encyclopédies).

Le choix du lexique est fait en fonction d'une image de la langue du XIXe siècle proche du Galdós « castizo » mais ce choix reste circonscrit principalement à un registre populaire issu de la langue de « germanía » (jargon de la délinquance) ainsi qu'aux calques de la langue « caló » (des gitans). D'autres mots correspondent à des termes populaires qui pourraient être considérées comme peu utilisés de nos jours. D'autres sont considérés comme dialectaux et, donc, pourraient ne pas être reconnus. Finalement, certains mots ne sont plus utilisés dans le même sens qu'à l'époque car ils font référence, dans la série, à une réalité d'époque. Dans les onze épisodes, nous avons recensé 52 mots qu'un téléspectateur du XXIe siècle considérerait peu courants et/ou ambigus dans l'accès au sens. Nous pouvons citer à titre d'exemple « arrebolarse » (*Avoir la tête ailleurs*, dialectal), « los folletones » (*les feuilletons écrits*, référence à une réalité d'époque), « el paño » (*la tromperie*, familier), « fetén » (*excellent*, caló), « la chota » (*la moucharde*, jargon de la délinquance), etc. En ce qui concerne les mots peu usités, nous avons procédé à une étude synchronique qui nous permet de constater cette perte d'utilisation dans l'espagnol actuel. Dans ce sens, par exemple, « bochinche » (*boucan*) est référencé 110 fois dans le *Corpes* dont 107 fois pour l'espagnol hors de la péninsule ; « picaflor » (*dragueur*) 177 fois dont 173 hors Espagne ; etc. Ces exemples montrent comment les scénaristes ont réussi à créer une ambiance d'époque avec une correspondance lexicale compréhensible grâce au contexte d'usage mais flou pour un téléspectateur d'aujourd'hui.

De son côté, l'étude phraséologique de la série, qui sera développée dans un prochain article, nous a amené à réaliser une analyse comparative en partant de l'édition du *Diccionario de refranes* publié en 1922 (disponible en ligne sur le site de la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE) et écrit par José María Sbarbi et José García. Ce dictionnaire se veut le recueil de l'importante œuvre de Sbarbi consacrée aux « refranes, adagios y proverbios castellanos » comme le démontrent les dix volumes publiés entre 1874 et 1878 sous le titre *El refranero general español*. Il est intéressant de constater que, tout au long des onze épisodes analysés, les personnages utilisent 93 structures lexicalisées différentes (certaines sont réemployées à plusieurs reprises). Parmi ces 93 structures, 38 trouvent une correspondance mot à mot ou bien très proche des entrées du *Diccionario de*

refranes de 1922 (par exemple, « No enterarse de la misa la media » et « No saber de la misa la media », Sbarbi, 1922 : 71), 38 autres structures n'ont aucune correspondance (par exemple, « Mandar al garete », « Parecer la pensión del peine », « Ponerse estupendo », « Ser más agarrado que un chotis ») et les 17 restantes ont une quasi-correspondance à partir des mots employés ou bien du sens exprimé (par exemple, « Tener el paladar de corcho », « No ser uno de corcho », Sbarbi, 1922 : 244 ; « Poner los pies en tierra », « Saber la tierra que se pisa », Sbarbi, 1922 : 395).

Alors était-il important pour nous de constater si le manque de correspondance (des 38 structures) était dû à un problème d'ambiguïté linguistique. Auquel cas, l'expression familière serait trop contemporaine ou déjà désuète pour l'époque représentée dans la série.

Pour donner un exemple, « Ser más agarrado que un chotis » (être pingre) est une expression très « castiza » ancrée dans son époque et qui nous est parvenue jusqu'à nous. Le « chotis », adaptation phonétique et graphique de « schottisch » (pour faire référence à l'écossais), est une réalité dans le Madrid aristocrate à partir de 1850 car cette danse allemande (une polka) est présentée à la cour cette année-là. Cette danse, très vite devenue populaire, se dansait (et se danse aujourd'hui) très serrés, la femme pivotant autour de l'homme. Aucune référence est à noter à cette époque, y compris dans l'œuvre de Galdós, ce qui laisse supposer que « être radin, près de ses sous » est une dérivation postérieure et plus contemporaine en gardant l'image de « agarrar » = « serrer » et de la danse (1 seule référence au *CDH*, 1983).

Parmi les exemples analysés on trouve des croisements d'expressions (involontaires ?) comme dans « Pegar a la hebra ». Cette expression a emprunté la préposition « a » à l'expression idiomatique « darle a la húmeda ». Toutes les deux font référence à l'acte de trop parler où « la hebra » (*le fil*) et la « la húmeda » (*la langue*) font référence à la langue par effet de métaphore et de métonymie respectivement. « Pegar la hebra » est une expression bien référencée pour l'espagnol péninsulaire à partir de 1872 (20 références au *CDH*, dont 8 avant 1903) comme, par exemple, dans les œuvres de Galdós. Aucune référence n'est faite pendant près de 50 ans (de 1903 à 1950) puis elle réapparaît, de nos jours, associée à l'espagnol « castizo » (12 références dans le *CDH* à partir de 1950 et 10 références dans le *Corpes* dont aucune référence en dehors de l'Espagne). De son côté, « Darle a la húmeda » n'apparaît dans le corpus qu'en 1985 dans un texte volontairement familier. Cette expression est également associée par les locuteurs à l'espagnol « castizo ».

Dans le cas de « Estar colado por los huesos », il s'agit d'une expression idiomatique que l'on pourrait qualifier de « macabre » (car « huesos » veut dire les « os ») dérivée de « Estar colado por alguien » (*Être fou amoureux de quelqu'un*). Les deux versions de cette expression seraient trop récentes pour l'époque donnée à

voir dans la série car elles n'apparaissent dans le corpus qu'à partir de 1982 (8 références dans le *CDH*, aucune avec « por los huesos » ; 17 références dans le *Corpes*, aucune avec « por los huesos »). D'ailleurs, dans *Acacias 38* on trouve l'expression équivalente inscrite dans le dictionnaire de Sbarbi (1922) : « Beber los vientos por alguien ».

On trouve également dans la série des exemples de doublons phraséologiques et lexicaux inscrits dans le même dialogue où un sens identique est exprimé grâce à des expressions et à des termes différents en fonction du registre utilisé. L'objectif peut être double car, d'une part, la redondance sémantique servira à clarifier le message tout en marquant une différence sociolectale et, d'autre part, elle peut servir à susciter le rire chez le téléspectateur. Par exemple, il est habituel que les personnages bourgeois de la série utilisent l'expression « Perder el oremus » (*Perdre la raison*), expression qui n'est pas référencée par Sbarbi (1922) ni dans le *CDH* (5 références à partir de 1979) mais qui est bel et bien inscrite dans les dictionnaires de l'époque (exemples de 1844 et 1911). Lors d'un dialogue entre une femme riche et Servando (le concierge) la première dit en parlant d'une tierce personne « Ha perdido el oremus » ; ce à quoi Servando retorque : « Ha perdido el seso » (*Perdre la tête*, la cervelle littéralement). L'expression idiomatique savante, ambiguë pour le grand public, est alors éclaircie par l'expression idiomatique familière que l'on pourrait rapprocher d'un excès de sens.

Ainsi pouvons-nous affirmer pour conclure cette première partie d'analyse linguistique que les scénaristes de la série *Acacias 38* ont respecté une cohérence entre l'ambiance historique et la recréation d'un état de langue d'époque. Cependant, cette cohérence pour le téléspectateur du XXIe siècle est fondée sur la base d'une série d'ambiguïtés sociolectales et diatopiques qui sont au service de la narration et qui ne représentent pas des entraves à la compréhension finale pour les locuteurs natifs.

2. Une application pour la classe d'espagnol : du réalisme littéraire à la recréation télévisée.

Dans la suite de l'étude linguistique de la série télévisée, il nous a semblé important de prolonger notre travail avec une application didactique en cours de langue. Le contexte choisi pour mener à bien cette application est celui de deux classes préparatoires littéraires (Lettres Supérieures du Lycée Alphonse de Lamartine et du Lycée Jules Ferry de l'académie de Paris) au cours de trois années scolaires (depuis septembre 2015). Le nombre total d'étudiants s'élève à 152.

Notre objectif était multiple puisque nous voulions faire connaître aux étudiants des extraits de littératures réalistes-naturalistes et des portraits du XIXe siècle espagnol autour de personnages féminins afin de mener à bien une réflexion sur les différents langages artistiques ainsi que les sensibiliser aux différents registres de

langue. La langue écrite est-elle plus floue que la peinture ? L'image audiovisuelle peut-elle lever l'ambiguïté présente dans certains extraits de romans ou dans certains tableaux ?

La fiche signalétique ci-après, rédigée en espagnol pour les étudiants, synthétise le contenu de la séquence d'enseignement afin de présenter le contexte dans lequel s'est déroulé notre travail sur le rôle des documents audiovisuels comme stratégie de compréhension de la langue argotique, que l'on peut considérer comme incertaine et, qui peut, par là-même, déstabiliser les étudiants francophones.

<table>
<tr><th colspan="2">Le portrait féminin réaliste espagnol : d'une forme à l'autre</th></tr>
<tr><td></td><td>Liste des documents étudiés</td></tr>
<tr><td>Problématiques d'étude :
-Quelles femmes furent les protagonistes de portraits à la fin du XIXe siècle espagnol ?
-En quoi la langue permet-elle de caractériser socialement un personnage ?
-Comment les relations entre le pouvoir et les subalternes se tissent-elles ? Produisent-elles des tensions ?
-En quoi l'ambiguïté linguistique peut-elle être source d'humour ?</td><td rowspan="4">Document 1 : La condesa de Vilches de Federico de Madrazo (1853) : portrait de la comtesse Amalia de Llano y Dotres, défenseuse de la cause monarchiste et femme passionnée de lettres du Madrid isabellin (tâche 1).

Document 2 : Trata de blancas de Joaquín Sorolla (1894) : portrait de trois prostituées et de leur tenancière endormies dans un wagon de troisième classe (tâche 1).

Document 3 : un extrait de Fortunata y Jacinta de Pérez Galdós (1886-1887, Partie I, chap. 4) : première rencontre entre la populaire Fortunata et le noble Juanito Santa Cruz (tâche 2).

Document 4 : un extrait de Fortunata y Jacinta de Mario Camus (1980) : adaptation télévisée de l'extrait précédent (tâche 2).

Document 5 : un extrait de Misericordia de Pérez Galdós (1897, chap. III et IV) : extraits des déambulations de la bonne et mendiante Benina et de l'aveugle Almudena dans les bas-fonds du Madrid de la fin de siècle (tâche 3).</td></tr>
<tr><td>Objectifs culturels et linguistiques : découverte d'auteurs réalistes espagnols, sensibilisation à la langue du XIXe siècle et aux différents registres de langue, découverte de deux genres picturaux de la fin du XIXe siècle (l'académisme de Madrazo et l'impressionnisme de Sorolla).
Lexique argotique, lexique de la description physique et morale, lexique de l'analyse littéraire, picturale et audiovisuelle, expression de la surprise et de l'incompréhension.</td></tr>
<tr><td>Niveau CECRL visé : B2 vers C1</td></tr>
<tr><td>Tâches : 1) Rédiger l'analyse et la comparaison de deux tableaux réalistes (doc. 1 et 2). 2) Critiquer l'adaptation télévisée d'un extrait réaliste (doc. 3 et 4). 3) Participer à la constitution d'un corpus de l'espagnol populaire du XIXe</td></tr>
</table>

siècle (doc. 5 et 6).	*Document 6* : des extraits de la série *Acacias 38* (TVE, depuis 2015) : sélection de passages qui mettent en scène des rencontres entre des milieux sociaux différents (tâche 3).
Projet : Rédiger, à partir d'un tableau de la fin du XIXe siècle (soit de Madrazo soit de Sorolla), un extrait de roman à la manière réaliste.	

Nous avons montré que l'acquisition de la langue pouvait passer par différentes activités de compréhension et d'expression mettant en relief le lien culturel étroit existant entre différentes productions artistiques (la littérature, la peinture et les productions audiovisuelles pour le cinéma et la télévision) et que ces dialogues interdisciplinaires permettent « une meilleure compréhension du texte littéraire et une maîtrise plus durable des objectifs visés » (Dubois G. & Ruiz Pisano C., 2017, p. 52) puisque cette démarche repose sur la réactivation des savoirs linguistiques, analytiques et communicationnels fondée sur le plaisir esthétique.

Nous revenons, ici, uniquement sur la mise en œuvre de l'étude à partir du Document 6 car il est fondé sur l'ambiguïté linguistique. En effet, intégrer l'analyse de ces extraits télévisuels dont la langue peut apparaître comme floue et peu compréhensible du fait de la charge argotique des passages sélectionnés a été préparée par l'étude des tableaux, des extraits de romans de Galdós (*Fortunata y Jacinta* et *Misericordia*) afin de dégager des idées sur la place du personnage féminin dans la littérature réaliste-naturaliste de la fin du XIXe siècle ainsi que sur l'extraction sociale des personnages eu égard au langage qu'ils utilisent. Les passages sélectionnés des deux œuvres de Galdós a permis aux étudiants de commencer un travail de collecte de lexique, d'expressions et de morphologie d'abord flous puis éclairés par l'adaptation télévisuelle de Mario Camus ou par la recherche personnelle à l'aide de dictionnaires unilingues.

Dans un second temps, les extraits d'*Acacias 38* ont été visionnés par groupes qui avaient comme objectifs de dégager les lignes forces de chacun des extraits en présentant les personnages mis en scène, leurs relations, leurs extractions sociales ainsi que les éléments kinésiques et langagiers qui leur permettaient de justifier leurs analyses. Le travail de recherche autonome, à partir des dictionnaires, commencé avec les extraits de Galdós s'est poursuivi avec ces extraits en y ajoutant la dimension phonologique, d'abord, indispensable à créer l'ambiguïté, puis à aider à la justification des interprétations. En effet, le personnage de Casilda, comme nous l'avons montré plus haut, est représentative de cette ruralité qui est fondée sur une prononciation et une phraséologie qui se veulent typiques, qui détonnent dans la rue *Acacias 38* et qui n'est pas sans rappeler la relation entre Fortunata et le jeune Juanito Santa Cruz déjà étudié. Cette langue qui se veut la recréation audiovisuelle d'un état de langue passé détonne également au sein d'une classe d'espagnol en milieu scolaire français. Cependant, le travail préparatoire a servi la construction d'un contexte culturel, artistique et linguistique qui a permis d'exprimer l'incompréhension face à l'ambiguïté vue et entendue et qui a

également mené les étudiants à exprimer des intuitions, des hypothèses en s'appuyant sur ce contexte précis.

La maîtrise des objectifs utilisés lors des activités d'entraînement (ou tâches) a abouti à la rédaction d'un extrait de roman à la manière réaliste à partir d'un tableau de Madrazo ou de Sorolla mettant en scène la rencontre du personnage féminin protagoniste dudit tableau avec un personnage d'une extraction sociale différente en réutilisant des éléments du corpus de l'espagnol populaire de la fin du XIXe siècle menant, de fait, à des situations d'ambiguïté propice à la création d'une situation humoristique. L'un des buts de ce projet était de montrer que face à l'inconnu et au flou qui en résulte, l'étudiant peut s'appuyer sur des éléments connus pour faire en sorte que la confusion s'estompe. Faire en sorte également de prendre plaisir face à l'ambiguïté.

Conclusion

Par conséquent, nous pouvons dire, pour conclure, que si la cohérence voulue par les scénaristes de la série *Acacias 38* n'est pas un frein à la compréhension pour le téléspectateur natif du XXIe siècle malgré une série d'ambiguïtés sociolectales et diatopiques, il en est autrement pour des étudiants étrangers qui n'ont pas été confrontés à cet état de langue au cours de leur scolarité. C'est pour cette raison qu'il nous a semblé important, dans une logique de progressivité de l'enseignement, de partir du plus explicite pour aller vers l'implicite et l'argotique, source de confusion et d'ambiguïté. Cette démarche est facilitée par la réactivation des outils tout au long de la séquence d'étude ainsi que par le travail de dialogues entre différentes formes artistiques qui permettent de sensibiliser les étudiants à la langue argotique ainsi qu'à l'humour au service de portraits féminins réalistes de la fin du XIXe siècle.

Références

Alvar, Manuel (dir.), *Manual de dialectología hispánica. El español de España*, Ariel, Barcelone, 1996.

Andreu, Alicia G., *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Johan Benjamins Plublishing Company, Amsterdam/Philadephia, 1989.

Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, I. & Zavala, M., *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Akal, Madrid, 2 Vol., 1978 et 2000.

Castillo Carballo, M. A., « El concepto de unidad fraseológica », *Revista de lexicografía* no. 4, 1997, p. 67-79.

Castillo Carballo, M. A., « El universo fraseológico: algunos enfoques », *Revista de lexicografía* no. 8, 2001-2002, p. 25-41.

Corpas Pastor, G., *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid, 1996.

Dubois, Grégory & Ruiz Pisano, César, « Adaptations audiovisuelles du texte littéraire : de l'appropriation du texte à la production », *Les Langues Modernes, Texte littéraire et enseignement des langues : pratiques de terrain* no. 4, 2017, p. 51-58.

Esgueva, M. & Cantarero, M. (éds.), *El Habla de la ciudad de Madrid: materiales para su estudio*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1981.

Fernández, Joseph A., « Deformaciones populacheras en el diálogo galdosiano », *Anales galdosianos*, Año XIII, 1978, p. 112-116.

García Mouton, P., *Lenguas y dialectos de España*, Arco libros, Madrid, 2007 (1994).

Gilman, S., « La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta* », *Nueva Revista de Filología Hispánica* no. XV, p. 542-560.

Gimeno Casalduero, J., « El tópico en la obra de Pérez Galdós », *Boletín del Seminario de Derecho Político* no. 8-9, Salamanca, 1956, p. 35-52.

Melis, C. & Flores, M. (éds.), *El siglo XIX. Inicio de la tercera etapa evolutiva del español*, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, México, 2015.

Neuschäfer, H. J., « Apuntes para una historia social del naturalismo español: la imagen del pueblo desde Galdós hasta Blasco Ibáñez », *Atlas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, Toronto, 1980, p. 519-522.

Onís, J. de, « La lengua popular madrileña en la obra de Pérez Galdós », *Revista Hispánica Moderna* no. 15, 1949, p. 209-228.

Ríos Carratalá, J.A., « Carlos Arniches y el Madrid castizo », *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1997, p. 99-113.

Rodríguez Puértolas, J., « La clase dominante y su papel en *Fortunana y Jacinta* », *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, p. 735-742.

Rubio Cremades, E., « Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX », *Anales de literatura española* no. 2, Universidad, Departamento de Literatura Española, Alicante, 1983, p. 456-472.

Corpus

Acacias 38, ép. 1, 500, 540, 550, 560, 570, 592, 593, 610, 630, 640. En ligne (gratuit, sous-titres disponibles) : http://www.rtve.es/alacarta/videos/acacias-38/, consulté le 15/06/2018.

Madrazo, Federico de, *La condesa de Vilches*, 1853. En ligne : https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/amalia-de-llano-y-dotres-condesa-de-vilches/5aa9dcdd-3e53-40bd-84f4-d5afad8cbfdd, consulté le 15/06/2018.

Pérez Galdós, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Cátedra, Madrid, 1994 (1887).

Pérez Galdós, Benito, *Misericordia*, Cátedra, Madrid, 2004 (1897).

Sorolla, Joaquín, *Trata de blancas*, 1894. En ligne : http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MSM&txtSimpleSearch=Trata%20de%20blancas&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=MSM%7C&MuseumsRolSearch=14&listaMuseos=[Museo%20Sorolla], consulté le 15/06/2018.

LA PUBLICITÉ – UN DISCOURS AMBIGU

Lucia VESTE
Université d'État de Moldavie

Abstract*: Because the language is not transparent, often the decoding of an information creates ambiguities and obstacles in the construction of the sense which oppose the conventional dimension of the language. The communication represents thus an interaction between the implicatures and explicatures of a speech act. The univocity is essential only in certain specialized discourses, requesting a perfectly clear language. While in the other language uses, especially everyday language, the univocity is very rare, the majority of the discourses presenting misunderstandings and allusions.*

Keywords*: ambiguity; disambiguation; biunivocity; confusion; cooperation.*

1. Définition et typologie de l'ambiguïté

L'ambiguïté est un des sujets linguistiques assez controversés, étudié par plusieurs linguistes (Benveniste M., 1960 ; Chomsky N., 1980 ; Le Goffic, 1980 ; Fuchs C., 1983, etc.) et associé soit au discours (l'équivoque), soit à la langue, en général (l'ambiguïté) (apud López Díaz M., 1998, p. 114).

L'ambiguïté pourrait être *verbale* et *non verbale*, la dernière basée sur le langage corporel, la présentation, l'habillement, la signification des couleurs, les symboles matériels etc. Cependant, dans ce papier, nous n'analyserons que les cas de l'ambiguïté linguistique, c'est-à-dire verbale.

L'ambiguïté ayant souvent des connotations négatives, surtout au début des recherches dans cette direction, c'est le résultat de plusieurs facteurs. Alors, parmi les causes de l'ambiguïté, on pourrait citer : le manque des connaissances encyclopédiques nécessaires ou le jargon (données inassimilables) ; le flou (incohérence) ; l'imprécision (compréhension aléatoire) ; le manque de reformulation (assimilation difficile) et de contexte ; la méconnaissance du sujet (termes impropres, approximation) ou bien le désintérêt pour le sujet ; la transgression des normes de l'échange communicationnel (López Díaz M., 1998, p. 121) ; enfin le volume de la voix (inaudibilité), la fatigue, les émotions troubles ou le manque de maîtrise de soi (blocage verbal) et tout simplement l'antipathie envers l'émetteur/le récepteur.

Les linguistes distinguent plusieurs types d'ambiguïté :

(1) *lexicale* (Détrie C., 1996, p. 1 ; Bonhomme M., 2002(a)), appelée aussi *virtuelle, potentielle* ou *morphémique* (Fuchs C., 1996, apud López Díaz M., 1998, p. 114). Ce type d'ambiguïté n'existe qu'au niveau de la langue et, généralement, disparaît dans la combinaison syntaxique (López Díaz M., 1998, p. 117). Les linguistes (Gillon, 1990, apud Nicolas D., 2006) distinguent deux types d'ambiguïté lexicale : *polysémique* (l'emploi d'un mot admettant deux sens) et *homonymique* (l'emploi d'une forme admettant deux mots distincts). Ce type d'ambiguïté s'explique par le fait que le signe étant formé d'un signifiant et d'un signifié, présente différents rapports (asymétries) entre ses composantes : *polysémie*, *homonymie* et *synonymie* (López Díaz M., 1998, p. 115). Dans le cas de la *synonymie*, plusieurs signifiants ont un seul signifié. Alors que *l'homonymie* et la *polysémie* supposent l'existence d'un seul signifiant et de plusieurs signifiés.

(2) *syntaxique* ou *structurale, non lexicale* (regroupement équivoque des structures syntaxiques et parties de discours, au moins deux structures distinctes) (Gillon B., 1990, apud Nicolas D., 2006, Bonhomme M., 2002(a)), nommée aussi ambiguïté *effective*, phrastique (Fuchs C., 1996, apud López Díaz M., 1998, p. 114), *l'amphibologie* de diverses constructions syntaxiques (Bonhomme M. 2002(a), p.11-24), et se produisant au niveau de la phrase (Détrie C., 1996, p. 1, López Díaz M., 1998, 117). Mentionnons que l'ambiguïté effective est parfois générée par l'ambiguïté virtuelle, si l'ambiguïté n'est pas résolue ou elle crée d'autres ambiguïtés. C'est le cas où l'élargissement du contexte n'efface aucunement l'ambiguïté, au contraire, il la nourrit (López Díaz M., 1998, p. 117-118).
Un exemple d'ambiguïté syntaxique c'est la *paraphrase* qui consiste dans la reprise d'une première phrase annoncée pour un changement sémantique ou syntaxique, autrement dit pour une reformulation. Pour C. Fuchs (1996) la paraphrase c'est construire du « pareil » avec le « pas pareil ». Le « pas-pareil » obtenu est appelé aussi *méta-énoncé* qui existe dans un rapport de *proximité de sens* avec le premier énoncé. Le rejet de l'équivalence de sens s'explique par l'existence d'un *noyau de sens* et de *plusieurs éléments différents*. Alors la désambiguïsation d'une paraphrase comprend deux étapes : *reconnaissance* et *interprétation* de l'énoncé.

(3) *sémantique* qui consiste dans la signification différente du même mot en dépendance du contexte et l'existence d'au moins deux sens distincts (Gillon B., 1990, apud Nicolas D., 2006).

(4) *pragmatique* ou *réelle* (énonciative) (López Díaz M., 1998, p. 114), nommée aussi *métalinguistique* (Bonhomme M., 2002(a), p. 11-24). C'est le cas du sophisme, de l'antiphrase, de la logique inversée, de l'ironie, de l'euphémisme, de l'hyperbole. C'est une indexation référentielle ambivalente de nombreux énoncés dont parle M. Bonhomme (2002(a), p. 11-24).

On pourrait parler aussi d'une ambiguïté *phonétique* (vis/vices), *graphique* (fils - enfants/bobines de fil*), phonétique et graphique* à la fois (avocat -

professionnel/fruit), *figurale* due à une résistance inégale à l'interprétation (l'ambiguïté dans les échanges langagiers et l'éclairage du contexte ne sont pas momentanés) et à une fonctionnalité variable, produisant différents effets (Bonhomme M., 2002(a), p. 11-24).

Alors, l'ambiguïté consiste dans le *manque d'univocité* au niveaux *morphémique*, *phrastique* ou *supra phrastique*. C'est aussi la correspondance de plusieurs significations à un seul mot, expression ou énoncé qui *s'excluent* mutuellement.

2. Ambiguïté de l'ambiguïté

Suite à plusieurs recherches, la notion d'ambiguïté est devenue elle-même ambiguë. C. Fuchs (1996, p. 14-23), dans son ouvrage, fait différence entre *l'ambiguïté* et la *sous-détermination du sens* (le sens indéterminable, le non-dit, la généralité du sens, le sens flou, le sens en usage approximatif) et la *sur-détermination du sens* (la surimposition d'un sens implicite, les cumulus de sens).

Le *sens indéterminable* c'est l'impossibilité d'associer la forme et la signification. Autrement dit, il s'agit d'une cooccurrence de mots qui font difficilement sens ensemble. Cela entraine soit l'absence de sens, soit la surcharge de sens.

L'emploi des termes univoques qui comportent une part d'indétermination relative s'appelle *le non-dit*. Ce sont des expressions qui « ne sont ni signifiées en langue par une expression linguistique, ni inférables à partir de celle-ci, mais sur lesquelles un récepteur peut s'interroger lorsqu'il décode l'expression » (Fuchs C., 1996, p. 14).

On parle de *généralité du sens* « à propos de l'extension référentielle relative d'une expression linguistique ». C'est le cas où le référent peut être désigné par diverses expressions linguistiques dont la dénotation est plus ou moins large ou étroite (Fuchs C., 1996, p. 16).

Une expression linguistique a un *sens flou* lorsqu'elle connaît une amplitude variable, c'est-à-dire le prédicat a un caractère graduable (plus ou moins) (Fuchs C., 1996, p. 16).

L'usage approximatif consiste dans le choix d'un référent limité s'éloignant de la représentation associée à l'expression, à coté des autres référents applicables de façon indiscutable (Fuchs C., 1996, p. 17).

Par la *surimposition d'un sens implicite* (Fuchs C., 1996, p. 18) ou le *double sens* (Grésillon A., 1988) on comprend la transmission d'un sens second et implicite à coté de celui transmis explicitement, autrement dit c'est la conjonction *intentionnée* de plusieurs significations (Grésillon A., 1998). C. Fuchs (1996, p. 18) distingue

deux types d'implicite : *présupposé* (le contenu implicite entrainé automatiquement par la présence d'une expression linguistique) et *sous-entendu* (le contenu inféré à partir de sa forme ou de sa signification).

Enfin, le *cumulus de sens* est exprimé par des *lapsus* - faux-pas dans la langue ou de la plume. Vu cela, l'ambiguïté ne représente ni tout simplement le *vague* ou le *flou* (Alston W., 1964, Gillon B., 2004, Bonhomme M., 2002(a), Nicolas D., 2006), ni *l'équivocité*. Il ne faut pas l'associer nécessairement à celle de *figure*, car parfois, les figures, au contraire permettent de réduire les risques d'indétermination du discours et d'en canaliser l'interprétation (Bonhomme M., 2002(a), p. 11-24).

Mentionnons que pour résoudre le problème de l'ambiguïté, les linguistes suggèrent l'application de plusieurs tests : la paraphrase, la glose (López Díaz M., 1998, p. 115), l'anaphore, l'extraposition, la réduction de la conjonction etc. (Gillon B., 2004, Zwicky A. et Sadock J., 1975, Cruse A., 1986 etc. apud Nicolas D., 2006).

3. Désambiguïsation

La désambiguïsation peut se produire après une *réflexion* ou après une *recherche*. Mais, le plus souvent, l'émetteur, s'il est conscient de l'éventuelle ambiguïté, il peut *l'éviter* ou *l'anticiper*, en variant les formulations, en paraphrasant ou en l'encadrant dans un contexte (intraphrastique ou interphrastique) plus explicite (López Díaz M., 1998, p. 118), en faisant le discours énoncé correspondre à un interlocuteur concret, tenant compte de ses « connaissances du monde, des conventions et aussi des connaissances que l'interlocuteur a sur la situation » (López Díaz M., 1998, p. 119). Dans les termes de C. Détrie (1996, p. 2), il s'agit soit d'une *précorrection* avant de commencer (la sélection des indices intonatifs à l'oral, de la ponctuation à l'écrit, de l'ordre des mots, de la flexion, des choix lexicaux), soit d'une *correction immédiate* (commentaires métalinguistiques) ou bien d'une *rectification après coup* (paraphrase après coups univoques) (Détrie C., 1996, p. 2). Toutes ces stratégies permettent « d'atteindre l'univocité, et par là de casser l'échec communicationnel » (López Díaz M., 1998, p. 120).

Au cas où l'ambiguïté s'est produite, quand même, son écart diffère en dépendance de la forme de communication : *écrite* ou *orale*. Dans le premier cas, la désambiguïsation est liée à la *ponctuation* et aux *blancs*, alors qu'à l'oral c'est *l'intonation* qui peut résoudre les problèmes d'ambiguïté (López Díaz M., 1998, p. 117, Détrie C., 1996, p. 1).

À part la ponctuation et l'intonation, il y a encore le *contexte* qui sert *d'amorçage sémantique* qui *préoriente* l'interprétation et contribue à la désambiguïsation. Mais le contexte aussi ne permet pas toujours de lever l'ambiguïté, notamment dans le cas du découpage syntaxique (Détrie C., 1996, p. 2). Il existe aussi des facteurs

extralinguistiques réduisant l'ambiguïté, bien que parfois ils sont eux aussi source d'équivoque et ne lèvent pas toutes les ambiguïtés.

Souvent, dans le processus de désambiguïsation, on peut observer que plusieurs significations sont en même temps possibles, ce qui dispense l'interlocuteur de faire un choix. L'ambiguïté devient, donc une *univocité dédoublée* ou bien *multipliée*, dans certains cas (López Díaz M., 1998, p. 118), autrement dit une *non biunivocité* par rapport à la *biunivocité*, dans un langage formel quand à chaque forme correspond un sens. Alors, la désambiguïsation peut provoquer aussi une *amplification* de l'ambiguïté, par déformation ou exagération.

4. Effets de l'ambiguïté

À première vue, l'ambiguïté des mots provoque des *confusions*, nuit à la compréhension du message transmis provoquant des *malentendus* et contribue en quelque sorte à la « *pauvreté* » des mots, limités à un sens unique et conventionnel. Le *surplus* de significations peut, dans certains cas, *bloquer* la compréhension (López Díaz M., 1998, p. 117) au cas où l'interprétation faite ou le décodage ne sont pas appropriés. Vu ces effets, l'ambiguïté a été longtemps rejetée par les grammairiens et les sémanticiens, défenseurs d'une forme fonctionnelle et conventionnelle du langage.

Cependant, à part les énoncés *involontairement* ambigus (ambiguïté *sélective* ou *non-intentionnelle*, quand il existe le choix entre plusieurs lectures (Landheer R., 2002), il y a aussi des énoncés *volontairement* ambigus *(ambiguïté cumulative, allusive*, intentionnelle). C'est le cas ou il n'y a pas de choix à faire, les deux significations étant possibles à la fois (Landheer R., 2002). C. Kerbrat-Orechionni (2005) appelle encore ce type d'ambiguïté *en hiérarchie*, c'est-à-dire, créée par une lecture dominante et un sens supplémentaire.

Un autre paradoxe lié à l'ambiguïté c'est que, comme nous venons de le mentionner, souvent elle peut être *évitée*. Cependant, en dépit de toutes ces circonstances, les cas d'ambiguïté sont assez fréquents.

Vu cela, la question qui se pose, c'est d'un coté, pour quelles raisons le langage humain comporte autant de mots à significations multiples ; d'autre coté quel serait le rôle de l'ambiguïté ? Est-elle un *frein* ou au contraire, un *atout* dans la communication ?

Pour répondre à ces questions, il faudrait commencer par le fait que « l'ambiguïté existe pour un locuteur quelconque dans la mesure où elle est saisie », autrement dit le même énoncé peut être *univoque* pour les uns et *équivoque* ou *plurivoque* pour les autres. En outre, l'ambiguïté n'existe que pour le destinataire, qu'elle soit

intentionnée ou imprévue par l'émetteur. Alors, l'ambiguïté est marquée d'une certaine subjectivité.

De plus, l'ambiguïté est une des caractéristiques des langues naturelles qui ne peuvent pas être parfaites, donc univoques. Elle s'inscrit dans le système de la *langue*, n'existant pas en dehors d'elle (Détrie C., 1996, p. 1). Pour ces raisons, la fonction première du langage évoquée surtout par les pragmaticiens (Grice P., Horn L.R., Sperber H. et Wilson D.) c'est la *coopération*, exprimée par différents actes de langage : ordres, avertissements, appels etc. Impliquant la coopération, le langage représente non seulement une *production* de sons, mais aussi un mécanisme *cognitif*. Cela explique le fait que l'ambiguïté n'est favorable qu'aux humains, ayant des mécanismes cognitifs assez complexes pour faire réussir le processus de désambiguïsation.

Ainsi, actuellement, l'ambiguïté s'est libérée de ces *connotations négatives*. Les linguistes soulignent même sa contribution à *l'efficacité du discours*, en autorisant la réutilisation de sons courts et efficaces, dotés de plusieurs sens, en réutilisant les mêmes lexèmes en contextes différents etc. Cela représente, en quelque sorte, une *simplification* du langage, le rendant plus *flexible* pour *communiquer plus* avec le *moins de mots* possibles. Il s'agit en même temps d'un *rajeunissement* des mots grâce à leur réutilisation. Tout cela prouve le fait que la pluralité des sens peut être *féconde*.

D'autres points forts et *effets* produits par l'ambiguïté sont : effets *herméneutiques* (lecture plurielle d'un énoncé littéraire), effets *ludiques* (jeux de mots), effets *phatiques* (effet de surprise), effets *informatifs* (densification implicite sur un seul lexème des deux axes dénotatifs), effets *argumentatifs* (jeu sur les frontières véridictoires - le mentir-vrai).

5. Ambiguïté du discours publicitaire

Le discours publicitaire caractérisé, le plus souvent, par un langage poétique, est très souvent polysémique, donc soumis à des ambiguïtés. L'ambiguïté du discours publicitaire est due, habituellement, au besoin d'économie, c'est-à-dire communiquer plus en disant moins. Le caractère *immédiat* du discours publicitaire est souligné aussi par N. Bachala, A. Bentolia, V. Carvalho (1977, p. 107-112), de même que par M. Bonhomme (2002(b), p. 33-38) qui appellent cette propriété du discours publicitaire *langage synthétique* ou *densification des énoncés* (Popescu R., 2013, p. 374).

Alors, l'ambiguïté du discours publicitaire est d'habitude *volontaire*, dans le but est de capter l'attention du consommateur, de le surprendre et de lui provoquer le plaisir esthétique, en lui éveillant l'intérêt par une nouvelle formule d'expression, un nouveau sens implicite, plusieurs référents.

Dans ce sens, nous analyserons, dans la suite, quelques exemples d'ambiguïté dans le discours publicitaire.

A. L'ambiguïté lexicale. La publicité utilise principalement des phénomènes et procédés de création de nouveaux mots (la dérivation, la composition, parfois la conversion), étant souvent à la base des calambours (Popescu R., 2013, p. 374).

Une des plus fréquentes formes d'expression du langage synthétique produisant des ambiguïtés c'est la ***refonctionnalisation***, autrement dit la *récatégorisation lexicale*, dont le but est l'obtention d'une concision énonciative par la *saturation du noyau verbal*, car il est bien plus motivant et valorisant d'acheter *Mon-Blanc*, plutôt qu'une résidence dans les alentours (Bonhomme M., 2002(b), p. 33-38). Dans le cas des noms, le linguiste français observe la *verbalisation* des expansions nominales et la *nominalisation*, désignant les domaines de compétence, par exemple : „*Il Wap. Il Word. Il Excel. Il e-mail. Il e-book. Il Internet... et en plus il téléphone ! WA 3050. SAGEM*" (Bonhomme M., 2002(b), p. 33-38).

Souvent, les ambiguïtés dans l'interprétation sont produites par la ***violation d'une norme linguistique***. Il s'agit des ***modifications dans l'orthographe par enchâssement*** : (« JoyEAU », « PrEAUpagande », « ExplEAUsif » etc. - Eau Perrier ; *Goûtez à nos merveilleuses* ***confruitures*** (Kraft) ; *ReVolvolution* (Volvo)) et la formation des ***mots-valise*** („Trempête", „Flaquastrophe", „Prioraté" etc. - société Zurich assurances ; *Vacances à la Framçaise* (FRAM)). ***Les mots-valise*** (Adam J.-M., 2007, p. 159) sont appelées aussi *contamination/croisement lexical*, *pseudocontamination* (Groza, 2012) (apud Popescu R., 2013, p. 379), *condensation lexico-sémantique* (Suciu, 2009) (apud Popescu R., 2013, p. 379), *télescopage*, *troncation de mots* (Popescu R., 2013, p. 380), *mots-sauvages* (Rheims, 1969) (apud Adam J.-M., 2007, p. 160), représentant « le phénomène selon lequel deux mots se superposent dans la conscience des locuteurs formant des formes hybrides acceptées dans une langue comme des variantes ou bien des unités lexicales proprement-dites » (Groza, 2012) (apud Popescu R., 2013, p. 379), les différences de sens entre les mots de base étant effacées.

Une autre stratégie linguistique produisant des ambiguïtés dans le discours publicitaire c'est le phénomène nommé ***hapax legomenon*** (du grec : mot prononcé une seule fois), *éphémérides lexicales* ou bien *néologie lexicale* (Stoichițoiu, 2006) (apud Popescu R., 2013, p. 381) et qui consiste dans l'utilisation unique d'un terme dans un certain contexte (Popescu R., 2013, p. 381) : « *Cel mai itsy suc cu cel mai bitsy fruct* » (jus Itsy Bitsy) / (Le plus *itsy* jus avec le plus *bitsy* fruit).

Alors, la violation ostensive d'une norme linguistique attire l'attention de l'interlocuteur et par conséquent l'invite à un calcul cognitif de résolution de

l'ambiguïté (Yus F., 2016, p. 307-308) et de correction (Dynel M., 2009, p. 214-215).

Une autre source d'ambiguïté est le ***jargon de profession*** et les *termes de spécialité*. Utilisés souvent expressément par le locuteur pour faire preuve de son niveau intellectuel, ils peuvent poser problème pour l'interlocuteur. Ce métalangage crée un effet d'*addition d'une information nouvelle* ou *implication contextuelle*, dans les termes de H. Sperber et D. Wilson (1995). D'un coté c'est un effet positif, contribuant à un enrichissement cognitif pour l'interlocuteur. Mais, d'un autre coté, le jargon de profession demande un effort de désambiguïsation de la part de l'interlocuteur, en augmentant ainsi le risque d'échec de l'interaction :

> Nouveau BLUE THERAPY MULTI-DEFENDER SPF 25. Un nouveau Broad Outdoor Defense Complex™, activé par la baicaline anti-oxidante, l'algue Furcellaria Lumbrica et l'algue de Jeunesse™. Une protection optimale contre les accélérateurs extérieurs de vieillissement, formulée dans une nouvelle texture aérienne. Quand la peau est mieux protégée, elle a la capacité de se restaurer elle-même. (Crème anti-âge Biotherm).

Pour mettre en relief la nouveauté et les propriétés uniques du produit, le locuteur utilise, dans cet exemple, un métalangage spécial *(Broad Outdoor Defense Complex™, baicaline, Furcellaria Lumbrica et l'algue de Jeunesse™)* le plus probable inconnu pour le destinataire, et donc entrainant des ambiguïtés.

Il faut reconnaître, cependant que les ambiguïtés lexicales « ne s'imposent pas dans le vocabulaire d'une langue, étant rarement adoptées et diffusées, généralisées ; elles ont une durée courte, ne résistant pas trop après la diffusion des publicités qui les ont faites connues » (Popescu R., 2013, p. 374-375).

B. L'ambiguïté syntaxique. Les variations syntaxiques permettent intrinsèquement la concentration, l'économie et la concision du langage (Popescu R., 2013, p. 374) ou dans les termes de J.-M. Adam - la *densité discursive* du slogan qui consiste dans l'économie syntaxique et l'ellipse par l'élimination des connecteurs et d'autres termes grammaticaux (Adam J.-M., 2007, p. 168).

Une des stratégies syntaxiques impliquant l'ambiguïté, dans le discours publicitaire c'est la formation des ***constructions hybrides*** dont parle M. Bonhomme (2002(b), p. 33-38). Il s'agit de la cumulation d'une structure double dans un seul énoncé : « *Cet hiver, partez en Air France* ». Dans ce slogan publicitaire, le complément verbal combine deux fonctions syntaxiques : une fonction destinataire (partez en vacances) et une fonction instrumentale (partez avec Air France).

Parfois, la condensation des énoncés a lieu par ***l'omission des verbes*** avec un contenu sémantique réduit (être, avoir, faire) : « *Lituanie : nouveau et surprenant* »,

« *Murcie : un site de légende* », « *Québec. Fournisseur d'émotions depuis 1534* » etc. (Bonhomme M. 2002(b), p. 33-38).

L'objectif de ces procédés linguistiques consiste dans ce que J.-M. Adam (2007, p. 161) appelle *émancipation linguistique* par le recours au ludique. De cette façon, les phases locutoire et illocutoire sont estompées en faveur de celle perlocutoire par une adhésion et incitation immédiates.

C. L'ambiguïté pragmatique. Un exemple d'ambiguïté pragmatique est l'emploi des **jeux de mots.** Il s'agit d'une verbalisation ayant deux interprétations et donnant lieu, par conséquent, à l'ambiguïté d'un mot ou d'une série de mots (idiomes). C'est un phénomène basé souvent sur l'homonymie, la polysémie, l'homophonie. Par conséquent, les jeux de mots sont soumis à ce que Fill (1992) appelle *deidiomation (angl.)*, et Parington (2006) – *relexicalisation (angl.)* (Dynel M., 2009, p. 209-210). Mentionnons que les linguistes distinguent *les jeux de mots à « double retention »* (*angl.)* et les *jeux de mots à « single retention » (angl.)*. Dans le cas des jeux de mots à *double retention*, les deux significations sont pertinentes ; donc, il n'y a pas l'embarras du choix de la signification appropriée. Alors qu'une seule signification appropriée au contexte parmi plusieurs (*single retention*), implique le rejet d'une interprétation et son remplacement par une autre pour des raisons de pertinence (Yus F., 2016, p. 311) : « Les deux significations ne sont pas activées simultanément, mais consécutivement, en dépendance de leur saillance. Voilà un exemple de discours publicitaire impliquant un jeu de mots à single retention : « *Less bread. No jam*. » (Transport Londonien) / (1) '*Moins de pain*. Sans confiture'. / (2) '*Moins cher*. Sans embouteillages.'

Dans cette publicité, l'interlocuteur observe deux termes du domaine de la cuisine qui apparemment n'ont aucune connexion avec le transport. Selon la théorie de la pertinence (Sperber H. et Wilson D., 1995), il y a deux règles dans l'interprétation d'un énoncé : (a) suivre le chemin de moindre effort (b) s'arrêter à la première interprétation pertinente. Ainsi, dans cet énoncé est rejetée la première interprétation liée à la cuisine et doit être recherchée une autre. La plus pertinente serait d'interpréter « bread » (pain) comme slang de « money » (argent) et « jam » (confiture) comme « traffic jam » (embouteillage). Donc l'interprétation acceptée pour cet énoncé serait : « Si vous voyagez en Transport Londonien, vous dépenserez moins qu'en voiture, et vous éviterez les embouteillages ». En ce cas on a obtenu une première interprétation (liée à la nourriture et rejetée), puis une deuxième (liée au transport, retenue). Cette recherche de l'interprétation juste demande un effort supplémentaire de la part de l'interlocuteur et provoque parfois des ambiguïtés.

Les jeux de mots à *double-retention* ce sont d'habitude des ambiguïtés intentionnées par le locuteur pour transmettre plusieurs significations à la fois. Si l'interlocuteur est capable de les délimiter toutes, l'ambiguïté peut être évitée.

Sinon, il y aura des ambiguïtés entre le sens littéraire et le sens idiomatique : « *Don't treat your puppy like a dog. »* (Rolston Purina) / (1) *'Ne traite pas ton petit chien comme un chien adulte.' / (2) 'Ne traite pas mal ton chien.'* Il s'agit, dans ce cas, de l'emploi de l'expression phraséologique « treat someone like a dog » (traiter quelqu'un comme un chien) qui dans le contexte d'une publicité de Rolston Purina (croquettes pour chiens) peut avoir deux significations : (1) le sens conventionnel : *traiter quelqu'un très mal, comme un chien* ; (2) le sens non-conventionnel : *traiter un jeune chien comme un chien adulte*. Il est intéressant qu'en faisant la publicité pour des croquettes pour chiens, les deux significations sont tout à fait acceptables.

Parfois, les jeux de mots à *double-retention*, impliquent le *nom de la marque* comme pivot de la marque et en même temps comme élément ambigu : « *Understanding comes with Time. »* (Time magazine) / (1) '*La compréhension vient avec le temps.'* / (2) *'La compréhension vient avec le magazine Time'*. L'expression « to come with Time » en anglais, de même qu'en français implique le jeu de mots donnant deux significations possibles : « venir progressivement » et « venir une fois avec la lecture du magazine Time ». Dans le contexte de ce slogan publicitaire, les deux significations sont possibles.

Il faut mentionner, cependant, que le calcul des jeux de mots peut avoir des effets positifs sur l'interlocuteur (flatterie pour ses capacités intellectuelles, le coté ludique, captation de l'attention). Mais, il y a aussi des risques quand le degré d'ambiguïté est trop exagéré pour un contexte concret et pour un interlocuteur concret.

Plusieurs publicités comprennent des ***allusions***, c'est-à-dire des citations et des distorsions telles : *proverbes, dictons, formules, idiomes, clichés, éléments du folklore* (titres de chansons et textes). Les distorsions consistent dans la « suppression, la substitution ou l'addition des fragments de textes de différentes dimensions (lettres/syllabes/mots) qui sont insérés dans différentes positions : avant, après ou à l'intérieur : « *Peau saine, corps sain. »* (Dial — produits d'hygiène) – allusion au proverbe « *Esprit sain dans un corps sain* ». Ces distorsions non seulement font allusion à différents textes, mais aussi changent leur signification. Une des raisons de l'emploi de cette technique c'est la mise en valeur de l'expérience de l'interlocuteur et de ces connaissances antérieures » (Dynel M., 2009, p. 213-214), c'est-à-dire, le *renforcement* des connaissances encyclopédiques que l'interlocuteur a déjà. L'ambiguïté se produit au cas où, l'interlocuteur n'en possède pas de telles connaissances. Par conséquent, le processus d'interprétation se complique.

L'humour est souvent présenté comme une récompense pour l'effort de l'interlocuteur, en suscitant une attitude positive du lecteur envers le produit, envers la marque et en facilitant le transfert de l'information du publicitaire par la diminution de la vigilance de l'interlocuteur (Yus F., 2016, p. 303). Mais, pour cela

il faut que l'interlocuteur puisse désambiguïser, selon le cas, le message du locuteur. Au cas où, cela ne lui réussit pas, le message reste ambigu, comme par exemple cette publicité *autodépréciative* : *C'est moche, mais ça marche* (Eau précieuse — soins corporels) – emploi de l'adjectif dépréciatif *moche*, pour mettre en évidence la haute efficacité du produit *(ça marche)* qui est prioritaire pour un soin.

L'emploi de l'humour est aussi motivé par l'impossibilité, dans certains contextes (des messages sinistres, menaçants) d'expression directe. Il s'agit, donc des *implications sociales* (Ariel M., 2010, p. 114-115) où l'humour utilisé comme « softener » peut avoir des effets négatifs, par exemple dans la campagne publicitaire contre sida : « *Le Sida est beau. Protégez-vous.* » (AIDES) – l'association bizarre et controversé des termes « sida » et « beau ». Le problème c'est que l'humour, de même que l'euphémisme, tout en atténuant le sérieux du problème, parfois ne le transmettent pas en général et alors le slogan n'aura plus l'impacte voulu sur l'interlocuteur. Car l'emploi euphémique étant trop exagéré, affaiblit « le référent problématique concerné » (Bonhomme M., 2009, p. 55). Et l'humour diminue la gravité de la maladie elle-même. C'est pourquoi, l'efficacité de l'humour dépend du : type de produit, des caractéristiques de l'audience et des objectifs de la publicité (Dynel M., 2009, p. 202-204).

Un autre risque d'ambiguïté du discours publicitaire est l'emploi des ***devinettes***. « Les devinettes invitent l'interlocuteur à trouver lui-même une réponse à la question adressée. Il y a des devinettes dont les réponses sont évidentes, mais il y en a aussi d'autres sans réponse » (Dynel M., 2009, p. 216). C'est cela qui provoque souvent des ambiguïtés : **«** *Does she or doesn't she ? »* (Clairol) /*'Est-ce qu'elle le fait ou pas ?'* La question elliptique est « Does she dye her hair or does she not ? » (*Est-ce qu'elle se fait teindre les cheveux ou pas* ?), le sens que l'interlocuteur devrait tirer étant que même colorés les cheveux paraissent naturels. Cependant, cette question rhétorique ne donne lieu à aucune réponse à l'interlocuteur. L'unique indice est la dénomination de la marque, mais qui peut être vague pour les non-connaisseurs. Étant donné cela, cette devinette implique une multitude d'interprétations possibles. Le risque est donc très grand que la signification implicitée par l'interlocuteur ne corresponde pas au sens intentionné par le locuteur.

Dans certains discours publicitaires, il arrive que le locuteur ***reformule***, paraphrase l'énoncé premier : « *A well-groomed car reflects its owner. The car you drive says a lot about you. » / 'Une voiture soignée représente son maitre. La voiture que tu conduis te caractérise'.* Dans un discours, la reformulation peut être pertinente, étant donné la reconnaissance par le locuteur que la formulation originale n'est pas pertinente. Pourtant, la question qui se pose est de savoir pourquoi le locuteur, qui comprend que le premier énoncé n'est pas suffisamment pertinent décide de l'annoncer pour le reformuler après. Autrement dit, pourquoi présente-il les deux

variantes ? On pourrait considérer que le deuxième énoncé, de reformulation, est produit pour aider l'interlocuteur dans le processus d'interprétation, au cas où il n'est pas familier avec certains termes de l'énoncé original. Alors, on se demande, « à quoi bon produire deux énoncés si la reformulation produit les mêmes effets mais pour moins d'effort cognitif ? Pourquoi produire un énoncé qui nécessite une reformulation ? » (Blakemore D., 2002, p. 179). Alors, la reformulation peut être aussi source d'ambiguïté : quand il interprète différemment les deux énoncés, ou quand il s'interroge sur le rôle de la paraphrase.

Il faut, cependant, reconnaître que tous les risques pris par le locuteur en utilisant les jeux de mots, l'humour, les devinettes et les reformulations sont motivés par le désir d'impressionner l'interlocuteur, faciliter la mémorisation du message et persuader. Souvent, le but est atteint, mais le risque peut impliquer aussi l'ambiguïté. Dans ce sens, il est possible que la même publicité soit non-ambiguë et ambiguë et en même temps, en dépendance du contexte et du potentiel cognitif de l'interlocuteur etc.

Références

Adam J.-M., Bonhomme M. *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion.* Ed. Armand Colin, Paris, 2007.

Ariel M. *Defining Pragmatics*, Ed. Cambridge Uiversity Press, New York, 2010.

Bachala N., Bentolila A., Carvalho V. « Structures syntaxiques des textes publicitaires » dans *Langue française*. N°35, 1977, p. 107-112.

Blakemore D. *Relevance and Linguistic Meaning. The semantics and pragmatics of discourse markers*, Ed. Cambridge University Press, United Kingdom, 2002, p. 200.

Bonhomme M. Horak A., « Stratégies rhétorico-pragmatiques de l'euphémisme dans le discours publicitaire » dans *Synergies Italie* n° spécial, 2009, p. 51-59.

Bonhomme M., « De l'ambiguïté figurale » dans *Semen*, n° 15, Université de Besançon, 2002 (a), p.11-24.

Bonhomme M. « La publicité comme laboratoire du français actuel » dans *L'information grammaticale.* N. 94, 2002 (b), p. 33-38.

Détrie C., « Catherine Fuchs, Les ambiguïtés du français » dans *Cahiers de praxématique* [En ligne], 27 | 1996, document 11, mis en ligne le 01 janvier 2015 ; consulté le 05 octobre 2016 : http://praxematique.revues.org/3009

Dynel M. « Add Humour To Your Ad : Humour in Advertising Slogans » in Dynel M., *Advances in Discourse Approaches*, Ed. Cambridge Scholars Publishing, UK, 2009, p. 201-226.

Fuchs C., *Les ambiguïtés du français*. Ophrys, Paris, 1996.

Grésillon Al., Fuchs C., « L'ambiguïté et la paraphrase » dans *Opérations linguistiques, processus cognitifs, traitements automatisés* : actes du colloque de Caen, publiés sous la direction de Catherine Fuchs, 9-11 avril 1987.

Kerbrat-Orecchioni C., « L'ambiguïté : définition, typologie » dans *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins*. Actes de la Table Ronde organisée à la Faculté des Lettres de l'Université Lumière-Lyon 2 (23-24 novembre

2000) Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2005, p. 13-36.

Landheer R., « Figures du discours et ambiguïté́ » dans *Belles Lettres*, Série n°15, Paris, 2002.

López Díaz, M., « De la langue au discours : l'ambiguïté et l'équivoque » dans *Les Chemins du texte* : VI Coloquio da APFFUE (Santiago, 19, 20 e 21 de febreiro de 1997), Vol. 2, 1e janvier 1998, p. 114-122

Nicolas, David, « Ambiguïté » dans D. Godard, L. Roussarie et F. Corblin (éd.), *Sémanticlopédie: dictionnaire de sémantique, GDR Sémantique & Modélisation*, CNRS, 2006 ; http://www.semantique-gdr.net/dico/.

Popescu R., « Means of Obtaining Lexical Creations in the Advertorial Discourse » dans Boldea I., *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue, section Communication and Public Relations*. Ed. Arhipelag, Târgu-Mureș, 2013, p. 373-382.

Sperber D. & Wilson D., *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 2nd edition, 1995.

Yus Fr., *Humour and Relevance*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 2016.

LES VERTUS DE L'AMBIGUÏTÉ DISCURSIVE

Mouhcine SAIDI AMRAOUI
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Casablanca, Maroc

Abstract: *Discursive ambiguity is often deemed to generate misunderstandings or misunderstandings which relegates it to a subordinate position and renders it as a trope of language that must be avoided. However, some writers stress the importance of ambivalence in the discourse. Some of them went so far as to consider ambiguity as an art in its own right, since its mastery is indicative of a discursive genius or a rhetorical intelligence. Indeed, the speakers may voluntarily or involuntarily formulate or receive statements impregnated with ambivalence or equivocation, but these ambiguities may be part of a relationship of connivance between the speaker and his interlocutor and may subsequently produce various effects (laughs, admirations, etc.) as in certain humorous situations, or can even be processes of speech reinforcing the position of their generators by surrounding them with an aura of sacredness or intellectual power as in religious and political discourses. There are therefore many discursive situations where ambiguity seems welcome, even privileged by both enunciators and recipients. In our article, we plan to highlight some of these situations with an analysis based on the work of the proponents of discourse analysis.*

Keywords*: ambiguity; benefits; discourse; situations; effects.*

L'ambigüité, une qualité humaine

Le recours à l'ambiguïté est un indice de la capacité de l'homme à produire le sens et le non-sens, le vrai et le faux, c'est une capacité qui traduit son caractère fluctuant et insaisissable. Etre ambigu est une qualité quoiqu'il prenne les aspects d'un défaut. Elle relève de la nature humaine qui est investie de contradictions et indique ce droit à ne pas se conformer aux normes sociales ou éthiques dont jouit l'homme. Parler avec un style garni d'ambiguïtés peut sembler à l'encontre des bienséances et de bonnes manières. En revanche, c'est un acte que personne ne saurait éviter. Edgar Poe a bien souligné ce droit à la contradiction quand il a affirmé que « parmi les droits dont on a parlé ces derniers temps, il y'en a un qu'on a oublié, à la démonstration duquel tout le monde est intéressé : le droit à se contredire » (in Bouyer S., 1998, p. 76).

Il en résulte que l'ambigüité se trouve être consubstantielle à tous les domaines de la vie humaine. Certes, elle a beau être l'objet de plusieurs études dans le domaine du langage humain, mais il n'en reste pas moins que son envergure a atteint des domaines beaucoup plus différents.

Dans l'art, l'ambigüité est comme la touche que l'artiste cherche à accomplir pour que son produit suscite des lectures, et attise les esprits critiques. Dans la littérature,

l'ambigüité est un impératif surtout dans la création poétique où elle recouvre toute une panoplie de figures rhétoriques conférant au texte littéraire un aspect esthétique fortement convoité, Dans certains registres littéraires, les ambivalences, l'opacité, le non-sens, et l'imprévu sont les formes révélatrices de l'enjeu que représente l'ambigüité dans la création littéraire. Sans oublier que dans le cinéma, l'ambigüité se dresse en exigence pour permettre à l'intrigue de s'intensifier et aux évènements de s'accélérer. L'ambigüité est donc partie prenante dans toutes les formes de l'expression humaine.

Quant au langage humain, la présence de l'ambigüité est principalement attestée dans les échanges communicatifs relevant d'un niveau assez raffiné du langage ou se produisant dans un cadre interactif spécifique. L'homme, à travers un énoncé supportant une certaine ambigüité a forcément l'intention d'amener son interlocuteur à chercher le sens correct et n'a pas souvent l'idée de perturber cette communication ou de la rendre comme un simple bruit. « L'ambiguïté, n'est pas réductible à une série d'accidents marginaux (même s'il en existe) ; elle apparaît plutôt pour l'essentiel comme une propriété inhérente au système symbolique qu'est le langage, qui ne ruine pas la communication entre les hommes. » (Le Goffic P., Universalis, p. 2001)

L'ambigüité discursive, mise au point

Dans cet article, nous envisageons l'ambigüité comme un fait de discours et non comme celui de langue. Ce qui nous intéresse c'est le rôle de ce trope dans certains genres discursifs. L'ambigüité est envisagée comme une stratégie discursive et non comme un effet produit par les mots utilisés ou par les structures syntaxiques employées. Une ambigüité créée par le discours même et qui correspond à une situation énonciative quelconque. « Le discours lui-même peut être générateur d'ambiguïté ; c'est-à-dire qu'une phrase non ambiguë en tant que telle peut devenir un énoncé ambigu en discours en fonction d'un contexte linguistique et situationnel particulier. » (Berthoud A.C., 1985, p. 111)

Dans le dictionnaire de l'analyse de discours, l'ambigüité discursive est définie en ces termes : «On peut parler d'ambiguïté discursive lorsqu'elle porte non pas sur le sens des mots du lexique ou de la construction phrastique, mais sur le sens implicite. En effet, un même énoncé peut avoir une signification différente selon l'inférence que l'on est conduit à produire pour l'interpréter. » (Charaudeau P., Maingueneau D., 2002, p. 33)

Le sens implicite qui est à la base de tout énoncé ambigu ne peut être mis en évidence par une analyse morphologique ou syntaxique mais demande une analyse pragmatique basée sur les données fournies par la situation d'énonciation dans lequel cet énoncé est produit. «L'ambiguïté sémantique de discours et l'ambigüité discursive est la situation où par suite des circonstances énonciatives certains signes

lexicaux admettent dans le discours des interprétations plurielle ou des plurilectures qui ne se laissent pas résoudre par le fait de s'en remettre aux dictionnaires d'usage. » (Pacuraro V., 2007. p. 70)

Quels sont les effets de l'ambigüité discursive ?

Dans une situation donnée, le locuteur peut sciemment ou inconsciemment produire des énoncés ambigus. Ces énoncés peuvent donc engendrer un malaise communicatif et rendre éventuellement le discours difficilement accessible. Ce qui peut avoir l'air d'une panne discursive mais l'homme est doué d'une intuition qui fonctionne à l'immédiat et qui se met en œuvre pour régler ce dysfonctionnement. La production et la réaction à l'ambigüité permettent de réaliser des bienfaits incontournables et pour le locuteur producteur de l'ambigüité et pour celui qui la reçoit dans un contexte discursif donné. Cependant, il s'avère que, quel que soit le discours, il y a de bienfaits constants inhérents à l'usage de l'ambigüité discursive

La créativité interprétative

Dans le langage, l'ambigüité pousse les interlocuteurs à mener des interprétations et de s'ingénier dans les lectures et ne pas de proposer une seule lecture. La multiplicité des interprétations est le gage de la créativité et de la diversité. L'univocité du discours qui n'est en réalité qu'une chimère ne peut amener les destinataires à faires des calculs interprétatifs, à chercher le sens dans le labyrinthe des significations possibles. Ce travail intellectuel est sans doute fructueux comme le confirme le psychologique Racamier : « L'ambigüité positive, féconde donc constructive, apparaît comme génératrice de potentialités créatrices. » (Racamier J.C., 1985, p. 115).

Valorisation du locuteur

Le génie de celui qui parle se mesure parfois à l'aune de ses énoncés indirects et de ses insinuations. En revanche, parler sur un ton univoque sans implicite et sans insinuations peut être indicateur de la platitude de l'esprit du locuteur ou de son inefficience illocutoire. S'exprimer avec des mots qui mettent sur une double voie d'interprétation demande une capacité rhétorique assez importante. Ce qui donne à ce discours un pouvoir accrocheur et une éloquence parfois trompeuse qui serait perçue comme révélatrice du statut éminent de son producteur.

Un aspect esthétique de discours

Un discours garni d'énoncés ambigus est truffé de figures de métaphores, d'hyperboles et de métonymie. Ces figures lui confèrent un caractère esthétique bien saillant et le chargent d'une force illocutoire bien saillante. L'ambigüité dans le discours semble être un moyen efficace pour rendre ce discours plus influent et plus convaincant. Quand un locuteur produit des énoncés où il y a de l'ambigüité et que cela finira par impressionner les auditeurs ou les faire changer d'avis ou de

comportements, nous pouvons affirmer dès lors que cette ambigüité est bien productive voire même recherchée.
Par ailleurs, l'ambigüité peut avoir d'autres bienfaits selon le type de discours dans lequel elle est mise en œuvre.

Le discours politique
Dans le discours politique, l'ambigüité peut être maniée pour des fins diverses. L'acteur politique ne peut s'adresser toujours avec des mots clairs et univoques. Il se trouve parfois enclin à produire des mots imprégnés de flou et d'insaisissable. Cela constitue comme une stratégie d'influence. Les plus avisés considèrent cet acteur politique comme quelqu'un qui sait manipuler ses récepteurs sans heurter leurs sensibilités ou décevoir leurs attentes. Cependant, les moins avisés, ceux qui sont sollicités pour remplir les rangs et voter en faveur du parti de cet orateur, perçoivent ce discours comme difficilement accessible et souvent comme l'indice du génie de son auteur.

Les politiciens sont souvent imputés de faiseurs d'ambigüités. Dans leurs discours ils tâchent d'utiliser des tournures et des vocables susceptibles de plusieurs interprétations et c'est cet aspect flou et ambigu qui se présente comme une aubaine à leurs adversaires. Lesquels pointent ces propos ombrageux et affirment par la suite que ces politiciens au pouvoir ou désireux d'y accéder ne font que duper l'électorat. Il n'en demeure pas moins que l'ambigüité dans le discours politique peut déclencher des idées, des controverses, donc peut être un motif contribuant à revigorer l'action politique. « L'ambiguïté et la désorientation des discours politiques accroîtraient leur "efficacité communicationnelle" en les rendant sujets à interprétation. Avec l'objectif de susciter l'adhésion des électeurs, certains stratèges politiques et conseillers en communication s'emploieraient donc à obscurcir délibérément les valeurs, les enjeux et les engagements énoncés par les politiciens. » (Monière D., 1992, p. 15)

Un exemple plus frappant de cette ambiguïté salvatrice a été relevé par certains journalistes français qui mettaient dans leur viseur l'action politique du président français François Hollande. « L'ambiguïté de François Hollande est d'une autre sorte. Elle tient en un verbe, dont il truffe ses discours : "pouvoir". Ce verbe présente l'avantage de marquer à la fois la décision ferme... ou bien la possibilité, la simple hypothèse qui n'engage pas à grand-chose. Exemple dans ce discours devant le collège de France. Ne dites pas "nous ferons en sorte qu'il y ait", mais... "nous devons faire en sorte qu'il puisse y avoir. » (Says F., Le billet de politique, Radio France culture, 2017)

Dans le discours religieux
Le discours religieux et l'ambigüité font toujours bon ménage. Le discours théologique abonde en expressions qui lui sont spécifiques et que seuls ceux qui partagent son univers de croyance peuvent comprendre ou pour le moins en connaître

le sens voulu. Une compréhension assez claire et bien profonde ne peut avoir lieu quant à un postulat religieux qui exige une acceptation ou résignation plutôt qu'une quelconque conviction.

Même les plus avertis dans une religion ou d'une secte ne peuvent se mettre toujours d'accord sur l'acception d'un vocable religieux. Et c'est la raison pour laquelle le discours religieux et taxé de divergences interprétatives donnant souvent lieu à des écoles juridiques ou théologiques. Ces divergences, pour les adeptes d'une religion ou d'une secte, sont généralement prises pour un signe de la richesse du texte et non de son incohérence ou de son flou de sens. À ce niveau, l'ambigüité n'est plus perçue comme un défaut à bannir mais comme une qualité à soutenir.

Cette ambigüité se trouve même à la base de tout texte sacré. Prenons à titre exemple, le texte coranique qui foisonne en versets parlant de Dieu, de ses actes et de ses attributs. Aucun musulman ne peut avoir une idée claire sur les qualités de la divinité ni une compréhension exacte de la teneur du Coran. Ce texte, quoique formulé dans une langue classique accessible à ceux qui avaient vécu le temps de sa révélation, est imprégné d'une imprécision incontestable, une imprécision préméditée, à tel point que le texte dans un verset coranique enjoint les croyants de ne pas se demander sur des choses qui auraient porté atteinte à leur foi. L'ambigüité du texte coranique est donc stratégique et cela ne peut qu'être vrai pour les autres textes sacrés. Il faut retenir ici que l'aspect ambigu du texte sacré est une composante rhétorique essentielle qui confère à ce texte un pouvoir énigmatique et une autorité spirituelle sans faille.

Dans un travail intéressant intitulé « De l'ambigüité de l'islam », Thomas Bauer met en avant l'existence d'une éthique de l'ambigüité dans la tradition islamique. Il affirme que le texte coranique admet plusieurs lectures et que ces lectures ne s'excluent pas ! Les premiers musulmans savaient comment domestiquer l'ambigüité en s'ingéniant dans un travail interprétatif continu des textes de références. Ce qui a permis l'apparition de plusieurs courants dans la pensée théologique, linguistique et juridique de l'islam. Cette situation n'est plus en vigueur dans notre époque où les fondamentalistes s'entêtent à bannir les écoles juridiques et à promouvoir un discours religieux univoque hostile à toute remise en question et à toute critique.

Dans le discours ironique

Le discours humoristique est également un type langagier spécifique à l'homme d'autant plus que les deux mots « humanité » et « humour » sont issus de la même racine « humus ». Il représente un détour de la réalité, une critique d'une situation, ou une attaque contre un système de valeurs ou un régime politique particulier. L'homme, depuis qu'il a commencé à parler, ne cessait de s'exprimer avec humour et ironie. Sans entrer dans les précisions sémantiques qui mettent le point entre les variantes de l'humour ou de l'ironie, nous les prenons tous comme équivalents, vu

que ce qui nous intéresse dans notre travail c'est la question de l'ambigüité qui en constitue le procédé commun. L'humour se définit comme une « Forme d'esprit qui, se dissimulant sous un air sérieux, pleine d'ironie et d'imprévu, consiste à dégager les aspects plaisants et insolites de la réalité avec un certain détachement et à savoir comprendre la plaisanterie à ses dépens » (Verdeau-Paillès J., 2000, p. 26). De cette définition nous pouvons constater que l'ambigüité est constitutive de tout acte humoristique. Elle est fortement recherchée par ceux qui produisent un discours humoristique étant donné que c'est le discours où les figures de l'ambigüité ont droit de cité. Un humoriste ne peut s'adresser à son public sans truffer son discours de quelques expressions floues et ambiguës qui auront pour effet le rire du public. « Le discours humoristique vaut par sa capacité à noyer le lecteur ou l'auditeur dans des régions vacillantes d'une dérision ambiguë toujours et souvent menaçante. » (Scepi, H., 2008, p.190)

Dans le discours diplomatique

Le discours diplomatique se caractérise essentiellement par sa posture prestigieuse, par son langage codé et investi de significations raffinées. « La "langue diplomatique" en tant que telle, figée et universelle, est composée d'un stock de signaux au sens clairement perçu (expressions standards, tournures stéréotypées, souvent exposées de manière particulièrement détaillée dans les ouvrages de diplomatie) » (Villar C., 2008, p.186). C'est le discours adopté dans les correspondances entre les états ou dans les négociations entre leurs représentants. Néanmoins, il est fortement attesté que dans ce type de discours les ambiguïtés font souvent irruption. Et c'est le caractère codé de ce discours qui fait que des ambigüités s'y installent. Seuls les acteurs de la diplomatie savent comment décoder ce langage alors que ceux qui n'en connaissent pas les règles de décodage le reçoivent comme un langage ambigu. Les diplomates y font appel dans leurs discours pour diverses finalités. Notamment pour se protéger la face, et pour éviter de faire apparaître dans l'action diplomate une sensibilité personnelle. « Le langage diplomatique codé permet de cette façon aux diplomates de se prémunir contre des éclats dus aux émotions et de séparer ainsi le rôle professionnel des sentiments personnels : il dépersonnalise. » (Jervis R., 1989, p. 119)

De surcroît, les diplomates ou les négociateurs recourent souvent aux énoncés ambivalents ou vaguement significatifs pour jauger les réactions de leurs interlocuteurs ou pour se prémunir contre des critiques éventuelles. « L'ambiguïté se situe au niveau de la communication elle-même où elle est obtenue par la production de "bruits". Ces bruits, contrairement à ce que retient la théorie de la communication qui en fait des éléments perturbateurs, deviennent alors fonctionnels car ils produisent l'incertitude recherchée qui permet de lancer des ballons d'essai, d'avancer à couvert et, le cas échéant, de reculer sans frais. » (Jervis R., 1989, p. 123)

Dans le discours publicitaire

Il est incontestable que la publicité est devenue l'une des manœuvres médiatiques les plus influentes à l'heure actuelle. Elle vise à créer des orientations, des tendances, des choix. Son enjeu est de mettre en place une nouvelle identité culturelle dont le facteur fondateur est une marque commerciale. « La publicité est liée intrinsèquement aujourd'hui [au milieu des années 1990] aux modes de vies de nos sociétés, elle y est devenue imperceptiblement une des toiles de fond de nos vies quotidiennes et un des lieux de production manifeste d'une partie de notre environnement culturel. » (Charaudeau P., 1994, p. 32)

Mise en place dans un discours approprié, la publicité devient comme un acte performatif dont la visée principale est l'incitation à faire. Cette performativité passe dans le discours publicitaire à travers un ensemble de stratégies discursives et rhétoriques. L'ambiguïté en constitue l'exemple le plus fréquent. Elle en est une stratégie de provocation. Elle survient lorsque l'interprétation d'une annonce publicitaire diffère selon les gens ou groupes de personnes. Par exemple, Le groupe italien Benetton a lancé une compagne de publicité baptisée H.I.V positive. Sur l'affiche publicitaire, il a ces trois lettres et ce mot tatoués à l'encre violette sur le bas-ventre, les fesses et le creux du bras – les trois zones stratégiques du corps où l'on peut attraper le sida. Cette affiche a été conçue pour évoquer à la fois la manière dont on peut contracter la maladie et le rejet des personnes séropositives ; en France, des citoyens n'ont pas du tout accepté cette publicité de Benetton tandis que d'autres Français ont cru sincèrement que Benetton s'intéressait à la cause du SIDA (les échos, site, 2010)

Et c'est cette provocation que cherchent les auteurs des publicités. Elle permet d'accroître leur visibilité, d'occuper les esprits, et de déclencher les débats et les analyses. Ce qui finira par faire parler de la marque et d'élargir son ampleur d'influence. Les débats peuvent s'atténuer, voire disparaître d'un coup de la scène médiatique mais la marque continue à exister et à rallier les consommateurs.

Conclusion

Parler de l'ambigüité comme un fait discursif et essayer de voir combien elle est utile dans tout discours étaient les enjeux principaux de cet article. Nous avons pu d'une manière assez lapidaire déceler la présence de ce phénomène dans plusieurs genres discursifs, et ce, dans le but de montrer qu'elle est indispensable voire intensément convoitée non seulement par ceux qui confectionnent ces discours mais aussi par ceux qui le reçoivent. C'est que la clarté et l'univocité ne sont pas toujours recherchées ni ne peuvent satisfaire les besoins communicatifs de toute situation discursive. En politique comme en religion, l'ambigüité est maniée à dessein et ne manque de produire des effets qu'un discours univoque ne pourrait atteindre. Par ce fait, elle joue un rôle central dans toute communication, dans la mesure où elle n'est

pas seulement un phénomène à éviter mais une mode recherchée par les locuteurs. Elle a le mérite d'épargner l'homme de chercher à reproduire la réalité telle qu'elle est dans son langage, tout en mettant à sa disposition un ensemble d'outils et de stratégies pour agir sur cette réalité et la soumettre à son vouloir et à son jugement. Dès lors, l'ambigüité, se transforme en une arme de pouvoir politique, en un sceptre de manipulation idéologique ou voire même en une échappatoire ludique ou un acte satirique que l'homme peut utiliser pour traduire son propre regard quant à la réalité environnante. Pour finir, il convient de dire que l'ambigüité n'est plus une exception mais un phénomène omniprésent dans la langue et dans les échanges communicatifs. Elle peut déclencher une toute panoplie de scénarios d'analyses sémantique par les récepteurs et tout un arsenal de stratégies rhétoriques par ses producteurs.

Références

Bauer, Thomas, *Die Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islams*, Berlin, Verlag der Weltreligionen, 2011

Berthoud, Anne-Claude, « Ambiguïté, malentendu et activité paradiscursive » dans *Actes du colloque régional de linguistique*, Institut de linguistique de l'Université de Neuchâtel, 1986

Bouyer, Sylvain. « L'art de l'ambiguïté », dans *Littérature*, N°111, 1998

Charaudeau, Patrick, « Le discours publicitaire, genre discursif » dans *M Scope*, N° 8, 1994,

Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique, *Dictionnaire de l'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002

Jervis, Robert, *The Logic of Images in International Relations*, Columbia University Press, 1989

Monière, Denis, *Le combat des chefs : analyse des débats télévisés au Canada*, Montréal, Québec/Amérique, 1992

Păcuraru, Jacqueline Veronica, « La construction de sens et la désambiguïsation sémantique du signe lexical » dans *La francophonie – Langues et Identités*. Moldova, Editions Peisaj, 2007

Racamier, Paul-Claude, « ambiguïtés ; paradoxalités » dans *Gurppo*, Ed. Apsygée, N°1-1985

Scepi, Henri, *Poésie vacante : Nerval, Mallarmé, Laforgue*. ENS éditions, 2008,

Verdeau-Paillès, « L'humour comme dimension psychologique » dans *Psynergie* (L'humour), 2000

Villar, Constanze, *Le discours diplomatique*, Paris, L'Harmattan, 2008

Webographie

Cappelli, Patrick, « Benetton marqué par le scandale », article disponible sur https://www.lesechos.fr/05/08/2010/LesEchos/20734-032-ECH_benetton---marque---par-le-scandale.htm

Says, Frédéric, « L'art de l'ambigüité en politique » dans *Le billet politique*, émissions et texte disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/le-billet-politique/le-billet-politique-mercredi-11-octobre-2017

Le Goffic, Pierre « L'ambigüité », article dans l'Encyclopédie Universalis CD-Rom.

ALCHIMIE LEXICO-SYNTAXIQUE : PROBLÉMATIQUE D'UNE CONNOTATION À PROFUSION

Patrick Armand OUADIABANTOU
Université Marien Ngouabi de Brazzaville, Congo

Abstract**:** *Paul Nzete (2008, p. 54) notices that "the use of some terms of African languages obeys the need, for the writer, to translate into French the idea without distorting it", considering that the Congolese writer Alain Mabanckou does not get of this custom. It must be taken as a rule in the French language literature, to hybridize ones' texts with the local words. This fact is an uninteresting one. Interfered words or those which have undergone the Congolese use though they are translated into French, carry connotations that the writer has shaped thanks to his genius, going by destructuration, restructuration, desemantisation, semantisation or by resorting to procedures of portemanteau words. So, through an impetus of conserving the signified of African terms with their French equivalents, the writer insert Congolese concepts from Kituba, Lingala and even Bembé languages in his writing that he considers "untranslatable in our languages indeed" so that to keep their semantic vitality.*

Keywords: *lexical alchemy; hybridization; connotation in profusion; deconstruction; desemantisation.*

Introduction

Dans le matériel qu'offre le système général de la langue, l'usager tient compte non seulement de la conscience qu'il a de ce système, mais aussi du milieu socio-culturel du destinataire de l'énoncé. Alain Mabanckou conçoit l'écriture dans cette perspective. Dans l'analyse que nous nous proposons de faire, notre démarche prend en compte l'entourage physique, social et culturel où l'acte d'émission du discours se produit. Nous nous conformons ici à ce que note le grammairien Wagner R. L. au sujet de la lecture du texte :

> On n'aborde pas fructueusement la lecture d'un texte sans connaitre la condition de l'émetteur et des récepteurs, les sources auxquelles a puisé l'écrivain pour former son vocabulaire, l'intention qu'il avait en écrivant telle ou telle œuvre, le destinateur qu'il avait en vue. (Wagner R.L., 1970, p. 21)

Cette définition donne lieu au développement parallèle aux travaux d'analyse de textes entendus comme l'acte dont le résultat est la production d'un énoncé qui est une relation entre l'auteur et le destinataire. Les mots et expression français sémantiquement pervertis par l'usage local et l'insertion des mots de langues vernaculaires font l'objet de notre recherche qui, faut-il le signaler, constituent des indices de la langue relâchée d'Alain Mabanckou. A la transposition pure et simple

des structures lingala et kituba voire bembé, dans la langue de l'ancienne métropole, s'ajoute un autre fait linguistique, celui de l'adoption par Mabanckou des segments et syntagmes français avec une alternance sémantique congolaise. Pour des raisons historiques et sociologiques, la plupart des Etats africains comptent un grand nombre de langues. Chaque ethnie ou groupement naturel d'individus de la même culture a sa propre langue, et dans un même Etat africain existent plusieurs langues. L'auteur congolais dont les textes sont le reflet de sa culture, mêle à dessein les mots du terroir à ceux du français, créant ainsi le phénomène appelé interférence linguistique que Dubois explique en ces termes :

> On dit qu'il y'a interférence quand un sujet bilingue utilise dans une langue cible A un trait phonique morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue B. (Dubois J., 1994, p. 507-508)

La question clé de notre recherche est donc la suivante : l'usage local et l'insertion des mots de langues vernaculaires est-il motivé par leur forte et riche connotation ? Leur intrusion ne traduit-elle pas l'intention de l'auteur à ne pas altérer la riche connotation que charrient ces lexies locales ? En nous appuyant sur certains indices relevés dans trois ouvrages romanesques d'Alain Mabanckou, à savoir : *African Psycho, Verre Cassé et Mémoires de porc-épic*, nous allons formuler quelques pistes de réflexion afin de comprendre les réelles intentions de cet auteur congolais qui, comme ses prédécesseurs, s'emploie davantage au plurilinguisme. Cet article s'articulera autour de deux points ainsi formulés : l'insertion des mots de langues vernaculaires dans le texte français et la perversion sémantique par l'usage local des mots et expressions français. L'intégration des matériaux hétérogènes déroge à la forme canonique du français hexagonal. Le bilinguisme auquel a recours nombre d'écrivains est passé au crible par Poulin et Ginette Michaud cités par Amangoua Atcha P. (1986-1987, p. 71) qui pensent de ce phénomène comme étant : « L'intégration de ce que l'on pourrait nommer la trivialittérature ». La syntaxe de Mabanckou se situe à la croisée des cultures. L'interpénétration des langues congolaises (kituba et lingala) au Français se réalise tant par le biais de calques que par les interférences linguistiques. Les termes « emprunts » et « interférences » sont conçus par la linguistique comme deux procédés dus à la cohabitation des langues. Selon Louvier C. (1992, p. 16) il est admis que :

> Les emprunts syntaxiques entraînent, la plupart du temps, une modification notable des structures et de la valeur sémantique qu'elles véhiculent. Ce type d'emprunt est très fréquent dans les situations de bilinguisme social où les phénomènes d'alternance et d'interférence de langue sont.

Dès lors, nous rangeons parmi les interférences linguistiques, tout trait d'emprunt syntaxique. Les termes « emprunts » et « interférence » sont conçus par la linguistique comme deux procédés dus à la cohabitation des langues. En effet, dans son dictionnaire de la linguistique, Mounin G. (1999, p. 124) définit l'emprunt

comme une « intégration à une langue d'un élément d'une langue étrangère ». Il s'agit du fait d'emprunter à une langue dite source les vocables inexistants dans la langue que l'on emploie incidemment. Ces vocables empruntés traduisent des aspects inhérents aux valeurs culturelles véhiculées par la langue source. Quant à l'interférence, Dubois J. (1994, p. 507-508) explique ce phénomène : « On dit qu'il y a interférence quand un sujet bilingue utilise dans une langue cible A, un trait phonique, morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue B ». De plus, Dubois J. (1994, p. 252) ajoute : « L'interférence reste individuelle et involontaire. » Dans cette perspective, nous étudierons le second trait linguistique dans le roman de Manbanckou, d'abord, en le décrivant, puis en inférant son impact sur le texte mabanckouen.

1.Typologie lexématique

1.1. Typologie des lexèmes du terroir

1- Mabanckou, A. (2003, p. 90) « Toute autre est l'histoire du nom de notre quartier Celui-qui-boit-de-l'eau-est-un-idiot. Dans une de nos langues, le bembé, on dit : ***Ba nwa mamb' biwulu***. »

2- Mabanckou, A. (2003, p. 90) « Il y a souvent des concours d'ivresse. Des gens qui liquident une bouteille de vin de palme en la maintenant entre les dents sans l'aide de leurs mains. Dans ces conditions, celui qui boit de l'eau est vraiment un idiot. La chanson de Zao, Tout le monde m'appelle soûlard, est l'hymne qui est entonné ici et là : Tout le monde m'appelle soûlard
Moi je ne suis pas soûlard
Moi **Ya kopa** moi je provoque personne. »

3- Mabanckou, A. (2006, p. 49) « il multipliait désormais les rassemblements, nous prenait de haut, haussait le ton, s'exprimait avec des gestes affectés, se caressait la barbichette à l'aide de ses griffes pour enfin croiser ses pattes antérieures, la gueule orientée vers le ciel à l'instar d'un être humain qui invoquait **Nzambi Ya Mpungu**, nous n'avions rien à dire puisqu'il avait le dernier mot, il nous assurait par exemple que telle rivière passait jadis de l'autre côté »

4- Mabanckou, A. (2006, p. 49) « la gueule orientée vers le ciel à l'instar d'un être humain qui invoquait **Nzambi Ya Mpungu**, nous n'avions rien à dire puisqu'il avait le dernier mot, il nous assurait par exemple que telle rivière passait jadis de l'autre côté »

5- Mabanckou, A. (2006, p. 118-119) « 'bon, je plaisantais, mon petit, allez, viens, je vais te préparer le meilleur plat de Kinkosso, **le ngul' mumako**', on estimait toutefois que Biscouri était la solution la moins catastrophique pour inculquer à un blanc-bec les premières attitudes sexuelles »

6- Mabanckou, A. (2006, p. 172) « 'des **maniongi, des ngébés, des ngoubas ya ko pola**', Kibandi n'a pas répondu à ces insultes en langue bembé, il s'est contenté de dire au tireur de vin de palme 'on verra bien, on verra bien qui

est **un maniongi, un ngébé, un ngouba ya ko pola**', le vieux Moudiongui a dit, avant de partir, «on verra quoi, hein, tu n'es qu'un pauvre type, ne compte plus sur moi pour boire le **mwengué** dans ce village, pauvre cadavre, ta mère t'attend au cimetière »

7- Mabanckou, A. (2003, p. 56) « II maîtrisait le ***mpini***, cette faculté de se rendre invisible en récitant des formules insondables même pour les charlatans et les sorciers du pays. »
8- Mabanckou, A. (2003, p. 56) « cette faculté de se rendre **invisible** en récitant des formules insondables même pour les charlatans et les sorciers du pays. »
9- Mabanckou, A. (2006, p. 82) « Papa Kibandi secoua d'abord la gourde à plusieurs reprises avant de verser le **mayamvumb**i dans le gobelet, il avala lui-même une lampée »
10- Mabanckou, A. (2006, p. 186) « j'ai aperçu un petit groupe d'hommes transporter le corps vers le cimetière, j'ai reconnu la famille **Moundjoula** qui avait été à l'origine de la mort de mon maître. »

1.2. Typologie des mots et expressions français calqués aux langues nationales.

1- Mabanckou, A. (2003, p. 55) « ANGOUALIMA avait de l'expérience, je le reconnais. II avait eu la chance d'apprendre les ficelles du métier dans le pays d'en face où il avait passé sa jeunesse. Né comme moi à Celui-qui-boit-de-l'eau-est-un-idiot, 'l'enfant ramassé' qu'il était fut tour à tour **pousse-pousseur** »
2- Mabanckou, A. (2006, p. 82) « le petit Kibandi n'eut pas de rapports fréquents avec **son autre lui-même** qui préférait plutôt me pister, m'empêcher de dormir, il arrivait parfois que je trouve des vivres amassés près de ma cache, **je savais que c'était l'autre lui-même** du petit Kibandi qui les avait déposés là, j'en étais fier, »
3- Mabanckou, A. (2006, p. 81) « Papa Kibandi, de sa voix éraillée, entonna une chanson, entreprit de creuser la terre avec la virtuosité des ***déterreurs***, ces voleurs de suaires qui, une fois qu'ils avaient commis leur vol et profané la sépulture du macchabée »
4- Mabanckou, A. (2006, p. 34) « j'ai aperçu un petit groupe d'hommes transporter le corps vers le cimetière, j'ai reconnu la famille **Moundjoula** qui avait été à l'origine de la mort de mon maître »
5- Mabanckou, A. (2006, p. 92-93) « il aurait voulu en discuter avec sa sœur, lui démontrer qu'on pouvait l'accuser de tout, sauf d'avoir **mangé sa nièce** »
6- Mabanckou, A. (2006, p. 94) « Papa Kibandi réfuta l'accusation, 'je ne l'ai pas mangée, **comment pourrais-je manger ma propre nièce**, hein, je ne sais même pas comment on **mange quelqu'un**, la petite est morte de noyade, un point, c'est tout' »
7- Mabanckou, A. (2009, p. 147) « Mais **votre cousin-là**, quel bonhomme ! Il ne parie pas très fort, et quand il t'écoute parler, il croise les bras et remue la tête à chaque parole. »

8- Mabanckou, A. (2003, p. 107) « elles vont dans nos hôpitaux, elles empruntent nos transports en commun, **elles mangent notre nourriture**, elles s'habillent comme nos filles, et, en plus, elles sont plus belles que nos filles »
9- Mabanckou, A. (2005, p. 124) « et nous, on ne peut pas accepter cette largesse parce qu'il faut bien qu'elle paye son loyer**, qu'elle fasse manger sa famille**, et quand on paye elle remplit l'assiette plus que toutes les autres vendeuses du quartier »
10- Mabanckou, A. (2005, p. 136) « ce type-là est un imposteur de première classe, ce n'est pas un vrai sorcier, ce n'est pas un vrai guérisseur**, il veut manger notre argent, oui, il veut le manger** comme tous les grands escrocs de ce pays mangent l'argent des honnêtes citoyens, c'est lui, le diable, c'est pas moi, je vous dis, vade retro satana. »

2. Analyse des lexèmes

2.1. Analyse des lexèmes du terroir.

Cet auteur fait montre de la maîtrise de la langue française, ne cède pas à la tentation du mimétisme ou de l'académisme exclusif dans la narration. Alain Mabanckou emprunte abondamment, en écrivant en français, des mots des langues qui lui sont bien familières. L'hybridation des langues, leur cohabitation est un désir manifeste de l'auteur congolais, qui ipso facto transplante le phénomène de l'oralité dans ses textes comme le note Mbanga A. (1996, p.117) :

> La particularité interférentielle des récits de Labou Tansi est de contenir des termes et expressions puisés dans les langues congolaises. [...] En intégrant les mots lingala, munukutuba et lari [...] l'auteur tente de réhabiliter ces langues et de les confronter au français dans un texte littéraire écrit en langue française afin que le lecteur congolais s'y retrouve. Il met en équivalence l'oralité africaine avec l'écrit.

Citons-en quelques exemples :

« Ba nwa mamb' biwulu » est un syntagme verbal généralement employé pour tourner en dérision toux ceux des hommes qui s'abstiennent de consommer des liqueurs fortes et autres boissons alcoolisées, se contentant de prendre l'eau. Au-delà de ces considérations, cette expression s'emploie par motif d'orgueil, mieux pour se valoriser du fait que tel ou tel individu est capable de s'acheter régulièrement à boire ou d'en offrir aux autres. Dans ce cas d'abstinence, il est rarement observé d'échauffourées tant il est vrai que l'eau n'emporte pas son consommateur même les plus avides. D'où cette boutade : « Ba nwa mamb'biwulu »

« Ba nwa mamb biwulu » est une interférence linguistique dont l'interprétation est donnée par l'auteur lui-même dans *African Psycho*, à partir de ce récit qui illustre les

travers comportementaux qu'engendre la consommation immodérée des liqueurs fortes :

Le mot composé « Nzambi Ya Mpungu » est tiré du kituba. Formé par le même principe de la composition, il veut dire : « Dieu du Ciel ou Dieu suprême », Créateur (Nzambi) de l'univers (du ciel - Mpungu). La particule prépositionnelle « Ya », placée entre deux substantifs, permet d'établir des rapports variés entre deux mots ou groupes de mots. Contrairement dans le cas fréquent où elle est antéposée au substantif, pour distinguer son locuteur par une marque de respectabilité à la congolaise.

Ainsi, relève-t-on chez les auteurs francophones, à l'instar de Mabamckou, un phénomène de cohabitation de langues dans leurs écrits, comme en art musical. A en croire Lukusa Menda (2005, p. 17) qui, parlant de la chanson, fait remarquer que « La chanson est dans un lingala serti des mots français ; soit à l'état pur comme dans Régine (prénom de femme) économie esili (avec le sens d'épargne) ». Il poursuit en inférant que *:*

> Ces mots, inscrits tels quels dans un texte en lingala, relèvent d'un procédé de collage bien connu en peinture tout comme en littérature. Ils (les mots) n'ont pas d'équivalents lingala qui conserveraient la même clarté d'expression. Par ailleurs, il y a des mots français lingalisés comme falanga (de franc), feti (de fête), posi (de poche). (Menda L., 2005, p. 17)

L'hybridation des langues dans un texte concourt-il à une francophonie plurielle ? Ces propos de Rousseau J. J. (1996, p. 78-79) viennent à point nommé corroborer cet état : « La traduction d'une langue en une autre est d'abord celle d'une vision du monde en une autre vision, sans correspondance intégrale. » Cela n'étonne donc pas que Ahmadou Kourouma ait adressé son livre à l'Africain, cite Moncef B. (1979, p. 10) :

> Ce livre s'adresse à l'Africain. Je l'ai pensé en malinké et écrit en français en prenant une liberté que j'estime naturelle avec la langue classique…Que vais-je donc faire ? Simplement donner libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain …Je suis malinké et j'aborde la réalité de mon peuple de la façon la plus naturelle.

Écrire en ayant recours aux emprunts et au bilinguisme spécifie le texte de cet auteur qui ancre son ouvrage parmi les romans dits « parlants », lesquels, à n'en point douter, séduisent le lectorat. Ahmadou avait-il déjà envisagé la nécessité d'écrire en français mais en pensant dans sa langue maternelle ? Ainsi écrit Kourouma, A. (1997, p.118) :

> Écrire en français en continuant à à penser dans sa langue maternelle ne construit pas seulement une case maternelle à l'écrivain dans la francophonie ; il permet de réaliser une francophonie ouverte, une francophonie multiculturelle qui peut rassembler des peuples égaux qui considéreront en définitive le français comme un bien commun.

« Ngul mu mako » est une interférence issue de l'adjonction de trois monèmes : « ngul », le porc ; « mu » mélangé à, et « mako » la banane. Signalons que le terme bembé « mu » » est un complément de moyen puisqu'il se traduit grammaticalement par : « avec ». Ainsi dit, ce plat de porc ne peut être consommé sans l'accompagnement de ce condiment essentiel qu'est la banane. Ce plat d'une composition hétéroclite est très prisé au sud du pays et même dans les grands centres urbains du Congo où il a pris les allures des plats luxueux à cause de leur prix onéreux. Spécificité bembé, ce plat est passé d'une ethnie restreinte du sud du pays à l'universalité culturelle puisqu'il se consomme avec passion et sans distinction tribale qui ravage les groupements sociaux de ce pays. Signalons que les trois plats communs aux Congolais sont « le pondu » fortement concurrencé par « sakasaka », « mokalu » et « koko », désignent le premier les feuilles de manioc préparées et qui constituent un mets très apprécié des habitants de l'Afrique Centrale, le second le poisson fumé, le troisième enfin un légume sauvage dont les Congolais font une abondante consommation. Ce passage montre à quel point le texte de Mabanckou est marqué du substrat culturel tropical.

Aux insultes proférées, classées au plan lexical « maniongi », « ngébés » et « mwengué », s'ajoute cette locution : « des ngoubas ya ko pola », interférence puisée dans le lexique du lingala. Il se traduit par des arachides pourries, altérées par la décomposition. L'article indéfini « des » comme déterminant à ce syntagme verbal, est un désir manifeste de cet auteur de franciser les locutions de son terroir, mieux, de marquer un alliage assorti que tissent ces langues : celle de la métropole et des anciennes colonies.

Le terme « mpini » est un emprunt des langues locales du Congo dont le sens est pourvu par l'auteur lui-même dans son texte.

« Mpini » est un phénomène qui a rendu redoutant les pratiques excavatrices des cadavres, dont les ossements constituent un riche commerce qui suscite les appétits de nombreux jeunes en quête d'un gain facile

« Mayamvumbi » est un emprunt fait aux langues nationales du Congo. Notons que ce monème est un mot-valise, formé par composition de deux termes ayant chacun une existence autonome, à savoir : « maya » de lingala, l'eau en français et « mvumbi », de kituba, le cadavre, un disparu. Ainsi donc, « mayamvumbi » est un liquide, une potion prélevée à la suite de nettoyage d'un cadavre avant son inhumation ou après qu'il a été déterré, ensuite consommé pour des fins strictement maléfiques.

Ainsi, « mayamvumbi » signifie les eaux d'un cadavre. Comme on peut le constater, ces eaux naturellement souillées, donc impropres à tout usage, est au contraire bien prisée dans le seul but de se procurer des pouvoirs maléfiques, comme ceux que venait d'obtenir Kibandi à l'issue de cette absorption.

Les deux termes combinés – mayamvumbi – semblent présenter une harmonie homophonique et phonétique qu'on les prendrait pour des termes de même langue. Rappelons que « maya » du lingala signifie « l'eau » (est la forme contractée de may et ya=maya) et « mvumbi » du kituba traduit « le cadavre ». Le même terme s'emploie ainsi du bembé, avec une légère différence phonétique au niveau de la dernière syllabe « mbi », laquelle en bembé est presque insonore « m'vb ».

Le mot composé « Nzambi Ya Mpungu » est tiré du kituba. Formé par le même principe de la composition, il veut dire « Dieu (Nzambi) du Ciel (Mpungu) ». La particule prépositionnelle « Ya », en kituba, lingala et même en bembé, placée entre deux substantifs, permet d'établir le rapport de complémentarité entre deux mots ou groupes de mots. Contrairement dans le cas fréquent où elle est antéposée au substantif, pour distinguer son locuteur par une marque de respectabilité à la congolaise. Signalons que ce précieux sésame n'est recueilli que par des initiés, dotés d'un pouvoir comme le « mpini » (l'invisibilité) appelés « mundjula » (le déterreur, l'excavateur).

2.2. Analyse des lexèmes français à la manière congolaise.

Le glissement sémantique, écrit Jean-Alexis Mfoutou (2012, p. 152), est une pratique en vogue dans la « zone frontière où les variations sémantiques des mots déjà existants en français recouvrent un sens nouveau sans changer de forme, on fait du nouveau avec de l'ancien ».

Considéré comme la langue de communication de masse, le français, langue officielle, est, sans nul conteste, le seul médium d'enseignement. Aussi Alexis Mfoutou (2012, p. 82) fait-il constater : « Le français au Congo est une langue qui bouge. Son lexique est en évolution permanente. » Relevant quelques observations sur l'évolution du vocabulaire du français au Congo, Alexis Mfoutou (2012, p. 83) répond : « Pour qui part à la chasse aux créations lexicales, est prêt à succomber aux délices du vocabulaire innové, aussi qu'à prendre le risque de se perdre parfois dans cette jungle langagière multiforme. »

« Pousse-pousseur » est un cas d'interférence et signifie une personne qui s'occupe du transport de marchandises par une sorte de chariot de fabrication artisanale appelée pousse ou pousse-pousse. Dans les habitudes langagières des Congolais, il ne semble pas exister le correspondant du verbe « pousser » dans les deux langues nationales. Les congolais y ont recours en l'employant avec récurrence pour désigner celui qui est porteur d'immenses fardeaux au moyen d'un pousse-pousse (un cyclopousse tiré par un cycliste).

« L'autre lui-même » est un syntagme congolais qui n'a pas vraiment d'équivalent français. L'expression « alter ego » semble en être une approche sans pourtant connoter précisément le sens qu'inspire la conscience linguistique de l'auteur. Pour être exhaustif sur ce chapitre, il faut préciser que dans ces romans à l'étude et plus spécifiquement, *Mémoires de porc-épic*, le terme « double », c'est-à-dire « l'autre-lui-même » ou comme le narrateur tente de définir cette terminologie : « J'étais lui, il était moi » Mabanckou, A. (2006, p. 60). L'expression signifie, dans la sociologie congolaise, un être métaphysique (invisible) dont la vocation est d'assumer des tâches sensiblement funèbres. Pour illustration, les pages 89, 90 et 91 de *Mémoires de porc-épic* nous renseignent sur la dizaine des victimes faites par Kibandi, aidé de son double dont il ne se séparait jamais. Ce double, au sens africain du terme, symbolise le « nkuyu yuma », le diable sec, ange gardien du sorcier qui sème à qui mieux-mieux la désolation, aux moindres ordres de son maitre. Devesa J. M. (1994, p. 50) en tire la conclusion suivante :

> La sorcellerie est un univers étrange…quelque fois sans pitié…où les sorciers dépositaires d'un savoir hors du commun, se livrent à des luttent sans merci et mangent leurs victimes. Dans ce monde, l'invisible et le visible, la vie et la mort sont perpétuellement associés.

Il poursuit en affirmant que

> Les sciences occultes englobent traditionnellement deux pratiquent distinctes : la magie noire et la magie blanche. La première draine beaucoup d'émotivités et d'effroi. Utilisée pour nuire, ensorceler, tuer, elle a toujours été identifiée à quelque chose de mauvais et de menaçant, à quelque chose de terrible et de fascinant. (*Ibid*., p. 54)

« Déterreur » est un correspondant français de « mundjunla », même si les deux termes ne signifient pas exactement la même chose. Si le premier terme signifie la personne qui déterre les cadavres, le second lui, est plus expressif du fait de son caractère mystique : personne qui profane les sépultures et retire les corps qui s'y trouvent. Formé à partir du lexème Koongo « djula », notion d'exhumer et du préfixe de classe plurielle Koongo « mi-« , mindzoula, orthographié encore « moundzoula », est emprunté aux langues bantu.

« Mundjunla » est un emprunt d'une des langues nationales, à savoir le kituba. Ce terme se traduit en ainsi par : déterreur, excavateur mieux celui qui exhume furtivement des dépouilles nuitamment, dans un but lucratif. Plus couramment, on dit d'un déterreur que c'est une personne qui profane les sépultures et exhume les morts. Cette pratique oblige du pratiquant d'être doté d'un certain pouvoir maléfique et aussi de l'invisibilité. La commercialisation des os étant devenu un commerce très rentable, sa pratique s'est amplifiée, au point de revêtir un caractère criminel, puisque leur pratiquant occasionne le trépas d'autres personnes.

« Mangé » est un calque des langues nationales et dialectales congolaises. Comme l'a expliqué le narrateur, ce verbe traduit l'élimination physique d'un individu par des moyens imperceptibles par ceux qui nient l'existence d'un monde parallèle.

« Manger ma propre nièce », « manger quelqu'un » est une transposition de langues congolaises. Cette construction se traduit en kituba et lingala. Comme on peut le voir, « manger quelqu'un », c'est soumettre une personne à l'action d'un sortilège, jeter un sort sur quelqu'un, l'ensorceler ou l'envouter. On se souvient alors du célèbre titre de la pièce de théâtre de Sony Labou Tansi : *Qui a mangé Madame d'Avoine Berrgotha ?* « Manger notre nourriture » est une traduction littérale des expressions des langues nationales et dialectes parlés au Congo. « Faire manger sa famille » est un tour lingala et kituba qui signifie pourvoir, mieux subvenir aux besoins nutritifs des siens. « Manger notre argent », « manger l'argent des honnêtes citoyens » sont des constructions qui relèvent de la transposition des structures lingala et kituba. Dans ce contexte, ces constructions phrastiques équivalent en français aux expressions « escroquer de l'argent ».

2.3. Connotations à profusion.

Le besoin de traduire en français l'idée sans la déformer, est sans conteste, ce qui motive cet auteur dont le recours aux mots du terroir et syntagmes français à usage africain est récurent. Ces derniers, note Nzete P. (2008, p. 59) ont une force suggestive, « qui s'ajoutent de façon heureuse à ce qui est dit en français ». Maints segments, bien que traduits en français, conservent leur sens africain, nouvelle acception acquise après que l'auteur a déconstruit le premier sens dont ce terme est porteur. Nous en relevons quelques cas illustrant ce fait.

Plusieurs lexies et syntagmes propres à l'aire linguistique congolaise n'ont de sens que par rapport à ce contexte. Prenons-en quelques illustrations :

« Ba nua mam'b biwulu » : Ce syntagme congolais a un équivalent français proposé par l'écrivain lui-même : « ceux-qui-boivent-de-l'eau-sont-des-idiots ». Outre cette explication intratextuelle, son sens premier est largement dominé d'autres significations que lui confère cet auteur. Du caractère inintelligible de tous ceux qui se privent des liqueurs, pour ne se contenter comme seule boisson l'eau, en passant par le fait d'être un va-nu-pieds, un misérable, un désargenté, un demeuré car le vin donne à réfléchir et enfin à la mansuétude qu'on reproche à ceux qui s'abstiennent du vin.

Comme il convient aux hommes de s'abstenir de la consommation de l'eau, voici une illustration de ceux des hommes qui, épris du vin, se sont fait débaptiser : « Moi, Ya Kopa » (Mabanckou A., 2003, p. 90). D'ordinaire, la particule prépositionnelle « ya » s'emploie dans les langues et dialectes congolais pour établir des rapports variés entre groupements humains ou entre deux objets dont on se sert habituellement, d'une part. Antéposé au substantif « Kopa », il est un marqueur de

la supériorité, la suprématie (avoir un âge avancé par rapport à son interlocuteur), la dignité (rang social élevé), ou la respectabilité dont jouit la personne dont on parle, d'autre part. C'est dans cette perspective qu'est employée cette particule congolaise « ya ». En effet, selon le dialecte congolais dénommé « Lari », très parlé au sud du Congo, « Kopa » désigne le « gobelet », la tasse ou le verre, un récipient à boire. Préfixé à cette particule « ya », « Kopa » forme une expression congolaise bâtie sur un superlatif « ya » marquant la susceptibilité, la capacité d'un personnage à accomplir une mission qui lui est dévolue. Dans ce contexte, l'expression congolaise « ya Kopa », est buveur impénitent.

« nzambi ya mpungu » : Construit par association du kituba (nzambi) et du bembé (ya mpungu), ce mot-valise charrie plusieurs charges sémantiques. Compris comme « Dieu » (nzambi) et « du ciel » (ya mpungu), ce terme véhicule, au Congo, une diversité d'acceptions selon les us et coutumes en vigueur dans les milieux où il est proféré. Dans les rites traditionnels, les séances de désenvoutement ou d'exorcisme très courant au Congo et enfin aux gris-gris ou sceptre du pouvoir légué par le chef de clan disparu et qui devra se transmettre de génération en génération, afin de perpétuer les pouvoirs mystérieux dont ils sont porteurs. Ainsi, « nzambi ya mpungu » ne peut être strictement pris comme le Dieu du Ciel.

« Mundjoula » : Pris comme un déterreur, en d'autres termes, un excavateur, ce terme est sémantiquement chargé des connotations lourdement négatives : est déterreur, celui qui est chargé des pouvoirs mystiques (sorciers), il est par ailleurs doué d'invisibilité (mpini), susceptible de faire trépasser un individu (manger quelqu'un) et à affronter le mort (puisque certains cadavres sont enterrés avec des objets de nature à malmener les déterreurs sinon à le tuer). Ainsi, déterreur devrait se prémunir de certains pouvoirs lui garantissant protection et puissance à leur opposer une résistance farouche et au besoin à les combattre. À cette pluralité connotationnelle, il convient d'ajouter une qualité contre nature reproché aux déterreurs : le cannibalisme. Ainsi donc, « mayamvumbi » est un liquide, une potion prélevée à la suite de nettoyage d'un cadavre avant son inhumation ou après qu'il a été déterré par ces hommes ainsi désignés « mundjula » puis consommé (boire) à des fins strictement maléfiques**.** Ce même liquide est réservé au rite initiatique pour ceux des hommes qui sont choisis à devenir moundjoula.

« Mayamvumbi » : mot-valise, est porteur de riches et nouvelles acceptions suggérées par sa formation. Constitué de lingala « maya », l'eau, et de kituba « mvumbi », le cadavre, ce terme traduit formellement les eaux souillées recueillies après lavement du cadavre. Au-delà, cette terminologie désigne un liquide extrait par les « mundjula » d'une part, l'usage auquel il est réservé d'autre part : d'abord pour initier ou contraindre à l'initiation les hommes qui le souhaitent devenir ou ceux qui ont surpris les déterreurs. (Surprendre les déterreurs en plein service est un acte délictueux. Le curieux les ayant pris en flagrant délit risque, soit la mort soit qu'il est contraint à devenir l'un des leurs afin de ne pas divulguer le secret.) Ce liquide rare

est chargé des pouvoirs mystiques au point qu'il est recherché de grands commerçants qui, en mal d'expansion de leurs bénéfices, y ont recours. Car le liquide est reconnu très attractif des clients. Enfin, ce concept est unificateur de deux cultures qui, jusqu'ici, vivent en antagonisme, suite à un vice social instrumentalisé par les hommes afin de diviser pour mieux régner**.**

« Ngul mu mako » : Terme formé par association du kituba « ngul » et du bembé « mu ma mako », véhicule plusieurs valeurs culturelles venues de divers horizons : celle de consommer local, donc de parer à toute éventualité d'emporter ce qui peut être cultivé au pays et en dernier lieu, la banane est un l'un aliment de base de la contrée de Mouyonzi. Concevoir un plat où cet aliment est associé, est une vulgarisation culturelle encore méconnue par d'autres qui prisent et pourtant régulièrement le cochon « ngul ».

« Nguba ya ko pola » : Ce mot-valise est aussi construit selon le même procédé de collage des lettre Il est particulièrement tiré du kituba et de lingala. Non seulement que ce syntagme traduit la qualité de l'arachide « nguma » en putréfaction « ya ko pola », mais pour certains locuteurs, le terme sert à caractériser certains comportements jugés vaniteux, ridicule et misérable.

Quant aux termes français à l'usage local (congolisé), ils ne dérogent guère à la norme.

« Pousse-pousseur » : Mot valise, est ainsi formé pour spécifier celui qui conduit une voiture monoplace à deux roues. Dans le contexte socio-culturel congolais, est pousse pousseur, autrement appelé « koroman », tout homme d'un rang social méprisant, vulgaire et non instruit, d'ailleurs c'est l'une des raisons pour lesquelles il exerce cette besogne humiliante mais il est aussi qui, en cas de conflit socio-politique, peut basculer dans un camp ou dans l'autre, versant dans des actes éhontés.

« L'autre-lui-même » : Ce terme n'est pas exactement la traduction de ce que l'auteur entend faire passer comme message. Il fait partie des termes africains intraduisibles. Quelque fois dans le contexte congolais, on parle de « nkuyu yuma », en d'autres termes, le substitut qui exécute les taches à la place de son maitre qui, d'ordinaire est couché chez lui.

« Manger sa nièce » : Comme l'esprit nous aide à le percevoir, il ne s'agit pas ici du fait de s'alimenter mais de tuer ou assassiner son prochain. Gael Ndombi Sow s'était peut-être trompé en disant que « manger » se rapproche lexicalement de « tuer, assassiner » alors qu'il s'agit bien de d'un rapprochement sémantique.

La particularité de cette lexie est qu'elle est porteuse des valeurs qu'elle véhicule dont la principale est celle du fait de son origine ou de sa formation : mot-valise formé de deux mots venus de deux langues nationales qui dépeignent deux clans

sinon deux grandes parties d'un territoire qui entretiennent une espèce de cohabitation conflictuelle. Parvenir à opérer cette alchimie lexicale, concourt par de-là à unifier ou à en souhaiter, dans un futur proche, l'unification à laquelle aspire un peuple qui s'est vu être privé de la bonne cohabitation par le fait politique qui alimente la fibre tribaliste dont l'une des tribus prend le dessus sur les autres dépourvues des dirigeants politiques. L'unification des mots d'origines opposées n'est qu'une ombre d'un souhait explicite d'unification d'un même peuple longtemps divisé.

Le français, écrivait Bally C. (1932, p. 26), farouchement traditionaliste, n'a jamais « vécu dans un isolement complet, à notre époque toutes (langues) se compénètrent intimement ». *Mémoires de porc-épic* comporte le plus grand nombre de termes essentiellement congolais (soit 6 mots et énoncés sur 11 sont bembé, neuf mots et énoncés kituba et sept mots et énoncés lingala), deuxième langue des deux langues nationales. Ce choix de l'auteur, on peut le comprendre, est motivé par le fait que la trame narrative se déroule dans la localité de Mouyondzi où ce dialecte est la principale langue de l'ornière. Mais cet auteur tient, sans l'ombre d'un moindre doute, inscrire la langue bembé comme une langue capable d'être écrite comme toute autre langue déjà existante – nous entendons par là une langue scripturale, à l'instar du français ou du latin ou l'espagnol. L'auteur tient à sortir sa langue de l'ornière et de l'oubli dans lesquels généralement un dialecte est cantonné. Le dialecte lari prend rang dans ce corpus parmi les dialectes essentiels de Kongo, derrière le lingala et le kituba qu'il égale par moment puisque les locuteurs du kituba ont sensiblement les mêmes atouts linguistiques du lari. État des faits qui serait difficile à constater quant aux locuteurs du kituba qui, dans leur majorité, éprouvent d'énormes difficultés à manipuler les deux langues. Fait linguistique d'ailleurs par lequel on parvient à distinguer l'origine sociale des congolais.

A la question : « pourquoi Mabanckou a-t-il eu recours avec profusion aux langues africaines et congolaises ? » Paul Nzete (2008, p. 24) tente de fournir quelques éléments de réponses : « J'interprète cette diversité géographique des langues citées comme un signe du panafricanisme de l'écrivain : il ne manque pas de le proclamer lui-même. » D'ailleurs, Henri Lopes, cité par Nzete (2008, p. 26) donne cette précision sur ce choix d'hybrider son texte, exercice dans lequel se distingue Mabanckou, qui use des termes africains et congolais : « Ainsi, ai-je souvent éprouvé le besoin de faire don de mes écrits à mon pays en présentant ce dernier à mes lecteurs » Plus loin, Henri Lopes cité par Nzete (2008, p. 26) confirme : « J'appartiens surtout à la famille congolaise. » Quoi d'anormal pour un auteur africain et congolais d'avoir recours aux mots et syntagmes des langues locales ? De cet usage des mots du terroir, Anatole Mbanga et Paul Nzete donnent diversement ces précisions relatives à leurs fonctions. Mbanga A. (1996, p. 117) affirme :

La particularité interférentielle des récits de Labou Tansi est de contenir des termes et expressions puisés dans les langues congolaises (…). En intégrant les mots lingala, munukutuba et lari (dialecte du sud de Brazzaville, dans la région du Pool d'où est originaire l'écrivain Labou Tansi), l'auteur tente de réhabiliter ces langues et de les confronter au français afin que le lecteur congolais s'y retrouve. Il met en équivalence l'oralité avec l'écrit.

Plus loin, Anatole Mbanga, (1996, p. 117) renforce cette idée en passant de la réhabilitation à la défense d'une civilisation *:*

> La floraison des termes en lingala, en munukutuba et en lari (on se rappellera que le vili a été introduit dans le récit par Tchicaya U Tam'Si) répond à la réévaluation de la culture traditionnelle et à la défense d'une civilisation en l'occurrence congolaise.

Paul Nzete (2008, p. 49) par contre, perçoit dans l'emploi de « ces mots et expressions venus d'ailleurs…des raisons d'écriture et participent de ce que Carmen Boustani appelle 'l'esthétique du divers' ». En d'autres termes, explique cet auteur,

> Je considère que cette 'esthétique du divers' a cinq fonctions : faire plus vrai, sauver des concepts à connotations particulières, suggérer un rythme, révéler une connivence, assurer la fonction cryptique. (Ibidem)

Paul Nzete (2008, p. 54) justifie l'emploi de ces termes africains :

> L'emploi de certains termes de langues africaines obéit au besoin pour l'auteur de traduire en français l'idée sans la déformer, de ne pas laisser disparaitre des concepts intéressants et de ne pas diluer la spécificité de certains autres.

Gassama M. (1978, p. 227) donne très justement ces précisons :

> Il y a, en effet, dans nos langues, des termes intraduisibles en français, les termes français correspondants ne satisfont pas toujours le romancier : si le terme français parvient à transmettre le contenu notionnel, il sacrifie les valeurs évocatrices du terme africain.

Les rapports entre la littérature et la langue soulèvent, la plupart du temps, la question de l'appropriation de la langue par l'écrivain. Cette question se pose avec acuité notamment dans la littérature africaine francophone. Elle suscite ainsi d'importantes interrogations sur le statut de la langue française telle qu'elle est usée par les écrivains francophones. Ainsi, par-delà la richesse langagière de Mabanckou, cet auteur congolais tente d'adapter la langue d'écriture à ses propres besoins d'expression, au prix d'importants bouleversements : insertion dans le discours des expressions de la rue, des tournures idiomatiques propres aux langues congolaises. C'est ce type de rapports sans doute complexes, de cohabitation de la langue française avec le parler typique de la langue congolaise, que nous analyserons dans cette deuxième partie. L'ellipse de la négation, celle du pronom personnel, l'emploi du monosyllabique ça et les perversions grammaticales et orthographiques vont constituer l'ossature du chapitre prochain. Le recours aux mots du terroir dans sa

narration ne clôt pas cette réflexion. Un autre mode d'expression de cet auteur congolais mérite d'être examiné dans le cadre de cet article. La floraison connotationnelle des termes et syntagmes ainsi examinés réside dans le fait qu'ils sont des mots-valises, formés par collages des mots de cultures diverses, charriant chacun des valeurs culturelles riches et variées, bien que ces clans et ethnies vivent en antagonisme par le fait politique. Dans son analyse du roman d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Gassama arrive à la conclusion que l'écrivain africain, quand il écrit en français, passe par trois étapes. La première étape est celle où

> l'auteur désémantise le mot en le vidant de sa substance, de ses valeurs traditionnelles ; il dérange alors le lecteur dans l'univers linguistique qui lui est familier.

Dans la deuxième étape,

> l'auteur charge le mot de nouvelles valeurs qui, souvent, laissent une impression de flou, mais secouent l'attention du lecteur en suscitant la curiosité. (Gassama M, 1978, p. 25-26)

Enfin, lors de la troisième étape, l'auteur replace le lecteur dans son univers linguistique habituel et celui-ci prend connaissance des nouvelles valeurs que véhicule le mot. Désormais, à chaque apparition du mot, la complicité auteur-lecteur est scellée ; cette complicité sera fondée sur la trahison de la langue d'emprunt et sur les mécanismes d'expression de la langue maternelle du romancier.

Conclusion

L'usage local des mots et syntagmes français, l'insertion du lexique lingala et kituba dans le texte, caractérisent le traitement qu'Alain Mabanckou fait subir à la langue française. On peut y voir un français congolisé résultant de la résurgence des catégories et d'opérations communes aux langues de substrat. Plusieurs raisons expliquent ces emplois dont nous venons de voir les manifestations : l'auteur congolais a eu recours à ces termes en langues congolaises, lesquels recèlent et pourtant des équivalents français mais les riches connotations qu'ils charrient risqueraient d'être perdues à jamais ; aussi ces termes employés comme tels, renferment des spécialités africaines qui, là aussi, pourraient être occultées s'ils étaient substitués à leurs équivalents français ; ces termes non seulement créent un climat africain mais aussi le charme qui en découle, la force suggestive qui s' y ajoute, sans oublier la fraternité, les valeurs unificatrice. S'il est admis qu'une pluralité des raisons ait motivé cet auteur, il n'en demeure pas moins que Mabanckou se soit focalisé à l'hybridation langagière pour l'orientation qu'il entend donner la culture universelle charriée par la francophonie : une francophonie unificatrice des peuples et des Nations aux cultures, religions et langues différentes.

Références

Dubois, Jean, (sous la direction de), *Dictionnaire de la linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

Badday Moncef s, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, n. 10, 1976.

Kourouma, Ahmadou, « Ecrire en français, penser dans sa langue maternelle », *Etudes françaises*, vol. 33, no. 1, 1997.

Devesa, Jean-Michel, *Magie et Ecriture au Congo*, Harmattan, 1994.

Lopes (Henri) cité par Paul Nzete, 2008, in , *Les langues africaines dans l'œuvre romanesque de Henri Lopes*, L'Harmattan, Paris, p.26.

Louvier, Christiane, « De l'usage de l'emprunt » in Office de la langue française, 1992.

Mounin, George, *Dictionnaire de la linguistique.…*, éd. cit.

Mabanckou, Alain, *African Psycho*, Seuil, Paris, 2003.

Mabanckou, Alain, *Verre Cassé*, Seuil, Paris, 2005

Mabanckou, Alain, *Mémoires de porc-épic*, Seuil, Paris, 2006

Mabanckou, Alain, *Black Bazar*, Seuil, Paris, 2009

Makhily Gassama, Kama, *Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Abidjan, NEA, 1978.

Mbanga, Anatole, 1996, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Mfoutou, Lean-Alexis, (2012*), Histoire du français au Congo-Brazzaville. Chance et défi de la francophonie*, L'Harmattan, Paris, 2012.

Michaud, Ginette, citée par Philip Amangoua Atcha, « Récits Postmodernes » in *Études Françaises*, Vol.21, n .3, 1985/1986.

Nzete, Paul, *Les langues africaines dans l'œuvre romanesque de Henri Lopes*, L'Harmattan, Paris, 2008.

Rousseau, Jean, « Humboldt : un contemporain capital », *Echos, Sciences sociales et civilisation*, n 78-79, 1996.

Tshintutshabu Lukusa Menda (sous la direction de), *La littérature congolaise et sa critique*, Kinshasa, Calmec, 2005.

Wagner, Robert Léon, *Les vocabulaires français, taches de la lexicologie synchrone, glossaire et dépouillements, analyse lexicale*, Didier, Paris, 1970.

MEDICAL TERMINOLOGY BETWEEN PRECISION AND AMBIGUITY: THE CASE OF SYNONYMS

Roxana Elena DONCU, Cristina Veronica ANDREESCU,
Roxana Corina SFETEA
Carol Davila University of Medicine and Pharmacy, Bucharest, Romania

Abstract*: While in literary composition and academic writing synonymy contributes to the development of style, the use of synonymous terms in technical language is, as a rule, discouraged, in order to attain preciseness and clarity and to eliminate ambiguity. Eugen Wüster, the founder of the Vienna School of Terminology, noted that the purpose of terminology was "to unify concepts and systems of concepts, to define concepts, to reduce homonymy, to eliminate synonymy", by insisting on the univocity (each concept designated by one term and one term referring only to one concept) of the scientific term. Following this principle, synonymy and polysemy should be ruled out, yet in medical language one comes across a wealth of synonyms. Although synonyms introduce a certain measure of ambiguity into scientific terminology, according to Rita Temmerman they serve a functional role. Our paper will discuss the origin of synonyms in medical language (connected with the history of the development of medicine as a science) and try to outline the role that synonymy plays in medical terminology.*

Keywords*: medical terminology; Greek; Latin; synonymy.*

1. Synonymy in medical language

While in literary composition and academic writing synonymy contributes to the development of style, the use of synonymous terms in technical language is, as a rule, discouraged, in order to attain preciseness and clarity and to eliminate ambiguity. Trying to define some characteristics of scientific nomenclature, Oskar Nybakken wrote that

> A good scientific term will not be merely an arbitrary tag, but will suggest as clearly and as fully as possible the characteristics of the concept or thing to which it is applied. Seldom can a term fully describe a structure, anomaly, process, function, or effect, but it can generally supply a thumb-nail sketch or a shorthand description. The descriptiveness should be as precise as possible, suggesting the essential characteristic which differentiates the concept to which the word is applied from all other concepts; irrelevant or uncertain detail should not be suggested. (Nybbakken O., 1959, p. 27)

In medical terminology, however, there are a lot of synonymous terms that seem to defy the desiderata of precision and specificity. In the historical development of medicine Greek and Latin played an important part, first, because of the influence

of Hippocratic and later Galenic medicine, and then due to the role of Latin as a lingua franca used in scientific communication in Europe throughout the Middle Ages up to the 18th century and the development of national states and national languages. More than half of the medical terminology in use today is derived either from Greek or Latin, or both. As Nybakken notes, not only have Greek and Latin provided modern scientific terminology with the majority of its technical terms, but they also continue to provide the buildings blocks for the coinage of new terms. (Nybbakken O., 1959, p. 25) One reason is of course, their historical role in establishing medicine as a science, another is the fact that being 'dead languages', no longer used and subject to morphological and semantic change, the meaning of the words in Greek and Latin remains quite stable, and thus terms constructed from Greek and Latin elements will be likely to possess the same stability.

Nybakken classifies terminological synonymy in six groups (Nybbakken O., 1959, p. 251-264):

1. Synonyms (simple or compound words) resulting from the use of Greek and/or Latin source words of equivalent meaning, together with the English word:

derma	—	cutis	—	skin
dactylos	—	digitus	—	finger
dakryon	—	lacrima	—	tear
enkephalos	—	cerebrum	—	brain
geneion	—	mentum	—	chin
glossa	—	lingua	—	tongue
hystera	—	uterus	—	womb
kephalos	—	caput	—	head
mastos	—	mamma	—	breast
nephros	—	ren	—	kidney
omphalos	—	umbilicus	—	navel
ophtalmos	—	oculus	—	eye
cervix	—	collum	—	neck

Many noun synonyms in this category have only one term of Greek/Latin origin and one English term:

corona	—	crown
gingiva	—	gum
radix	—	root
dens	—	tooth
costa	—	rib
cranium	—	skull
incus	—	anvil
collarbone	—	clavicle
pyrexia	—	fever
hemorrhage	—	bleeding

gypsum — plaster
labium inferius oris — lower lip
labium superius oris — upper lip
dens incisivus lateralis superior dexter — right superior lateral incisor
dens incisivus lateralis superior sinister — left superior lateral incisor

Another common group of synonyms is made up of a noun phrase and a compound. While the noun phrase can have Greek, Latin or English words, the compound is usually derived from Greek or Latin word elements: prefixes, suffixes or combining roots, such as:

calcaneus — heel bone
radius — forearm bone
femur — thigh bone
calvaria — cranial vault

cheilocarcinoma — lip cancer
cheilitis — lip inflammation
rhinolith — nasal calculus
hypophysis — pituitary gland
nephrolith — renal calculus / kidney stone
cholelith — biliary calculus / gall stone
cholecystalgia — biliary colic
gastrodynia — gastric colic
rrhinorrhea — runny nose
xerostomia — dry mouth
hydrargyria — mercury poisoning

2. Synonyms (compound words) resulting from the use of one constructive unit derived from synonymous words of the same parent language, while the other is derived from different languages (Greek/Latin), with or without an English equivalent:

odontalgia — odontodynia/ toothache
galactorrhea — lactorrhea
laryngopharynx — hypopharynx
viscerocranium — splanchnocranium
erythroplasia — erythroplakia
nephropathy — renopathy
ophtalmomycosis — oculomycosis
polyonychia — polyunguia
colocentesis — colipuncture
splenomalacia — lienomalacia

Synonyms like *sudoriferous/sudoriparous* combine identical stems and different suffixes (*-ferous* and *-parous*), all of which are of Latin origin.

3. Synonyms (simple or compound words) derived from non-equivalent Greek and Latin words:

diaphoretic — sudorific
arachnodactyly — dolichostenomelia
uvuloptosis — staphylodialysis

4. Synonyms resulting from the metathesis of the constructive units of a coordinate compound word:

anteroposterior — posteroanterior
craniocervical — cervicocranial
mucoserous — seromucous
nasofrontal — frontonasal
nasolabial — labionasal
nasopalatine — palatonasal

pharyngoesophageal — esophagopharyngeal
scapulohumeral — humeroscapular
psychosomatic — somatopsychic
mediolateral — lateromedial
medioventral — ventromedial
megalodactylia — dactylomegaly
megalohepatia — hepatomegaly
ophtalmoxerosis — xerophtalmia
microsplanchnia — splanchnomicria

5. Synonyms resulting from the use of variant bases of the same parent word:

hidradenitis — hidrosadenitis
gastrasthenia — gasterasthenia
parotitis — parotiditis
parosteosis — parostosis
carcinogenic — cancerigenic
lactoferrin — lactotransferrin

6. Synonyms resulting from miscellaneous orthographic variants:

pyarthrosis — pyoarthrosis
apicectomy — apicoectomy
xeroderma — xerodermia

Nybakken's classification is undoubtedly useful, yet most of its categories can be reduced to the use of equivalent Greek, Latin or English words or word stems, combined in various ways. There is however one area of synonymy which Nybakken does not include in his classification, an area which, without excluding terminology of Greek or Latin origin, comprises equivalent terms derived from

English, in which one/more is a descriptive term, while the other is an eponym. This type of synonymy is very frequent both in the names given to various diseases and in the designation of various anatomic structures:

facial nerve paralysis — Bell's palsy
leprosy — Hansen's disease
maxillonasal dysplasia — Binder's syndrome
infantile cortical hyperostosis — Caffey disease / Caffey syndrome
greater vestibular glands — Bartholin's glands
carotid tubercle / tuberculum caroticum — Chassaignac tubercle
enamel cuticle — Nasmyth's membrane
corniculate tubercle — Santorini tubercle
cuneiform tubercle — Wrisberg tubercle
marginal periodontitis — Fauchard disease
trigeminal neuralgia / tic douloureux — Fothergill's disease
uveoparotid fever — Heerfordt's syndrome
giant-cell arteritis — Horton disease
histiocytic necrotizing lymphadenitis — Kikuchi-Fujimoto disease
dacryosialoadenopathy — Mikulicz syndrome

To the classes of synonymy that result from the use of variants, we can add those synonyms that result from the use of different Greek or Latin origin prefixes/suffixes:

hypersialosis — hypersialism
hypognathia — hypognathism
megagnathia — macrognathism
dysfunction — malfunction
pleurisy — pleuritis

2. Synonymy and Ambiguity

The great variety of synonyms in medical terminology seems to defy the principles of terminology as a science that studies specialized terms. Eugen Wüster, the founder of the Vienna school of terminology noted that the purpose of terminology was "to unify concepts and systems of concepts, to define concepts, to reduce homonymy, to eliminate synonymy" (qtd. in Temmerman R., 2000, p. 11), by insisting on the univocity (each concept designated by one term and one term referring only to one concept) of the scientific term. Following this principle, synonymy and polysemy should be ruled out. An engineer with a passion for information science and a strong opponent of ambiguity in professional communication, Wüster developed his theory of terminology following his experience in compiling *The Machine Tool. An Interlingual Dictionary of Basic Concepts* (1968), a systematic French-English-German dictionary of standardized terms. The theory of Wüster and the Vienna school was later contradicted by the research of some linguists (Cabré and Temmerman) who emphasized the

importance of the communicative and socio-cognitive aspects of a theory of terminology. Rita Temmerman argued that Wüster's approach was too narrowly synchronic, disregarding the dynamic nature of language, even if we refer to specialized languages. Temmerman also claimed that synonymy was functional in specialized languages, and that it reflects different perspectives (Temmerman R., 2000, p. 150). What are then the perspectives that the multiplicity of medical synonyms reflect?

3. The Functions of Synonyms

First, in the area of descriptive anatomy, the deeper we delve into details, the more we are likely to encounter only highly specialized Latin (and some Greek) terms. As Nybakken rightfully observed, terms of Latin origin occur more frequently in anatomy, whereas terms of Greek origin are characteristic for diagnosis and pathology (Nybbakken O., 1959, p. 42). Important macroscopic structures of the human body as well as important microscopic structures have both common English designations and names of Greek/Latin origin: *cranium/skull*, *musculus/muscle*, *uterus/womb*, *ren/kidney*, *erythrocyte/red blood cell*, *thrombocyte/platelet*. Anatomical atlases intended as learning materials for students prefer the vernacular English name for the important anatomic landmarks and structures. In Netter's *Atlas of Human Anatomy*, the anatomical atlas of choice for the majority of students, the English names of the important anatomical structures (head, neck, joints, muscles) are preferred, while the Latin terms are more used in the description of the skeleton (humerus, scapula, clavicle). Eponyms are usually given in brackets, under the descriptive terms. While the role of descriptive terms is to provide a synchronic perspective, the role of eponyms is to point to the diachronic development of anatomy, by referring to the main contributors to its development. In contrast, researchers that aspire to international recognition write their descriptive treatises using the Greek/Latin derived nomenclature. Nybakken notes that the universality of Greek and Latin is attested by the fact that "treatises in foreign languages dealing with scientific subjects can be read more easily than material in the same tongue dealing with more general topics" (Nybbakken O., 1959, p. 28) and this makes the technical terminology of science a kind of international 'lingua franca' of medicine. The use of Greek/Latin derived terms, apart from constituting markers of "technical precise language", has made medical nomenclature cohesive and unitary, thus contributing to the overall progress of the life sciences.

In the area of clinical medicine, synonymy is part and parcel of the status of the physician as both a specialist (a technical expert) and a clinician who deals with patients and develops communicative skills. Pairs of synonyms such as *pyrexia/fever*, *hematoma/bruise*, *erythema/redness*, *dysphonia/hoarseness*, *congested nose/stuffy nose*, *rhinorrhea/runny nose*, *dyspepsia/indigestion*,

rubeola/measles, *varicella/chickenpox*, *infectious mononucleosis/glandular fever*, *kissing disease*, *epidemic parotitis/mumps*, *halitosis/bad breath*, *acute rhinitis/common cold*, *hemorrhage/bleeding* point to the different perspectives that a physician has to adopt: a clear, understandable vocabulary that has to be used in the communication with the patient and his/her relatives, and the specialized terms which he uses to refer to symptoms and diseases in letters of referral, medical documents or conversations with peers.

In conclusion, synonymy in medical nomenclature does not lead to ambiguity, but has a clear socio-cognitive function of distinguishing between parallel discourses and establishing appropriate communication in different contexts.

References

Dorland's Medical Dictionary, Elsevier, Oxford, 2011.

Netter, Frank, *Atlas of Human Anatomy*, Elsevier, Oxford, 2018.

Nybakken, Oscar, *Greek and Latin in Scientific Terminology*, Iowa State University Press, Iowa, 1959.

Temmerman, Rita, *Towards New Ways of Terminology Description. The sociocognitive approach*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2000.

Wüster, Eugen, *The Machine Tool. An Interlingual Dictionary of Basic Concepts*, Technical Press, London, 1968.

TRUSTING MEDICAL CONSULTATIONS TODAY: HOW THE INTERNET IS CHANGING HEALTHCARE

Laura Ioana LEON
"Grigore T. Popa" University of Medicine and Pharmacy Iasi, Romania

Abstract*: The traditional way of communication has suffered many changes in the last 20 years. With the rapid development of technology we have witnessed some major changes that have affected our everyday lives. There is a debate among psychologists today whether the use of the Internet has improved the way in which we communicate. It is a fact that the way in which people communicate has changed. People no longer need or feel the need to meet face to face, preferring to communicate online, via the Internet. Thus, the Internet has become part of our lives.*
Undoubtedly the healthcare system is no exception from that. The Internet has penetrated the system, bringing about a lot of changes as well. Healthcare professionals have realized that it is important to keep pace with the technology and all the possibilities offered by the online presence. Doctors use the Internet and exchange a lot of information with their counterparts online. Likewise, patients seek for medical advice online. Consequently, it is expected that such a course of action would bring about a major change in the way people seek for medical care today.
The purpose of our paper is to analyze the way in which the whole perspective upon the medical consultation has changed. If in the past healthcare professionals were still reluctant to give telephone consultations, nowadays we are overwhelmed by the possibilities offered by the online presence. Today, patients can find their doctors online and consequently the number of informal consultations has increased. Therefore, the problem is how much we can trust such consultations, in the absence of physical touch, nonverbal cues and any other elements that used to make the traditional medical consultation an acknowledged course of action.

Keywords*: e-health; telemedicine; online presence; trust; medical consultations.*

The aim of this paper is to show how, in the context of studying ESP (English for Specific Purposes) at the Faculty of Dental Medicine ("Grigore T. Popa" University of Medicine and Pharmacy Iasi), students get to be familiarized with notions such as online communication, e-health and telemedicine. These are relatively new concepts that have been introduced in healthcare settings quite recently. Obviously, this is the effect that the Internet has had upon our lives, affecting the way in which we communicate today. Since the mere idea of communication has changed, it was expected for doctors and patients to gradually witness a different type of relationship. For some people, even today, when people spend a lot of their time online, it would be hard to imagine a medical consultation that would take place virtually (that is, no face-to-face encounter between the doctor and the patient and, consequently, no physical touch). The truth is that such consultations are already taking place online and this is probably one of the major changes in the healthcare system.

These are things that we discuss today, in our foreign language classes, with our medical students. The foreign language class has undergone many changes in the last decade or so, in order to keep ourselves updated with the progress of technology. On the other hand, in order to be able to handle some effects of the globalization today, foreign language teachers (especially when dealing with that foreign languages taught for specific purposes – medical students in our case; references will be made mainly to the English practical course at the Faculty of Dental Medicine) have realized the need to focus more on other aspects of language (which is no longer perceived from a traditional point of view; thus we give students the opportunity to acquire new and useful skills in the new economy of things. So maybe it is useful to state from the very beginning that this paper will not present a professional perspective (i.e. from a medical point of view), being rather of a more linguistic and interdisciplinary perspective upon the field of telemedicine. Nowadays students have to understand that, with the development of the Internet and of the technology, we are confronted with lots of changes that include even the way in which we communicate. Thus, these changes are expected to penetrate even the healthcare system, therefore we witness some changes even for the doctor-patient relationship. This new perspective will allow them to compare things even from a cultural point of view as these new tools in medicine are not to be found in our system yet. Thus they may draw the conclusion that it is up to their generation to think of some ways to improve the system. By looking at some American examples (the concepts of telemedicine and e-health seem to be better represented in the American context), students may easily see the differences between the two healthcare systems. Some of these differences will be discussed later in the article. Nonetheless, as we have already mentioned, the paper is not going to present ways in which we can improve the system, but it will rather discuss, from the perspective of an English practical course with medical students, how things have progressed in the field, and get a feedback from a generation of young medical students. This is a generation of people who are already very accustomed to all the Internet uses and applications.

In the context of discussing all these things from the perspective of introducing the idea of communication, we can give students some notions on the theory and practice of communication. Once they understand the traditional process, we may get further to discuss the idea of communication online via the Internet. The foreign language teacher may elicit from students differences that they can see immediately in the two ways to communicate. It is obvious that we preserve all the elements in both situations. The elements are there, but they will undoubtedly suffer some changes because the context is different. The teacher may thus lead a whole seminar in which students, based on their previous experience of online communication, will be able to observe these differences. The sender, the message and the receiver, probably the most important elements in the process, are there. Today the online communication does not offer only the possibility to exchange

written messages (though a great deal of this type of communication is carried out on the Internet), but we also have the possibility to communicate through video applications when the sender and the receiver of the message can see each other almost like in real life. This is an important detail to keep in mind when preparing to discuss about e-health or telemedicine because most of the times the doctor and the patient will have to see each other and the medical consultation will have to resemble, as much as possible, the real one. Obviously the message is there, but it will be sent through a different medium. If the sender and the receiver are not in a face-to-face encounter, their message is sent via a channel that will also be "protected" by a screen. These are other important details that have to be remembered. In the context of discussing about telemedicine, screens may play an important role. We may see screens as playing the role of the "external noise" in a real conversation. Sometimes screens may distort reality, or they may simply make some aspects unclear. The processes of coding and decoding the message functions the same in both types of communication. As long as the two persons have a common language (knowing how to decipher its symbols), their communication will make sense. As long as the doctor-patient encounter is via a video application, the doctor could easily pick up some nonverbal cues that would point to the patient's lack of understanding. Nonetheless – and this is a very important aspect related to the idea of online communication through text messages – if the conversation is not video supported, we lack all nonverbal cues that are very important especially in healthcare settings. A doctor needs to see whether his / her patient tries to hide information, feels embarrassed or does not understand the information. Feedback is probably a very much improved feature on the Internet. Actually, it seems that even real medical consultations today may easily end up with a feedback posted on the Internet. So nowadays, for patients it is quite easy to find all sorts of sites and platforms where they can rate their physician and leave a comment on how the medical consultation went on. Some more time should be spent on discussing the notion of context. In the traditional form of communication we learn about the fact that Context is the element that dictates much of the way in which communication will take place. If we refer to the academic context, for instance, then students can easily understand that their behavior, along with their discourse, is very much influenced by the context they are in. From the very beginning the Internet has provided us with a more relaxed and less conventional context. This has influenced a lot the ways in which people communicate and behave online today. We could even end up saying that we, as humans, have suffered psychological changes because of this new context. It seems that, with the development of the Internet, with all its messaging applications, people actually meet and communicate less and consequently get to have less physical contact. Physical contact is of major importance during a doctor-patient encounter. Starting from this idea, we can go on analyzing the very concept of telemedicine.

The first steps to take in an English practical course would be to see how it all began in the field of medicine. This is an opportunity for students to understand where we are today. The whole phenomenon can be better understood if we take the American example where the idea of telemedicine is by far better developed. The discussion may start with personal examples. No one is a stranger today to the idea of asking for medical advice from their doctors online. Students may share some of these experiences in this respect. We will soon discover that almost everyone has asked simple questions about taking a specific painkiller when they had a headache or a toothache, or for how long to go on with a certain antibiotic, taking into account the evolution of the infection. Others said that they had already rated their general practitioner online on various sites such as www.doctorbun.ro. So, a sort of incipient telemedicine has already been experienced by everyone, though – and this is an important detail – all these actions, in our context, have taken place with doctors whom the patients have already met before. Other instances were simply identified with the moments students started to look for medical advice online (let us not forget that we speak about some users that are better trained to look for medical advice online). Nonetheless, people do that a lot, whenever they have a medical problem (it is even observed that many patients prefer to do that prior to the real medical consultation – up to the supposedly irritating situations when the patient comes to the doctor having already established his / her diagnosis).

In order to check a short history of telemedicine, we can access Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Telemedicine) where we can find both a definition given to the term and a short history given to the phenomenon: "Telemedicine is the use of telecommunication and information technology to provide clinical health care from a distance. It has been used to overcome distance barriers and to improve access to medical services that would often not be consistently available in distant rural communities. It is also used to save lives in critical care and emergency situations" (http://en.wikipedia.org/wiki/Telemedicine). We can also see that there are other fields of medicine in which online services can be delivered today: telepharmacy, teletrauma care, telecardiology, telepsychiatry, teleradiology, telepathology, teledermatology, teleaudiology, teleophthalmology etc. Discussing all these things with students in Dental Medicine, it is worth mentioning that teledentistry is also available today (if not for real dental procedures, at least for dental care, consultations, education and public awareness). At this point, it is very important for students to see that, officially the accepted means of telemedicine are safe (http://en.wikipedia.org/wiki/Telemedicine).

On http://www.vsee.com/what-is-telemedicine/-cost-effective-increae-patient-engagement we get a history of telemedicine which began with the use of the telegraph and telephone in the 19th century. Casualties and injuries were reported using the telegraph during the Civil War, in addition to the ordering of medical supplies and consultations. This is considered the earlies adoption of telemedicine

technology [..]. By 1879 a Lancet report discussed how using the telephone can reduce the number of unnecessary office visits. This was only the beginning of what would be a patient care transformation […]. In 1922, Dr. Hugo Gernsbach featured the teledactyl in a science magazine. He predicted that this sensory feedback device would permit physicians to see their patients through a television screen and touch them from miles away with robot arms. The first radiologic images were sent via telephone between the medical staff at two different health centers in Pennsylvania in 1948 (the health centers were 24 miles apart from one another). Then, in 1959, physicians at the University of Nebraska transmitted neurologic examinations across campus to medical students using two-way interactive television. Five years later, a closed-circuit television link was built, that allowed physicians to provide psychiatric consultations 112miles away at Norfolk State Hospital (http://www.vsee.com/what-is-telemedicine/-cost-effective-increae-patient-engagement).

The next stage of our discussion would be to try to find, without having yet a closer look at some professional sites, the advantages and disadvantages that come with the use of telemedicine nowadays. Discussing all these things with an already trained audience, it is easy to draw the conclusion that on the Internet we can find both reliable and unreliable sources. Reliable sources require the doctor's direct online presence as a means of education and medical advice. Unfortunately, nowadays people are easily manipulated, especially on social media with all sources of information and medical advice which prove to be inaccurate. On http://onlinesense.org/trust-medical-advice-social-media students may read the story of two patients that ended up in the emergency room just because they followed some bad advice promoted on social media (how to treat an infection without going to the doctor or the best way to treat cancer without chemotherapy). Actually nowadays doctors do worry about this kind of medical advice that is accessible online. In most recent years studies have shown that the doctors' presence online has become more important because they are the only ones to be able to guide and monitor such a course of actions. This is, after all, not a kind of telemedicine anyone wants to experience. As we have said, though, doctors' presence online is so much needed today in order to educate and instruct patients. Another advantage for our students is that, by checking these American examples, they can learn a lot about the system, seeing what goes on well and what doesn't, thus, by the time they graduate, they will be able to put into practice things they have learned. In the US you can find sites such as www.doctorondemand.com where you can see a doctor anytime you want. The advertising of the website says it all: Available where you are without the hassle of the waiting room. Connect in minutes with board-certified doctors and therapists over live video (www.doctorondemand.com). Thus the website provides you with a very similar medical consultation to the one you may experience in real life: the doctor will take your history, will ask you about the symptoms, perform an exam and afterwards

even recommend treatment (including g prescriptions and labwork). On the same website you get a list of the problems that may be treated (urgent care, chronic conditions, labs and screening) and even of affections that are not treated (traumatic brain or spinal cord injury, chest pain and / or , numbness, vomiting or coughing blood, lacerations, loss of consciousness, multiple broken bones, severe burns, pediatric ear infections).

Also, there are some other platforms like Americanwell.com where patients can discover the doctors and review their profiles and check their availability before a visit. Patients who have never experienced such consultations before (and they may encounter some difficulties when performing the physical exam remotely) can get instructions on the website as well. Once a diagnosis and a treatment have been established, the prescription is sent electronically to the pharmacy that is closest to the patient. One thing to be mentioned here is that telemedicine requires a lot of money. Technology is very advanced but people do not know how to use it effectively (that would count as a disadvantage). It is true that some patients and equally doctors are reluctant to this idea just because they do not know how to use the technology. On Americamwell.com both doctors interested in taking up telemedicine and patients who are interested in such a thing may get instructed. Besides a device (iPhone, iPad enabled with a camera) and the Internet access, nothing else is needed. We would add, though, that the patient should also require good skills on the Internet and some confidence with the camera as the doctor will rely on their support: "you will be able to visually assess the patient, and can accurately gauge general distress, skin tone, clarity of thought and speech, respiratory rate, work of breathing. You can also have the patient assist in the physical exam, following your instructions to palpate areas of tenderness, assess ROM, assess in moving the camera to visualize areas such as the oropharynx, and assist in abdominal self-exam. In conjunction with a thorough history many providers feel that the information they can obtain from a video visit is sufficient for accurate diagnosis of many conditions (https://www.americanwell.com/). Of course one can find a lot of disadvantages when performing such procedures: is the doctor single in the room, can the patient see him / her correctly, can the doctor see / hear the patient well enough? Though for some patients it may look easier to experience such a medical encounter, we believe that people are still more confident when they see their doctor face-to-face. So, after all, the idea we have found on Hackernoon.com proves to be right. Nowadays, as far as the telemedicine is concerned, the biggest issue is not technology as much (more or less, people know how to use it – and for younger users things are quite easy), but it is rather a problem that is connected to the societal behavior and lifestyle habits. The moment people will get to that point when online consultations are perceived as convenient, reliable and trustworthy, no one will have any hesitation at all (http://hackernoon.com/the-future-of-telemedicine). One of these issues, though, can be easily solved. There are some telemedicine companies that connect patients

with doctors they already know. That is, at the moment of accessing telemedicine, the doctor and the patient already have a relationship and they have built a degree of trust between each other. Indeed, such consultations seem to be by far more effective than those in which the doctor and the patient have never met before. When you already know the doctor, the relationship is founded on trust: "For this reason, I believe telemedicine is truly effective for physicians who already have relationships with their patients. Context is everything. When your patient already trusts you, telemedicine is convenient, efficient and an excellent resource. However, when you have never established rapport with the patient, telemedicine can be frustrating; it can be a hurdle to the relationship rather than an asset […]. It is hard to trust a doctor – let alone any person – who is a complete stranger, especially when you are talking through a computer screen. Thus, telemedicine programs that are simply connecting providers with patients without an opportunity for in-person interaction are at a severe disadvantage. I would even argue that they will not be sustainable long-term" (http://blog.evisit.com/how-to-do-telemedicine-the-right-way). eVisit.com is such a platform that works to build a telemedicine software with current patient base, trying to determine some key factors that would enable telemedicine to function as effective as possible. These would be *trust*, *honesty* and *technology*. *Trust* seems to be an issue of the system, though. Many studies carried out in the US show that a high percentage of people still do not trust telemedicine. On mobilehealthnews.com it is mentioned that 75% of the Americans do not trust telemedicine. The major reason is that people do not understand the concept and consequently, do not know how telemedicine works: "In order for telemedicine to make a meaningful impact on American healthcare, patients will need to become familiar with the concept" (www.mobilehealthnews.com/news/american-public-still-skeptical-about-telemedicine).

To support the same idea of trust in telemedicine, Janis Gogan & others carried out a study in which they analyzed the notions of trust, system trust and system usage as applied in the fields of dermatology and geriatric psychiatry (Gogan, J, 2009, 144). The notion of trust is thus affected by prior experience with computer technology (Gogan, J, 2009, 144). The research goes further in trying to identify how someone can build a trustworthy system, in order to discover that it basically needs to resemble reality as much as possible (Gogan, J, 2009, 146). After discussing some cases related to dermatology and geriatric psychiatry the study tries to identify where the lack of trust comes from. Some clinicians did not have enough technical skills but as they received support, they gained more and more trust: "Thus, while we expected that low IT experience and computer self-efficacy would lead to low propensity to system trust and hence low system trust, we observed that the combination of chauffer-style technical support and strong interorganizational partnership overcame this clinician's initial low propensity to trust (Gogan, J, 2009, 150).

Bringing all this information in the context of discussing about the communication process, one cannot stop but think about some cultural issues here. In the beginning of our paper we said that this is also a concept that is culturally determined. This would be a good moment for our students to start thinking about the way in which telemedicine as such would be perceived in the Romanian context, how patients would react in front of all these. Telemedicine in its American sense cannot be found in Romania yet. Romanian patients may have sought for medical advice online, may have sent pictures to their doctors via mobile applications in order to ask for advice, but no one has yet experienced an online consultation in an approved manner. There are some attempts to introduce telemedicine in the Romanian system, especially in rural areas but basically we refer to areas that lack the tools to perform such a thing, the Internet access. Moreover, this is a context in which telemedicine would not be trusted so easily. People are more conservative and reluctant to novelty. In the US, where distances are huge, telemedicine may help a lot of people who do not have an easy access to healthcare. Another disadvantage in the Romanian context would be the lack of technology, especially in those less favored areas.

Coming back to the American system, one can find some other issues that would make telemedicine hard to access. Some consumers, experts say, may not understand the term which, up to a certain extent, may be misleading. However, if people are explained how the system works, they become less reluctant. Ian Tong, a chief medical officer at Doctorondemand.com (www.cnbc.com) stresses upon the same idea. People are also afraid that costs might be higher, which is not always true. Also, another frequent concern was that of lower quality of service offered online. Patients frequently complained that online consultations are performed at full speed, doctors pay less attention to the patient and hence the misdiagnosis. There may be some truth behind these complaints. Doctors who offer their services online may less trained (experienced) and usually patients prefer to be able to see their current physician both in the real and virtual space. They skip one major detail here, the fact that doctors are online only after their office hours. Doctors may be already very tired and if they choose to turn up online, most of the times it is a voluntary work as nobody will pay them for such an activity. On the other hand, let us not forget that the online presence dictates a different pace and rhythm. In front of screens people lose their patience more rapidly. When we read something, we actually scan the text (or read it diagonally). It seems that the same thing might happen with online consultations. Doctors are tempted to perform their activities at full speed and they may overlook details, forgetting to ask relevant questions. All these may be unlikely to happen in a face-to-face medical encounter. Some other patients may want to feel the empathy that one can sense only in a direct interaction. The article on the above-mentioned website sums it up perfectly: "finally, in the digital age, a lot of people simply want to see the doctor in person. They are not Luddites. But sick, vulnerable people often need in-person

reassurance from another human being in the room. A smartphone application simply won't cut it" (https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1761894/). Another study we can find on research.utwente.nl shows how trust relies on technology, but, as the study shows, technology is perceived differently by the patient and the healthcare provider. For the patient, safe technology would imply a certain level of control and privacy, while for healthcare professionals, technical reliability, transparent data and storage policy seem to be the most important features (http://research.utwente.nl/en/publicationstrust-in-telemedicine-portals-for-rehabilitation-care-an-explorat).

Besides all these challenges, telemedicine will continue to survive and probably perfect itself in the years to come. People will gradually feel more comfortable with it. Things will progress with telemedicine even outside the American context. Therefore the exercise with the Romanian students – that of studying how telemedicine works in the American system – may prove to be very effective in the long run as, by the time these students graduate, telemedicine may have penetrated our system as well. They may learn how this system works from this early stage, being able to adapt its features to our needs in the years to come. Probably it is very hard to imagine today medicine performed only virtually: two people – the doctor and the patient – who do not actually meet face-to-face. Optimists will probably say that some time soon all medical procedures could be performed remotely or at least by robots designed by artificial intelligence. For now, though, things are still controversial. Even in the United States, where we have the most significant progress in this respect, studies shoe people's lack of confidence in the system. A report carried out by Technology Advice Research, and conducted by Google Consumer Insights states that 55.9% of the interviewed people would be very uncomfortable using telemedicine, while 35.1% would be likely to choose a virtual medical appointment. Still, 65% will be more likely to conduct a virtual appointment if they had previously seen the doctor in person, while 63.5% would be comfortable conducting a virtual appointment at home, and only 7.5% would be comfortable doing it from a retail kiosk (http://technologyadvice.com/resources/study-do-patients-trust-telemedicine).

The conclusion of the report, despite the above-mentioned figures, is quite optimistic and emphasizes the fact that, as soon as people learn about these new possibilities, they will adopt them. For this, telemedicine vendors need to better explain the benefits. Ultimately their deep conviction is that telemedicine will offer the same experience as in a real encounter. Those who are less optimistic may say that e-health or Internet medicine should be rather kept in the area of marketing and business rather than medicine. For G. Eysenbach, the author of the article *What is e-Health*, the concept is analyzed from a multidisciplinary perspective. We find the perspective a valid one as, in the process of offering medical services online, more skills are required (from both the patients and healthcare providers): "E-health is an emerging field in the intersection of medical informatics, public health and

business, referring to health services and information delivered or enhanced through the Internet and related technologies. In a broader sense, the term characterizes not only a technical development, but also a state of mind, a way of thinking, an attitude, and a commitment for networked, global thinking to improve health care locally, regionally and worldwide, by using information and communication technology" (https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1761894/).

To conclude, we could probably say that things look simpler in theory. In practice, the World Wide Web is intricate and nowadays many have started to see it as a means to manipulate and control people. We fall victims to the "reality" we get on our smart devices that have penetrated our lives at an alarming degree. It is hard to predict how things will evolve, but one thing is certain: people will always have to trust the medical act, therefore, in order to trust telemedicine, virtual medicine will have to resemble reality. Helping our students to read and discuss about these issues today will enable them to get those skills that will prepare them for their future careers. By the time they graduate, telemedicine may have become a common tool that will be used by anyone who has a smart device and an Internet connection.

References

www.doctorbun.ro
http://en.wikipedia.org/wiki/Telemedicine
http://www.vsee.com/what-is-telemedicine/-cost-effective-increae-patient-engagement
http://onlinesense.org/trust-medical-advice-social-media
www.doctorondemand.com
https://www.americanwell.com/
http://hackernoon.com/the-future-of-telemedicine
http://blog.evisit.com/how-to-do-telemedicine-the-right-way
www.mobilehealthnews.com/news/american-public-still-skeptical-about-telemedicine
www.cnbc.com
https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1761894/
http://research.utwente.nl/en/publicationstrust-in-telemedicine-portals-for-rehabilitation-care-an-explorat
http://technologyadvice.com/resources/study-do-patients-trust-telemedicine
Gogan, Janis; Garfield, Monica; and Ryan Baxter, "Seeing a Patient's Eyes: System Trust in Telemedicine, *BLED 2009 Proceedings.* 33. http://aisel.aisnet.org/bled2009/33

AMBIGUÏTÉ RÉFÉRENTIELLE ET STRATÉGIES DE DÉSAMBIGUÏSATION : CAS DES LYCÉENS MAROCAINS DU TCS

Moulay Mohamed TARNAOUI
Hassan BOUJGHAGH
Laboratoire LARLANCO, Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc

Abstract*: As part of this contribution, we will treat referential ambiguity in a Moroccan didactic framework given the uncertainties it generates in terms of written production. In this respect, we apprehend anaphoric deviations as learning strategies. The use of the exploitation of certain didactic sequences in class proves fruitful since the writers do not yet master the relation between the anaphorisant and the anaphorisé; hence the problem of referential interpretation. The main aim is to make learners aware of the ambiguity as long as they have to take into consideration the real or supposed reader. Similarly, it is crucial to equip them with certain educational strategies to remove ambiguity.*

Keywords*: referential ambiguity; written production; didactic sequences; French as a foreign language; disambiguation strategies*

Introduction

L'activité de production écrite est une compétence fondamentale à la discipline du français. Elle devient transversale à toutes les disciplines de manière progressive, d'où son importance dans l'enseignement/apprentissage d'une langue. Tout futur enseignant de langue, armé de motivation, de savoir, de savoir-faire, est astreint à se questionner sur les problèmes que peuvent rencontrer les élèves dans leurs productions écrites au niveau de la microstructure, la macrostructure et de la superstructure qui structurent le texte. En effet, c'est seulement en étudiant des productions des apprenants que les enseignants ont la capacité d'agencer leurs activités et leurs efforts afin de s'adapter aux difficultés propres à l'apprentissage (Pepin L., 1998 ; Reichler-Béguelin et al**.,** 2000a ; Hidden M.-O., 2004 ; (Lokman D. et Hüseyin G., 2009 ; Cornaire C., 2014).

Dans cette optique, nous nous interrogerons dans un contexte pédagogique marocain :
-L'ambiguïté référentielle dans les copies des lycéens marocains du Tronc Commun Sciences (TCS) serait-t-elle un défaut de clarté ou plutôt un excès de sens ?
-Pourrait-on élaborer des stratégies de désambiguïsation pour optimaliser l'apprentissage du FLE en milieu institutionnel marocain ? Pour répondre à ces

suppositions qui balisent notre travail, nous faisons appel à l'approche textuelle pour analyser les données.

Nous allons d'abord présenter succinctement la notion de l'ambiguïté référentielle, ensuite l'étude de ce phénomène textuel /discursif dans les copies des apprenants (le corpus) et en dernier lieu, il sera question d'envisager des pistes didactiques pour aider le public scolaire à appréhender et à lever l'ambiguïté référentielle autant que faire se peut.

I- Ambigüité référentielle : précision conceptuelle

L'ambiguïté peut être appréhendée comme la propriété d'un mot ou d'une suite de mots ayant plusieurs sens ou plusieurs catégories grammaticales possibles. Elle sera saisie à la suite de Fuchs (2009, p. 3) « comme (a) un cas de non biunivocité entre formes et sens, (b) qui donne lieu à un choix nécessaire et impossible, et (c) qui constitue cas d'univocité dédoublée. ». Ainsi cette notion semble-t-elle corrélée d'un côté à celle de la polysémie vu que c'est celle-ci qui génère l'ambiguïté et favorise le jeu sur le sens des mots. Autrement dit, la polysémie présente une même forme qui peut avoir plusieurs interprétations sémantiques. De l'autre, à l'homonymie qui mène à l'univocité ou à l'ambiguïté. A ce propos, les ambiguïtés que nous rencontrons dans des énoncés ou des textes, à l'oral comme à l'écrit, peuvent être de différentes sortes : syntaxiques, morphologiques, référentielles, ou lexicales (Fuchs C., 1966 ; Fuchs C., 2009, p. 3-16 ; Kerbrat-Orecchioni C., 2000 ; Rafn-Desjardins V., 2012).

Dans cette veine, c'est surtout l'ambiguïté référentielle qui sera prise en considération bien que les autres typologies présentées par les auteurs mentionnés ci-dessus soient capitales dans l'interprétation du texte ou du discours. On remarque cette catégorie d'ambiguïté lorsqu'il est difficile d'identifier le référent, par exemple dans le cas d'une anaphore pronominale ou adjectivale. Ainsi dans la phrase « le pêcheur travaille avec le client dans sa maison », il est impossible de savoir s'il s'agit de la maison du pêcheur ou de celle du client ; un autre exemple dans la phrase « Julie est avec sa mère dans sa voiture » (Fuchs C., 1996). Dans cet exemple, le lecteur se demande si la voiture est à Julie ou à sa mère. Soulignons dans ce sens que la question du calcul de la valeur illocutoire de l'énoncé devient cruciale. Les occurrences fournies par Fuchs (2009) sont nombreuses. Citons deux exemples éloquents :

- *As-tu un ticket de métro ?* **[**Demande d'information / requête de prêt ?] ;
- *Pourquoi ne pas le faire* ? [Recherche d'une cause/suggestion d'action ?].

II- Méthode d'analyse

Afin de mieux étudier les copies, le moyen adopté est l'analyse des contenus (des copies des lycéens). Comme la grammaire de la phrase ne peut résoudre les problèmes d'interprétation référentielle, le recours à l'approche textuelle est crucial du fait qu'elle prend en charge la connexion ou *grosso modo* les liens interphrastiques. (Cornish F., 2006 ; Reichler-Béguelin M.-J., 2000b). D'un point de vue pédagogique, l'approche textuelle est une méthode didactique qui s'intéresse à l'étude de la structure du « texte » et de son fonctionnement, en privilégiant le texte comme structure globale au détriment de la phrase, dans la mesure où le texte constitue une construction complexe où s'entremêlent différents niveaux linguistique, structurel, idéel. Il s'agit enfin de connaitre la typologie du texte et ses caractéristiques.

L'étude porte sur une classe de 43 élèves à deux moments d'apprentissage au début et à la fin de l'an scolaire 2016-2017. Il est donc question de 86 copies à examiner. Cette classe est de Tronc Commun Sciences (TCS) appartenant au lycée Faissal Ben Abdelaziz, direction provinciale Inezgane-Ait Melloul, Académie Régionale Souss-Massa. Cette méthode vise de ce fait l'analyse des anomalies anaphoriques générées par l'ambigüité référentielle et la recherche des solutions didactiques pour l'optimisation de l'apprentissage de la langue étrangère. A cet effet, nous avons formulé le sujet pour les TCS de la manière suivante :

Imaginez une suite et une fin à ce récit :
Il était une fois un jeune homme qui pêchait au bord de la mer... Une nuit, ...

Une fois l'apprenant commence son texte, la poursuite de la narration devient une nécessité. Il doit à la fois avancer dans la représentation thématique et à associer des énoncés aux référents successifs et à leurs interrelations. Des difficultés peuvent apparaître relativement à la cohérence. La question de la référence nécessite la prise en compte du destinataire même potentiel. Le choix des marques et les concepts évoqués dépendent de celui /celle à qui le lecteur s'adresse. Par-là les obstacles ou des opacités qui naissent dans l'usage des expressions référentielles. Des spécialistes ont balisé le terrain de ces expressions comme (Galmiche M., 1983 ; Charolles M., 1996 ; Fuchs C., 1996 ; Fuchs C., 2009 ; Nicolas D., 2006).

Il s'avère opératoire de citer quelques exemples de notre corpus qui illustrent des cas où le lecteur ne parvient pas facilement à déchiffrer le référant ; il est donc astreint à deux ou à plusieurs interprétations :

-(...) puis il trouvait un pygmée qui prenait une canne après le pygmée trouvait une boite d'or. Après le jeune homme est choqué. On prenait la boite à une grotte. Le lendemain, ***il*** *se réveillait à 6 heures (...) Après deux heures,* ***il*** *cherchait au bord de la mer (copie .13) [le pygmée ou le jeune homme* ?]
-la fille refuse le mariage mais le roi vu marier la fille ***il*** *est triste* ***il*** *se suicide (copie14).* [La fille ou le roi *?]*
-le pêcheur était très choqué. Enfin l'homme était très content. ***Il*** *va demander tous les jours le dieu pour assister comme ça (copie 3).*
--Dans ce moment, il montait un diable rouge, son bouche est plein de sang(…). Le diable a raconté ***son histoire*** *(C.29.) [*L'histoire du diable ou celle du pêcheur ?]
-Jean pêchait ***un grand poisson***. ***Ce dernier*** *a était heureux pour ce trophée. Jean partit très vite pour vendre ce poisson (C.20*).] Le rappel ne reprend pas la source et cause de problèmes d'interprétation.]
--une nuit, ***le pêcheur*** *a lancé son canne au bord de la mer pour pêchait quelques poissons mais ce jour n'a pêchait rien.* ***Jean*** *reste triste, il va allia à la maison (C.43.). [*Quelle relation référentielle s'instaure entre le pêcheur et Jean *?*]
-une nuit, cet homme partait pour chercher son chien qui est disparu dans cette nuit quand ***<u>il</u>*** *marchait, il écoutait une voix très terrible venu à une grotte vide(Copie4). [*Le chien ou l'homme ?]
-le jeune homme touchait l'enfant. ***Il*** *commençait à rire,* ***son*** *yeux changé comme yeux de l'ogre n'a pas arrêté à les mesures de* ***son corps (****Copie****.4)*** [le jeune homme ou l'enfant]
-le pécheur a décidé de partir vers son chemin car il n'y a rien pour la pêche. Soudain sa canne bougea et enfin Ahmed devenait content. ***Il*** *pense que son diner était arrivé mais malheureusement* ***il*** *a pêché une sirène. (Copie 21) [*Le pêcheur ou Ahmed *?]*
-soudain le pêcheur avait très peur pour cette nuit car ***il attaque les voleurs qu'il doit volées ses poissons*** *malgré tout ce qu'il est passé (copie 3). [*C'étaient les voleurs qui avaient attaqué le pêcheur et non l'inverse]
-une nuit, il est presque 2h, l'homme frappait la porte fortement et de ce fait le pêcheur ouvre la porte pour trouver un homme avec un long barbe. ***Il*** *portait des poissons (copie 42). [*La reprise renvoie à l'homme ou au pêcheur *?]*
-ce jeune homme partirait comme d'habitude pour pêcher au bord de la mer. Soudain, un bizarre dauphin qui avait deux pattes et qui savait comment parler avec ce pêcheur. Mais ***il*** *avait très peur.* ***Il*** *s'enfuira. (Copie 25) [La* reprise concerne le pêcheur ou le dauphin ?]
-la personne qui entrait à cette place ***il*** *est mort mais* ***celui*** *qui répond à cette énigme* ***il*** *restera vivant (copie 37). [Problème* de l'accord du genre]
- Il était une fois un jeune homme qui pêchait au bord de la mer. Une nuit, une forte tempête renversa son bateau. ***Le pauvre garçon*** *tomba dans les flots de la mer. Puis* ***il*** *ne savait pas nager.* ***Le jeune Ali*** *s'accrocha d'une blanche de bois* (*Copie*.16.). [Problème entre l'anaphorisé et l'anaphorisant : s'agit-elle d'une même identité référentielle entre le jeune homme, le pauvre garçon, le jeune Ali ?
-Enfin, le pêcheur décidait de combattre le diable malgré la peur. Il mettait une montre à ***sa*** *main (Copie27). [*L'anaphore réfère au diable ou au pêcheur *?]*
-le jeune homme est choqué et fasciné par ***sa*** *beauté (Copie 22). [La beauté du jeune homme ou celle de la sirène ?]* .

-Sa beauté était extraordinaire ? (Copie.21) [la beauté d'Ahmed ou celle de la sirène].

III- Analyse et interprétation des résultats

Il ressort du corpus que l'ambiguïté référentielle repérées dans les copies de l'expression écrite des lycéens marocains du TCS est un défaut de clarté et non pas un excès de sens étant donné que leur compétence lexicale est restreinte. Cette ambiguïté est donc involontaire et relève des processus d'apprentissage. Cette situation ne ressemble pas à celle des romanciers, des poètes des dramaturges, des artistes cherchant à créer l'ambiguïté volontaire. Notons que le texte littéraire ou artistique se caractérise par la polysémisation éclatée du fait que sa visée capitale est l'éclatement du sens et non la cohérence.

La dernière occurrence de l'apprenant *(Copie.21)* provoque l'ambigüité du référent ; le lecteur est tiraillé entre la beauté du jeune homme et celle de la sirène. Il en va de même pour la copie 3 où le calcul inférentiel est onéreux : le lecteur est partagé entre le pêcheur et l'homme. L'énoncé localisé dans la *Copie* 16 a mis en scène l'identification de deux référents. Celle-ci reste douteuse vu que le second référent est lexicalement différent du premier. Cela ne faciliterait pas la lecture et la compréhension du texte.

Le phénomène de l'accord ne peut donc être appréhendé uniquement au niveau de la langue : il porte aussi des témoignages des connaissances sur le mode du locuteur et ses intentions de désignation. L'exemple de la copie 2 élucide cette situation : *« Demain sa femme* ***il*** *se réveille* ***il*** *est choqué* ***il*** *est dans un château* ***il*** *a essayé de demander à lui mais le pêcheur il ne va pas lui dire la vérité parce que la sirène dorée avertit il ne dit pas à personne (copie 2).*

Le même phénomène textuel se répète dans la copie 14, la *copie 37, …etc.* mettant l'accent sur le problème que pose l'accord du genre pour certains lycéens dans l'appropriation du FLE. Dans le cas où on se placerait dans la logique de la proximité entre l'anaphorique et la source, on dira que ce « **il** » tire sa référence du terme placé dans le contexte gauche immédiat. Mais si on se place dans la logique thématique, on dira que ***« il »*** réfère à sa fille (*copie*.39) occupant la position de thème. Dans cette optique, Gernsbacher (1989) cité par Fayol M. (1997) a mis en relief que l'accès à la référence anaphorique dépendait d'un double mécanisme. L'augmentation de l'accessibilité d'un item s'effectue soit par accroissement de l'activation de certains référents, soit par diminution d'activation des autres référents potentiels. Ce double mécanisme serait déclenché par le contenu informatif des anaphores. L'origine possible de cette incohérence provient de la confusion entre le phonème [i] et le phonème [E] qui se traduit au niveau graphique *il* / *elle,* le phonème [E] n'existant pas dans la langue maternelle des apprenants.

Soulignons que ces reprises demeurent problématiques. A cet égard, les occurrences ci-dessous (Kleiber G., 1991 ; Kleiber G., 1994) posent problèmes au lecteur car il est difficile d'identifier leur source. Le dénominateur commun de ces emplois est le recours à l'inférence pour retrouver le référent, de telle sorte qu'on ne peut les considérer comme des cas d'anaphore, puisque leur référent n'est pas encore saillant. D'un autre côté, il ne peut s'agir non plus de cas de deixis, parce que le référent n'est pas non plus tout à fait nouveau, dans la mesure où ce sont des éléments déjà saillants du texte, de la situation immédiate et du savoir d'arrière-plan partagé qui donnent appui au calcul inférentiel permettant de trouver le bon référent :

1) *La voiture a dérapé. Les pneus étaient lisses.*
2) Paul a acheté une Toyota, car elles/ces voitures sont robustes.
3) A Strasbourg, ils roulent comme des fous.
4) Cet automobiliste a dû être pressé.
5) Ce train a toujours du retard.
6) Ils sont fous, ces Romains.
8) Attention ! Ils sont dangereux.
9) Le président de la République islamique s'en prend avec violence au chef de l'Etat.
10) Il va venir tout de suite.

Si les essais de définir l'anaphore se heurtent à des obstacles et si les tentatives de mettre à jour les raisons contribuant à trouver le bon antécédent n'ont pas donné des résultats fructueux c'est parce que les différents marqueurs anaphoriques ne donnent pas lieu à un fonctionnement référentiel identique. Il est ainsi pertinent de décrire chaque expression anaphorique à part et de dire quelle est la caractéristique de la définitivisation, de l'anaphore démonstrative sous ses différentes formes.

Les occurrences de notre corpus montrent que le problème de l'ambigüité référentielle demeure irrésolu. Il est difficile de le résoudre totalement au lycée qualifiant mais les apprenants doivent le comprendre pour au moins le minimaliser ultérieurement selon les capacités cognitives de chacun. Ainsi, le rappel du référent pose problème. L'anaphore pronominale, possessive génère parfois l'ambigüité comme le témoignent les énoncés ci-dessus. Dans l'exemple extrait de la copie 42, l'ambigüité référentielle de l'énoncé est évidente. La reprise anaphorique « Il » accentue le problème de l'interprétation référentielle. Deux cas sont possibles :

- ✓ La reprise anaphorique renvoie au pêcheur.
- ✓ La reprise réfère à l'homme.

L'exemple ci-dessous donné par Reichler-Béguelin. M.-J. (1988) est similaire à l'exemple 2 de notre corpus *(copie 4)*: *Les ingénieurs ne contrôleront plus les ouvriers qu'une fois par semaine. **Ils** en sont contents.* La reprise « ***Ils*** **»** engendre l'ambigüité du fait que le lecteur est partagé entre les ingénieurs et les ouvriers.

Concernant la position du pronom, il sera fructueux de situer celui-ci qu'il soit en fonction de sujet ou objet par rapport au verbe qu'il accompagne dans l'énoncé.

Concernant le positionnement pronominal, il s'agira d'analyser les règles de référenciation d'un pronom qui a régulièrement une valeur anaphorique. Cette référenciation a posé des problèmes dans les écrits scolaires, de telle manière qu'il y avait quelques difficultés dans le choix du référent. Notre réflexion consistera aussi à aider l'apprenant à trouver le bon référent, à diversifier les expressions anaphoriques

La question centrale reste donc à savoir comment procéder à la désambiguïsation pour arriver à la pertinence des énoncés produits par nos apprenants. Quand chaque mot est lié dans un contexte donné à une définition unique, il est question de désambiguïsation sémantique. Le contexte est, en effet, ensemble des conditions naturelles, sociales, culturelles dans lesquelles se situe un énoncé, un discours (Charolles M., 1996 ; Fuchs C., 2009 ; Rafn-Desjardins V., 2012). Dans le cas où nous marginaliserions ce paramètre, cela s'avère problématique pour le lecteur : il peut même conduire à des erreurs ; car le seul critère contribuant à trouver le sens pertinent lorsque le lecteur fait face à une plurivocité par défaut – spécifiquement l'indétermination référentielle – est le contexte.

IV- Ambigüité référentielle et stratégies de désambiguïsation

Les recherches syntaxiques, sémantiques, pragmatiques ou textuelles sur l'anaphore s'ouvrent sur les connaissances extralinguistiques. Cela conduit le chercheur à chercher des solutions au problème de l'ambiguïté référentielle. Celle-ci surgit quand un NI est suivi par un N2 qui est lexicalement différent et précédé de l'article défini. L'ambiguïté est due au fait que les deux N sont référentiellement autonomes, et qu'il n'existe ni de restrictions syntaxiques, ni de restrictions sémantiques sur l'interprétation.

IV.1- Comment lever l'ambigüité au niveau scolaire ?

Il y a équivoque –ou ambigüité –lorsque le lecteur peut attribuer deux ou plusieurs sens à ce qu'il lit : l'interprétation qu'il en donne peut ne pas correspondre à l'intention de l'auteur. Soit l'exemple suivant :
Le pêcheur regardait tristement son fils. ***Il*** *n'avait pas faim.*
1ére interprétation possible : Le pêcheur n'avait pas faim.
2ème interprétation possible : le fils du pêcheur n'avait pas faim.

Nous n'étudions ici que les équivoques dues à une maladresse anaphorique, non celles qui résultent d'une orthographe, d'une ponctuation ou d'une accentuation défectueuse. Il existe des moyens de lever l'équivoque, c'est-à-dire de faire disparaitre la possibilité d'une double interprétation.

a. Le recours à la situation

L'ambiguïté est souvent levée par la situation. Nous donnons à l'énoncé un seul sens parce qu'il est écrit dans *un contexte* qui l'éclaire. Observons :

Sur la place de Saint –Marc, à Venise, Julien se promenait souvent avec Béatrice et Martine. Elle lui faisait une profonde impression.
On peut demander aux lycéens :

- Quel est le mot qui crée l'équivoque dans ce petit texte ?
- Pourquoi ?

Imaginons que le contexte nous ait appris :

- ✓ que Julien est un amateur d'art
- ✓ Ou qu'il a épousé Béatrice peu après
- ✓ Ou qu'il a épousé Martine peu après

Dans ces situations, comment le lecteur interprétera-t-il les cas suggérés ?

b. Utilisation des moyens linguistiques

Si le contexte ne permet pas que l'équivoque soit levée, le scripteur doit chercher un moyen d'expression pour éviter la possibilité d'une double interprétation. L'équivoque tient à l'emploi du *pronom personnel.* Observons :
Jeanne téléphona à sa fille. Elle se sentait seule.
L'enseignant questionne sa classe sur les deux sens possibles de la seconde phrase, quel mot est due l'indécision, comment le lecteur va réagir devant cette situation et quels procédés possibles contribuant à lever l'ambiguïté.

Dans l'optique de sensibiliser et d'initier les élèves à ce genre de difficulté, nous présentons quelques procédés linguistiques visant à dissiper l'équivoque au lycée qualifiant :

Moyens linguistiques	1er cas : Jeanne, se sentait seule	2ème cas : sa fille se sentait seule
- emploi d'une **apposition**. - Emploi d'**une relative** rattachée à son antécédent. - Emploi **d'une locution démonstrative**.	Jeanne, se sentant seule, téléphona … Jeanne, qui se sentait seule, téléphona ….	Jeanne téléphona à sa fille qui se sentait seule. -à sa fille. **Celle-ci** se sentait seule. -à sa fille. **Cette dernière** se sentait seule.

Remarque : à l'emploi de la locution démonstrative, le lycéen pourra recourir à un groupe nominal vu qu'il est enrichissant à titre d'exemple :
-Jeanne téléphona à sa fille. **La malheureuse** se sentait seule.
-Jeanne téléphona à sa fille. **La petite fille** se sentait seule.
-Jeanne téléphona à sa fille. **La jeune pensionnaire** se sentait seule.
- etc.

IV.2- Stratégies de désambiguïsation référentielle

Malgré les séquences réalisées en classe, le problème de l'ambigüité référentielle demeure posé. Il est même constaté chez des étudiants universitaires. Ce qui explique que cet aspect de la langue continue à obséder l'apprenant et l'enseignant.

Pour réduire le degré d'ambiguïté relative au référent, le recours aux stratégies de désambiguïsation référentielle s'avère cruciale.

Toute intervention didactique pour améliorer la gestion des chaînes référentielles doit prendre en compte le processus rédactionnel. Il faut savoir à quel moment une intervention pédagogique soit efficace. La réécriture de certaines parties plus ou moins longues du texte fait également partie du processus de révision. Dans ce contexte, (Bisaillon J., 1991, p. 24.) rapporte les données d'une étude menée auprès de 250 jeunes du primaire et du début du secondaire. Elle a constaté à ce propos « qu'il est plus difficile pour les élèves de détecter des ambiguïtés référentielles (17% ont vu le problème) que des anomalies syntaxiques (53 % ont vu au moins une anomalie) lorsqu'il s'agit de leur propre texte » .

A l'opposé, la découverte d'erreurs est mieux réussie lorsqu'un élève relit son texte une autre fois pour détecter les incohérences (Bergero R., 2003). Mais cette démarche sera fructueuse quand il corrige le texte d'un pair. Mais, c'est toujours la détection d'ambiguïtés référentielles qui pose le plus de difficultés avec 57 % des ambiguïtés référentielles discernées contre 88 % dans le cas d'anomalies syntaxiques (Bisaillon J., 1991).

Les stratégies de désambiguïsation référentielle doivent traiter la question suivante : y a-t-il une identité entre la source et l'anaphorique ? Il s'agit en d'autres termes de savoir s'il y a une relation coréférentielle entre NI et N2. Sous cet aspect, l'enseignant peut recourir à des stratégies telles la lecture transparente/opaque, lecture spécifique/non spécifique, utilisation attributive /référentielle en vue de désambiguïser les équivoques référentielles (Galmiche M., 1983).

L'opacité référentielle se crée au moment où, dans un texte, le changement d'une expression référentielle modifie la valeur de vérité de ce texte, sachant que les deux expressions renvoient au même référent. Cette transformation de la valeur de vérité est la marque que l'emplacement où apparaissent ces expressions n'est pas référentielle.

Il se peut que des relations entre des informations, qui étaient évidentes pour le scripteur au moment de l'écriture, soient omises dans le texte. Ce dernier semblerait alors incohérent parce que le lecteur ne peut pas les reconstruire par inférence, surtout la mémoire discursive fait défaut. Cela revient à dire que l'auteur a rompu le contrat implicite en vertu duquel un texte doit être rédigé de façon à communiquer efficacement ses informations, sans exiger d'inférences risquées de la part de ses lecteurs.

Concernant la lecture transparente/opaque, lecture spécifique/non spécifique, utilisation attributive/référentielle, nous renvoyons le lecteur pour plus de détails à (Apothéloz, 2010). Nous pensons que ce renvoi sera opérationnel pour les étudiants

universitaires du FLE ainsi que les enseignants du français du collège et du qualifiant du moment que les vertus qui en découlent sont pertinentes pour l'analyse du texte et du discours.

Conclusion

Ainsi, nos apprenants ont commis des erreurs relatives à l'ambiguïté anaphorique qui nuisent à la clarté du message. Cela affecte la compréhension et l'interprétation du lecteur. Cette procédure pourra même bloquer la communication. Pourtant ce sont des moments d'apprentissage, ce sont des déviations d'ordre textuel appréhendées comme des stratégies d'apprentissage. Ce problème dans une perspective de linguistique textuelle doit faire appel à une approche interdisciplinaire. Dans un premier temps, l'ambiguïté référentielle serait vue syntaxiquement et sémantiquement et dans un second temps, il serait intéressant de recourir à une approche cognitive qui met en scène le traitement cognitif de l'ambiguïté référentielle et qui peut donner lieu à deux représentations mentales différentes de la cohérence textuelle. Notons que les modèles sémantiques, qui dépassent les limites de la phrase et qui intègrent le contexte dans leur description des anaphores n'apportent pas de solution au problème de l'ambiguïté coréférentielle. La relation coréférentielle qui s'instaure par des critères pragmatiques et textuels devient une condition fondamentale.

Globalement, un texte grammaticalement correct, bien composé ne doit pas comporter des insuffisances nuisant à la clarté, à la précision, à l'aisance du style. Grace aux stratégies diversifiées du praticien, l'apprenant motivé doit mobiliser ses compétences dans le dessein d'affiner son style, c'est pour cette raison qu'il est capital qu'il porte remède à ces insuffisances sur le plan de la microstructure et de la macrostructure de son texte.

Références

Bergero, Real, « Relire son texte pour détecter et résoudre les problèmes de cohérence : un défi de taille pour les scripteurs en apprentissage », *Québec français* 128, 2003 p. 55-57.

Bisaillon, J., *Enseigner une stratégie de révision de textes à des étudiants en langue seconde faibles à l'écrit : un moyen d'améliorer les productions écrites,* Québec, CIRAL, 1991.

Charolles, M., « Quand intervient le contexte ? », *Scolia* 6, 1996, p. 163-284.

Cornish, Francis, « Relations de cohérence et anaphores en contexte inter-phrastique : une symbiose parfaite », *Langages* 2006/3 (n° 163), 2006, p. 37-55.

Cornaire, Claudette, *La production écrite*, Paris, Clé International, 2014.

Fayol, M., *Des idées au texte : psychologie cognitive de la production verbale, orale et écrite*. Paris, PUF, 1997.

Fuchs, C., 1996, *Les ambiguïtés du français*, Gap/Paris, Ophrys, 1997.

Fuchs, C., « L'ambiguïté : du fait de langue aux stratégies interlocutives », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 50, 3-16, 2009.

Galmiche, Michel, « Les ambiguïtés référentielles ou les pièges de la référence », *Langue française*, n°57, *Grammaire et référence*, 1983, p. 60-86. Repéré à http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_57_1_5157

Hidden, Marie-Odile, « L'autocorrection des malformations textuelles : travail sur l'anaphore en didactique de l'écrit », *Travaux de didactique du FLE* no. 52, 2004.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « L'ambiguïté : définition, typologie » in *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins. Actes de la Table Ronde organisée à la Faculté des Lettres de l'Université Lumière-Lyon 2 (23- 24 novembre 2000) Lyon*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2005, p. 13-36 ; http://www.persee.fr/doc/mom_0184-1785_2005_act_33_1_2284

Kleiber, G., « Anaphore-deixis : où en sommes-nous ? », *L'Information Grammaticale*, 51, 3-18, 1991.

Kleiber, G., *Anaphores et pronoms*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.

Lokman, Demirtaş et Hüseyin Gümüş, « De la faute à l'erreur: une pédagogie alternative pour améliorer la production écrite en FLE », *Synergies Turquie* n° 2, 2009, p. 125-138.

Nicolas, D., « Ambiguïté » in *Sémanticlopédie : dictionnaire de sémantique* (D. Godard, L. Roussarie & F. Corblin, eds.), GDR Sémantique et modélisation, CNRS, 2006. Repéré à http://www.semantique-gdr.net/dico/

Pepin, Lorraine, *La cohérence textuelle, l'évaluer, l'enseigner : pour en savoir plus en grammaire du texte*, Laval, Groupe Beauchemin Éditeur, 1998.

Rafn-Desjardins, Vanessa, *Étalonnage du Test de Compréhension de l'Ambiguïté sur une population de 50 à 80 ans*, Sciences cognitives, 2012. Repéré à https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00730783

Reichler-Béguelin, M.-J., « Norme et textualité. Les procédés référentiels considérés comme déviants en langue écrite », in G. Schoeni, J. P. Bronckart et P. Perrenoud (eds.), *La langue française est-elle gouvernable* ?, Delachaux et Niestlé, 1988, p. 185-216.

Reichler-Béguelin, M.-J. et al., *Ecrire en français. Cohésion textuelle et apprentissage de l'expression écrite*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 2000a (2ème édition corrigée)

Reichler-Béguelin, M.-J., *De la phrase aux énoncés. Grammaire scolaire et descriptions linguistiques*, Bruxelles, De Bœck Duculot, 2000b.

ARTS ET AMBIGUÏTÉS

LIRE L'AMBIGUÏTÉ POUR VOIR L'AMBIVALENCE : LA FIGURE *ENTRE-DEUX* DE MERLIN DANS LES MANUSCRITS ENLUMINÉS DU *MERLIN* ET DE SA *SUITE VULGATE* (XIIIe– XIVe siècle)[1]

Cécile MARUEJOULS
Centre d'études supérieures de civilisation médiévale - UMR 7302
Université de Poitiers, France

Abstract*. At the beginning of the 13th century, Robert de Boron depicts in his* Merlin *the creation of the Antichrist : son of an incubus and a virgin, Merlin was designed to serve the devils' projects. However, God, sentient being facing the repentance of Merlin's mother, reversed his tragic destiny while offering him a gift of prophecy. Here begins the tormented life of the One who seeks to rid himself of his daemonic condition with the help of his zeal to perform God's work. Therefore, this providential path is rutted, strewn with obstacles whose lineage is the main impediment. Coming after the immense work of Jerôme Baschet, Martin Aurell and many others researchers, there is no need to prove anymore the considerable influence of kinship in the definition of social relationship, collective imagination and literary creation. Created without a man's seed, Merlin is designated by the periphrasis* "enfant sans père"*; a formula which is far from being insignificant since it annihilates his paternal filiation and consequently his lineage, and his heritage. Herewith, the text plays on the ambiguity of Merlin's marvellous birth, rejecting the spiritual kinships that he maintains respectively with the devil and God. Contrary to the text, the illuminations defend the different filiations of Merlin, that is why the kinship should be seen as an issue of his representations. On a number of fronts, the study of the illuminated manuscripts of the Merlin accounts for a counterintuitive game between textual ambiguity and visual ambivalence, with a great semantic richness.*

Keywords*: Merlin; illuminated manuscripts; kinship; In-Between; becoming.*

Introduction

Écrire sur Merlin, c'est s'enquérir d'une figure complexe qui ne cesse d'exercer sa fascination sur les hommes et les femmes du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Sa complexité s'explique d'abord au regard d'un syncrétisme qui associe d'anciennes traditions orales d'une mythologie celtique galloise aux traditions écrites d'une légende fortement marquée par la christianisation. Ainsi, le héros merveilleux devient, sous la plume de Robert de Boron au XIIIe siècle, le fils illégitime de l'union

[1] Cet article reprend des idées développées dans le cadre d'un mémoire de master 2 dirigé par Cécile Voyer (PR. Histoire de l'art médiéval, univ. Poitiers) que nous remercions pour sa relecture et ses précieuses remarques. Pour des raisons éditoriales, les images mentionnées dans l'article ne sont pas toutes ici reproduites. À l'exception du cycle Bonn ULB 526, l'ensemble des images est consultable en ligne sur les sites *Gallica* de la BnF et *Digitised manuscripts* de la BL : https://gallica.bnf.fr et https://www.bl.uk/manuscripts/

charnelle d'un incube et d'une vierge. S'opposent désormais en lui les influences contraires du Ciel et de l'Enfer. Sa double nature – diabolique et humaine – met en exergue la complexité ontologique d'un être *entre-deux* qui préside aux enjeux du présent article.

C'est le récit d'une *Estoire de Merlin* – composée du *Merlin* et de sa *Suite Vulgate* vers 1225-1230 dans le grand cycle en prose du Graal – qui finit de cristalliser la figure de Merlin dans l'imaginaire collectif du Moyen Âge. Sur l'ensemble des trente-huit copies manuscrites de l'*Estoire*, vingt-sept d'entre elles sont enluminées. Si les pertes sont difficiles à évaluer, le volume et la qualité de ce *corpus* de manuscrits est suffisamment important pour le qualifier de véritable succès littéraire. En regard de la narration textuelle, les concepteurs d'images mettent en scène la figure peinte de Merlin au sein de narrations visuelles toujours plus développées. Or, ces images ne peuvent s'entendre qu'au travers du prisme du récit narratif car elles produisent également du sens par elles-mêmes (voir Francastel, P., 1980, en part. p. 9-20). C'est parce qu'elles apportent un nouveau regard sur le texte qu'il ne peut à lui seul appréhender toutes les facettes de la figure de Merlin.

Dans son *Merlin*, Robert de Boron invente la naissance merveilleuse du héros arthurien. Fils d'un incube et d'une vierge, Merlin fut conçu pour servir la tyrannie infernale. Mais Dieu, sensible au repentir de sa mère, voulut renverser le destin tragique de l'enfant en lui offrant la connaissance des choses de l'avenir. Ainsi commence l'histoire d'un être à la double nature, partagé entre sa nature humaine et sa nature diabolique. En proie à une lutte intérieure, opposant les forces du Mal aux puissances du Bien, Merlin choisit de rendre grâce à Dieu. Son engagement dans la Quête du Graal auprès des rois chrétiens de Bretagne manifeste la maîtrise qu'il exerce sur lui-même, ce besoin de surveiller vigilamment sa part diabolique. Le roman de Merlin dépeint alors la vie tourmentée de Celui qui cherche à se défaire d'une condition diabolique par l'accomplissement de l'Œuvre divine. Or, ce chemin providentiel est jalonné d'obstacles dont le lignage constitue la principale entrave.

À plus d'un titre, l'Occident médiéval se pense en termes de parentés dont le réseau formé par ces relations – charnelle, spirituelle et divine – contribue à définir les rapports sociaux dans la société (voir Baschet, J., 2000, en part. p. 24). La littérature au Moyen Âge, en particulier le genre du roman, exploite ce système de parentés au cœur de sa trame narrative. Ainsi comme le souligne Christine Ferlampin-Acher, la parentèle est un moteur de création littéraire qui, souvent, conditionne l'action du récit (voir Ferlampin-Acher, C., 2007, p. 15). De nombreuses intrigues s'organisent à partir de naissances merveilleuses à la filiation douteuse comme celles d'Alexandre, de Méraugis ou encore d'Arthur et de Merlin dans la Vulgate arthurienne (voir entre autres Aurell, M., Girbea C., 2010, p. 7-47). Dans tous les cas, ces héros aux origines obscures sont appelés à un destin exceptionnel (voir Berthelot, A., 2007, p. 35). En outre, le lignage de Merlin tient une place considérable dans le récit de son histoire. Consacrés à sa pré-enfance, les deux premiers chapitres

du *Merlin* font l'état des relations entre ses ascendants. Par la suite, Merlin est identifié tout au long du récit de son enfance – depuis le procès de sa mère (M 3 : § 27 Poirion, D., 2011, p. 599) jusqu' à l'épisode de la Tour de Vertigier (M 4 : § 67 voir Poirion, D., 2011, p. 636) – par la périphrase d'« enfant sans père ». L'emploi de cette formule qualificative est lourd de sens. En effet, la suppression de la filiation fait davantage ressortir l'importance cruciale de la parenté dans la société médiévale. D'ailleurs, la parenté est ici un *topos* anthropologique qui remet sans cesse en question la légitimité d'une personne : l'acquittement de la mère de Merlin est prononcé par un juge illégitime, né d'une relation adultère ; pareillement, la succession difficile d'Arthur au trône de Logres est liée à son engendrement adultérin. L'existence de Merlin pose d'autant plus problème qu'il n'a pas été conçu par la semence d'un homme ici-bas : il est décrit sans père, sans lignage, sans héritage. En coupant une branche de son arbre généalogique – et non des moindres, celle du paternel – l'auteur dissimule la vérité sur la nature de Merlin. L'ambiguïté textuelle voilant les origines merveilleuses de Merlin n'a pourtant pas été retenue par les concepteurs d'images. Les enluminures défendent *a contrario* les parentés de Merlin si bien que l'identité lignagère devient un enjeu de ses représentations. À travers une approche anthropologique de la parenté, nous verrons donc dans quelle mesure l'étude des relations charnelle, spirituelle et divine dans les images est essentielle pour comprendre la figure *entre-deux* de Merlin dont la nature ambigüe suggérée dans le texte, se précise, au sein des parcours visuels, sous forme d'une ambivalence ontologique.

Ad imaginem diaboli : l'expression de l'atavisme

> « C'est ainsi que le diable entreprit de faire un homme à sa façon, qui lui ressemble et ait son intelligence pour tromper l'homme de Jésus-Christ » (M 1 : § 4 voir Poirion, D., 2011, p. 574).

Sur le modèle de la création humaine à l'image et à la ressemblance de Dieu (« *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram* » (Gn 1 : 26), Merlin est créé à la façon du diable pour « *engignier* » les hommes ici-bas. Une relation en miroir inversé s'établit donc entre Jésus-Christ rachetant les péchés de l'humanité et Merlin-Antéchrist destiné à corrompre l'humanité. Bien que ce sombre projet n'ait pas tardé à faillir devant la Toute-Puissance divine, des peintres ont fait le choix de mettre en lumière l'empreinte du diable sur le héros. Les mentalités médiévales sont par ailleurs régies par une conception simple issue de l'aristotélisme : le corps reflète l'âme. À l'instar de la bestialité du diable témoignant de son infamie, les modalités de représentation de la figure de Merlin manifestent l'atavisme diabolique à travers son altérité : la difformité corporelle, le brunissement de la carnation et la pilosité. Or, ces images singulières ne concernent qu'un nombre limité de manuscrits. Sur les vingt-sept cycles enluminés de l'*Estoire de Merlin*, quatre *codices* font valoir la filiation diabolique de Merlin. La faiblesse numérique de ces représentations pourrait se comprendre au regard de la sacralisation de la matière narrative, préférant à la

figure antéchristique, le portrait d'une figure messianique au service de la religion chrétienne.

La mise en images de la naissance de Merlin aux folios 130v (figure 1) et 96 (figure 2) des manuscrits jumeaux français 105 et français 9123 présente son origine diabolique par la pilosité. À l'instar du texte, la nudité du nourrisson – laissant à vue une chevelure noire et de longs poils sur son corps – est un repoussoir pour les sages-femmes : « Ainsi naquit cet enfant. Quand les femmes le recueillirent du ventre de sa mère, il n'y en eut aucune qui ne fut très effrayée, en constant qu'il était plus velu et avait plus de poils, et plus longs qu'elles n'en avaient jamais vu à aucun enfant… » (M 2 § 20 voir Poirion, P., 2011, p. 594-595.)

En cela, les peintres représentent le lien de parenté qu'entretient Merlin avec le diable, et ce en accord avec les conceptions aristotéliciennes clamant la prévalence du masculin sur le féminin au moment de la formation du fœtus. La semence du mâle donne en effet ses caractéristiques physiques à l'enfant, de telle sorte que l'enfant est d'abord celui du père, la mère n'étant qu'une matrice nourricière d'un germe étranger. Néanmoins, la carnation blanche d'un corps anthropomorphique souligne la parenté charnelle qui le relie à sa mère, et de ce fait, sa double nature. À ce propos, le *codex* français 105 nuance davantage la prééminence diabolique de Merlin en suggérant déjà son retournement vers Dieu. En effet, le thème de la naissance est juxtaposé à celui de la Descente de la tour en vue du baptême mentionné dans la rubrique :

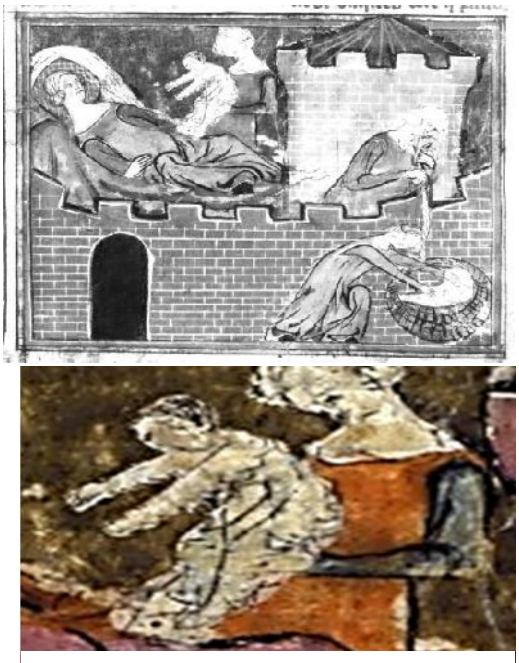


Fig. 1 : Paris, BnF, français 105, Paris, v. 1320-1330, f. 130v
(DAO Maruéjouls C. ; détail © Gallica)

« *Comment Merlins fu nez et estoit touz veluz et comment il fu avalez de la tor en un panier et comment il fu baptisiez et comment sa mere fu menee devant les juges qui le vouloient ardoir* ». Dès lors, la représentation de l'enfant dans le panier d'osier s'impose comme une préfiguration du baptême : bien qu'il ne soit pas figuré, son évocation anticipe la parenté spirituelle qui s'établit ensuite entre Merlin et Dieu. De fait, le rituel du baptême correspond à la *renaissance* de l'individu. Dans l'enluminure, la rangée de créneaux divisant l'espace de la représentation tend à signifier le basculement spirituel de Merlin. En franchissant la frontière du lieu avilissant de la naissance de l'Antéchrist, Merlin est retranché de sa parenté charnelle diabolique au profit d'une parenté spirituelle divine. Le concepteur de

l'image rend ainsi compte de l'écart résidant entre son *être de nature* et son *devenir*. En somme, ces deux cycles enluminés présentent Merlin-Antéchrist à travers sa *semblance* diabolique et humaine. Si toutefois son altérité insiste sur la face négative de son être, la figure antéchristique de Merlin reste ambigüe.

Fig. 2 : Paris, BnF, français 9123, Paris, v. 1320-1330, f. 96
(Détail © Gallica)

D'un tout autre ordre sont en revanche les *codices* français 749 et français 9123, leur réseau d'images respectif dépeint la tension ontologique traversant Merlin par l'hybridation de son image**.** Durant les XIIe et XIVe siècles, les hybrides font partie de la culture visuelle du Moyen Âge. Aux origines du récit de la Genèse, l'hybridation est l'expression parfaite de la transgression. Par la faute des premiers parents de l'humanité, l'homme perd sa *ressemblance* avec son Créateur : « la rupture du contrat […] se traduit instantanément par un mélange entre l'homme et l'animal, induisant le désordre dans une relation jusque-là hiérarchisée et harmonieuse » (Bartholeyns, G., etc., 2008, p. 24). Les neuf premières enluminures du *codex* français 749 (f. 139v, f. 172, f. 176v, f. 177v, f. 181v, f. 193v (figure 3), f. 199, f. 201, f. 207) représentent une créature hybride se positionnant entre le règne humain et le règne animal. D'une manière générale, la figure de Merlin fait voir une carnation brune, des traits grossiers, ainsi qu'une chevelure noire et hirsute. Sa différence permet, certes, d'évoquer son ascendance diabolique, mais exprime davantage encore son état *entre-deux*. Au carrefour de sa double nature humaine et diabolique, Merlin apparait aux frontières de l'homme et de la bête. À l'inverse de cette « con-fusion entre l'homme et l'animal » (*Ibid.*, p. 26), le cycle français 9123 privilégie la représentation bipartite de l'homme et de la bête. Les enluminures des folios 116, 141 (figure 4), 143, 143v et 168 sont les seules à figurer Merlin adulte, nu et couvert de poils sur l'ensemble des vingt-sept copies enluminées de l'*Estoire*. Il préserve cette apparence bestiale depuis sa mission auprès du peuple breton jusqu'à l'arrivée des frères royaux Ban et Bohort à la cour du roi Arthur. Merlin ne reprend forme humaine qu'en assumant son rôle de conseiller royal au folio 178v.

En réunissant l'homme et la bête, ces représentations évoquent un être sauvage alors même que le texte ne fait aucune mention de l'état de son corps lors de ses missions militaires. L'introduction du poil dans les images relève donc pleinement de l'interprétation du concepteur qui souligne de cette manière sa parenté avec le diable. Sa silhouette anthropomorphique signifie néanmoins la part humaine comprise dans sa double nature. Du diable pour père et d'une mère pour vierge, Merlin est *l'être*

des Intermédiaires en assurant une communication entre les différentes catégories médiévales. *In fine*, les peintres pallient l'ambiguïté textuelle en réinscrivant la figure de Merlin dans son lignage par l'expression de l'atavisme diabolique. Merlin n'est désormais plus l'« enfant sans père » du texte, mais le « Fils du diable » en images. Or, le personnage littéraire souhaite se déprendre de cette filiation embarrassante. D'autres concepteurs ont donc tenté de répondre à cette problématique, posée par Merlin lui-même, en tirant parti du lien privilégié qui l'unit à Dieu.

Fig. 3 : Paris, BnF, français 749, Thérouanne ou Gand, v. 1290-1300, f. 193v
(DAO Maruéjouls C.)

Fig. 4 : Paris, BnF, français 9123, Paris, v. 1320-1330, f. 141
(DAO Maruéjouls C.)

Figura Christi : de la parenté spirituelle à la parenté divine

Sous les traits d'une figure christique, les concepteurs d'images exposent le devenir providentiel de Merlin en contrepoint de la manifestation d'un atavisme obscur. À l'instar des préfigurations christiques de l'Ancien Testament – tels que Jonas, Isaac et Moïse –, Merlin conduit l'humanité vers la lumière divine à travers la quête du Graal. La narration textuelle met en exergue une figure tutélaire, ambassadrice de Dieu sur terre ; la sagesse de Merlin se déploie sur le monde arthurien en dissipant les craintes des hommes pour les guider sur la voie menant au Salut éternel (voir Ferlampin-Acher, C., Queruel, D., 2000, p. 5-6).

De fait, les historiens de la littérature – pour ne citer que Paul Zumthor, Francis Dubost et Philippe Walter (voir références) – reconnaissent au Merlin de la *Suite Vulgate* sa dimension christique. En usant prudemment de ses dons, Merlin fait reculer les fronts germaniques au-delà des contrées du monde connu en assurant l'unification du royaume de Logres ; il fait triompher les troupes arthuriennes des

épreuves qui jalonnent leur quête collective. Or, les parcours visuels des manuscrits gomment la césure textuelle entre le *Merlin* et sa *Suite Vulgate*. Par l'adaptation visuelle de la trame narrative, les concepteurs d'images effacent la tendance manichéiste de l'histoire de Merlin. Si la naissance de Merlin proclame l'avènement de l'Antéchrist, elle peut aussi annoncer le Sauveur. C'est ainsi que Merlin renverse les codes du Bien et du Mal en ayant recours à ses dons diaboliques pour la bonne cause. Le *puer senex* se substitue alors à l'enfant au savoir abscons et, par là même, le gardien de bêtes au Bon Berger.

Au folio 78v (figure 5), le manuscrit Additional 10292 représente Merlin nouveau-né dans le giron maternel. Force est de constater la similitude de cette représentation avec les images de la Vierge à l'enfant. La jeune femme voilée de blanc avec son nourrisson à la carnation blanche, soigneusement emmailloté dans un linge, font ressortir les affinités qu'entretiennent ces deux figures avec celles de la Vierge et du Christ. En cela, le concepteur de l'image envisage la jeune mère comme une nouvelle Vierge Marie, symbole de pureté et de piété, tandis qu'il projette sur l'enfant Merlin les caractéristiques de l'enfant divin. Ce rapport d'assimilation n'est dès lors pas neutre car il prétend rendre compte du devenir christique de Merlin, lequel serait de nature humaine et d'essence divine. Lorsque Dieu dote Merlin du don de prescience, il lui alloue une faculté immatérielle, autrement dit un bien spirituel. Si la narration textuelle fait l'impasse sur l'essence divine que lui confère sa parenté spirituelle, le concepteur de l'image la restaure. Or, la semblance christique de Merlin transposerait sa parenté spirituelle sur le plan divin. L'analogie christique fait de plus la lumière sur les circonstances de sa naissance. En évacuant les répercussions néfastes de l'acte charnel sur l'enfant, le peintre tend à associer ces deux relations d'engendrement. La naissance de Merlin se déplace donc sur le plan divin, il devient comme le Christ, le fils engendré sans semence masculine, mais d'une mère mortelle lui transmettant son humanité.

Figure 5 : Londres, BL, Additional 10292, Saint-Omer, Tournai ou Gand, 1316, f. 78v
(DAO Maruéjouls C. ; détail © Gallica)

Dans un même ordre d'idées, les représentations du jeune orateur Merlin durant le procès de sa mère évoquent à plus forte raison sa figure christique. Au folio 120 du cycle français 95 (figure 6), l'anthropomorphisme de l'enfant diffère considérablement de sa carnation brune dans le *codex* français 749 et de sa villosité dans le manuscrit français 9123.

La carnation blanche de Merlin laisse transparaître son innocence ; une innocence qu'il partage avec sa mère dont la présence permet de signaler sa parenté charnelle, c'est dire l'héritage matériel et accidentel qu'il acquiert de son ascendante humaine. En outre, l'autorité impérieuse de l'enfant – signifiée par l'éminence du geste de la parole d'autorité, contraire aux comportements infantiles – convoque le *topos* du *puer senex*. L'« enfant sage », qualifié aussi d'« enfant vieillard », est un motif très prisé de la littérature médiévale si bien que les occurrences d'enfants se rapportent souvent – pour ne pas dire jamais – au caractère miraculeux de ce dernier. Par sa double nature humaine et divine, le Christ est le meilleur représentant de l'enfant sage médiéval. Qui plus est, le texte associe la sagesse de Merlin à ses dons de clairvoyance, non seulement la connaissance des choses de l'avenir qu'il tient de Dieu, mais également la connaissance des choses du passé qu'il hérite du diable. Or, l'image de Merlin est vierge de tout signe infamant qui pourrait révéler la pratique de « l'art des diables » ; sa représentation assume au contraire, une ressemblance avec le Christ, d'autant que la vaticination est une faculté proprement divine. Ainsi pourrait-on expliquer la référence christique du *puer senex*, retranchant Merlin de sa filiation diabolique au profit de ses parentés charnelle, spirituelle et divine.

Fig. 6 : Paris, BnF, français 95, Thérouanne, v. 1290, f. 120
(DAO Maruéjouls C.)

Fig. 7 : Paris, BnF, français 344, Metz ou Verdun, v. 1290-1300, f. 131v
(DAO Maruéjouls C.)

Enfin, la manipulation positive des dons de l'enchanteur dans le dessein de servir les intérêts de Logres donne matière au concepteur d'images du cycle français 344 pour

établir sa semblance divine. Bien qu'il se transforme en « vilain », gardien de bêtes, à plusieurs reprises dans l'*Estoire*, la mise en images se concentrent uniquement sur la comédie jouée par Merlin auprès de Gauvain dans la *Suite Vulgate* (SV 19 § 183, voir Poirion, D., 2011, p. 988). Dans l'enluminure du folio 131v (figure 7), la représentation de Merlin investit le *topos* du Bon Berger. L'iconographie christique de ce motif prend ses sources dans l'Évangile de saint Jean : « Moi, je suis le bon pasteur, le vrai berger qui donne sa vie pour ses brebis » (Jn 10 : 11). Dans la majeure partie des images, le Bon Berger est représenté tel un jeune homme imberbe portant une brebis sur son dos, ou bien, entouré de son troupeau. L'enluminure du *codex* français 344 représente de manière similaire la figure d'un berger muni d'un gourdin et ses brebis, alors même que le texte n'identifie pas ces « *bestes* ».

Daniel Poirion édite, de surcroît, ce terme par « bêtes sauvages » et non par « bestiaux » : « [il] poussait devant lui un grand troupeau de bêtes sauvages » (SV 19 § 183, Poirion, D., 2011, p. 988). En transformant les bêtes sauvages en bétail domestiqué, le concepteur de l'image accentue la semblance christique de Merlin jouant avec l'image du divin Berger entouré des fidèles brebis. En outre, la lettrine qui sert de lieu à la représentation permet d'opposer l'extérieur et l'intérieur de la lettre. La représentation de Merlin transgresse autant les limites imposées par la lettre que sa bordure dorée. Alors que ses pieds surpassent le délié de la lettre, le gourdin s'inscrit dans son intérieur. Dans la mesure où le champ de la représentation se rapporte au lieu sensible – les brebis et le château – la transgression des figures relèvent donc d'un caractère miraculeux en accord avec le lieu invisible. C'est en cela que le concepteur de l'image aborde l'ensemble des parentés spirituelle, charnelle et divine de Merlin : son don diabolique de métamorphose, son corps matériel et son essence divine. En définitive, l'ambiguïté textuelle concernant l'impact de l'intervention divine sur Merlin est complètement renversée par l'image puisqu'un second Père lui est octroyé : Dieu. Pour autant, ce divin lignage ne facilite en rien l'appréhension des vicissitudes de sa condition d'homme.

Humana condicione : héritier d'un corps corruptible

D'Antéchrist à figure christique, Merlin préserve à degré variable le commun de son ascendance humaine. *A fortiori*, la relation qu'il cultive avec Viviane révèle sa nature humaine en cristallisant l'image d'un homme soumis à la condition humaine.

L'*Estoire de Merlin* se clôt par son « enserrement ». Après avoir communiqué tout son art magique à la belle et jeune Viviane, le professeur est victime de sa propre élève qui retourna contre lui son enseignement. Enfermé à tout jamais dans une prison invisible, Merlin disparaît du monde arthurien pour le plus grand plaisir de son amante, devenue désormais sa seule et unique compagnie (SV 64 : § 808-810, voir Poirion, D., 2011, p. 1630-1632). Dans le texte, six de ces rencontres avec la demoiselle sont décrites ; leurs mises en images sont rares dans les manuscrits et se

concentrent majoritairement sur la scène finale : Irène Fabry-Tehranchi a seulement recensé huit enluminures en rapport avec le couple sur les vingt-sept témoins enluminés du *Merlin* et de sa *Suite Vulgate* (voir Fabry-Tehranchi, I., 2014, p. 460). Par ailleurs, ces *codices* ne contiennent que quatre représentations de l'« enchanteur enchanté » (Dubost, F., 1991, p. 751). Un faible nombre d'images est donc consacré à cette scène cruciale de la narration textuelle. À notre sens, l'affaiblissement de la puissance ontologique du héros et le renoncement à son avancement spirituel constituent les principales raisons de cette omission. Cette séquence marque en réalité le point de non-retour qui paralyse à jamais l'ascension spirituelle de Merlin vers Dieu. Véritable manifeste de concupiscence, le récit de l'enserrement retranche le héros du Salut car sa condamnation à demeurer prisonnier de son amie l'empêche de mourir et de rejoindre ainsi, le Père à qui Merlin voua ses dires et ses faits durant sa vie terrestre.

Au folio 331 du *codex* français 749 (figure 8), Viviane domine le champ de la représentation, sa verticalité fait transparaître sa toute-puissance en opposition avec l'horizontalité soumise de Merlin. L'enserrement se produit sous le pied d'un buisson d'aubépine alors que Merlin vient de s'endormir comme l'indique dans l'image ses yeux clos et sa position allongée :

« … Ils croisèrent un beau et grand buisson d'aubépine tout chargé de fleurs. Ils s'assirent à son ombre et Merlin posa sa tête dans le giron de la demoiselle. Elle se mit à le caresser au point qu'il s'endormit. Quand la demoiselle sentit qu'il dormait, elle se leva doucement et [...] commença les enchantements… » (SV 64 : § 809, voir Poirion, D., 2011, p. 1632)

Fig. 8 : Paris, BnF, français 749, Thérouanne ou Gand, v. 1290-1300, f. 331
(DAO Maruéjouls C.)

À l'instar du texte, la jeune apprentie s'apprête à lancer le sort d'un geste de la main tandis qu'elle tient de l'autre le voile blanc qui pourrait symboliser l'artifice dissimulant Merlin au reste de Logres. Sa chevelure rousse renforce sa figure de tentatrice et de pécheresse car Viviane est non seulement l'objet du péché de Merlin, mais aussi l'instrument fatal de sa *mort au monde arthurien*. On notera de surcroît l'adoucissement des traits infamants que Merlin présentait jusqu'alors dans le parcours visuel. À l'exception de sa chevelure noire et hirsute, le peintre signifie à travers son anthropomorphisme, sa nature humaine. Ainsi donc, le concepteur de l'image met en tension la puissance de la femme et la faiblesse de l'homme. Nonobstant la diversité conceptuelle des images, les manuscrits postérieurs s'inscrivent dans le prolongement du cycle français 749. L'enluminure au folio 166 du *codex* ULB 526 reprend sensiblement la composition précédente en soulignant l'autorité féminine sur l'homme conquis par un jeu de perpendicularité des figures. Vêtu d'un habit de cour, Merlin n'est plus un prophète ou un conseiller royal mais le prétendant pris dans les filets de sa belle. Le concepteur de l'image au folio 159v du manuscrit français 110 (figure 9) l'élève quant à lui au rang de docteur à l'aide de l'indice iconographique du couvre-chef. Il n'empêche que Merlin perd sa qualité de « maître » au profit de Viviane, laquelle procède au maléfice inscrit sur le parchemin qu'elle détient, comme la figure du professeur. De plus, l'étau formé par les branches de l'aubépine autour du corps de Merlin anticipe le caractère définitif de son immobilisation. Enfin, l'enluminure du folio 347 du cycle français 105 (figure 10) représente un homme prisonnier d'une nuée. Il s'agit de la dernière rencontre de Merlin avec les héros arthuriens, en l'occurrence Gauvain métamorphosé en nain. À l'instar des précédentes images, les modalités de figuration de Merlin évoquent un homme de cour à la toilette élégante alors même qu'il est couramment identifié par l'habit du prophète au sein de ce *codex*.

Fig. 9 : Paris, BnF, français 110, nord de la France, v. 1290-1300, f. 159v
(DAO Maruéjouls C.)

Fig. 10 : Paris, BnF, français 105, Paris, v. 1320-1330, f. 347
(DAO Maruéjouls C.)

En somme, ces images soulignent la matérialité corporelle de Merlin. Que ce soit par le voile, le filet, les branches ou la nuée, ces motifs ont pour vocation d'emprisonner Merlin au sein de ce qui paraît être une prison inviolable, faite d'un « artifice si fort qu'il ne pourra jamais être défait » (Poirion, D., 2011, p. 1631). Ni l'Antéchrist ni la figure christique ne sont immobilisées par Viviane, c'est l'homme qui, transi d'amour pour sa belle, succomba à ses émotions, aux tentations, au péché charnel. Viviane symbolise l'objet du désir féminin par lequel Merlin pécha de tout son être en cédant à la concupiscence de la chair. Elle est le leitmotiv de la figure tentatrice qui détourne l'homme de son glorieux chemin. En outre, l'anthropomorphisme de Merlin n'absout en aucune façon sa faute, bien au contraire, sa forme humaine stigmatise la faiblesse de l'homme à l'égard des tentations. C'est en cela que les concepteurs d'images représentent la figure d'un transgresseur qui confirme et redouble le péché d'Adam ; la concupiscence l'écartant de la voie du Salut qu'il suivait jusqu'à présent. Dans cette perspective, la figure de Merlin renvoie l'image du devenir de l'homme dans la pensée chrétienne. Le devenir de l'homme est instable car la nature humaine n'est ni donnée en soi dans une conjecture providentielle, ni figée dans l'histoire du Salut (voir Baschet, J., 2016, en part. p. 22). Bien que le Christ ait permis aux hommes de racheter leurs péchés, chaque individu demeure décisionnaire de sa propre destinée, parce qu'il leur appartient d'*agir*. Ainsi chacun a-t-il le choix de rendre grâce à Dieu ou de se livrer aux œuvres infernales. La narration textuelle met d'ailleurs en exergue dès le début de l'*Estoire*, cette liberté de l'existence humaine sous couvert de l'intervention divine : « Dès lors, il pouvait se tournait du côté qu'il voulait ! Car s'il le voulait il pouvait rendre droit au diable, ou d'autre part à Notre-Seigneur » (M 2 : § 20, voir Poirion, D., 2011, p. 594).

De ce dilemme entre le Mal et le Bien, on le sait, Merlin en sortit victorieux ; mais cela ne l'a pourtant pas empêché de se fourvoyer en cédant à ses bas instincts. Héritier d'un corps corruptible, ce n'est finalement pas sa condition diabolique qui aura eu raison de lui et son absolution, mais sa condition peccamineuse d'homme.

Conclusion

À plus d'un titre, les manuscrits enluminés du *Merlin* et de sa *Suite Vulgate* véhiculent une *Estoire de Merlin* qui met en tension la figure ambigüe de l'enfant sans père de la narration textuelle, et la figure ambivalente de l'être double de la narration visuelle. Si l'auteur – ou plutôt le remanieur – élague l'arbre généalogique de Merlin, les concepteurs d'images reconstruisent l'ensemble de son lignage en procédant à l'adaptation visuelle de l'œuvre littéraire. C'est ainsi que l'approche anthropologique de la parenté par l'image permet d'explorer la complexité ontologique du héros.

Dans les méandres d'un réseau exceptionnel de parentés, les concepteurs d'images mettent en avant la bivalence de sa nature. Sa double nature cristallise le dualisme immanent à l'existence d'un être traversé corps et âme par une tension ontologique.

De plus, la multiplicité intérieure de Merlin se traduit visuellement par un ensemble de figures divergentes – la figure antéchristique, la figure christique et la figure du pécheur – dépositaires de l'héritage spirituel, divin et charnel de ses trois ascendants. À l'encontre de la linéarité textuelle – où l'intervention divine du *Merlin* l'emporta définitivement sur les influences diaboliques dans la *Suite Vulgate* – les images cultivent l'ambiguïté car les différentes semblances de Merlin s'entrecroisent au sein des parcours visuels d'une *Estoire de Merlin*. En outre, la trame narrative a tendance à minorer le rôle de l'intervention divine dans la construction ontologique du personnage, pour la reléguer sur le seul plan moral. Or, les enluminures évoquent aussi bien sa parenté spirituelle que sa parenté divine. L'enfant sans père se découvre deux pères : le diable et Dieu. L'ambiguïté qui qualifiait alors le héros merveilleux laisse place à l'ambivalence d'une figure dont l'existence est conditionnée par sa capacité de combler les *écarts* entre les différents lieux et règnes initialement conçus lors de la Création. C'est de plus en maîtrisant les *écarts* que Merlin fait advenir l'*entre* reliant de la sorte les catégories médiévales *entre elles*. Son ambivalence ontologique *ménage*, plus qu'elle ne *construit*, une figure à l'état « entre-deux ».

L'entre-deux répondrait par conséquent au problème posé par l'ambivalence d'un être à la double nature. Indissociable de la transgression, l'entre-deux se complait dans l'espace, l'écart et la distance *entre* les catégories médiévales. L'hybridation de son image reflète le changement d'état entre son *être de nature double* et son *devenir entre-deux*. Par ailleurs, le jeu figuratif entre hybridation et anthropomorphisme reflète l'ambivalence du devenir humain avant la Résurrection des morts et la fin des Temps. Ainsi, l'*Estoire* renverrait le lecteur-regardeur à la conscience eschatologique qui gagne l'Occident médiéval. Enfin, la figure « entre-deux » de Merlin n'est pas sans rappeler les vers « *Nec Deus nec Homo* » fréquemment associés aux *Maiestates domini*. Les concepteurs d'images font réfléchir le distique au lecteur-regardeur par le truchement du parcours visuel, sous la forme pervertie d'une figure « *nec diabolus nec homo* ». À bien des égards, Merlin s'inscrit autant dans les différentes catégories médiévales qu'il investit l'*entre* qui les sépare. Il est une *figura ambigua*, en ce sens qu'il témoigne d'une part l'ambiguïté mystérieuse d'une triple ascendance, tout en exprimant d'autre part, l'ambivalence d'un être double par nature

Références

Aurell, Martin, et Girbea, Catalina (dir.), *L'imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XIIe – XIVe siècles)*, Brepols, Turnhout, 2010.

Bartholeyns, Gil, Dittmar, Pierre-Olivier, Jolivet, Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge*, P.U.F, Paris, 2008.

Baschet, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris, 2000.

Baschet, Jérôme, *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Flammarion, Paris, 2016.

Berthelot, Anne, « De Merlin à Mordret, enfants sans pères et fils du diables » dans Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe (dir.), *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, P.U.R, Rennes, 2007.

Dubost, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative*, Éd. Honoré Champion, Paris, 1991.

Fabry-Tehranchi, Irène, *Texte et images des manuscrits de Merlin et de la Suite Vulgate (XIIIe – XVe siècle): L'Estoire de Merlin ou les premiers faits du roi Arthur*, Brepols, Turnhout, 2014.

Ferlampin-Acher, Christine, Introduction à Id et Hüe, Denis (dir.), *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, P.U.R, Rennes, 2007.

Francastel, Pierre, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Denoel Gonthier, Paris, 1980.

Poirion, Daniel, *Le livre du Graal*, Gallimard, Paris, 2011.

Walter, Philippe, *Merlin ou le savoir du monde*, Imago, Paris, 2000.

Zumthor, Paul, *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Éd. Slatkine, 2000.

PAUL GAUGUIN ET JOTÉPHA : L'AMBIGUÏTÉ IDENTITAIRE

Isabelle MALMON
EA DIRE – Université de la Réunion, France

Abstract*: Paradoxical in the light of clichés conveyed on Paul Gauguin, an extract from his travel diary* Noa Noa*, written in Tahiti, highlights a sexual impulse for a young native boy. This visible confession of homosexuality seems a claim of a freer expression of sexuality: not an exclusive and segregating sexuality in compliance with the Bourgeois Puritanism, but a strictly ambiguous sexuality, rejecting dimorphism such as the authority of the phallic law, to advocate confusion of gender, androgyny and bisexuality. The sexual theme also allows the narrator to convey aesthetic opinions. The impossible penetration of the native's body points out a reject of the ethnocentric and imperialist Europe's aggressive practices, eager to impose its own standards. It also underlines the incapacity to totally become savage and to merge into the exotic landscape. This repelled rape moves into a submission to the indigenous guide's precepts, a respect of his body and of his speech. From Gauguin's point of view, this loving obedience reflects a desire to be slowly and respectfully impregnated with the culture of the Other and with the ambient savagery. This ambiguity of his identity is a necessary condition for the revival of his art.*

Keywords*: Paul Gauguin; ambiguity; gender; Tahiti under colonialism; the art in the late 19th century.*

L'ambigüité de l'existence de Paul Gauguin a souvent été soulignée. Entre les témoignages contradictoires des uns et des autres et les aveux du peintre, tout aussi ambivalents, les critiques expriment leur perplexité, voire leur désaccord. Gauguin était-il un artiste génial et maudit, à qui la lutte permanente contre le matérialisme bourgeois aurait donné l'énergie de fuir l'Europe et de régénérer l'art occidental au contact des formes d'expression primitives ? Ou bien était-il un égoïste et machiste patenté, qui aurait abandonné femme et enfants pour aller pervertir des adolescentes aux antipodes et piller la culture océanienne ? Vincent Van Gogh, qu'il a côtoyé au cours d'un bref et dramatique épisode en Arles, évoquait chez son camarade tout un « vice versa [sic] de désirs et de besoins incompatibles », avec une bévue orthographique sur laquelle on pourrait gloser (Lettre à Théo Van Gogh du 17 janvier 1889).

Quant à l'œuvre plastique de Gauguin, elle est, au moins, tout aussi ambiguë que sa vie privée, comme l'a notamment montré Dario Gamboni (Gamboni D., 2013). Reprenant la notion d'images potentielles qu'il avait formulée dans un précédent ouvrage (Gamboni D., 2002), le chercheur a révélé un certain nombre de motifs mettant en évidence la polysémie visuelle de l'art de Gauguin. Cette démarche était insufflée par certaines déclarations de l'artiste, qui affirmait, entre autres : « Il y a

en somme en peinture plus à chercher la suggestion que la description, comme le fait d'ailleurs la musique. On me reproche quelquefois d'être incompréhensible parce que justement on cherche dans mes tableaux un côté explicatif alors qu'il n'y en a pas » (Gauguin P., 1950, p. 182). Dans notre thèse, nous avons, pour notre part, souligné la variabilité sémantique d'un personnage à capuche, motif récurrent de l'œuvre gauguinienne (Malmon I., 2017).

En revanche cette ambiguïté n'a été que plus récemment appréciée à sa juste valeur dans ses écrits. Linda Goddard a précisé, par exemple, le caractère équivoque du récit de voyage *Noa Noa*, qui, tout à la fois, convoque les stéréotypes des romans exotiques mais se place aussi en porte-à-faux par rapport à cette tradition. La chercheuse américaine considère également que la composition fragmentaire de ses manuscrits est le reflet de cette identité hybride, toute en division et en fluctuation (Goddard L., 2008, 2009, 2018).

Dans cette perspective, nous souhaitons examiner un extrait de *Noa Noa*, rédigé dans les années 1893-1894, au retour du premier séjour à Tahiti (juin 1891-juin 1893). Gauguin, on le sait, s'est rendu dans cette île du Pacifique avec l'espoir de revigorer son art par des motifs neufs et de le faire reconnaître à sa juste valeur à son retour. L'épisode envisagé, qui, écrit Alain Buisine, « se révèlera symptomatique à proportion même de son ambiguïté » (Buisine A., 2012, 209), révèle un désir brusque et réfréné à l'endroit d'un jeune Tahitien. Mais qu'en est-il exactement de cette pulsion, si contradictoire avec l'image du fanfaron machiste que nous avons souvent de Gauguin ? Car, tout dans ce texte est ambigu : l'évocation du paysage environnant, l'apparence et le prénom du jeune homme, les relations entre l'Européen « civilisé » et l'indigène « sauvage », le portrait dressé de soi par le diariste. Une telle confusion nous amène à nous interroger sur la nature de cette motion soudaine envers l'Autre, elle-même équivoque.

L'ambiguïté des genres

La thématique sexuelle surgit dès le début de l'extrait, lorsqu'un jeune indigène, devenu l'ami du narrateur, manifeste devant lui son ignorance des usages amoureux de l'Europe qui suscitent son intérêt : « Quelquefois le soir, quand je me reposais de ma journée, il me faisait des questions de jeune sauvage voulant savoir bien des choses de l'amour en Europe, questions qui souvent m'embarrassaient » (Gauguin P., 2011, p. 54). Voilà, dès l'entame du texte, une certaine forme d'ambigüité générée par la pruderie occidentale : l'hypocrisie des rapports entre les sexes. De fait, la société française est marquée à l'époque par un puritanisme paroxystique qui, par le biais d'un discours médico-légal naissant, exacerbe la méfiance à l'égard du corps, véhiculée depuis des siècles par l'Église. En Océanie, les efforts des missionnaires vont dans le même sens : mettre un frein à la liberté des mœurs. Le chercheur américain Stephen Eisenman considère que Gauguin s'attribue ici le rôle d'un éraste, cet homme adulte qui, en Grèce antique, s'engage dans un couple

pédérastique avec un adolescent (Eisenman S., 1997, p. 113). Or, non seulement la suite du récit renversera cette analogie, mais les propos du peintre ne créditent pas tout à fait cette interprétation : s'ils suggèrent que le narrateur instruit son jeune ami sur les pratiques européennes, ils laissent à comprendre aussi, par « l'embarras » souligné du locuteur, que la sexualité européenne qu'il représente est « embarrassée », à savoir entravée par toutes sortes de contraintes, empêtrée dans la honte et la pudeur. Il s'agit bien d'une sexualité *ambiguë*, car troublée, anxieuse, agitée de tourments moraux, hésitant entre la satisfaction du désir et la crainte du péché. Le sexe place donc le narrateur dans une situation équivoque, confirmée par les lignes qui suivront. Au contraire, par les questions qu'il pose, l'indigène prouve ici une supériorité que l'intrigue confortera également : comme dans le cadre du questionnement socratique, il amène son interlocuteur à réfléchir et à prendre conscience de cette gêne, pour, peu à peu, la dépasser. Ainsi, contrairement à S. Eisenman, nous estimons que c'est le jeune insulaire qui, dès le début, tient le rôle de l'instructeur, du pédagogue, il est celui qui va éclairer l'Européen, un rôle qu'à la manière de Socrate, il exerce par des questions.

Plus loin, alors que les deux compagnons font route dans la montagne, le narrateur raconte que, talonnant le jeune homme, qu'il a été pris de désir pour lui : « Je m'approchais sans peur des lois, le trouble aux tempes ». Même s'il ajoute immédiatement n'être pas passé à l'acte, les commentaires n'ont pas manqué sur une éventuelle homosexualité de Gauguin. Le romancier Mario Vargas Llosa a tranché en ce sens, imaginant une scène de coït anal entre les deux protagonistes (Vargas Llosa M., 2003, p. 82-83). L'américaine Nancy Mowll Mathews a accumulé les preuves, par exemple la présence, parmi les disciples de Pont-Aven, de l'homosexuel Charles Filiger ou encore les relations avec Vincent Van Gogh, dont personne ne connaîtra jamais la teneur exacte (Mowll Mathews N., 2001). Quant à Dario Gamboni, constatant la récurrence dans l'œuvre de Gauguin de personnages en posture accroupie exprimant « la disponibilité au coït, y compris par pénétration anale », il se demande « dans quelle mesure Gauguin incluait les rapports homosexuels dans sa conception pangénésique de la nature » (Gamboni D., 2013, p. 343-345).

Si l'on s'en tient à la lettre du texte, il semble pourtant qu'il y ait une dévalorisation de cette inclinaison homosexuelle, car elle est immédiatement dépréciée par une énumération de termes péjoratifs : « J'eus comme un pressentiment de crime, le désir d'inconnu, le réveil du mal. ». Et, tandis qu'ils poursuivent leur chemin, le peintre ressasse sa culpabilité : « Je m'enfonçai vivement dans le taillis devenu de plus en plus sauvage ; l'enfant continuait sa route, toujours l'œil limpide. Il n'avait rien compris ; moi seul portais le fardeau d'une mauvaise pensée, toute une civilisation m'avait devancé dans le mal et m'avait éduqué ».

À première vue, ce revirement soudain semble un retour des carcans moraux qui sont ceux de la société française et chrétienne où les balbutiements de la

psychiatrie, avec la création d'instances judiciaires et médicales de contrôle de la sexualité, jettent de nouveaux opprobres sur toute perversion libidinale jugée « anormale », à savoir tout acte sexuel sans dessein procréateur. Cette norme hétérosexuelle, conjugale, reproductive et monogame, récuse bien évidemment l'homosexualité (Foucault M., 1999). Dès lors, si un tel comportement n'est pas jugé criminel aux yeux de la loi, il relève du champ des maladies mentales : à la fin du siècle, l'homosexuel devient même la figure paradigmatique du « pervers », du « déviant », opinion raffermie par moult travaux savants, et finalement, il continue d'être associé à des actions jugées délinquantes, comme la prostitution ou la pédophilie (Révenin R., 2005).

Or, si Gauguin a fui l'Europe, c'est bien, entre autres, pour se défaire de ce puritanisme encombrant qui s'évertue à stigmatiser la libre sexualité. On ne saurait penser, par conséquent, que la pulsion homosexuelle qu'il manifeste est réprimée pour des raisons morales. Dans ce cas, il aurait pu tout aussi bien ne rien avouer. Dans son manuscrit le *Cahier pour Aline*, il fait d'ailleurs une référence explicite à la sodomie et c'est pour l'excuser (Gauguin P., 1892). Ce qu'il nous dit en réalité, ce n'est pas exactement qu'il a été attiré par un autre homme, mais tenté par l'aspect unisexué de son compagnon, vu de dos. Cette apparence est soulignée par le mot « androgyne », par lequel il qualifie le jeune Tahitien, et par l'expression périphrastique : « il marchait devant moi sans sexe. ». C'est au moment où ce dernier se retourne que le narrateur se rappelle avoir bien affaire à un homme et que son désir s'évanouit : « L'androgyne avait disparu : ce fut bien un jeune homme ». C'est donc l'ambiguïté physique de l'éphèbe tahitien et non sa nature masculine qui est source d'attrait. Dans le domaine de ce que les Anglo-saxons nomment le *gender*, l'ambigüité est donc du côté de l'indigène : à une morale occidentale qui pense en termes de dichotomie, qui ne connaît qu'une rupture tranchée entre l'homme et la femme, Gauguin propose l'exemple de la société tahitienne qui tolère la confusion des genres. De fait, l'artiste pointe ici du doigt une des particularités de Tahiti, souvent soulignée par les observateurs de l'époque : la très légère dissemblance corporelle entre les deux sexes, que l'exilé souligne dans deux notes, en marge de son texte : « 1) Le côté androgyne du sauvage, le peu de différence de sexe chez les animaux 2) La pureté qu'entraine la vue du nu et les mœurs faciles entre les deux sexes. L'inconnu du vice chez les sauvages ». Dans un autre extrait du même manuscrit, Gauguin avait déjà signalé cette spécificité aspectuelle des Tahitiens : « Quelque chose de viril est en elles, et en eux quelque chose de féminin […] ressemblance de deux sexes […] atténuation des différences entre les deux sexes chez "les sauvages" ».

La version remaniée de *Noa Noa*, effectuée à Paris avec le poète Charles Morice, précise ces deux notes : Gauguin explique que, dans la société tahitienne, la nudité générale et le fait qu'hommes et femmes s'adonnent aux mêmes types de travaux difficiles et physiques, contribuent à une atténuation des différences sexuelles, simplifiant leurs relations. Cet exposé théorique permet donc de mettre en exergue

une déculpabilisation des rapports entre hommes et femmes, dont on comprend qu'elle tranche, dans l'esprit du narrateur, avec l'extrême moralisation de la société européenne, soucieuse de dimorphisme, de catégorisations tranchées. L'ambiguïté sexuelle des Tahitiens, tous pourvus de corps androgyniques, est donc au service d'un effacement de l'ambivalence relationnelle entre hommes et femmes, au profit d'une simplification, d'une clarification de ces rapports et finalement d'une plus grande égalité.

Jotépha, le prénom du jeune Tahitien, absent dans le premier jet de *Noa Noa* et qui apparaît dans la mouture retravaillée avec Morice, pourrait avoir été choisi dans ce sens. Car cette dénomination, du fait de sa voyelle finale [a] jointe à la dentale [t], permet d'amalgamer des sonorités féminines et masculines. Surtout, ce prénom est une variante de Joseph qui, dans l'imaginaire de Gauguin, appelle deux sources bibliques. En premier lieu, pour les Chrétiens, Joseph est l'époux de Marie, la vierge éternelle enfantée par l'opération du Saint-Esprit. Le métier de charpentier, qui lui est généralement attribué, peut en outre avoir suscité une association d'idées avec l'activité de bûcheron à laquelle le jeune Tahitien se livrera à la fin du récit de *Noa Noa*. Ensuite, Joseph est aussi le fils de Jacob, esclave en Égypte de l'officier Putiphar ; son prénom est resté célèbre parce que la femme de Putiphar a tenté de le séduire et qu'il a repoussé ses avances. L'épisode a inspiré de nombreux artistes, dont Gauguin qui en fera une adaptation picturale en 1896. Dans ces deux références, Joseph est donc « l'homme sans femme » qui reste pur dans sa masculinité, soit parce que la femme a recours à d'autres expédients pour enfanter, soit parce qu'il la rejette. Joseph est celui qui ne fait pas usage du sexe féminin. Voilà par conséquent un prénom très approprié pour nommer l'androgyne tahitien.

Suivant en cela l'avis de certains chercheurs (Staszak J-F., 2003, p. 165-171 ; Printz O., 2010, p. 87), nous estimons donc que le texte de *Noa Noa* ne dissimule pas un aveu implicite d'homosexualité, mais suggère une mise en cause de la rigidité des relations régissant une société occidentale fondée sur le clivage, la scission. Gauguin récuse ce *sexe-section* tel que prescrit en France. Est-il utile de préciser à ce sujet qu'à la fin du XIXe siècle, l'identité « plurielle » et la bisexualité relèvent, comme l'homosexualité, du monstrueux et de la déviance ? Au rebours de cet ostracisme, Gauguin était passionné par le thème de l'androgynie, à la mode chez les Symbolistes. Il est également possible que, dans les milieux artistes non-conformistes, il ait côtoyé des types sexuels marginaux, exclus par la bien-pensance bourgeoise, des travestis par exemple ou des transgenres, connus alors pour se prostituer ; or, il était sans doute porté à la tolérance envers de telles pratiques, comme le prouvent ses propos sur la sodomie.

En outre, il est probable, à en croire nombre de ses commentateurs, que l'expérience tahitienne a joué un rôle dans une certaine déstabilisation de son identité sexuelle. Comme le note S. Eisenman,

> When Gauguin landed in Tahiti, he entered a world in which, unlike nineteenth-century Europe, sex roles were less rigidly defined, and, if nothing else, differently coded. Sexual identity in Tahiti was very much a matter of conscious choice or ritual prescription ; it was aslo a means of acquiring knowledge of both the material and the spiritual worlds. (Eisenman S., 1997, p. 86)

Cette expression plus libre de la sexualité était surtout incarnée par les *mahus*, fréquents et très bien tolérés dans la société tahitienne : il s'agit d'hommes qui s'habillent comme des femmes, effectuent des activités féminines, et ont une voix et des manières efféminées. Éduqués dès l'enfance dans la perspective de cette identité, les *mahus* ne cherchaient aucunement à réprimer ou à rectifier leur façon d'être, contrairement à ce qui se passait en France à la même époque. David Sweetman complète :

> (…) les *Mahus* n'étaient pas les seuls Tahitiens qui se livraient à des pratiques homosexuelles, la bisexualité étant, jusqu'à un certain point, parfaitement admise par les habitants de l'île qui, par ailleurs, ne sauraient désapprouver le moindre des plaisirs que le corps humain peut offrir. La culture polynésienne célèbre l'amour entre les représentants du même sexe, hommes ou dieux, et le mot polynésien *Aikane* désigne un état homosexuel idéalisé exprimé dans la Upa-Upa, ou Hupa-Hupa, qui est passée en Occident, via Hawaï, sous la dénomination de Hula-Hula. (Sweetman D., 1995, p. 333-334)

Si Gauguin ne parle jamais de *mahu* dans ses écrits, on peut sans doute considérer qu'il en a connus ou entendu parler. Des portraits d'hommes aux cheveux longs dans les ultimes œuvres marquisiennes – *Le Marquisien à la cape rouge, Les Amants, Les Baigneurs* – corrobore cette hypothèse.

Tout autant que l'ambigüité sexuelle de son ami androgyne, une seconde justification de son désir pour lui est présentée par le narrateur. Surdéterminant la première, celle-ci est bâtie sur la répartition habituelle entre le sexe faible et le sexe fort : « Puis la lassitude du rôle de mâle qui doit toujours être fort, protecteur ; de lourdes épaules à supporter. Être une minute l'être faible qui aime et obéit ». Nous comprenons de nouveau qu'il ne s'agit pas, en tant qu'homme, de convoiter un autre homme, pulsion proprement homosexuelle : il s'agit de souhaiter une féminisation de soi, de manière à s'abandonner à un autre homme, ce que Gauguin formulera en ces termes dans les notes déjà mentionnées : « Désir d'être un instant faible, femme ». Pour reprendre les mots de J-F Staszak,

> Gauguin écrit clairement que, *d'abord*, l'éveil du mal est celui du mâle, qu'il veut prendre Jotéfa et qu'*ensuite* il veut se soumettre à lui, dans l'amour et l'oubli de la loi. Le désir actif, masculin est coupable et du côté de la civilisation ; le désir passif, féminin, est innocent et du côté de la nature, du sauvage. (Staszak J-F., 2003, p. 166)

Ainsi par une sorte d'influence larvée, l'ambiguïté sexuelle a changé de camp : le narrateur n'exprime plus son désir de l'Autre androgyne, il aspire lui-même à cette confusion des genres, ou, plus radicalement, à un basculement de son identité sexuelle dans le sens d'une féminisation, ce qui l'autorise à ne plus prendre la femme, mais l'homme, pour objet. Nous pensons qu'il s'agit bien ici de se départir d'un rôle, d'un statut, celui de l'homme, du *vir*, dans la société occidentale. La virilité, écrit Pierre Bourdieu, est l'état de l'homme « dur », qui ignore la faiblesse, s'affirmant « dans sa vérité de violence » (Bourdieu P., 1998, p. 58). Dans cette optique, on comprend que, dans l'esprit de Gauguin, la notion de « mâle » soit du côté de la civilisation et de ses tares, où se mélangent pêle-mêle les préceptes moralisateurs de la religion chrétienne, les lois répressives de l'administration coloniale, les maladies destructrices introduites par les Européens, les conventions immuables de l'art officiel ou encore la propagande impérialiste et ses discours phallocrates qui font de la vahiné le symbole de la féminisation de l'Ailleurs, féminisation qui en justifie la prise de possession et le viol. Se dépouiller, comme il le souhaite, de cette identité sociale de mâle, c'est donc renoncer à sa *libido dominandi*, récuser le pouvoir et l'autorité de la loi phallique. Une telle posture suggère un rejet implicite des figures mâles de la colonie, gouverneur, gendarme ou missionnaire, imbus de la logique coloniale qui, arrogante et agressive, impose l'incompatibilité et l'exclusion. À l'inverse, « être une minute l'être faible qui aime et obéit » suppose de se vouer à un attendrissement proprement dévirilisant ; cela suggère un abandon bienheureux, à la douce tranquillité de la vie tropicale, comme dans cet état de passivité et de sécurité affective qui est celui de l'enfance.

Stephen Eisenman considère que les conditions de l'arrivée de Gauguin à Tahiti ont pu l'aider à prendre conscience de son côté féminin, ce que le chercheur nomme « Gauguin's very sexual indeterminacy or inadequacy » (Eisenman S., 1997, p. 112). L'anecdote est connue : lorsque le peintre débarque dans l'île en juin 1891, il porte les cheveux longs et un chapeau de cow-boy, encore sous l'enthousiasme du spectacle de Buffalo Bill admiré à Paris peu de temps avant son départ. Le lieutenant Paulin Jénot, qui l'accueillit, raconte alors :

> Jamais les Tahitiens n'avaient eu l'occasion de voir un homme aux cheveux longs […]. Ce jour-là Gauguin fut donc surnommé *taata vahine* (homme-femme) par les indigènes goguenards, et il provoqua un tel intérêt auprès des femmes et des enfants que je dus les chasser de l'entrée de ma case. Au début, Gauguin a ri quand je l'ai mis au courant de ce qui se passait, mais au bout de quelques semaines, la chaleur aidant, il s'est coupé les cheveux pour avoir la même allure que tous les autres. (Sweetman D., 1995, p. 289-290)

Gauguin aurait commencé ce jour-là à prendre conscience de son « devenir-femme » (Buisine A., 2012, p. 212), que la promenade en compagnie de son jeune ami tahitien lui révèle avec évidence. L'épisode, explique Bernard Terramorsi, l'amène alors à « l'acceptation croissante et jubilatoire d'une sensibilité bisexuelle

tenue pour le degré ultime d'une initiation rituelle au sein de la terre-mère tahitienne », une « dualité sexuelle d'abord tue puis assumée dans la jubilation », qui témoigne de sa rupture avec « une identité sexuelle exclusive » : « Gauguin retrouve en pleine nature la base originelle de la pulsion sexuelle émancipée de l'identité et du genre de l'objet sexuel. » (Terramorsi B., 2005, p. 21-24).

Cette aspiration, même ponctuelle, à une nature féminine relève là aussi d'un véritable scandale idéologique dans la mesure où Gauguin, par ces propos, se place en porte-à-faux par rapport au discours dominant. Car, dans la mentalité colonialiste, l'homme oriental « est souvent conçu avec des traits (physiques et surtout psychologiques) qu'on estime alors proprement féminins : il est passionné, irrationnel, paresseux, mou, indolent, passif, lascif, sensuel, etc. Volontiers sodomite ou eunuque, il n'incarne pas la puissance virile et dominatrice qui caractérise si bien l'homme blanc » (Staszak J-F., 2003, p. 145). L'extrait de *Noa Noa* inverse ce cliché : le désir d'être femme, exprimé par le narrateur, sous-entend que c'est l'Autre, l'indigène océanien, qui est pourvu des attributs virils, tandis que l'Européen se féminise, s'affaiblit ; c'est lui, l'Européen, qui se laissera aimer par l'étranger au lieu que ce dernier se fasse « violer » par l'Européen.

L'ambiguïté du statut de l'artiste

Nous comprenons aussi que la déstabilisation sexuelle ressentie par Gauguin est un reflet de l'ambiguïté foncière de son statut d'artiste d'avant-garde, forcément ostracisé dans la France de la fin du XIXe siècle, gavée de conventions et de normalité. Cette instabilité, qu'elle soit sexuelle ou artistique, il lui fallait la dissimuler en France : Tahiti, terre de mélanges, de métissage, de confusion tolérée des genres, lui permet d'accepter sa marginalité et d'admettre la nature syncrétique de son primitivisme, qui puise à la culture de l'Autre pour revigorer ses modes d'expression. L'aveu d'une attirance pour un jeune homme, pulsion jugée contre-nature par la bien-pensance de son époque, autorise donc aussi la proclamation, sous forme symbolique, de prises de position esthétiques, qui, comme l'homosexualité masculine, attisent la réprobation populaire et signent ouvertement un conflit avec la doxa commune.

Revenons au début du texte : « J'avais un ami naturel, venu près de moi chaque jour naturellement, sans intérêt ». Dès cette première phrase, s'insuffle en filigrane une conception spécifique de l'amitié. L'adjectif « naturel » doit être compris comme synonyme d'« indigène », de « natif », mais suggère aussi une amitié « naturelle », à savoir pure et spontanée. Ce sens est d'ailleurs conforté par la suite de la phrase, qui redouble cette notion avec l'adverbe « naturellement », opposé par le scripteur à l'expression « sans intérêt ». Il faut entendre là une relation sans calcul, vierge de toute cupidité. Dès son entame, le texte insinue donc la présence d'une première ambiguïté, concernant les rapports sociaux et affectifs. Nul doute que Gauguin met ici en cause les alliances qui régissent sa société d'origine, mue

par la marchandisation et le conformisme, ces « pénibles dysfonctionnements de la conjugalité et de la sociabilité européennes, auxquels le peintre est chaque jour confronté » (Buisine A., 2012, p. 205). Méprisé par son épouse, qui a décidé d'abandonner ce mari désargenté pour vivre avec ses cinq enfants à Copenhague, boudé par le public, les critiques et les galéristes parce qu'il refuse de se soumettre à la vision dégradée de l'art imposée par le mauvais goût bourgeois, Gauguin semble ravi d'expérimenter à Tahiti des affinités qui ne soient pas troublées par des considérations matérielles. « Une terrible épreuve se prépare en Europe pour la génération qui vient : le royaume de l'or. Tout est pourri, et les hommes et les arts », avait-il amèrement constaté avant son départ (Gauguin P., 1997, p. 67-68). Dès l'abord, le texte de *Noa Noa* met donc en place une opposition entre le naturel et le social, au profit du premier, car il rompt avec la morale bourgeoise et son culte de l'argent.

Puis, nous constatons que le rapprochement entre les deux hommes est conditionné par le travail du narrateur, ses tableaux, ses sculptures :

> Mes images coloriées, mes travaux dans le bois l'ont surpris et mes réponses à ses questions l'ont instruit. Il n'y a pas de jour quand je travaille où il ne vienne me regarder. Un jour que lui confiant mes outils je lui demandai d'essayer une sculpture, il me regarda bien étonné et me dit simplement avec sincérité que je n'étais pas comme les autres hommes et, le premier peut-être dans la société, il me dit que j'étais utile aux autres. Enfant ! Il faut l'être, pour penser qu'un artiste est quelque chose d'utile.

La curiosité du Tahitien pour son œuvre, son appréciation laudative sur son utilité doivent être comprises à l'aune des critères artistiques de l'époque, qui sont eux aussi dépendants de considérations capitalistes. De fait, les nouveaux dominants qui contrôlaient le marché de l'art, les Salons officiels et la presse, et par voie de conséquence le goût du public, étaient le plus souvent des parvenus sans culture, industriels, banquiers, négociants, qui cherchaient à « faire triompher dans toute la société les pouvoirs de l'argent et leur vision du monde profondément hostile aux choses intellectuelles » (Bourdieu P., 1992, p. 90). Ils avaient ainsi mis sur pied une société où l'art et la culture étaient méprisés et mercantilisés, au profit des scientifiques, jugés seuls « utiles » à la marche du progrès. L'équivocité des liens sociaux, insufflée par la primauté des critères marchands, se joint donc à des appréciations faussées sur l'art, car motivées par les mêmes soucis de rendement.

Le texte rapporte alors que, pour un projet de sculpture, les deux hommes sont allés dans la montagne couper un arbre de bois de rose, ce matériau noble que les anciens maoris utilisaient pour graver leurs idoles. Comme nous en avons fait l'hypothèse ci-dessus, le périple confirme que les rapports de force habituels au sein de la société coloniale se sont modifiés dans le sens d'un complet renversement. Rappelons brièvement que l'expansionnisme français, en cette

période de conquête coloniale, a réduit l'indigène au rang de « non-civilisé », à savoir d'être à peine humain que l'on peut massacrer ou avilir, à qui l'on doit de toutes façons, par l'entreprise coloniale, imposer les « lumières » de la « civilisation » occidentale et de la grâce chrétienne contre « les ténèbres de la barbarie ». S'appuyant sur les travaux de Darwin, l'anthropologie physique et l'anthropométrie naissante, cette théorie, qui sous-entend l'idée d'une supériorité des formes de civilisation occidentales, conclut à une inégalité et à une typologie entre les races, « prouvée » par une infériorité biologique définitive. *In fine*, elle considère les civilisations extra-européennes comme « inférieures » et « attardées », mais civilisables donc colonisables. Les peuples de l'Océanie pâtissent, comme les autres, de cette xénophobie ambiante : l'apologie des « doux Cythériens » et du « bon Sauvage », encensés par les premiers navigateurs et les philosophes du XVIIIe siècle, a été remplacée dans l'opinion par la condescendance, voire le racisme, suite aux récits de cannibalisme et de sacrifices humains, stéréotypes commodes légitimant interventions et prises de possession.

Or, dans le texte de Gauguin, c'est l'Européen qui se laisse guider par le natif, familier des lieux, tout au long d'un parcours labyrinthique dont la description souligne la dangerosité :

> Les sentiers indiens sont à Tahiti assez difficiles pour un Européen : entre deux montagnes qu'on ne saurait gravir existe une fissure où l'eau se fait jour à travers des rochers détachés, roulés, reposant encore puis repris un jour de torrent qui les roule plus bas, ainsi de suite jusqu'à la mer.
> De chaque côté du ruisseau cascadant, un semblant de chemin, des arbres pêle-mêle, des fougères monstrueuses, toute végétation s'ensauvageant, se faisant impénétrable de plus en plus à mesure que l'on monte vers le centre de l'île.
> Nous allions tous deux nus avec le linge à la ceinture et la hache à la main, traversant maintes fois la rivière pour reprendre un bout de sentier que mon compagnon connaissait comme par l'odorat, si peu visible, si ombragé. Le silence complet, seul le bruit de l'eau gémissant sur le rocher, monotone comme le silence.

Le paysage est alors composé conjointement d'éléments minéraux et liquides, tous deux signes d'une foncière instabilité : roulement perpétuel des rochers brassés par la rivière, écoulement ininterrompu et violent des torrents. S'ajoute l'évocation d'une végétation luxuriante dont le fouillis extraordinaire et la dimension anormale suggèrent quelque péril latent lié à la sauvagerie du lieu. La progression dans cette nature se fait sur le mode de ce triple danger minéral, végétal et aquatique, que seul l'instinct du guide indigène permet de maîtriser. La qualification d' « ambiguë » peut alors convenir également à cette nature, dans la mesure où, imprécise et changeante, elle désoriente le voyageur, peu coutumier de cet environnement tropical, elle fait vaciller la fixité de ses repères habituels d'Occidental. Comme précédemment, nous constatons que l'ambigüité est du côté de l'Europe : les relations sociales comme sexuelles ne sont ni claires ni franches pour les Européens, à l'image de ce paysage aux improbables sentiers aléatoires, que seul

l'indigène maitrise à la perfection. Et, face à cette nature exotique et hostile, qui se fait « impénétrable », inviolable, on comprend que l'artiste, en quête d'une compréhension de l'Ailleurs, ait besoin du secours d'un originaire, qui lui facilitera la « pénétration » de la terre étrangère. D'ailleurs, la symbolique de la hache, agrippée par la main de l'explorateur, met bien en évidence une volonté virile, herculéenne, de vaincre les obstacles entravant la progression. Autrement dit de substituer la clarté à la confusion, la précision à l'ambigüité.

S'ensuit une évocation louangeuse du corps de son compagnon de route, échafaudée sur une opposition structurelle avec le portrait dévalorisant que le narrateur dresse de lui-même : d'un côté, un « tout jeune homme », en « parfaite harmonie avec la nature », sa « beauté », son « parfum » ; de l'autre « un vieillard, de corps et d'âme, de vices de civilisation, d'illusions perdues ». En somme une antithèse « du simple au composé » qui, par une sorte de loi informulée d'attirance des contraires, génère une « attraction mutuelle » :

> De toute cette jeunesse, de cette parfaite harmonie avec la nature qui nous entourait il se dégageait une beauté, un parfum *(noa noa)* qui enchantaient mon âme d'artiste. De cette amitié si bien cimentée par attraction mutuelle du simple au composé, l'amour en moi prenait éclosion.

L'expression antithétique « du simple au composé » souligne de nouveau l'opposition entre la pureté du jeune Tahitien et la complexité de l'Européen, « vicié » par la civilisation, à savoir altéré, souillé : on constate cette fois-ci une ambigüité morale du narrateur, dont la nature originelle a été corrompue par les valeurs marchandes de la société capitaliste et la duplicité du puritanisme bourgeois. L'oxymore « d'illusions perdues » souligne aussi cette indétermination morale, le vague à l'âme de celui qui a encore conscience de ses rêves et de ses espoirs mais pour en constater l'effilochement.

Tout autant que sexuel, le penchant irrépressible vers l'éphèbe tahitien peut donc être interprété comme un détour visant à éclairer les préoccupations esthétiques de l'auteur. Il permet de souligner l'assimilation, qui se produit dans l'esprit du diariste, entre l'adolescent et l'environnement dont il est le symbole même, avec son « corps souple d'animal » : ce qu'il nomme une « parfaite harmonie avec la nature ». Ainsi, ce n'est pas l'homme Gauguin qui parle ici mais l'artiste, faisant état de son désir de posséder, de littéralement « pénétrer » cet Autre dont, par la description du paysage environnant, il vient de révéler l'inaccessibilité. Cette pulsion présentée comme sexuelle est aussi un désir de fusion avec l'autochtone, celui qui sait, qui est capable de se repérer dans les méandres et les lacets de ce décor labyrinthique, alors que l'Européen, pourtant bourlingueur devant l'Éternel, constate son impuissance. Il s'agit d'une envie véritable d'*être* cet étranger, de ne faire plus qu'un avec l'Autre, condition indispensable à la connaissance de l'Ailleurs et donc à la production artistique. Car – Gauguin le note plusieurs fois

dans sa correspondance –, son art ne pourra se ragaillardir qu'au contact de ces terres ensoleillées, de leurs coutumes, de leurs formes d'art.
La référence à la thématique de l'androgyne, qui rassemble dans l'« unisexué » ce qui est contraire et contradictoire, peut aussi se comprendre dans ce sens. Comme Gauguin l'explique dans une lettre à Monfreid : « Avant la séparation d'Eve, Adam était à la fois mâle et femelle ». Informé par la lecture du *Séraphita* (1835) de Balzac, les ouvrages de Sar Péladan ou de Pierre Loti, l'artiste considérait donc l'androgynie comme un état d'origine auquel la Chute mit fin, ce qui convoque implicitement le mythe de Tahiti, véhiculé par Bougainville et les philosophes des Lumières : celui d'un paradis conservé, peuplé d'habitants bienveillants, vivant d'amour au sein d'une nature généreuse. Comme l'écrit David Sweetman,

> Les éléments conflictuels opposant l'homme à la femme se trouvant réunis dans un Eden tel qu'il était avant la Chute, cette métaphore lui permet la vision du paradis retrouvé, la béatitude accessible à ceux qui se sont affranchis du poison pernicieux de la prétendue civilisation, qui ont pu renaître à l'état sauvage, devenir des Maoris, des androgynes. (Sweetman D., 1995, p. 333)

Si toutefois l'éphémère inclinaison homosexuelle est rejetée dans la foulée, c'est que, provenant d'un Occidental, l'intrusion dans le corps de cette nature exotique enchanteresse ne peut que la pervertir : ce serait brouiller la « limpidité » de ce regard liquide aux « yeux innocents ». La « pénétration » de l'indigène est donc du côté du « crime », du « mal », de toute cette civilisation honnie dont l'épilogue nous révèlera l'enivrante destruction par la métaphore de la coupe de l'arbre et des coups hargneux portés contre lui. Comment ne pas voir ici une condamnation de l'Europe impérialiste et ethnocentriste qui prétend tout juger à la toise de ses seuls critères et entend les imposer au reste du monde ? Privé des scrupules qui envahissent le narrateur, l'Européen est effectivement celui qui viole et profane l'indigène en supprimant ses traditions et tous les objets cultuels qui les accompagnent, comme Gauguin a pu le constater en débarquant dans les îles du Pacifique. Et l'on doit bien concevoir toute la satire mordante contenue dans ce passage, dans la mesure où il consiste à attribuer aux colonisateurs les perversités qu'ils se font fort de condamner chez les autochtones – les missionnaires et la bonne morale coloniale proscrivaient sévèrement le culte de l'amour libre et les danses exotiques, jugées licencieuses –, perversités qu'ils mettent pourtant en application sans vergogne dans les territoires conquis.

D'autre part, constater ses désirs « coupables » envers le jeune homme, même s'ils sont fugaces, c'est déplorer la douloureuse permanence de cet infâme statut d'Européen dont il est impossible de se détacher intégralement. Quelle solution se présente alors pour celui qui conçoit qu'il ne peut posséder l'Autre ? Comme déjà dit, le désir du narrateur européen sera alors de s'assujettir au Tahitien pour « aimer et obéir », ce qui suppose un renversement total des valeurs esthétiques, alors dominées par la culture occidentale. Gauguin propose donc une harmonie

amoureuse entre les deux cultures où le soi-disant civilisé adopte une posture de soumission et d'humilité par rapport à l'autochtone et à ses croyances. La confrontation avec l'Ailleurs n'est plus perçue comme l'espace d'une agression où l'Européen jouit de sa puissance, mais le théâtre d'un échange où le civilisé a plus à recevoir de l'Autre que le contraire, c'est le lieu d'une rencontre où il faut être attentif à l'Autre et à sa différence pour espérer l'appréhender. Tel était déjà le sens de la progression prudente dans le dédale des sentiers glissants de la forêt, sous la conduite experte du guide tahitien. L'indigène est bien ici un *éclaireur*, celui qui, dans les ténèbres de cette terre opaque au voyageur, montre la voie jusqu'à cette issue où la brousse devient moins sombre et moins touffue, où la vue se dégage sur l'arbre convoité. Telle est aussi la signification du récit qui suit l'aveu terrible. Tout d'abord, le diariste raconte qu'il s'est plongé avec délice dans l'onde fraîche puis qu'il a « enfoncé » sa voix dans la montagne, avec « âpreté », avant de « s'enfoncer vivement dans le taillis ». L'eau du ruisseau, comme la montagne ou le taillis, sont ici des substituts évidents du corps du jeune homme dont les yeux, nous dit Gauguin, ont « l'aspect de la limpidité des eaux ». L'introduction inassouvie dans la chair du Tahitien est remplacée par un enfoncement réussi au sein du paysage, dans l'altérité insulaire : par trois fois, le narrateur fait corps avec les éléments de la nature, liquide, minéral, puis végétal. Certes il n'a pas possédé l'indigène, il n'est pas devenu Autre, mais il parvient tout de même à s'imprégner de la sauvagerie ambiante, à se fondre en elle, à y introduire sa marque, par les métonymies de son corps et de sa voix.

Pourtant, les images qui se manifestent ici ont indéniablement une valence virile, démontrant toute l'ambigüité du moi-artiste : tenter de s'assimiler au sauvage n'est pas se départir de son statut d'homme, mais le laisser s'épanouir autrement. Cela consiste à réprimer ses élans intrusifs, qui sont ceux de l'Européen colonialiste, à opter pour une préservation de l'Autre auquel on ne touche pas, et à se satisfaire d'une lente assimilation. L'acte final d'abattage du bois de rose cristallise et explicite ces réflexions. Car il regorge d'images masculines agressives, avec les coups répétés et rythmés de la hache, symbole diaïretique et phallique, ou encore l'évocation de la « rage », de la « brutalité » avec lesquelles le narrateur frappe le tronc :

> Je frappai avec rage et les mains ensanglantées je coupais avec le plaisir d'une brutalité assouvie, d'une destruction de je ne sais quoi. Avec la cadence du bruit de la hache, je chantais. Bien détruit en effet tout mon vieux stock de civilisé. Je revins tranquille, me sentant désormais un autre homme, un Maori. Tous deux nous portions gaiement notre lourd fardeau, et je pus encore admirer devant moi les formes gracieuses de mon jeune ami, et cela tranquille, formes robustes comme l'arbre que nous portions. L'arbre sentait la rose, *noa noa*. […] Je n'ai pas donné un seul coup de ciseau dans ce morceau de bois sans avoir des souvenirs d'une douce quiétude, d'un parfum, d'une victoire et d'un rajeunissement.

Les commentateurs ont relevé dans ce passage des symboles de renaissance, comme le sang sur les mains du narrateur, ou le lotus qui apparait dans la seconde version de *Noa Noa*, synonyme de régénération et de résurrection dans les philosophies hindouiste et bouddhiste (Amishai-Maisels Z., 1985). Ainsi, cette coupe est-elle doublement symbolique. Non seulement elle résonne comme une « destruction » de « ce vieux stock de civilisé », « une autocastration », suggère Bernard Terramorsi (Terramorsi B., 2005). Mais surtout, s'opérant en osmose avec le jeune insulaire, qui lui aussi s'est mis à fendre le bois, elle met en évidence la possibilité d'une synergie entre l'Européen et le Tahitien, travaillant de concert. Plus exactement, c'est l'Européen qui, conduit en ce lieu de la révélation par le guide Polynésien, exécute les mêmes gestes que lui, s'efforce de l'imiter pour tenter de devenir « un autre homme, un Maori ». La coupe de l'arbre élève donc l'artiste-bûcheron dans toute sa dimension phallique de puissance, de robustesse, de vigueur. L'épisode se boucle par conséquent sur les mêmes désirs créateurs qu'à l'entame de l'épisode : mais au manque (absence du bois désiré pour les sculptures), succède une hargne rageuse et jubilatoire de création, qui met fin à la scène comme elle accomplit la découverte du tempérament sauvage de l'artiste :

> Le garçon qui apparaîtra dans plusieurs tableaux (*L'homme à la hache*, *Matamoe* …) devient dans ce récit extatique un androgyne psychopompe qui le fait *passer* puis *re-naître* : le Gauguin européen, néophyte, meurt définitivement et son être profond et authentique voit le jour à Tahiti. Désormais il ne s'appellera plus Gauguin mais *Oviri* (« sauvage »). (Terramorsi B., 2005, p. 15-16)

Rien d'étonnant que, désormais, l'éphèbe, qui devance le narrateur sur le chemin du retour, lui apparaisse dans toute sa force masculine, avec « ses formes robustes comme l'arbre que nous portions ». Car précédemment, l'exilé s'était fourvoyé en pensant qu'il pouvait posséder l'indigène, s'assimiler à lui par la pénétration, et l'assujettir complaisamment à ses désirs pervers. Remis de ses erreurs, le diariste constate que son compagnon est bien un homme : on peut au mieux reproduire ses attitudes (« aimer et obéir »), pour espérer être à ses côtés et exécuter conjointement des tâches viriles, véritables exploits guerriers à l'aboutissement de cette quête : « Tous deux, sauvages, nous attaquâmes à la hache un magnifique arbre », « tous deux nous portions gaiement notre lourd fardeau ».

La clausule de ce texte confirme que s'il y a un éraste dans le couple formé par Gauguin et son ami, c'est bien de ce dernier dont il s'agit. En désirant se laisser aimer par le Tahitien, Gauguin l'avait formulé. De fait, le rite de passage pédérastique dans la Grèce antique consiste à « faire quitter le gynécée à l'enfant dans les bras d'un homme en l'émancipant de la sexualité passive du gynécée afin d'en faire un reproducteur (un père), et un citoyen (un *éraste*, un amant actif, un guerrier-chasseur). » (Quignard P., 1996, p. 17). L'expérience antique de la sodomie est donc un rite « fonctionnel » qui consiste à transmettre la virilité à l'enfant. Or, l'épisode de *Noa Noa*, véritable scène initiatique, nous montre que

Gauguin accède lui aussi à une renaissance, à un nouveau statut : non plus le « mâle » dont il a exprimé son dégoût mais « un autre homme, un Maori », à l'ambigüité identitaire reconnue et assumée.

Espace de confusions où, par une loi propre aux Tropiques, tout peut s'inverser, la terre ambiguë de Tahiti permet de se dépouiller des vieilles catégorisations sexuelles de l'Europe pour appréhender une sexualité décomplexée, détachée de « l'embarras » dont le narrateur de *Noa Noa* faisait état au début de cet épisode. Loin de l'identité sexuelle exclusive et monomorphe, inculquée par la morale française, l'exilé éprouve son ambigüité sexuelle, au contact du corps androgynique de Jotépha, et ressent le besoin de laisser s'exprimer un versant féminin de soi, s'appréhendant en situation de soumission par rapport à l'indigène.

D'un point de vue esthétique, l'impossible relation sexuelle avec le beau Tahitien révèle que le « vieux stock de civilisé » ne sera jamais détruit et alimentera son œuvre jusqu'à la fin de sa vie. Pourtant l'épisode suggère aussi que le primitivisme de Gauguin s'échafaude sur la rupture avec le phallocentrisme européen – bourgeois, colonial, esthétique – et sa pensée unique, prônant l'infraction brutale et l'imposition exclusive de ses seules références. Enfin, il prouve que ce primitivisme est tissé de contingence, à savoir d'oscillation – du sauvage au civilisé, de l'Européen au Maori –, comme dans une sorte de dialogue, d'échange, nourri des différences de chacun. C'est l'ambigüité constatée, acceptée, de cette identité, qui constituera une source nouvelle de jouissance et de création.

Dès lors, le contexte tahitien permet de s'interroger sur l'équivocité des classifications opérées par une société française avide de taxinomie : il ouvre la réflexion sur l'instabilité des genres, l'incertitude des rapports de domination colon/indigène, la contingence de la soi-disant supériorité de la culture occidentale, la fluctuation des lois du marché de l'art, les hasards des prestiges et des marginalisations, la valse de l'exclusion et de la reconnaissance. Français qui se revendiquait Indien du Pérou, agent de change fortuné devenu artiste bohème, père d'une famille nombreuse replié sur sa solitude à l'autre bout du monde, Gauguin ne savait-il pas mieux que quiconque à quel point sont variables les appartenances et les statuts ?

Références

Amishai-Maisels, Ziva, *Gauguin's Religious Themes*, Garland Publishing, New York, Londres, 1985.

Buisine, Alain, *Passion de Gauguin*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2012.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992.

Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine*, Seuil, Paris, 1998.
Eisenman, Stephen, *Gauguin's skirt*, Londres, Thames and Hudson, Londres, 1997.
Foucault, Michel, *Les Anormaux, Cours au collège de France 1974-1975*, Seuil, Paris, 1999.
Gamboni, Dario, *Potential Images : Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion, Londres, 2002.
Gamboni, Dario, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, Les Presses du réel, Mons, 2013.
Gauguin, Paul, Cahier pour Aline, Institut national d'histoire de l'art, bibliothèque, coll. Jacques Doucet, MS 227, Paris, commencé vers décembre 1892.
Gauguin, Paul, *Lettres à Daniel de Monfreid. Précédées d'un hommage par Victor Segalen*, Falaize, Paris, 1950.
Gauguin, Paul, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Gallimard, Paris, 1997.
Gauguin, Paul, *Noa Noa*, Bartillat, Paris, 2011.
Goddard, Linda, « The writings of a savage ? Literary strategies in Paul Gauguin's *Noa Noa* », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°71, 2008, p. 277-293.
Goddard, Linda, « Gauguin's guidebooks : *Noa Noa* in the context of nineteen-century travel-writings », dans Francesca Orestano et Francesca Frigerio (dir.), *Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century*, New Edition, 2009, p. 233-254.
Goddard, Linda, « Gauguin's alter egos: writing the other and the self » dans Norma Broude (dir.), *Gauguin's challenge : new perspectives after postmodernism*, Bloomsbury Academic, 2018, p. 15-40.
Malmon, Isabelle, « Le *tupapau* et le génie à capuche : étude d'une figure entêtante dans l'œuvre de Paul Gauguin », thèse non publiée, 2 volumes, 712 p., Université de La Réunion, Saint-Denis, 2017.
Mowll, Mathews Nancy, *Paul Gauguin. An erotic life*, Yale University Press, New Haven, London, 2001.
Printz, Othon, *Paul Gauguin, le peintre - écrivain*, Do Bentzinger, Strasbourg, 2010.
Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Folio, Paris, 1996.
Révenin, Régis, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris, 1870-1918*, L'Harmattan, Paris, 2005.
Staszak, Jean-François, *Géographies de Gauguin*, Bréal, Rosny-sous-Bois, 2003.
Sweetman, David, *Les Vies de Gauguin*, Belfond, Paris, 1995.
Terramorsi, Bernard, « Paul Gauguin dans l'île du jouir », dans Corinne Duboin (dir.), *Les représentations de la déviance*, L'Harmattan/Université de la Réunion, Paris, 2005, p.13-28.
Vargas, Llosa Mario, *Le Paradis – Un peu plus loin*, Gallimard, Paris, 2003.

CÉLADON OU L'EXPÉRIENCE DE L'AMBIGUÏTÉ

Lucie LING
Université Toulouse J. Jaurès – Laboratoire LARA-SEPPIA, France

Abstract: *Color is a living material. Its study is complex because its perception, its understanding and its interpretation can change from one culture to another. In the context of this article, we will focus more particularly on a tint named Celadon in France which is ambiguous in the field of color. This hue will allow us to question the effects that are due to the ambiguity that this is related to the nomination, or to the composition of the color itself. The study will be extended to the field of "blue-green" or "green-blue", a colorful space that is moving and difficult to define for a trichromatic eye.*

Keywords*: color, ceramic, celadon, design, blue, green, blue-green*

Quelles sont les raisons pour lesquelles l'identification d'une couleur peut-elle s'avérer problématique ? Quels sont les phénomènes qui peuvent être à l'origine d'une ambiguïté chromatique ? S'intéresser à un tel sujet nécessite dans un premier temps de comprendre comment fonctionne la perception des couleurs. La couleur est une « sensation » (Déribéré, M. 1964, p. 5), pour exister, elle requière une relation tripartite entre un objet, un système d'éclairage naturel ou artificiel, et un récepteur (couple œil/cerveau). Comme l'explique Maurice Déribéré : « cette triple dépendance de la couleur est impérative et devra être présente à l'esprit chaque fois que celui-ci aura à raisonner ou examiner un problème de couleur. » (Déribéré, M. 1964, p. 8). Cette remarque souligne un point essentiel et suscite une interrogation dans le cas de cet article : si ces liens tenus et indéfectibles existent, alors l'observation et l'analyse de la couleur ne peuvent être définitivement qu'ambiguïté, impermanence et variabilité. Goethe pensait les couleurs ou leur perception comme étant l'expression des « souffrances de la lumière » (Goethe, J. W. 1810). Cette interprétation du chercheur vient appuyer le caractère sensible et émotionnel de l'expérience que l'on peut faire de la couleur. Ainsi, dans l'optique de chercher à la comprendre, il est nécessaire de s'attacher à emprunter des modes de penser et de conceptions différents et multiples. Qu'il s'agisse d'une approche scientifique de la couleur (Newton, Chevreul), historique (Pastoureau), linguistique (Mollard-Desfour), artistique…il est important pour le chercheur *en* couleur, de penser son questionnement à travers différentes postures.

Dans le cadre de cet article, il s'agira plus particulièrement de se questionner sur la nomination des couleurs afin, notamment, d'essayer de comprendre les mécanismes culturels « responsables » d'une mise en doute de l'identification d'une teinte. Pour cela, ma réflexion s'appuiera sur un objet d'étude particulier nommé *céladon* en Occident. Il s'agit d'une céramique chinoise qui fascine d'une

part, en raison de son procédé de fabrication technique, qui génère après une cuisson en réduction, un revêtement émaillé lumineux appartenant au domaine des verts et/ou des bleus et s'affirme comme le vecteur d'avancées technologiques (il conduira notamment à la fabrication de la porcelaine dure) ; et d'autre part, parce que les imaginaires auxquels cette « matière-céramique » peut renvoyer varie en fonction des cultures. L'intrigue et le mystère présents au cœur du *céladon*, en font un support singulièrement approprié à la thématique de l'ambiguïté. Par extension, j'aborderai plus largement le champ chromatique ou domaine situé sur l'échelle du spectre visible entre le vert et le bleu. Interstice mouvant entre deux colorations qui est parfois identifié à partir des nominations telles que « vert-bleu » ou « bleu-vert ». J'aborderai dans une dernière partie les origines qui ont conduit à une perception ambivalente du champ des verts, plus particulièrement en Occident. Theroux identifie notamment ce champ coloré comme une synthèse des contraires, empruntant à Kierkegaard la notion de « dialectique lyrique » (Theroux A., 1997, p. 209).

Céladon : un terme « multiplex »

Le point de départ de ce questionnement sur l'ambiguïté chromatique et linguistique est le *céladon*. Si l'on commence par s'intéresser au sens de ce mot d'un point de vue occidental, on constate que sa complexité réside d'abord dans son caractère polysémique. En effet, cette terminologie peut être utilisée pour désigner trois éléments différents mais néanmoins interconnectés.

Dans la culture occidentale du XVIIème siècle, *Céladon* incarne un héros romanesque et amoureux issu de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Cette fiction ainsi que son principal interprète donneront naissance, par analogie, à une teinte identifiée comme étant une « couleur verte, blafarde, mêlée de blanc, qui tire sur le blanc » (Furetière A., 1690). Puis, comme nous l'avons mentionné au préalable, *céladon* sert à désigner, plus particulièrement en Europe, une céramique chinoise créée à partir du Ier Millénaire avant J.-C et dont l'émail revêtira au cours de son évolution esthétique, une pluralité de nuances allant du vert olive, au bleu-vert en passant par les turquoise, les lavande et les gris.

Du fait de ces multiples sens, le terme *céladon* devient « multiplex » (Cassin B., 2004, p. 569). Pour Cassin, cette faculté ne pose pas de problème dans la mesure où l'usage du terme est claire : « L'identité sémantique est perturbée dès qu'une expression « veut dire » ou « tient lieu » de choses multiples, dans une proposition, dès qu'elle est multiplex. Mais elle n'est pas nécessairement ambigüe, puisqu'il est possible qu'elle signifie de manière claire plusieurs choses en même temps. » (Cassin B., 2004, p. 569). Dans le cas d'un usage occidental, on peut donc aisément en fonction du contexte savoir s'il est question du héros de littérature, de la céramique ou encore de la couleur. Mais le problème ne réside pas véritablement dans ces significations mais plutôt dans les représentations mentales que l'on se fait

de ces objets. Par exemple, on comprend à travers la genèse du terme *céladon*, que son identité s'est construite dans un premier temps *par* la littérature et l'imaginaire bucolique du XVIIème siècle. Le roman d'Honoré d'Urfé et la création de son personnage sont le point de départ de la conceptualisation de cette teinte : le (vert) *céladon.*

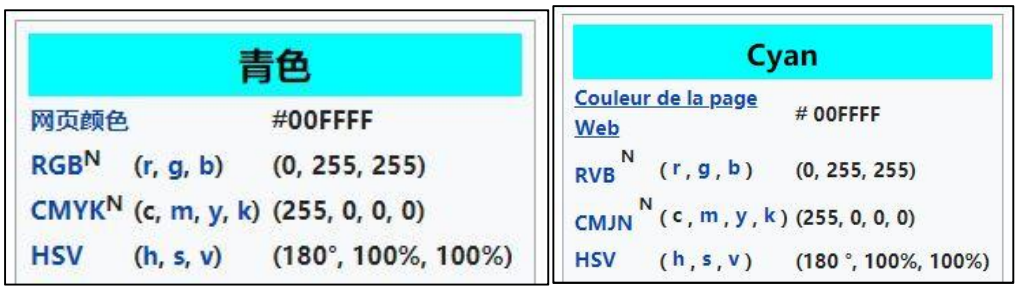
Pour comprendre comment s'est construite cette identité, il faut s'attacher au sujet du roman lui-même. Le thème de l'histoire se base sur une reconquête amoureuse et raconte les chemins empruntés par Céladon pour retrouver sa dulcinée, Astrée. Le héros usera de différents stratagèmes pour se rapprocher de sa bien-aimée et sera notamment contraint de se travestir en femme. L'ambiguïté se joue donc dès le départ, dans le caractère ambivalent du personnage lui-même. Tantôt berger romantique et doux, tantôt confident dissimulé sous des traits féminins. La naissance, par analogie, du nom de couleur lié au personnage s'appuiera donc sur cette ambivalence et sur le tempérament des différents rôles incarnés par le héros. La définition de la couleur devait donc en quelque sorte correspondre à l'identité de Céladon. La teinte gravite donc autour de différents espaces colorés : le vert, le bleu, le gris, le blanc.

Parallèlement à cette perception occidentale liée au roman, la tâche se complexifie lorsque l'on s'intéresse au système de nomination mis en place par les archéologues chinois dans les années 70 pour identifier la céramique elle-même et sa couleur. Le choix scientifique et matériel se porte vers la dénomination *yuán shǐ qīng cí* qui signifie « grès porcelaineux vert ou bleu » (Crick M., 2005, p. 25). Le radical 青 *qīng* utilisé pour identifier la (les) teinte(s) de ces pièces, souligne dès lors une ambiguïté chromatique. En effet, si l'on s'intéresse notamment à son étymologie, 青 *qīng* « peut signifier vert, bleu, gris et même noir ! » (Chan Mei Ling E., Fazzioli E., 2011, p. 217). Cette amphibologie ou indécision serait née, selon la légende chinoise de la Dame Blanche, d'un désaccord d'identification d'une suivante dénommée tantôt de Serpent « vert », tantôt de « bleu ». Ainsi, bien que s'affirmant comme une démarche scientifique ayant pour volonté une forme de normalisation, le choix des archéologues chinois témoigne de la difficulté de rattacher la couleur de l'émail des porcelaines *céladon* à un seul et même domaine chromatique. Aussi, il est nécessaire de souligner le fait que les chercheurs ont pu bénéficier d'une visibilité historique de l'évolution esthétique et technique de cette céramique et donc identifier des caractéristiques chromatiques et matérielles récurrentes. L'apparition des *céladons* primitifs s'étant manifestée vers l'époque Shang (1570-1045 av. J.-C), les artisans chinois ont poursuivis leurs expérimentations, améliorant la recette jusqu'à une version jugée parfaite durant la Dynastie Song (960-1279). On peut se demander si cette ambiguïté chromatique est liée à une forme de désaccord sur la perception même de la couleur de la part des archéologues eux-mêmes : pourquoi la limite entre le vert et le bleu s'avère-t-elle aussi poreuse dans la perception chinoise ? Aussi, on constate que les Chinois acceptent avec plus de souplesse cette relativité chromatique, alors que les

occidentaux délimitent, lexicalement parlant, ces champs chromatiques de manière plus forte. Nous verrons un peu plus loin que cela n'était pas le cas durant la période antique.

Ce cas n'est pas typiquement chinois, l'usage d'une même terminologie pour désigner deux couleurs distinctes est présent dans différentes cultures et langues : « Ainsi les langues asiatiques n'ont-elles pas de mot distinctif pour nommer le bleu et le vert (notamment le vietnamien – *xanh-*, le chinois – *t'sing-*, bien que, parallèlement, existe un terme pour le vert, *lu*, et pour le bleu, *lan*, (…) ; en tarahumara, dialecte aztèque, un seul nom fondamental nomme le bleu et le vert. [Bornstein 1978]. Vert et jaune auraient, dans les langues indo-européennes, une racine commune *jel* [Meillet, 1912] ; ces chevauchements terminologiques vert-jaune s'observent également en sanskrit où le terme *harita* signifie le plus souvent, vert, mais parfois jaune. [Meyerson 1957] ; de même en breton, *glas* qualifie aussi bien les couleurs naturelles du ciel ou de la mer que celles des prairies ou des forêts…(…). » (Mollard-Desfour A., 2012, p. 88).

En étudiant encore aujourd'hui le radical 青 [*qīng*], on constate qu'il évolue et que d'autres sens en découlent. Ainsi, une traduction moderne et récente mène curieusement vers la teinte « cyan » ou « bleu-vert ». Le Wikipédia mandarin articule les deux idéogrammes 青 [*qīng*] et 色 [*sè*], respectivement « vert ou bleu » et « couleur », pour constituer ce sens [Illustration n°1]. Dans le cas du modèle RVB, bleu et vert sont les couleurs « parentes » (Albers J., 2013, p. 29) qui constituent le cyan, l'ambivalence avec le bleu est dans cette traduction plus admise. Cet attachement au bleu se fait ressentir lorsque 青 [*qīng*] est associé à 衣 [*yī*] qui signifie « vêtement », il désigne alors l'indigo, la plante tinctoriale et les colorations qu'il produit.



1. Captures d'écran issues du Wikipédia chinois pour l'entrée 青色 ("cyan")

Le radical 青, tout comme le terme *céladon*, renvoient à ces questions d'impermanence linguistiques. Le caractère multiplex d'un mot est d'une part lié aux différentes époques, temporalités et cultures auxquelles il sera tour-à-tour rattaché, et d'autre part, aux usages qui demeurent également évolutifs, rappelant là, le caractère *vivant* des langues. Il devient donc vain de vouloir les cloisonner, leur apparence « caméléonesque » pourrait trouver un écho dans la fadeur chinoise

au sens où François Jullien l'entend : « (…) parce qu'elle est la valeur du neutre, la fadeur est au départ de tous les possibles et les fait communiquer.» (Jullien F., 1991, p. 17). Ainsi, c'est donc également dans cet interstice que se joue et se dérobe l'ambiguïté, entre-deux qui possède pour principale caractéristique de « se refuser à la caractérisation, de demeurer discrète et réservée » (Jullien F., 1991, p. 17).

Du vert au bleu, du bleu au vert
Du vert au blanc, du gris au vert

La teinte *céladon*, dans la culture occidentale, semble faire partie, à en juger par la définition de Furetière, du domaine des verts : « couleur verte, blafarde, mêlée de blanc, qui tire sur le blanc » (Furetière A., 1690). Aussi on emploie classiquement l'expression de « vert céladon » pour désigner cette nuance, bien que cet usage s'apparente à un pléonasme. Bien que cette définition n'évoque pas directement la proximité chromatique qui rattache le *céladon* au domaine des bleus, cette ascendance existe de toute évidence. En effet, en synthèse soustractive, le vert *naît* d'un mélange de jaune et de bleu.

En 1798, on retrouve dans l'ouvrage des Mémoires de l'Académie Royale, une recette du Père Castel expliquant la méthode pour obtenir du *céladon* : « D'abord en mêlant le bleu avec le jaune par moitiés on obtient du vert. (…) Prenant ensuite moitié de bleu & moitié de vert on fait du céladon c'est à dire un bleu tirant sur le vert ou un vert tirant sur le bleu. » (Decker D., 1798, p. 25). A travers cette recette, l'effet blanchi ou lavé de Furetière est absent puisqu'il est ici essentiellement question d'un mélange entre deux tonalités, une primaire, le bleu et une secondaire, le vert. Cependant, le Père Castel souligne la typicité de « ce » céladon : à partir du moment où l'on cherche à le fabriquer, c'est sa vocation à « tirer sur », à « rappeler » l'une ou l'autre des tonalités que sont le bleu et le vert, comme un « halo » coloré (Goethe J. W., 1810), ou un souvenir chromatique, qui jaillit. Cette réminiscence chromatique est l'expression d'une sensibilité optique, les cônes verts et bleus sont sollicités pour générer « une » teinte située entre le bleu et le vert. Car on le sait, un œil humain sain dispose d'une vision trichromatique, ce qui signifie qu'elle est composée de trois types de cônes : les longs sensibles au rouge, les cônes médians sensibles au vert et les cônes courts pour le bleu. Ces cônes sont sensibles différemment aux longueurs d'onde comprises entre 400 nm et 700 nm.

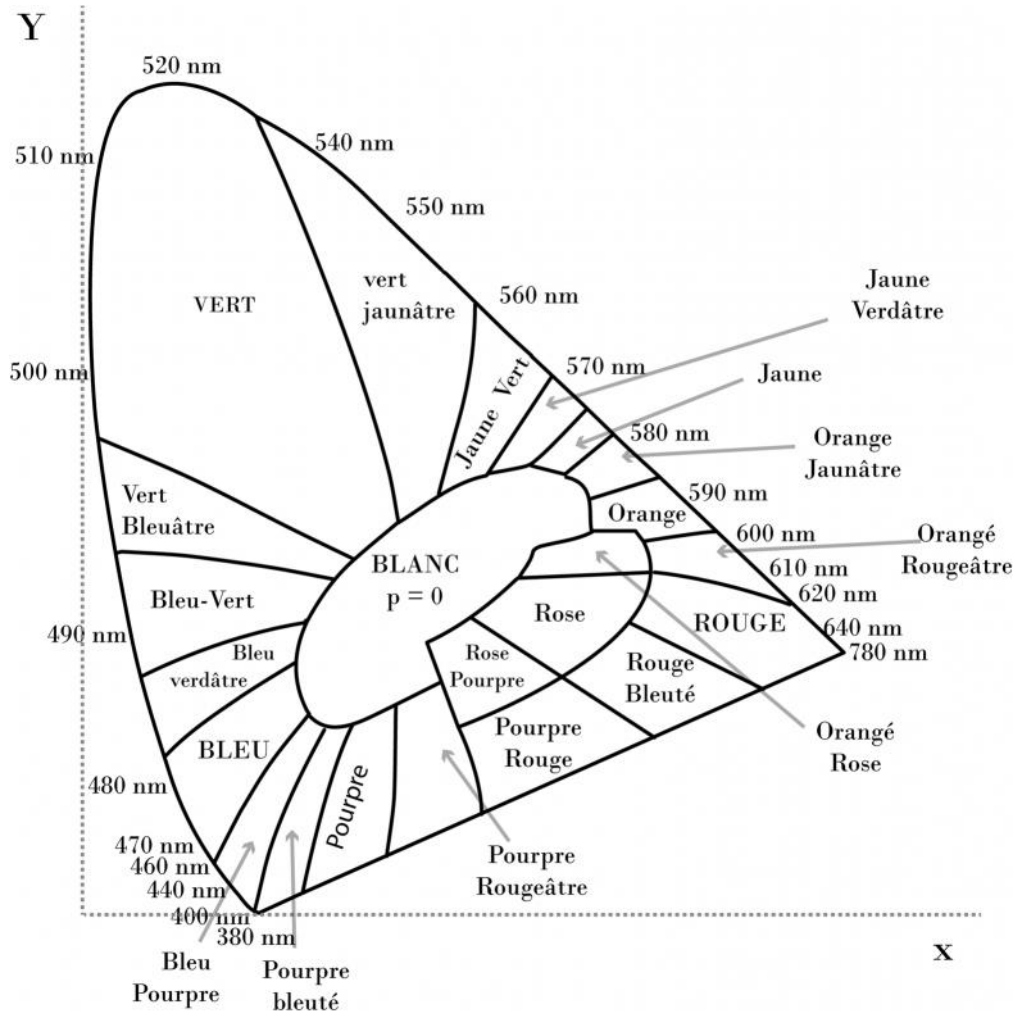
Si l'on met en parallèle l'approche technique visant à caractériser l'émail, on constate le même trouble dans la constitution de la définition du *céladon* comme production céramique. Albert Jacquemart, par exemple, tentera de définir la glaçure des porcelaines céladons au XIXème siècle. Il s'appuiera pour cela sur les définitions « picturales » et littéraires issues du XVIIème et XVIIIème siècle : « Appuyés de ces autorités [des définitions de Furetière et de Salles], nous prendrons le mot [céladon] comme signifiant une couverte de *couleur pâle*,

nébuleuse légèrement ombrante par accumulation & passant du gris verdâtre au vert de mer ou du blanc bleuâtre au bleu gris dit *empois*. Ces caractères répondent bien à une couverte *tendre* ou *floue* dans le sens que la peinture donne à ces deux mots. » (Jacquemart A., 1861, p. 116). Ici, Jacquemart met en évidence un effet de matière tributaire du matériau lui-même, c'est-à-dire l'émail, autrement dit du verre fondu coloré, il ajoute une forme de *nébulosité* présente dans les colorations du *céladon*. Là encore, on remarque la complexité pour le chercheur de cloisonner une matérialité récursive mais néanmoins changeante, presque indescriptible, irrégulière et donc mouvante, à un seul et même effet de surface. Autrement dit, on ne peut pas faire d'un cas une généralité dans l'analyse du *céladon*, ces variations constituent sa singularité et sa constance réside dans ces procédés techniques (argile porcelaineuse, cuisson en réduction, émaux de cendres).

Le Père Castel soulignait une autre problématique concernant l'identification de ces teintes entre le vert et le bleu : « Rien ne seroit plus facile que de continuer ces mélanges par moitiés en combinant par exemple le céladon avec le bleu, le céladon avec le vert & en général chaque couleur avec celle qui lui est voisine. Mais il prétend que l'œil confondrait trop aisément ces nuances intermédiaires avec les couleurs auxquelles elles participent. Ainsi du bleu au jaune il n'admet que ces cinq degrés bleu, céladon, vert, olive & jaune. » (Decker D., 1798, p. 25). Ainsi, à partir du moment où les mélanges sont trop complexes, l'œil humain, système trichromatique, n'analyse pas la subtilité chromatique qui les compose et se pose alors des questions de reconnaissances.

Les passages colorés qui sont présents entre le vert, le bleu mais aussi le jaune, donnent naissance à des nuances aux typologies communes. Comme l'indique Mollard-Desfour, le vert a toujours conservé des liens « étroits » avec ces trois domaines de couleur, générant « (…) l'ambiguïté de certaines nuances (…) » (Mollard-Desfour A., 2012, p. 88). Nous pourrions lister et identifier les teintes suivantes : aigue-marine, aqua-marine, *sea green*, eau de mer, vert de mer, bleu ou vert canard, vert d'eau, jade, turquoise, vert menthe ou *mint*, vert amande, glauque…

En 1976, la mise au point du modèle La*b* (ou CIELab) par la Commission Internationale de l'Eclairage (CIE) permet d'observer l'intégralité du spectre visible par l'œil humain [Illustration n°2]. Ce que l'on peut constater au sujet du vert dans le cadre de cette modélisation, c'est que ce dernier « (…) obtient le plus large score et peut s'extrapoler encore du foncé au clair. » (Blin Barrois B., 2013, p. 8). Dans le diagramme de chromaticité, la zone du graphique dédiée aux verts, est fractionnée en différents sous-espaces, on retrouve donc le « vert bleuâtre », puis le « bleu-vert » et le « bleu verdâtre ». Ces trois espaces colorés se situeraient approximativement entre 493 et 484 nm. Le « bleu-vert », selon Wikipédia, serait compris plus précisément entre « (…) une longueur d'onde dominante entre 493 et 496 nm. » (Wikipédia, page sur le « bleu-vert »).



2. Diagramme de chromaticité représentant le spectre visible par l'œil humain

Ainsi, le vert *céladon* vient-il exemplifier un effet chromatique en lui-même. Il pourrait être l'emblème de ces teintes qui sont par essence indécises, ambiguës, insaisissables ou peut-être fuyantes, « joueuses » même. Cependant, soulignons un fait important, ce caractère joueur est indubitablement lié à la couleur elle-même, Fillacier expliquait notamment que nous ne pouvons pas véritablement parler « d'une » couleur lorsque nous évoquons la surface colorée d'un objet, mais plutôt « d'une probabilité de couleur » (Fillacier J., 2017, p. 17). C'est pourquoi la couleur doit être traitée comme une « illusion » dont on doit chercher à avoir conscience. La devise d'Albers au sujet de la couleur était la suivante : « La couleur trompe continuellement » (Albers J., 2013, p. 7).

Champ ou domaine chromatique : le vert

En définitive, la porosité qui existe entre le vert, le bleu ou encore le jaune, soulève des questionnements sur ce qui définit à proprement parler un « champ » chromatique ou « domaine ». En France, et plus largement en Occident, on dénombre onze fondamentaux qui sont les teintes suivantes : rouge, orange, jaune, bleu, vert, violet, rose, brun, gris, noir et blanc. La linguiste-lexicographe Annie Mollard-Desfour ajoute que « chacun de ces termes englobe toutes les nuances d'une tonalité, du clair au foncé, et sont des « hyperonymes » : leur sens inclut celui d'autres termes de couleur. » (Mollard-Desfour, 2016, p. 204). L'hyperonyme de la teinte *céladon* est donc le *vert* dans la culture Occidentale, bien que le nom de « bleu » céladon ait été mentionné par ailleurs de façon plus anecdotique (Barrès M., 1923, p. 129). *Céladon* est lui une « dénomination référentielle » (Mollard-Desfour, 2016, p. 204) et donc un hyponyme. Ainsi, pour comprendre ce que représente le champ chromatique du vert, faut-il s'intéresser à ses origines et à la manière dont il s'est construit.

D'une part, comme le souligne Pastoureau, il faut comprendre que malgré son abondante présence sur la planète, le vert a été au départ complexe à pour être manipulé extraire (lié à la photosynthèse des végétaux) : « Le vert, omniprésent dans le monde végétal, est une couleur qu'il [l'homme] a reproduite, fabriquée et maîtrisée tardivement et difficilement. C'est peut-être ce qui explique pourquoi en Occident il est resté pendant si longtemps une couleur de second plan, ne jouant pratiquement aucun rôle ni dans la vie sociale, ni dans les rituels religieux, ni dans la création artistique. » (Pastoureau M., 2013, p. 13). D'autre part, Mollard-Desfour explique que le vert a depuis toujours entretenu des « rapports étroits » avec les primaires que sont le jaune et le bleu. Cette séparation et ce cloisonnement entre domaines se sont faits de manière progressive.

Pour observer les relations qui se sont plus tard dénouées entre ces trois domaines chromatiques, il est nécessaire de se plonger dans la culture grecque antique. Les textes grecs anciens retracent une existence discrète de la couleur verte, absence qui a soulevé, plus particulièrement au XIXème, des questionnements physiologiques et biologiques notamment concernant la vision du peuple grec. Cependant, il est important de remarquer et comme nous l'avons vu précédemment, si certaines cultures n'utilisent qu'un seul mot pour parler de deux domaines chromatiques, cela ne témoigne pas d'une défaillance visuelle : « Même si, dans certaines cultures, il n'existe qu'un seul mot pour désigner le bleu *et* le vert, les individus de cette culture distingueront tous, sauf daltonisme, une forme bleue sur un fond vert, de même que les chimpanzés, les requins ou les pigeons. » (Lévy P., 2010, p. 188).

On trouve au départ le terme *kyaneos*, racine ancienne de notre actuel « cyan », pour désigner une variété de teintes sombres telles que le brun, le noir, le violet ou

le bleu foncé. Le second terme qui pourrait faire référence au vert est *glaukos,* mais là encore cette dénomination peut faire référence à l'époque à différentes teintes comme « tantôt le vert, tantôt le gris, tantôt le bleu, parfois même le jaune ou le brun. » (Pastoureau M., 2013, p. 15). Enfin, on trouve également le terme *chloros* qui lui définit tantôt le jaune, tantôt le vert mais « traduit presque toujours une coloration faible, délavée, désaturée (…). » De fait, comme l'exprime l'historien, « Nommer le vert en grec ancien n'est donc pas facile. Non seulement les frontières du vert avec d'autres couleurs (bleu, gris, jaune, brun) sont floues, mais le vert apparaît comme peu dense, pâle, terne, presque incolore. » (Pastoureau M., 2013, p. 15). Mollard-Desfour remarque également cette confusion entre vert et jaune, et définit le grec *chloros* ou *khlôros* comme l'expression de la nature naissante, de la jeune pousse, de l'éclosion et aussi de la féminité ou fécondité, il désigne, à son sens, soit un « jaune verdâtre », soit un « vert jaunâtre, vert pâle » (Mollard-Desfour, 2013, p. 58). En latin, la séparation se fait progressive, le jaune tel que nous le connaissons aujourd'hui est issu du latin *galbinus* qui signifie au départ « vert pâle » (TLFI). C'est à partir du XIIème siècle (1100) qu'il fait référence au jaune. Parallèlement, le terme latin *viridis* qui dérive de *vireo*, signifie « vert, verdoyant, frais, vigoureux, jeune » (Gaffiot F., 1998, p. 622). Pour la linguiste-lexicographe, *viridis* pourrait être rapproché de manière incertaine au *vir*, c'est-à-dire à « l'homme » et au caractère viril, masculin ou mâle (Mollard-Desfour, 2013, p. 59).

Au début du XIIIème siècle, et dans la symbolique des couleurs héraldiques, une confusion par homophonie se créa entre les termes « vert » et « vair ». Le premier renvoyant à une couleur et le second, à la fourrure de l'écureuil dont certains manteaux étaient doublés au Moyen-Age. Cette confusion conduisit à remplacer le mot « vert » par le terme *sinople*, cependant cela contribuait encore à des troubles, puisque le *sinople* se rapportait, dans l'Antiquité, à une teinte rouge. A cette époque, on utilisait donc le terme *vert sinople* pour caractériser une couleur héraldique d'un « beau vert rafraîchissant » évoquant la nature (Gage J., 2008, p. 82). Par ailleurs, on peut comparer cette confusion avec une définition issue du Dictionnaire de Godefroy. Dans cet ouvrage, le terme « vert » renvoie à la « couleur du feuillage, de l'herbe » (Godefroy F., 1881), mais est également rattaché au terme « vair » [sous-termes : « *veir, vaer, vert, var* »], adjectif signifiant « variable, changeant, mobile ». La définition renvoie également à d'autres usages et sens, comme notamment « De Différentes couleurs, bigarré » (cet usage est notamment rapporté aux plumes) ou encore à d'autres effets « De couleur variée, et, par extension, brillant » (On parle alors de yeux « vers » ou « vairs » dans les textes du Moyen-Age) et de « Poli, luisant ». Sans pouvoir établir de manière évidente des liens étymologiques véritables entre « vert » et « vair », l'évolution sémantique du terme vert témoigne d'une complexité à cerner ce que représente une couleur ou domaine chromatique. Les couleurs parce qu'elles sont liées aux sensations comme nous l'avons dit précédemment, convoitent des rapports

synesthésiques : bleuâtre, jaunâtre, verdâtre, « un vert qui tire sur le bleu », ou « un vert qui tire sur le jaune… ».

Ainsi, de part sa construction étymologique et son histoire, le vert reste l'une des couleurs qui suscite le plus de sentiments ambigus en Occident. Tantôt l'expression de la franchise, le vert peut aussi s'avérer être infidèle ; tantôt sain, il peut se transformer en un terrible poison ; tantôt expression de la naissance et de la vitalité, il peut se décomposer vers la mort…

****

Toute couleur est par essence, relative. Peut-on néanmoins nécessairement parler d'*ambiguïté* dans la mesure où cette impermanence est intrinsèque à l'expérience de la couleur ? Entretenons nous un rapport systématiquement ambiguë à partir du moment où nous étudions la couleur ? L'ambiguïté chromatique, comme nous avons pu le constater à travers cet article, apparaît *par* l'intermédiaire de différents facteurs.

Pour commencer, le système de nomination choisi peut être vecteur d'ambiguïté. Cela signifie notamment que le nom de couleur étant conçu par une société, une culture et une langue, la couleur est conceptualisée en fonction d'une perception. De fait, le choix de cette nomination chromatique est tributaire d'un contexte (culturel et/ou spatial) et c'est cette contextualisation du terme qui va générer sa *valeur*. La notion de *valeur* peut être définie comme étant : « (…) [la] signification que prend un mot dans un contexte donné ; effet littéraire, effet de sens produit par un mot dans un contexte donné. » (TLFI) Augustin, dans *De Dialectica*, s'intéresse au sens d'un mot à partir du signe et de sa valeur, pour lui, cette dernière « (…) est proportionnelle à la capacité à « mouvoir l'auditeur ». Les obstacles qui empêchent cette valeur de se réaliser et par là même empêchent le signe d'atteindre la vérité : l'obscurité (*osbscuritas*) et l'ambiguïté (*ambiguitas*). » (Cassin F., 2004, p. 577). Dans le cas chinois de l'identification du *céladon*, bien que le radical 青 [*qīng*] ne propose pas « une » mais plusieurs « vérités » ou potentiels chromatiques, il intègre un flottement, une mobilité, où l'observateur se laisse porter par sa propre perception et la connivence qu'il peut avoir avec ces teintes. Cette indécision ne semble d'ailleurs pas problématique scientifiquement. En Occident, ce flottement se retrouve dans le terme *céladon* lui-même car sa définition est également flottante, évolutive ; dans le Dictionnaire de l'Académie Française notamment, cette couleur est identifiée comme un « vert pâle tirant un peu sur la couleur du saule ou de la feuille de pêcher » (1798). Cette fois-ci, rattachée au végétal, la définition donne plus d'indices et « d'images » que la version de Furetière.

Ces contextes dont dépendent l'identification et l'interprétation de la couleur peuvent être mis en parallèle d'une expérience, plus anecdotique, en psychologie cognitive. Il s'agit de l'*effet Stroop* (1935), l'expérience consiste à créer une

interférence entre deux informations contraires. Il est généralement question de demander à un interlocuteur de nommer la couleur d'un mot qu'il perçoit, cependant le mot n'est pas coloré dans la couleur qui est nommée. Par exemple, le terme vert serait coloré en rouge. Le processus crée une interférence et perturbe donc le lecteur. Marcel Crahay et Marion Dutrévis expliquent que « (…) les individus mettent plus de temps à identifier la couleur d'un stimulus ambigu que celle d'un stimulus neutre. (…) D'une manière générale, dès que la signification du mot est activée, le mot est susceptible d'interférer avec l'identification de la couleur. Cet effet est particulièrement robuste en psychologie cognitive (…). » (Crahay M., Dutrévis M., 2015, p. 71). Cette mise en conflit est-elle équivalente dans le cas des teintes vert bleu ou bleu-vert tels que le vert *céladon* ? L'interférence pour ces teintes qui sont à mi-chemin entre deux champs chromatiques, est moins forte et c'est justement ce qui provoque l'ambiguïté. Du fait de se rapprochement, de cette tension entre deux tonalités qui semblent posséder une valeur égale, l'une ne prend le pas sur l'autre que du point de vue de l'observateur. L'artiste et théoricien du Bauhaus, Itten, soulevait cette importance du contexte dans l'identification d'une couleur et sa capacité se mouvoir et à changer d'identité ; ainsi lorsqu'une teinte comme le violet est mise en relation avec un bleu, le violet paraîtra « chaud », alors qu'il paraîtra « froid » lorsqu'il sera juxtaposé à un rouge-orangé identifié comme la teinte la plus chaude du cercle chromatique (Itten J., 2004, p. 46).

Références

Albers, Josef, *L'Interaction des couleurs*, Hazan, Paris, 2013.

Cassin, Barbara, *Vocabulaires européens des philosophies*, Seuil Le Robert, 2004.

Chan Mei Ling E., Fazzioli E., *Les caractères chinois, Du dessin à l'idée, 214 clés pour comprendre la Chine*, Flammarion, Paris, 2011.

Crahay, Marcel, Marion Dutrévis, *Psychologie des apprentissages scolaires*, De Boeck, Paris, 2015.

Crick, Monique, *Céladon: Grès des musées de la province du Zhejiang*, Chine. Association Paris-Musées, Paris, 2005.

Barrès, Maurice, *Une Enquête aux pays du Levant, t. 2*, 1923.

Decker, George, *Mémoires de l'Académie Royale des sciences et des belles lettres*, Decker, Berlin, 1804.

Déribéré, Maurice, *La couleur*, PUF, « Que sais-je ?, » Paris, 1980 (1ère ed. 1964).

Furetière, Antoine, *Dictionnaire Universel contenant. Tome 1*, Paris, 1690.

Gaffiot, Félix, *Dictionnaire Latin Français Abrégé*, Le livre de Poche, Paris, 1998.

Gage, John, *Couleur et culture*. *Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Thames et Hudson, Paris, 2008.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Traité des couleurs*, Triades, Paris, 2000.

Godefroy, Frédéric, *Le Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du 9ème au 15ème siècle*, Vieweg, Paris, 1881.

Itten, Johannes, *Art de la couleur*, Version Abrégée, Dessain et Tolra, Paris, 2004 (1ère éd. 1988).

Jacquemart, Albert, *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine*, Techener, 1861.
Jullien, François, *Eloge de la fadeur*, Editions P. Picquier, Paris, 1991.
Lévy, Pierre, *La machine univers. Création, cognition et culture informatique*, La découverte, Paris, 2010.
Mollard-Desfour, Annie, L*e vert*, Cnrs Editions, Paris, 2012.
Mollard-Desfour, Annie (sous la direction), *Couleurs sensibles* - Primaires n°173, CFC, Paris, Juin 2013.
Pastoureau, Michel, *Vert, Histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2013.
Theroux, Alexander, *The secondary color*, Three essays, Henry Holt & Compagny, Cambridge, 1997.
Valeur, Bernard, *Une belle histoire de la lumière et des couleurs*, Flammarion, Paris, 2016.

LA RECHERCHE D'UNE ESTHÉTIQUE POPULAIRE : DE L'ÉQUIVOQUE À L'AMBIGU

Florian ANTOINE
Université de Strasbourg, France

Abstract: *In order to reconcile artistic demands and accessibility, the major artists of French popular theatre movement seek to develop a popular aesthetics. In this context, the ambiguity is not an obstacle, but it is an artistic matrix. As a choice, it can contribute to creating the conditions for productive tensions between contradictory terms. By doing so, this ambiguity is a popular aesthetics matrix able to overcome social division. That is the way to form a "people" defined as the community of citizens spectators.*

Keywords*: ambiguity; cultural policies; people; popular theatre; popular aesthetics.*

En 1895, Maurice Pottecher fonde le Théâtre du Peuple à Bussang, et Romain Rolland lui rend hommage, huit ans plus tard, dans la dédicace de son essai *Le Théâtre du peuple*. Avec Firmin Gémier, qui prend en 1920 la tête du premier Théâtre National Populaire, ils sont les artistes majeurs des débuts du théâtre populaire en France. Dès le départ, ces artistes optent pour un double refus : il s'agit de se différencier à la fois d'un théâtre perçu comme bourgeois – productions divertissantes des boulevards et répertoire de la Comédie-Française – , et de l'avant-garde jugée élitiste – dans sa version naturaliste ou symboliste. Ils leur opposent le principe d'un art pensé et conçu comme *res publica* (chose publique, bien commun), et entendent à cette fin concilier exigence artistique et choix de s'adresser à un large public, sociologiquement diversifié. Cela revient à réfuter l'*a priori*, aussi bien conservateur que progressiste, de leur irréductible opposition. Cette tentative de conciliation passe par la quête de moyens artistiques, c'est-à-dire par *la recherche d'une esthétique populaire*. Dans ce cadre, l'ambiguïté est peut-être moins un obstacle qu'une nécessité. Car si, selon François Jullien, l'équivoque prête à caution en ce qu'elle est « un usage vicié, dont il faut [...] purger la parole par les dissociations à faire », l'ambiguïté révélerait en revanche « une indissociabilité effective que nos démarcations et nos oppositions langagières recouvrent et nous font rater » (Jullien F., 2018, p. 110-111). Ainsi que le préconise le philosophe, nous proposons, ici, d' « *expulser* l'équivoque » liée au concept de *peuple*, et à cette atypique *esthétique populaire*, de manière à pouvoir « *explorer* l'ambigu » (*Ibid*., p. 110), ainsi que sa fécondité autant esthétique que politique.

Équivoques et ambiguïtés de *people*

La première équivoque qu'il convient d'expulser est relative aux appellations « théâtre du peuple » et « théâtre populaire ». Souvent tenues pour équivalentes, elles doivent pourtant être distinguées. Il en va de la possibilité de situer l'origine du travail artistique : est-ce signifier que, comme le laisse entendre un « théâtre *du* peuple », ce théâtre appartiendrait à un *peuple* qui en aurait l'initiative ? Ou s'agit-il d'évoquer un *peuple* qui, dans le « théâtre populaire », se trouverait moins dans la création que dans la réception, et serait moins acteur que spectateur ? Sans clore le débat de manière définitive, il semble que la seconde proposition soit *a priori* la plus probante. Certes, diverses catégories sociales participent aux créations de ces artistes : à Bussang, les acteurs sont au départ des villageois amateurs, et les pièces de Romain Rolland, comme les créations de Firmin Gémier, metteur en scène des foules, accordent une place importante à la figuration d'acteurs restant anonymes. Si cette donnée peut contribuer au caractère populaire des créations, l'initiative demeure le fait des trois artistes en question, qui ont l'entière maîtrise du processus artistique : choix du répertoire, décisions concernant la distribution ou la direction des acteurs, et mise en scène. Autrement dit, pour eux, le *peuple* se donne d'abord à comprendre comme communauté de spectateurs. On le comprend d'autant mieux en envisageant *peuple* à partir de son étymologie latine, laquelle opère une distinction essentielle : *populus* renvoie à une catégorie politique et juridique, relative à l'ensemble des citoyens ; alors que *plebs* désigne ceux qui sont assujettis à la classe dominante, et donc une partie restreinte de la cité. Le théâtre populaire fait le choix de l'étymologie *populus*, dans la logique d'un art pensé et conçu comme *res publica*. Firmin Gémier associe au *peuple* « l'ensemble des citoyens » (cité par Faivre-Zellner C., 2006, p. 10), et non, comme le précise Maurice Pottecher, « telle ou telle classe à l'exclusion des autres » (Pottecher M., 1899, p. 5), quand Romain Rolland affirme, lui, que « la première condition doit être le mélange des classes » (Rolland R., 1903, p. 55), et que Firmin Gémier réitère le fait de s'adresser « à la Société tout entière, à toutes les catégories sociales à la fois » (cité par Faivre-Zellner C., 2010, p. 83). Toutes ces formules privilégient une perspective d'unité nationale, excluant le principe de la lutte des classes.

Pourtant, cette conception théorique du *peuple* ne recouvre pas l'ensemble des usages du mot. Dans le répertoire de Maurice Pottecher, principalement formé de pièces écrites pour le Théâtre du Peuple, le *peuple* apparaît ainsi régulièrement au sens de *plebs*. En effet, l'ancrage local de plusieurs de ses œuvres suppose de faire intervenir divers rôles sociaux de la communauté paysanne que constitue Bussang au tournant du siècle. Dans ce cadre, l'auteur n'échappe pas toujours à l'image idéalisée du bon pauvre. En témoigne, dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1904), la tendresse de l'héroïne pour les paysans venus la saluer : « Ah ! Le bon peuple ! » (Pottecher M., 1904, p. 28). Ce *peuple* travailleur, pieux et patriote a son pendant, avec des personnages masculins portés sur la boisson, violents et querelleurs, et des personnages féminins adultères, cupides ou commères. La dimension équivoque du

peuple-plebs se retrouve chez Romain Rolland, dans le cycle du *Théâtre de la Révolution*, constitué de huit pièces écrites entre 1898 et 1939. Si la foule est capable de l'acte de foi menant à la prise de la Bastille, dans *Le Quatorze Juillet* (1902), elle est aussi le ferment de divisions, et peut subir l'influence du premier démagogue venu – faisant dire au Marat de la pièce : « J'ai assez de ce peuple. Ses soulèvements ne sont qu'un tissu de pantalonnades » (Rolland R., 1909, p. 29). Ce n'est là qu'un exemple d'une ambivalence que Marion Denizot perçoit chez cet auteur qui « célèbre [le] rôle [du peuple] dans l'histoire et dans l'avènement de la démocratie en France, [mais qui] dénonce le risque de débordement que ses passions non maîtrisées peut entraîner » (Denizot M., 2013, p. 177). Cette équivoque tient notamment au statut de « Lumières » que ces artistes s'octroient vis-à-vis du *peuple-plebs*, en reprenant l'ancien présupposé d'une foule ignorante qu'ils auraient la charge d'instruire. Ils n'échappent pas toujours à une forme de paternalisme, voire de condescendance, telle qu'elle peut apparaître sous la plume de Romain Rolland : « un peuple est femme ; il ne se conduit pas seulement par sa raison : davantage par ses instincts et ses passions ; il les faut nourrir et diriger » (Rolland R., 1903, p. 23).

Catherine Faivre-Zellner rappelle que les partisans d'un théâtre populaire « sont pour la plupart de jeunes bourgeois intellectuels séduits par le socialisme » (Faivre-Zellner C., 2006, p. 17). Même s'ils considèrent le *peuple* comme une source de régénération artistique et sociale, ils acceptent difficilement, dans les faits, de le côtoyer. Les jugements émis sur le public du Théâtre du Peuple de Bussang, notamment par Romain Rolland, ne montrent guère d'empathie : « Je sens que tout autre drame, même moins bon, leur plairait autant, pourvu qu'on y mît le plus possible de grossièreté et de brutalité » (cité par Boisson B. et Denizot M., 2015, p. 74). De tels propos sont, selon Bénédicte Boisson et Marion Denizot, emblématiques des « contradictions d'intellectuels idéalistes, […] qui, par leur origine sociale, peinent à fréquenter les classes sociales les moins éduquées » (*Ibid*.). Un détour par l'analyse sociologique donne quelques clés de compréhension de ce rapport ambivalent. Pour Maurice Pottecher, qui peine à se faire connaître dans le milieu théâtral parisien, le retour au pays natal joue un rôle décisif. Il en est de même pour Romain Rolland, qui peine à faire jouer ses pièces dans la capitale, et essuie notamment le refus de la Comédie-Française. Ces échecs initiaux peuvent expliquer le « retour forcé au peuple » (Bourdieu P., 1991, p. 42) qu'évoque Pierre Bourdieu dans son analyse du champ littéraire, lequel ne lui paraît « pas moins ambigu, et suspect, que le repli des écrivains régionalistes sur le "terroir" » (*Ibid*.). On peut poursuivre cette analyse en termes de trajectoire sociale avec Vincent Dubois qui, dans *La Politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, prend pour cible les écrivains et intellectuels partisans d'un théâtre populaire. Son étude des contributeurs de la *Revue d'Art dramatique* l'amène par exemple à observer que « le déclassement et/ou une position dominée dans le champ littéraire, paraissent favorables à un fort investissement pour l'art du

peuple » (Dubois V., 1999, p. 64). Il va encore plus loin, en analysant cet investissement sous l'angle de la stratégie :

> la défense du théâtre populaire apparaît [...] pour partie comme la traduction en engagement intellectuel d'une stratégie contrariée d'entrée dans le champ littéraire, recherchant ailleurs – dans le « peuple » – une légitimité difficile à y obtenir. (*Ibid.*)

S'il semble excessif d'associer l'attitude des artistes étudiés à une forme de cynisme, il reste que leur origine sociale et leurs difficultés initiales en tant qu'hommes de théâtre sont des éléments à prendre en compte.

Ces éléments peuvent également expliquer pourquoi le *peuple* constitue, pour eux, une forme de recours, contre ce qu'ils considèrent comme la décadence bourgeoise, et dont le champ artistique n'est qu'un révélateur. Aussi le concept de *peuple* va-t-il servir, pour reprendre la réflexion d'Alain Pessin, de « mythe à la rescousse de l'histoire » (Pessin A., 1992, p. 264). Rempart contre des valeurs bourgeoises discréditées, le *peuple* se caractérise, selon Maurice Pottecher, par « les émotions sincères, le langage franc et ingénu et cette faim d'apprendre » (Pottecher M., 1899, p. 196). Il s'agit de lui attribuer des qualités naturelles, de le constituer sur le mode du mythe, et de l'envisager tour à tour comme *plebs* et *populus*. Ainsi, quand Romain Rolland écrit qu'il ne se « soucierai[t] plus du peuple, s'il devait devenir une seconde bourgeoisie, aussi grossière dans ses jouissances, aussi hypocrite dans sa morale, aussi stupide et aussi apathique que la première » (Rolland R., 1903, p. 99), il met en jeu une opposition occultant toute forme d'existence du *peuple-populus*. Cette constitution du *peuple* en mythe ambigu, relevant à la fois de *plebs* et de *populus*, pourrait être une contradiction majeure, indépassable, à moins de privilégier l'approche qui est celle de Gérard Bras dans *Les Voies du peuple : éléments d'une histoire conceptuelle* :

> Plutôt que de censurer les ambiguïtés, comme si le discours philosophique avait pouvoir de réformer la langue, d'édicter le sens vrai, je les prendrai comme emblématiques du sens de « peuple » : s'il y a un sens « vrai », il est dans le système de la pluralité des significations et dans le jeu des différences, des oppositions qui structurent les relations entre ces termes. (Bras G., 2018, p. 21)

Prendre acte de cette « pluralité de significations » ou de ce « jeu […] des oppositions » suppose d'ajouter aux deux sens issus de l'étymologie latine, un troisième sens « ethnologique », « sens par lequel une communauté cherche à affirmer une identité collective, en raison d'une "origine" commune, ou des traditions partagées en commun, qui correspond à l'*ethnos* grec » (*Ibid*., p. 19). Il n'est en effet guère possible de réduire le concept de *peuple* à une catégorie sociale, ou à une donnée juridique. Comme l'affirme encore Gérard Bras, « il ne suffit pas du droit politique pour constituer un peuple, en son unité, dans le partage d'une vie commune, il y faut un récit imaginaire commun » (*Ibid*.). Le *peuple-ethnos*, en

dépit de ses limites, permet de comprendre comment le concept peut se rattacher à l'idée de culture partagée.

La communauté de spectateurs peut, nous l'avons vu, se composer de la totalité des citoyens (*populus*) ou d'une partie socialement restreinte (*plebs*). Mais, dans un cas comme dans l'autre, l'unité tient à un imaginaire commun (*ethnos*). Est-ce à dire qu'il suffirait de lever le voile sur cet imaginaire pour dénoncer l'illusion du concept de *peuple* ? On peut au contraire penser que, s'il s'agit bien de construire une fiction, celle-ci peut être performative, et tout particulièrement quand elle emprunte les voies du mythe, qui, soutenu par une croyance collective, produit des effets réels. Autrement dit, si le *peuple* est une illusion, il peut s'agir d'une illusion bien fondée, dans le sens où son usage permettrait de contribuer à le construire. Selon Gérard Bras, l'efficacité de ce concept « ne tient pas au réel auquel il est censé renvoyer, mais à l'imaginaire par lequel le *nous* est lié » (*Ibid*., p. 62). Dès lors, ce qui paraissait être une équivoque à expulser – le *peuple* tour à tour *plebs* ou *populus* – peut être considéré comme une ambiguïté à explorer : si le *peuple-plebs* existe et peut être représenté, le *peuple-populus* est la construction vers laquelle tend le théâtre populaire par le biais de la création. Il s'agit donc de distinguer le *peuple* au présent, et le *peuple* en devenir, mais encore de montrer que l'enjeu de *la recherche d'une esthétique populaire* consiste à faire travailler cet imaginaire par lequel le *nous* peut être lié, et par lequel une communauté d'émotion peut se former.

Fonctions de l'ambiguïté comme matrice d'une *esthétique populaire*

Il serait possible d'en rester au constat des ambiguïtés de *peuple*, en reprenant l'idée d'Émile Copfermann, selon qui le concept n'est qu'un « mirage » (Copfermann E., 1969, p. 9), servant de masque à la domination bourgeoise, ou aux « politiques les plus réactionnaires » (*Ibid*., p. 126). Ce serait toutefois éluder la spécificité du théâtre populaire, qui tente de tracer une voie alternative aux esthétiques de classes : le maintien du statut ambigu du concept de *peuple* tient au fait qu'il ne s'agit pas de proposer une démocratisation de la culture *légitime*, ni de réhabiliter des formes culturelles d'origine populaire. Les artistes étudiés ont foi en l'acte de création, grâce auquel ils entendent mettre en œuvre les conditions d'une adresse à tous, et rompre avec les clivages sociaux. Contrairement aux idées reçues, les débuts du théâtre populaire, en France, dessinent un modèle radicalement différent de celui de la démocratisation de la culture, qui s'est imposé selon plusieurs variantes, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, et à la suite de la création du Ministère des Affaires culturelles en 1959. Jean-Claude Passeron associe les politiques culturelles de Jeanne Laurent et d'André Malraux à un « *projet de conversion* » (Passeron J.-C., 2006, p. 452) de « l'ensemble d'une société à l'admiration et à la consommation des œuvres consacrées par la critique savante ou les connaisseurs cultivés » (*Ibid*., p. 447). Or, le théâtre populaire

n'entend pas « retourner vers l'imitation du passé », comme le rappelle Maurice Pottecher (Pottecher M., 1899, p. 18), ni proposer les « théâtres-musées » qu'évoque Firmin Gémier (cité par Faivre-Zellner C., 2006, p. 19). Il ne constitue donc pas un « *projet de conversion* », ni un lieu de transmission, à tous les citoyens, du patrimoine culturel des « grandes » œuvres. Ainsi, Romain Rolland s'insurge contre le projet soutenu par le ministère des Beaux-Arts de l'époque, et initié par Adrien Benheim sous le nom d'*Œuvre française et populaire des trente ans de théâtre* (1902-1910), qui consistait à « faire jouer le répertoire classique dans les faubourgs parisiens par les acteurs des grands théâtres subventionnés du centre » (Dubois V., 1999, p. 77). Pour Romain Rolland, ce n'est qu'une imposture consistant à « baptise[r] le théâtre bourgeois théâtre populaire et le tour est joué » (Rolland R., 1903, p. 13) – l'expression « théâtre bourgeois » visant ici l'exclusivité du répertoire classique.

Pour véritable que soit ce rejet, il ne faut pas en déduire que le théâtre populaire suivrait « une stratégie de *réhabilitation* des cultures populaires » (Passeron J.-C., 2006, p. 449), car ce ne serait qu'adopter une position strictement inversée. Rappelons-le, *la recherche d'une esthétique populaire* est une alternative conciliant exigence artistique et accès à tous, en cela capable de transcender les clivages sociaux. Cette recherche nécessite, par conséquent, d'assumer une forme d'ambiguïté. En tant que parti-pris, l'ambiguïté peut, en effet, créer de fécondes tensions entre des termes décrétés comme étant *a priori* en opposition. La vertu esthétique de l'ambiguïté semble, depuis longtemps, reconnue pour sa capacité à faire surgir du commun entre les opposés : dans le domaine théâtral, Victor Hugo se propose de mêler le grotesque et le sublime ; et pour Bertolt Brecht, « le comédien tire ses vrais effets » (Brecht B., 1978, p. 106) de la tension entre identification et distanciation ; mais on pourrait encore citer Gustave Flaubert, se percevant comme « suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire » (Flaubert G., 1926, p. 372).

Dans le théâtre populaire, ce type de tension productive s'observe d'abord dans l'apparente opposition entre la vraisemblance et le spectaculaire. Pour élaborer une esthétique à même de transcender les clivages sociaux, l'émotion s'offre comme un vecteur privilégié. Ce faisant, ces artistes se situent dans la continuité du drame et des postulats de Denis Diderot, lesquels déterminent, selon Alain Ménil, « un changement important de paradigme [...] dans la formulation du rapport à l'art, placé non pas sous le signe de l'admiration mais de l'émotion » (Ménil A., 1995, p. 49), elle-même indissociable du principe d'identification : « le postulat sur lequel la théorie du drame repose [...] est bien qu'entre le spectateur de la salle et le spectacle joué, une correspondance s'établisse de telle sorte que celui-là puisse se reconnaître dans celle-ci » (*Ibid.*, p. 48). C'est ce dont témoignent les pièces de Maurice Pottecher, fourmillant de personnages ruraux typiquement vosgiens, celles de Romain Rolland qui s'attachent à retranscrire toute la diversité sociologique du *peuple-populus*, ou les mises en scène de Firmin Gémier, à la figuration

extrêmement nombreuse. Ce réalisme, qui passe par l'illusion, cohabite avec le principe contraire : une dimension spectaculaire. Maurice Pottecher note le besoin de disposer de « dimensions considérables » et d' « élargir aussi le décor » (Pottecher M., 1899, p. 7), quand Firmin Gémier s'exclame : « Simplifions, simplifions ! Avec des rideaux aux pans larges, avec des panneaux évocateurs... » (cité par Faivre-Zellner C., 2006, p. 80). Les grands volumes, comme l'innovation technique, sont les moyens d'impressionner ou de surprendre les spectateurs, et de susciter leur plaisir. Maurice Pottecher n'hésite pas à recourir à une « machinerie importante », ainsi qu'à de « nombreux effets spéciaux » (Hauttecœur A., 1995, p. 97). De même, le caractère monumental des mises en scène de Firmin Gémier, autant sur le plan visuel que sonore, et qui rappelle l'art total de Richard Wagner, s'inscrit dans une forme d'attachement au « grand » spectacle. Au-delà de la tension entre réalisme et spectaculaire, se déploie donc aussi celle existant entre une culture classique centrée sur le texte, et des formes populaires à dominante visuelle.

S'y ajoute une tension entre l'héritage diderotien et la prise de position de Jean-Jacques Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), notamment en raison du retournement opéré à la fin du texte du philosophe genevois. On sait que ce dernier, dans une droite ligne platonicienne, s'oppose au modèle du spectacle conçu comme représentation, la *mimesis*, et qu'il propose de le remplacer par la fête publique, pensée telle une présentation du *peuple* à lui-même – « donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis » (Rousseau J.-J., 1948, p. 169). Les artistes du théâtre populaire s'approprient ce modèle de célébration de type communautaire, mais sans rompre avec la représentation, puisqu'ils ont recours au vecteur émotionnel et au principe d'identification, et demeurent ainsi fidèles aux thèses de Denis Diderot. Si la présence conjointe de la vraisemblance et du spectaculaire est le moyen de faire travailler la tension qui existe entre culture classique et tradition populaire, cette nouvelle tentative de conciliation entre des positions philosophiques opposées semble refléter le conflit entre l'adresse à l'individu et celle à la communauté, entre la volonté de s'adresser au *je* et le désir de former un *nous*. L'enjeu, pour *la recherche d'une esthétique populaire*, ne consiste pas à choisir l'une ou l'autre, mais à jouer de ces contradictions : c'est précisément la force de l'ambiguïté que de pouvoir faire émerger du commun entre des opposés, comme de percevoir leur complémentarité sous l'apparente contradiction.

Toutefois, en dehors d'une ambiguïté qui fait dès lors figure de matrice esthétique, n'existe-t-il pas une thématique dont pourrait s'emparer le théâtre populaire, et qui serait en mesure de réunir toutes les composantes du *peuple* dans une même émotion ? Jules Michelet offre un début de réponse à cette question lors d'un cours au Collège de France, en 1848. Appelant de ses vœux « un théâtre vraiment du peuple », il invite les artistes à lui montrer « sa propre légende, ses actes, ce qu'il a

fait » (Michelet J., 2013, p. 282). Quels peuvent être la légende ou les actes partagés par un *peuple* considéré comme l'ensemble des citoyens ? Les artistes du théâtre populaire puisent dans le mythe national que constitue la Révolution française. Ainsi, Romain Rolland se propose de « ranimer [l]es puissances d'action » (Rolland R., 1903, p. 90) du *peuple*, à travers une épopée républicaine, et avec l'idée que la Révolution est comme « l'Iliade du peuple de France » (Rolland R., 1909, p. V). C'est la finalité de son cycle dramatique, qui prend à dessein le titre de *Théâtre de la Révolution*. Il y propose des pièces historiques, centrées sur de grands événements – *Le Quatorze Juillet* (1902) – ou sur des personnages centraux – *Danton* (1899), *Robespierre* (1939). Il écrit également des fictions comme celle des *Les Loups* (1898), qui évoque l'Affaire Dreyfus en la déplaçant dans le contexte révolutionnaire, et qui met en évidence le risque de désunion existant toujours entre les différentes composantes du *peuple-populus*. La pièce constitue ainsi une forme de contrepoids au *Quatorze Juillet*, qui célèbre l'unité nationale.

On retrouve la célébration de cette unité dans *Liberté* (1898) de Maurice Pottecher, pièce à laquelle, de nouveau, le contexte de l'Affaire Dreyfus n'est sans doute pas étranger. Elle s'ouvre sur un prologue qui oppose les allégories de la Liberté et du Passé, et la confrontation se poursuit avec deux personnages : un père, petit propriétaire terrien, attaché à la foi catholique et à l'ordre monarchique, et son fils, revenant de Paris pleinement acquis à la cause révolutionnaire. Finalement, face à la menace qui pèse sur l'intégrité territoriale, leur réconciliation advient, et la pièce s'achève significativement sur les premières notes de *La Marseillaise*. Outre cet imaginaire commun lié à la Révolution française, *Liberté* présente une caractéristique propre au répertoire de l'auteur : le sort de la nation est évoqué en situant la fable sur un plan local, c'est-à-dire la campagne vosgienne. On perçoit, en d'autres termes, la volonté d'opérer un aller-retour entre petite patrie et grande patrie. Ses pièces s'appuient par ailleurs sur des légendes régionales, autre moyen de convoquer un imaginaire commun. Il y a donc, dans ce répertoire, et plus largement dans le mouvement de théâtre populaire, le souhait d'articuler le local et le national. Ainsi, quand Firmin Gémier réfléchit à la fonction de son Théâtre National Ambulant (1911 et 1912), il insiste sur le fait de valoriser le patrimoine culturel de « chaque province », comme autant de « joyaux de l'art populaire » (cité par Faivre-Zellner C., 2006, p. 67). Si le théâtre populaire peut envisager de construire l'unité nationale – une *res publica* –, il n'oublie pas qu'elle entre en tension avec l'ancrage local.

Conclusion

L'ensemble des oppositions dont joue le théâtre populaire nous montre ainsi la fécondité de l'ambiguïté pour *la recherche d'une esthétique populaire*. Au-delà de l'esthétique, on la retrouve finalement dans la volonté de concilier le particulier et

l'universel, inscrite sur le fronton du Théâtre du Peuple, à Bussang : « Par l'Art, pour l'Humanité ». La formule insiste certes sur le caractère d'abord artistique du projet, mais elle éclaire encore l'incarnation, *hic et nunc*, d'un idéal humaniste. Les artistes du théâtre populaire, pour construire un *peuple*, compris comme communauté de spectateurs-citoyens, travaillent à partir d'un imaginaire commun, et forgent une *esthétique populaire*. Car elle seule peut dépasser les clivages sociaux, en jouant de toutes les tensions existant entre des héritages philosophiques, historiques et esthétiques divers. À ce titre, l'ambiguïté est moins une contradiction qu'un outil, voire une matrice, dont la finalité est de faire surgir, « sous les séparations instituées par le langage, une inséparabilité foncière que la distinction de nos termes tend (force) à dissimuler » (Jullien F., 2018, p. 110). C'est cette « inséparabilité » du particulier et de l'universel que Maurice Pottecher, Romain Rolland et Firmin Gémier tentent de mettre en œuvre dans leurs projets. Cela suppose, dans la lignée hégélienne, de « concevoir le particulier non comme déchéance de l'universel, mais comme le mouvement de sa réalisation effective » (Bras G., 2018, p. 118). Certes, *la recherche d'une esthétique populaire* se réalise par une forme d'enracinement spatial, local ou national, et se comprend également comme l'inscription dans une continuité historique, sur les plans esthétique ou politique. Ce double héritage spatial et temporel, autrement dit l'inscription dans le particulier, ne saurait cependant constituer une fin en soi, et n'a de sens que parce qu'il tend, par là même, à la réalisation des principes de liberté et d'égalité des citoyens. Là réside, aujourd'hui encore, tout l'intérêt de l'emploi du concept de *peuple* : pouvoir affirmer la possibilité de ces idéaux à portée universelle, dans l'ici et le maintenant.

Références

Boisson, Bénédicte et Denizot, Marion, *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, Actes sud, Arles, 2015.

Bourdieu, Pierre, « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales* no 89, 1991.

Bras, Gérard, *Les Voies du peuple : éléments d'une histoire conceptuelle*, Éditions Amsterdam, Paris, 2018.

Brecht, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1978.

Copfermann, Émile, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*, F. Maspero, Paris, 1969.

Denizot, Marion, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : théâtre populaire et récit national*, Honoré Champion, Paris, 2013.

Dubois, Vincent, *La Politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, Paris, 1999.

Faivre-Zellner, Catherine, « Firmin Gémier, un vieux tonton du théâtre populaire ? » dans Denizot Marion (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

Faivre-Zellner, Catherine, *Théâtre populaire Acte I*, L'Age d'homme, Lausanne, 2006.

Flaubert, Gustave, *Correspondance, Deuxième série : 1847-1852*, L. Conard, Paris, 1926.

Hauttecœur, Anne, « La scénographie au Théâtre du Peuple » dans Chan Pierre (dir.), *Les Vosges : au pays de Maurice Pottecher*, Casterman, Tournai, 1995.

Jullien, François, *Si près, tout autre : de l'écart et de la rencontre*, Grasset, Paris, 2018.

Ménil, Alain, *Diderot et le drame : théâtre et politique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.

Michelet, Jules, *Cours professé au Collège de France : 1847-1848*, Hachette, BNF, Paris, 2013.

Passeron, Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Albin Michel, Paris, 2006.

Pessin, Alain, *Le Mythe du Peuple et la société française du XIXe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

Pottecher, Maurice, *La Passion de Jeanne d'Arc*, P. Ollendorff, Paris, 1904.

Pottecher, Maurice, *Le Théâtre du peuple : renaissance et destinée du théâtre populaire*, P. Ollendorff, Paris, 1899.

Rolland, Romain, *Le Quatorze Juillet*, Hachette, Paris, 1909.

Rolland, Romain, *Le Théâtre du peuple*, Cahiers de La Quinzaine, Paris, 1903.

Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles*, Giard, Lille, 1948.

AMBIGUITY IN GAGA: THE INVENTION OF A NEW SOMATIC MOVEMENT LANGUAGE, FUELING CHOREOGRAPHY

Biliana VASSILEVA
CEAC, University of Lille, France

Abstract*. In this study, I will approach a movement language, called Gaga, as a research object which may be potentially defined as « a source of ambiguity » because it presents an alternative kind of knowledge, distinct from intellectual processes, such as somatic awareness, channelled into choreography. The choice of studied choreographic artworks is based on the creative use of Gaga, which is developed by Israeli choreographer Ohad Naharin (Humus, 2005; Virus, 2001; Decadance, 2000). Gaga movement language focuses on, and explores, the sensation of lively flesh in many layers (thick, soft, tight, silky, …) with multiple interweaving options such as quick shifts in movement dynamics making coexist different body states, studies of effort, connected to pleasure. This language is expanded beyond the realm of Ohad Naharin's personal choreography through its transmission to other emerging choreographers such as Hillel Kogan (We Love Arabs, 2015; The Pimp and the Swan, 2017) and Noa Zuk in collaboration with Ohad Fishof (Garden of Minutes, 2016; The Burnt Room, 2017). The concept of ambiguity is used to link their choreographic work, by comparisons and analogies, with other contemporary arts. Somatic intelligence, and the communication of what is gained from it, emerges only from a dedicated investment. In order to understand this intelligence, and any potential ambiguity it may imply, researchers, especially in arts studies, must harness observation, feeling, sensing, and reading, as tools towards knowledge creation. In regard to that, some of the choreography phrases which have been studied here have also been experienced through embodiment process.*

Keywords*: dance; choreography; Gaga; ambiguity; language.*

A Reflection, Based on Immersive Field Notes: Ambiguity of What and How?

In this study, I will approach a movement language, called Gaga, as a research object which may be potentially defined as « a source of ambiguity » because it presents an alternative kind of knowledge, distinct from intellectual processes, such as somatic awareness, channelled into choreography. The choice of studied choreographic artworks is based on the creative use of Gaga movement language, which is developed by Israeli choreographer Ohad Naharin (*Humus, 2005; Virus, 2001; Decadance, 2000*). Gaga movement language focuses on, and explores, the sensation of lively flesh in many layers (thick, soft, tight, silky…) with multiple interweaving options such as quick shifts in movement dynamics making coexist different body states; studies of effort, connected to pleasure… This language is expanded beyond the realm of Ohad Naharin's personal choreography through its transmission to other emerging choreographers such as Hillel Kogan (*We Love Arabs, 2015; The Pimp*

and the Swan, 2017) and Noa Zuk in collaboration with Ohad Fishof (*Garden of Minutes, 2016; The Burnt Room, 2017*). The concept of ambiguity is used to link their choreographic work, completed by comparisons and analogies with other contemporary arts.

Somatic intelligence, and the communication of what is gained from it, emerges only from a dedicated investment. In order to understand this intelligence, and any potential ambiguity it may imply, researchers, especially in arts studies, must harness observation, feeling, sensing, and reading, as tools towards knowledge creation. In regard to that, some of the choreography phrases which have been studied here, have also been experienced through embodiment process.

In many circles, the body's role as central to both a rigorous methodology and research practice, has been seen as problematic, and even as non-academic. Practice as research may also contain a lot of ambiguity, concerning the researcher's presence in the field. I hope, through this study, and the practice of embodying dance, field notes, derived from performing gesture experience, and questioning the practice of somatic gaze, to push through these barriers in order to engage in fruitful discussions about the multiple ways embodiment, corporeality, and somatic intelligence can introduce rigorous methodologies and theories to the field of performance as research and help reveal both the benefits and the dangers of the dancer's, the choreographer's, the researcher's embodiment of artistic ambiguity as matter of creativity and of reflection.

Learning and performing during workshops (such as phrases from *Humus* and the reverence solo from *Decadance)* is also helpful to work with the possibility of extracting such knowledge in order to learn and to understand better, what kind of ambiguity the body in dance, has to express back to us, as spectators (kinesthetic spectatorship experience of *The Pimp and The Swan* and *The Burnt Room)*?

One of the pieces explored is *Humus*, a choreography by Ohad Naharin, which stages a womanhood model of relating beyond verbal language. Next, my research attention zoom will focus on the alternative states of bodymind, induced by this particular somatic language, fuelling the solo of « ballerina on crack » style by dancer Chen-Wei Lee in *Decadance*, a choreography by Ohad Naharin. These alternative states are linked to excavation needs such as cultures of ableism, social filters, gender norms, trauma, illness, discomfort, and legal parameters of bodily expression. In regard to that, *The Pimp and the Swan*, by Hillel Kogan, explores the ambiguity, contained in the relationship between a choreographer and a dancer and the real experience of it, through critical non conventional interactions.

In a similar way *The Burnt Garden*, by Noa Zuk and Ohad Fishof, based entirely on primal somatic exploration, blends, and stages through, the most elaborate conceptual art means - abstraction, experimental music - the open source body forces

such as screams, touch and animalistic tunings. The dramaturgy inevitably arrives at « ambiguity points » of meaning and signification, which call on the openness of interpretation.

Choreographing ambiguity in Gaga: from gender fluidity to feminism complexity

Performing gender in dance is has often been linked with the practice of reversibility, which in some cultures is even a tradition: many contemporary dance companies hold repertory both of gendered and non gendered distribution of roles. The concepts of gender and sexuality are modern Western constructs. Sexuality is considered and studied as specific erotic aspect of human life from the 19th century on. The term « gender » appeared in late 60s in order to differentiate socio-cultural masculine and feminine identities from biological sex. These terms have no pre-existing equivalents in Asian languages and do not translate easily.

A closer look at what can be considered as « gendered » or « non gendered » shows the possible reversibility of values: in the gendered ensembles and the solo, of *Decadance*, or *The Hole*, quoted already, we may see boys, holding feminine qualities or girls having a sharp snap into ballet vocabulary which can even remind us of military male bodying. The phenomenon of ambiguity here is linked to aesthetic, social, cultural, and even political loss of conventional categories, and the trouble in the on going art/life relationship it can bring. The ambiguity of dance and movement training of somatic dissolving such as Gaga, arises with the use of altered states of consciousness and the shifting values: the choreographer's discours about feminine/masculine forces put into play, present dance as an art form going beyond belonging or a gender definition (« dance in its purest form is beyond gender », Naharin O., 2015).

We may ask if the performance requirements are so high as so the body mind is beyond gender? or is it all bout an inclusiveness, a disbelief about « fixed gendering »? This kind of expanded dance culture introduces the idea of ambiguity as developed by Barbara Kruger's vision of « your body is a battleground » in 1989, Washington march in support of women's rights. The proliferation of contemporary dance performances on the topic of shifting gender and gender values, criticizing mainstream culture, is « at least as important in conveying a generalized imagination of modernity and wealth as they are in stimulating erotic feeling » (Farquhar J., 2012, p. 45). The concept of ambiguity, approached through choreography practice, sustained by Gaga movement language stems from the idea of fluid gender to that of feminist complexity. We may ask if by giving keys to an enhanced experience of pleasure, Gaga movement language can be considered as a feminist approach to movement, and how ambiguity arises from exploring sexuality both as blurry and precise place.

The ambiguity can function also as fiasco: what audience awaits? what audience gets? Is the *Humus* ensemble or *Decadance* reverence solo really about women mutually waking up consciousness, or about a desire for revolution, rebellion from the monopoly or male gaze? Do the choreographies quoted in this study try to unlock social order by staging what is deranging?

The ambiguity of reversing a social ordering, and laughing at it at the same time, shows how dance as an art form can be an efficient critic of common taste place, as well as how each choreographer develops this potential in his/her own way: Ohad Naharin works on a critic and satire of behaviour, from contradictory wishes in *Humus* ensemble to shooting and destroying unwanted reality in *Decadance* révérence solo; Hillel Kogan questions the use of cultural artefacts such as ballet repertory, by its main characters in *The Pimp and the Swan*; Noa Zuk and Ohad Fishoff attempt to go, and take the audience with, beyond the habits of choreographic representation in *The Burnt Room* …

Do these choreographies, performed by Gaga trained dancers, contain, address et reply somehow to a series of multiple crises - those of womanhood, madness, power and identity loss, transmission? are these crises somehow resolved, resolved even without a rational answer, by the responses to the music by the dancers? Choreography making, implying performers trained in Gaga, is often based on groove: multiples tempos may coexist inside the same song; as well as on achieving altered states of consciousness which bring interpretation variety in a lively, flowful way. An interesting question may be how to negotiate improvisation in the frame of very precise instructions, or how to construct the progression of a solo from an enlarged context; such as the circling roles in *Humus*, the collective built up for the spectacular solo of the reverence of *Decadance* …

***Humus* ensemble: uncertainty and order**

The analysis of blending moves, and specific phrasings in *Humus*, discloses a « cloud » of closeness and proximity evolving between the female dancers. In a way there is no « first » role, the ensemble shuffles all the time, and the first question of potential ambiguity is: do they agree to change the leading roles? Or is there still a competition underlying the ever changing spatial configuration? How do women really work together?

In comparison to jazz structures which contain gestures which can be « ambiguous », conceived in order to allow modification, to be played with, the female ensemble of *Humus* can shuffle in numerous ways, while meticulously performing the pre established choreographic structure. Each dancer holds simultaneously individual and collective role and function, within an ensemble which is constantly rearranging itself, while keeping a clear identity of each of its elements. We may add another

research question which is: do they know in advance how are they going to shuffle? or the onstage shifting structure contains random order …

The pelvis is used in particular way, by mixing softness, swaying, ballet postures and belly dance elements, pointing out the constant multiplicity of roles and skills women are supposed to hold. At last a « ticking » clock collective figure appears, which may designate the mechanical labour, the daily routine or the biological tuning between precisely gendered bodies. The gestures vary from « shimmy » trembling, to « decorating » delicately the face and the air around. The deep « pliés » grounding, the « snap into the moment » value, the delicacy of small gestures, the narration by shifts and the somatic attention zooms inwards and outwards, remind us of the quote « feminine forces can destroy and create at once » (Naharin O., 2015, *Mr Gaga*).

The choreographic ambiguity of *Humus* challenges the possibility of creative vocabulary, mixing western (ballet, modern dance elements) and eastern aesthetics as opposed to mainstream recognizable styles, thus using the multinational ensemble also as defense of cultural diversity. The different body types serve keep all up to the required precision of the vocabulary performed. The choreographic use of all styles includes the multiplicity of aesthetic choices and identities. We may even apply the idea of « corruption » to Gaga, which is to say a constant rediscovery and deepening a range of sensations, rather than mastering a number of predefined shapes and being respectful to « there is », « it has always been like that » aesthetic, social and cultural categories.

If a musician quizz is how to hear unknown sounds so to compose something new, a choreographer's quest can be quite similar to working with a jazz impulse, so to find an individual place of a dancer within the group; such as quoted above; some possible strategies of « ambiguity of place » are the constant shuffling of the *Humus* female group of performers or the gradual preparation by the whole ensemble of a reverence which allows the emergence of the few minutes « welcome » solo in *Decadance.*

Poetics of ambiguity: *Decadance* reverence

The solo from *Decadance* reverence, performed by Chen Wei Lee (link) and other dancers, is based on fast shifts of images, each offering a clear representation of a different kinesthetic experience: from dance quotes of sophisticated ballet forms - though the dancer seems to be more like a « ballerina on crack » character; riding on a series of Gaga movement language based short improvisations, constructed into a phrase (link session) - to ironic references of a a gorilla, male monsters, crawling animals … Thus choreographing ambiguity, by mixing features of what is human and what is animalistic, by blurring popular and elite arts references, aims to shatter the possibility of identifying cultural sources of inspiration. The organic kinesthetic experience of the phrasing, letting even an embodied figure of a jungle monkey appear, invokes the ambiguous: whose fantasy all this belongs to?

The gorilla, as an ironic metaphor of male abusive rudeness, can be perceived as a symbol of overpowering gender in the West. Yet, in Asia, some traditional dance forms, such as the graceful Bali monkey, are considered both as a representation and a sophisticated reference, of non western eroticism. The solo, being performed by a Taiwanese dancer, keeps its cultural ambiguity. We may also wonder is it the result of the dancer's choices to «travel » through images, taken from improvisation sessions, or is it the result of choreographer's « writing » decision making?

The « ballerina on crack » character seems to be inspired also by some of Austin's movie superpowerful girls, who are particularly skilful at gun shooting, anytime and anywhere. The quick kinesthetic transformations lead us to the quote about Gaga movement language allowing a delicate sensation to « turn into something wild » (Naharin O., 2015, *Mr Gaga*). A fundamental question, concerning artistic ambiguity is how to transform control into freedom? There is an option of this feminist question being put into play during that solo. Or it treats a different issue such as the mere fact that even art can become tiresome, of too intentional, and there is a need to get away from too much serious determination of delivering a meaningful message (« do your silly dance », as an instruction underlying Gaga training).

Walter Benjamin has already discussed how barbary is contained within the culture; by precise analyses of the conditions allowing barbary to exist within it, such as slaves practicing art, being supposed to be having fun not only in order to enhance the entertainment business production, but also in order to create free-of-guilt illusion of 'they are actually fine' (Benjamin W., 1989, p. 408). This particular dance solo may address also the issue of 'original culture as myth', by blending the ancient heritage of dance culture such as ballet, with latest novelties such as hip hip, rap and so on. Each gesture comes from a different place and time: from coordinated ballet postures to free style hip hop and other bumps inspired by other urban styles. Following Walter Benjamin's idea of an « aura » (Benjamin W., 1936), which is to say proximity projected into fars, we may see dancer's performance as an alternative space, created for gestures to circulate. This specific performative approach shows how dance consciousness emerges from that particular kind of choreographic ambiguity, inclusive of improvisation session material, while sharing, negotiating imaginaries between a choreographer and a dancer, in order to change the nature of the work required by a female dancer.

Ambiguity of Subversion: Shadow Boxing

The dancer shifts in between ballet postures and hip hop moves, adding even some slam effects. Each new mood, or gesture accumulation, contains a playful choice of styles, similar to the functioning of a jazz jam; mixing blues, swing, bebop as expression of different imaginaries, psyches ... During these « meanderings » the dance gesture creates quick, urgent, hectic space, almost a kind of « dance tagging » which has already been pre-prepared in the general movement of Gaga reverence

before: each dancer detaching by surprise, from the waiting row, as if « the more you hide, the more visible you are ».

The solo may look as few moments of mental illness, or as choreographic inquiry of the place and the role of a soloist within the ensemble, as the dancer outbursts through the harmonious structures as rebellion figure. Some of her swing gestures function as tension/release polarity, but somehow the composition keeps also the possibility of adding something new, of integrating what may come along. We may also ask if the metaphor of « madness » of the dancer, disrupting the ensemble, is about having « good health in sick environment », and the necessity of getting severely sick as remedy for getaway. The subversive questioning of social categories becomes multi voicing, as well as multi gesturing; it is not about becoming characters, but becoming and embodying a polyphony of symbolic voices. The ambiguity of this choreography carries also some politically symbolic references, such as the contours of a body outlined. The price for accepting the crown of a prima ballerina are the broken hips in an off-balance walk. This way of composing can remind us the jazz strategy for avoiding hitting in a direct way, the « shadow boxing » made of improvisation, emergences, as jazz is all about ability to listen, first of all, in a collective situation. Does this choreography composition try to trace attempts to erase identity, reduced to silence? Is the apparent « I feel good » attitude actually disguises a suicidal monologue?

In a similar way the choreography structure of *The Burnt Room* is made of jumps of sounds, words; the sharp cries of the Gaga trained dancers, performing a duet, seem to reveal psychic fallings, opposed to normative sound environment and normative positions/gestures, contained in social space. The irregular music and the irregular voices create double disturbance. In all the pieces, quoted in this study, the themes of madness, of taste for delirium, of investment into long-lasting research, based on Gaga movement language, develop new uses of its ambiguous performativity creating bridges between what can be qualified, with a lot of precaution, as global/local dances.

Ambiguity of Challenging the Spectator.

Multiples studies address choreography making as intertextuality. Cultural studies may use the cases of delocalized choreographies as to point political anomalies elsewhere. In regard to that American researcher in dance and cultural studies Meghan Quinlan explores American perception of Gaga movement language, and how it deals with all kind of social (military), racists (minority) and feminist (overpowering) phenomenon of ambiguity issues (Quinlan M., 2017, pp.26-43). I would add the example of watching *Humus*, as a small group, constantly moving together, tightly close, which arises the question of what this collective movement may refer to - is it about exile, displacements? - as if visiting, mingling, mixing and holding on to multicultural townships, multiple languages. Emerging poetic forms,

relying upon rhythmic experience in the choreography structure of *Humus,* brings differences together.

The ambiguity of the solo from *Decadance* reverence, or that of the duet of *The Pimp and the Swan,* may be linked to the already-present-in-research question about the sheer act of proposing novelties in jazz performance, and which audience actually - white or black - the musician seeks to please. It may be transformed into a choreography perception inquiry of the latter case studies, which are addressing fans of all kind of dance styles. How this kind of audience negotiates between perception and aesthetic judgement? Some urban style dance elements such as hip hop moves, rap music, techno beat turn the choreography into nightlife spice-in-motion, as alternative power to mainstream styles such as ballet or contemporary dance codified form. The minimal outfits of the dancers in all choreographies quoted, allow easy shifts in between dance styles, without determining or belonging to tight definitions.

Humus, The Pimp and the Swan and *The Burnt Garden* proceed for choreography ambiguity (though coherence may be agreed upon too), by matching contrasts between soft and explosive power, by making arise spontaneous body reactivity/reactions, both within the performer's and the spectator's body minds. We can add the *Decadance* reverence solo to the list, playing with totem figures, such as womanhood, stereotypes contained within the feminist ironic quotes, the complexity of a dancer and a choreographer relationship in T*he Pimp and the Swan,* the issues of generation and transmission in *The Burnt Room*. It is not about choreographing utopia of freedom, that of a contemporary woman, of a dancer, of a choreographer, or of a generation, but about the expression of inner poetry liberty.

The social conventions of certain lifestyles are transformed into a potential source of perceptual ambiguity within the gestures and the body expressivity: the overspilling of the moves becomes choreography, the words becoming sounds – such as the women ticking clock in *Humus,* the monologues in *The Pimp and the Swan,* the sudden cries in the *Burnt Room*. In that way the choreography composition can remind us some creative processes of the Beat Generation such as the session material brought inside the structure, which stems from it; or Kerouac's advice to « never revise a manuscript », in order to achieve that peculiar kind of mindfulness nudity, by the use of mutual improvisational interaction.

During *Decadance* group and solo work , the groovy dancers play with the options to tense/release into a lapse of a second where and when there is almost none left; reversing the reverence respectful attitude towards the spectators on stage (to show bits of skin, body parts …) may be interpreted as an ironical self representation of a « dancer at work » but also as a barely disguised mockery of the rich audience (once), illuminated fans (balletomania), and so on. The solo performed by **C**hen Wei Lee, provokes even more the trouble of the spectator's gaze, not knowing if the onstage parodistic figure is a victim of, or an active contributor to, the paroxysm she

is undergoing. A pretty much similar situation is offered by the female character of *The Pimp and The Swan*. Which leads us to the question of:

Ambiguity of form, character and posture: *The Pimp and The Swan*

The patchwork choreography composition of *Decadance* can be conceived as a kind of contemporary carnival; or a new jazz like aesthetic evolution of the artistic form. For example, the creative exploration of the potential of all kinds of groove-based postures to the fancy combinations of the reverence ensemble and solo can remind us of the mutual subversions still occurring in the lively evolution of jazz inspired dance: from cake walk, fox trot, shimmy, black bottom to the contemporary urban styles, often quoted in, as well as blending with, the work of contemporary choreographers.

Another source of engendering ambiguity within the choreographic form is the composition scheme of « topic and variations », which Pina Bausch initiated already in the *tanztheater*, by constant shifts of characters with ever changing identities: one example could be the diabolic figure of the pimp from *The Pimp and the Swan*. The evil magician is actually a metaphor for all male power ambiguity figures which can deprive women from power, or on the contrary, provide them with more of it, by creating the necessary conditions for the repressed to reappear. The solitary evolution of him and the swan, as two monologues on stage, occasionally meeting, adds a layer of representational ambiguity of someone who desunites or who transforms the animal into all kind of human beasts.

The ambiguity in *The Pimp and Swan* crouches in the playwright choices of the hierarchy related figures of a dancer and a choreographer, transformed into a helpless swan and an evil magician as reference to the famous ballet repertory *Swan Lake* (1875). Hillel Kogan discussed the notion of ambiguity in an interview, given at La Briquetrie CDCN Val-de-Marne, « Fenêtre sur création » on 15th of February 2018 – by comparing the work of creation as an exploration of a relation, leading to the discoveries of « fifty degrees of grey », the complexity of mixing strain and pleasure in the dancer's work; the current myths for pain in dance culture, the pornography and postpornography elements of the piece, questioning ballet aesthetics … He also claimed to be the rapper who is not really « cool » according to the dancer; mixing two erotic fantasies; playing with a certain imaginary, the directness of « saying it » and its metamorphoses.

This rich material includes also the many metaphors of the « swan » as girl's transformation; the myth of purity as opposed to what does it mean really to experiment various extreme body states, when growing up, when both learning to be a dancer and a woman: who is in charge, taking risks? The dancer or the choreographer, the woman or the man? We can add as well, the transformations of

the « evil » magician while exploring and making visible the ambiguity of male visions/fantasies about staging female bodies in dance.

So the main issue of this process of choreographing ambiguity becomes the « know how » of « feel », the ambivalent/ambiguous social exposure of 'fame' figures, the « burning sensation » at work, beyond control. The burlesque duet works with cold pathos, the two solos evolving simultaneously on stage - sometimes completely disconnected, sometimes in rhythmic synergy according to the evening and the audience attending (Kogan H., 2018, interview). Thus *The Pimp and The Swan* questions also the didactics of ballet and how to transgress its codes and norms: « I was told to sense, to feel, but I couldn't, I was not told how to …» complains the dancer at the opening of the play. In a similar way the spectator, of a dance piece nowadays no longer wants to be told what to think, feel. This kind of openness makes it quite difficult to disturb contemporary dance audience, who has seen so much already. Each new choreography, especially dealing with a well-known subject, such as recognizable ballet repertory, needs to redefine what a transgression of it can be, where the new layers of ambiguity may lie.

Political Ambiguity

A certain comparison can be made with the return of musicals: in politically engaged versions of them, South African choreographer Robin Orlyn addresses simultaneously social issues and fun needs. Her version of the swan is either a black South African dancer, wearing a tutu, and carrying a sieve, full of flour, in order to whiten each step made on stage, or a rubber duck, which needs instructions before being set to float such as « Remember, do not go to Hollywood, it's dangerous ». The evil magician is a failed white comedian, representing what's left from the South African apartheid, wearing an SM outfit made of black latex, while sweeping a whip and complaining about unsuccessful career to the audience: « Who is gonna to hire me now, who except Robin Orlyn »?

That kind of renewed contemporary art form, reversing power relation, through music and dance patchwork, may include *The Pimp and the Swan* as well for its free and flowful mix of all kinds of questions and references. Thus the concept of ambiguity is meant also to give confidence to communities (made either of spectators, or of dancers) where everyone can have a place, even of that of a soloist. Even each spectator can also be turned into a soloist by a temporary focused address and attention, by the choreographer's choice, or by the acknowledged value of his/her aesthetic choices.

Both the pimp and the swan alter their characters and identities from dance workers, to rap stars, turning again into lonesome individuals and into all kind of satirical versions of what an evil magician or a graceful swan might be or become. This constant loss and recovery of selfhood may question what happens when quitting an

individual subject, gets simultaneously included and excluded in different contexts, cultures, natural environments. That critical approach to choreography making can also remind us the link between jazz and neorealism, used to regive freedom of thought inside the Greek and the Roman « cite ».

Choreographing ambiguity questions mainstream clichés of ballet rhetorics by rearranging them into a 'comics' of unexpected relations between the pimp and the swan duet. The standard sounds of popular songs become an all-inclusive noise featuring the articulated voices of the two characters: the opening scene begins with predictable and recognizable classic music of *Swan Lake*, followed by disruptive soundtracks and scenes according to the ever evolving 'jazz style' structure. While reflecting also the working situation complexity of dancers and choreographers nowadays the piece structure is based on both critical and/or eased fun of the subverted narrative of *Swan Lake.*

Choreographing ambiguity in *Humus, Decadence reverence, The Pimp and the Sawn* and *The Burnt Garden* plays also with the mastery of opening the audience perception: the encounters happening by « affinité » of explosive laughters, spontaneous body reactivity and reactions, staging totem figures and tension between freedom and utopia …

The maintenance of a smoothly functioning 'imperial' project brings also the question of the ambiguity of the creator's figure (choreographer or performer) and its evolution: from the status of craftsman in the Middle Age, to the teleological figure, religiously inspired during the Romanticism, and the nowadays complexity of political and media issues and strategies of control by upheaval, constantly negotiating artistic liberty and social constraints.

The *Decadance* reverence, quoted above displays this ambiguity of choices when choreographying a solo as an ironic representation, or as an exorcism from lived experience, or as a show off of the urgency to compose with material from sessions, or as revelation of the complexity of « becoming » when performing choreography. It troubles the audience perception because once defenceless and inconsequential female turns into a symbol of retribution. (Melissa Edmunson, « supernatural Empire », The Male Empire under the Female Gaze)

Crafting choreography in different contexts may also arise the question of is there difference between aesthetic freedom and political freedom, especially during the creative process, orientating choices of ambiguity on stage (the need of constant hidings, metaphors)? Could there be a fundamental difference between the art work and the political views of its creator?

Ambiguity of musicality

In *The Burnt Room* choreographers Noa Zuk and Ohad Fishoff channel their work with performers trained in Gaga language, into exploration of generations encounter by the means of sound and gesture. The wild duo, performed by Kelvin Vu and Carmel Ben Asher is doubled by that of Noa Zuk and Ohad Fishoff, sitting at the edge of the stage, playing music and singing, in response to the first duo. The dancers build an interaction by sudden screams; the two duos share gestures in resonance, and finally even elderly hierarchy abolishment, all four spinning, stone in mouth at the end of the piece. The ambiguity of elements of interactive transmissions functions upon tunings, spreading from gestures, connective to audience, to the physicality of sound/object. The performers turn and play with thumbs, walking closely in front of the audience, stroke the air, almost touching the spectators' bodies and faces with hand palms, while gazing at them.

When Gaga movement language becomes a source of choreography, mostly as shared training and dance culture between dancers and choreographers, as well as dialogues and 'plurilogues' between the performers during the creative process, some of its essential features such as « continuum » and freedom of interpretation, are transformed into precise structure. Therefore, the ambiguity of ever-changing movement patterns becomes more subtle: we may choose to observe the double edge use of syncope, introduced inside the measure, or as spontaneity of phrasing (such as the ensemble, bursting into solos of the so called « arabic line » from *Virus* by Ohad Naharin). If ballet rhetorics makes the accent of a movement function as means of determining and fixing a classical vision of what and how a phrase should be, as criticized by American postmodern choreographer Yvonne Rainer (1968), in the choreography works quoted in this study, the use of syncope seems not to be about resolving, (even though we may ask is there a syncope without some kind of resolution) … It becomes subversive according to the context; such as to take off something and explore what happens inside the lack, or transforming weak time into strong; blurring numbers or the latest evolution of techno as down rhythm, as also explored by the Spanish choreographer Salva Sanchis in his piece *Radical Light* (2018).

This concrete and metaphorical use of syncope in music and other composition practices, such as choreography, structuring a dance ensemble on stage - corps de ballet, prima ballerina solo; becomes a dialogical and experimental point of view. In his writings Adorno considers the phenomenon of syncope, as part of a composition in any art work, as a critical attitude of normative thinking (Adorno T., 2003). But he also points out that a syncope can function as off balance of the rhythm, without disturbing the metrics, therefore it can be also a fake « off balance » thus conflict becoming norm. Cultural studies dealing with complex analysis of « white » domination versus « otherness » cultural interpretations often oppose the use of

syncope versus strong times in art as an alternative or a resistance to perpetual violence.

In relation to the ambiguity arising from the altered states of consciousness, achieved through Gaga practice, we can also add the medical significance of a syncope, which is also ambiguous such as an eclipse of the brain, a wrong step of its activity, a moment of death, but also the possibility of coming back from it, enlightened, ravished …

Jazz theorists have asked the question « how music can impact society » and what is the difference between a music instrument and a weapon. In a similar way literature studies consider poems to possess a peculiar linguistic power. We may ask « how choreography can impact society » and what are the specific means of its non-verbal power.

While combining work and kinaesthesia, as practice of subjectivity, dancers can develop ability to know where they are, by the sounds of their own bodies, not only music. They may also use sensory memory for precise timing, relying on their individual sense of groove, tuned into the collective wave of displacements. The choice of popular and more sophisticated music, shows how the audience does actually not need extraordinary knowledge in order to act perceptively.

The tonicity brought up by the music transforms the rhythms of obligatory metrics into creative modulations. An anecdote from Opéra de Paris tells how the musicians, playing for dancers who repeat same ballet sequences of steps over and over again, claim dancers to be more precise in repeating identical timing, while the live music changes with few seconds each time replayed. In its own way *Decadance* reverence allows each time some new slight adjustments. Thus, strategies of choreographing ambiguity, may inverse control systems, by making up new movement codes. The groovy ever-changing quality of the dancer transforms the optic space into acoustic space – from finality-endings into openings, reconquering refused humanity, based on extralinguistic sensibility. The use of ambiguous musicality implies also the politically engaged question of how to escape censorship: the oppression can be at work, but can be refused by very creatives means of expression and communication so to destroying moribund images of reality and creating the new. In order to hear something, the dancer not always needs a direct access; sometimes it happens sideways …The musical ear develops by the body as a highly personal phenomenon, defying tradition as what remains, if there are no new ideas.

East and West: ambiguity of imaginative geographies

The ambiguity of the ontology of Gaga is also closely linked to the affirmation that Gaga is not an Israeli dance or cultural phenomenon: we may presume this refers to the idea of there is no cultural identity, there are cultural re/sources. In between East

and West, it carries a blend of their specific features. Both East and West have been attributed a certain geography related imaginary: however global and local flows change these constructs on a daily basis. The impact on artistic creative processes, concerns conceptualizing intimacy and modernity and making sense of local and global change through « flexible patterns and global flows … associated with 'detraditionalization' and individualization » (Beck U., Gernsheim E., 2002).

The transformation of intimacy, the shift from romantic to confluent love, contingent on mutual satisfaction, rather than social obligations, is spearheaded by women, engaged in feminist movements, gays and lesbians forging more democratic relationships, with no more nostalgia for a pre-feminist family romance. The transformation of intimacy is also closely related to the individualization thesis: the idea that increasing individuation, reflexivity and choice result in more fluid, fragile and contingent intimate relationships. In some countries of the Middle and Far East such as Israel and China, self-reliant individualism is widely internalized, but under constant negotiation with the traditional ideologies (Liu J., 2008). The ambiguity of intimacy, sexuality and everyday life comes from the exploration of new sexual lifestyles, from anti-violence and anti-exploitation agendas, from defenders of pleasure and diversity (Cho J., 2008).

In capitals such as Tel Aviv, Taipei, etc., the ability to participate in a more sophisticated cosmopolitan urban environment, including participation in more open sexual cultures helps to evade censorship and to share sexual information. We may add the new communication technologies, a discourse of female sexual pleasure evolving, etc.

Spectrality Studies: ambiguity of virus adventure

Being-in-movement of gender fluid/beyond gender/gender crossing questions not only the ambiguity of liminal identities, but also that of spectral agency and of different kinds of invisibilities. As a ghost can be in power or in a state of vulnerability, while transgressing boundaries; in a similar way sometimes a performer has more power when/once a ghost (Perren E., 2014).

The ambiguity of Gaga « know how » to make linguistic use of embodied vocabulary, relates to the principles of work such as to initiate, to know, to master. The potential fear of losing identity during somatic dissolving, or the necessity of many as to recover oneself, conducts to the aim to be (or to become) subject of own's poetics, to « go deeper than the skin »; to dive into the secret of how, and when, and where, « he knows something to be proud of » (Kipling R., 2017) « I give my virus to my dancers, and wait to see how it evolves … »

This metaphor of a virus as a combination of knowledge and inspiration may be linked to a biological reality, though used with a much more ambiguous meaning.

The successful replication of a viral agent in a host is a complex process which consists of a number of interactions, most of them related to the coevolution of pathogen and host. Other Gaga metaphors such as « travelling stuff » (journeys, interactions, constructing a subjective relation as well as those, who do not get it, because the viruses may also spread widely through non previously adapted, and therefore immunologically naïve host populations), explain the mechanism of this phenomenon. The ambiguity of virus implies also host range or specificity such as pre-potential, sensibility, sensitivity, « affinités »; more precisely skin as frontiers and crossing of borders, related to development of permeability skill such as openness to newness and working with structural similarities.

The functioning of a virus depends also on the availability of the factors required for viral multiplication in the host such as needs, consensus it implies, conditions for reciprocity, or even for breakthrough. The virus encounters lead to key transmission, alterations, transformations, change of perception, altered states of consciousness and enhanced tuning. The ambiguity of virus multiplication relies on the means of transmission and accumulation, in depth embodiment (well documented in the current research field by a somatic journal), loss of defences/fences; vulnerability…

As a virus is a biological agent that reproduces inside the cells of living hosts, choreographers express their need of dancers for inspiration and memory at work, for viruses contain genes, which gives them the ability to mutate and evolve. Instead of a deadly image, the ambiguity of virus in dance carries vitality, blurring definitions and including borderline personalities for viruses have been described as « organisms at the edge of life » … Its about reactivity on daily basis, morphing creative processes, energy transfusion, encoding of gestures …

Références

Adorno, Theodor W., *Dialectique négative*, Payot, Paris, 2003.

Benjamin, Walter, *Le livre des passages,* Editions du Cerf, Paris, 1989.

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Félix Alcan, Paris 1936.

Beck, Ulrich, Gernsheim Elisabeth, I*ndividualization: Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences*, Sage Publications, London, 2002.

Cho, Joo-hyun&Jieyu, Liu, *EastAsian Sexualities. Modernity, Gender and New Sexual Culture,* Zed Books, London/New York, 2008.

Heymann, Brothers, *Mr Gaga*, documentary movie, 2015.

Farquhar, Judith, *Ten Thousand Things: Nurturing Life in Contemporary Beijing* (w/ Zhang Qicheng) Zone Press, 2012.

Kipling, Rudyard, *The Phantom Rickshaw and Other Ghost Stories*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

Kogan, Hillel, interview, given at La Briquetrie CDCN Val-de-Marne, « Fenêtre sur création » on 15th of February 2018.

Kruger, Barbara, « Your Body is a Battleground », poster in support of women's rights, March on Washington, 1989.

Pereen, Esther, *The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility*, Palgrave, NY, 2014.

Quinlan, Meghan, « Gaga as Metatechnique: Negotiating Choreography, Improvisation, and Technique in a Neoliberal Dance Market » in *Dance Research Journal*, Volume 49, No 2, Published by Cambridge University Press, August 2017, p. 26-43

Rainer, Yvonne, « A Quasi Survey of Some Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora or an Analysis of Trio », *Manifesto* 1968.

S*pecial thanks to IRET (Institut de Recherche en Etudes Théâtrales), La Sorbonne Nouvelle - Université de Paris 3, for the invitation « Agir jazz : Geste créateur / Geste politique », international conference, held in Paris, 23rd/25th of November 2017, organized by Sylvie Chalaye and Pierre Letessier.*

L'AMBIGUÏTÉ DU FANTASTIQUE MUSICAL D'EDGAR ALLAN POE

Léo SANLAVILLE
Laboratoire ICD, Université de Tours, France

Abstract*: This text deals with the ambiguity due to the fantasy in Poe's tales, in its musical adaptations. This literary genre is based on the ambiguity of what seems to be real or not. It differs from fairy tales whose diegetic world founding principles are magic and supranatural laws. In the late 19th and the early 20th century in France, musicians adapted lots of fairy tales, with language inherited from centuries of magic in music (such as Dukas, Debussy, Ravel,* etc*…). Composers, influenced by Edgar Poe's mid-18th aesthetics, composed on him after the translation by Baudelaire. But how can one transpose a sight ambiguity in notes? Even if Poe thought music must not be representative, a semiological problem exist. Composers had various outlooks on the works of Boston's child. Some adapted fantasy tales respecting the ambiguity, other chose to convert this concept into a magical phenomenon, changing fantasy's deepest essence. Recreating the ambiguity or not, all composers from our corpus used musical tools, distorting sometimes the codes of classical academism. Musicians were not only under Poe's influence, but also followed the late 19th century fashion: psychology. Not all of the projects came to their end, because of the influence over sensitive composers and the complexity of transposing fantasy's ambiguity to the score. There is another ambiguity from the fantasy tales of Edgar Poe, linked to morality. Morality is subjective, hidden under the text and we can even ask ourselves the question of its existence. If morality is sometimes difficult to find, its musical representation is even more difficult. The composers manage to express it by backdoor means, using the ineffable essence of music.*

Keywords*: music; fantasy; synaesthesia; stage music; France.*

Introduction

Fantastique. Ce mot, depuis longtemps entré dans le langage courant, se trouve utilisé à tort la plupart du temps, vu l'ambiguïté qu'il a toujours suscitée à travers les siècles. Le terme vient du grec *phantastikos* signifiant irréel. Dans les arts, ce terme a été de nombreuses fois attaché à son pendant merveilleux. À l'instar de sa signification, le fantastique se caractérise par l'ambiguïté. Qui de mieux pour définir ce genre que Tzvetan Todorov : « Celui qui perçoit l'évènement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous (Todorov T., 1970, p. 29.) ». Cette définition souligne parfaitement le choix produit par l'ambiguïté : évènement naturel ou extranaturel ? Le fantastique se différencie du merveilleux à travers les fondements de son monde. La magie – qui n'est pas un dérèglement des

lois de notre réalité mais une expression d'autres lois – fait partie intégrante du monde diégétique du merveilleux, permettant des histoires de loup ayant la capacité de dialoguer avec un enfant sans que cela ne perturbe la dernière.

Les contes ont longtemps été associés au merveilleux. Les premiers, de transmission orale, avaient un but didactique. Déjà, les grecs avaient conscience du pouvoir de la fiction sur l'éducation, avec Platon pensant que l'éducation par les mythes plutôt que les faits bruts avaient plus d'impact, ou Aristote disant : « L'ami de la sagesse est également l'ami des mythes (Aristote cité *in* Bettelheim B., 1992, p. 51.) ». La tradition du merveilleux se perpétua, passant par une transmission écrite, littéraire et aristocratique, jusqu'au XIXe siècle et l'apparition du fantastique dans la littérature allemande. La première occurrence du terme « fantastique » dans la littérature contique apparaît avec une traduction faite par Walter Scott (1771-1832) de contes d'E.T.A Hoffman (1776-1822) . L'histoire littéraire aboutit enfin sur un jalon important dans le fantastique, souhaitant à la fois renouveler le genre et la production américaine, Edgar Allan Poe (1809-1849). Cet auteur-journaliste, s'attache à une conception paradoxalement très rationnelle du fantastique. Nonobstant une fascination pour la science, il possède une haine et une méfiance à l'égard du progrès. Bien que désirant « d'une vraie nationalité des lettres américaines, qui défende notre littérature (Poe E. cité *in* Cabau J., 1960, p. 31.) », il s'inspire des romans gothiques anglais et allemands – comme par exemple *Les mystère d'Uldolphe* (1794) d'Ann Radcliff (1764-1823) – dans leur esthétique et leur protofantastique (car en littérature anglaise, le voile de l'ambiguïté est levé lors du dénouement). Il est inutile de s'étendre sur l'influence qu'il a eu alors sur les écrivains français – de tous mouvement littéraires confondus – mais il serait intéressant de rappeler l'impact de son esthétique sur les musiciens de la période charnière entre le XIXe et le XXe siècle. En effet, de nombreux compositeurs lisent Poe et se retrouvent dans son poème *Le Corbeau* (1845). Malgré l'influence palpable sur l'univers musical, nous pouvons notifier la pauvreté numérique des adaptations de ses œuvres. Nous nous attacherons au *corpus* des pièces musicales françaises datant du début du XXe siècle, à savoir : Claude Debussy (avec ses projets pour *La Chute de la maison Usher* 1908 et du *Diable dans le beffroi* 1903), André Caplet (le *Conte Fantastique* en 1924), Désiré Emile Inghelbrecht (le *Diable dans le beffroi*, 1924) et Henriette Renie (*Ballade fantastique* en 1912) (Il existe également deux œuvres contemporaines de notre *corpus* composées par des musiciens français que nous traiterons pas : la *Suite pour ondes martenot et orchestre de chambre* [1938] d'Yves Baudrier [1906-1988] car nous n'avons pas pu trouver de partitions ou enregistrement et *Le palais hanté* de Florent Schmitt car il s'appuie sur un poème et non un conte).

En musique, le fantastique ne possède pas une importance aussi développée que dans la littérature. Ce terme est utilisé presqu'exclusivement par les critiques, comprenant ce terme avec le sens « d'épatant », « de somptueux ». Beaucoup ont parlé d'une scène fantastique concernant la scène de « la Gorge aux loups » dans

Der Freischütz de Carl Maria von Weber (1786-1826). Nous pouvons également citer la *Symphonie fantastique* (1830) d'Hector Berlioz (1803-1869), musique instrumentale peignant l'errance d'un jeune homme, confronté à des évènements qui n'entretiennent aucun lien direct avec la définition littéraire du fantastique. Le merveilleux, quant à lui, est présent dans la musique depuis son origine, d'une part à travers tous les systèmes de rites, et d'autre part dès la naissance de l'opéra durant le jeune XVIIe siècle. Si les systèmes sémiologiques de représentations du merveilleux restent peu modifiés, le fantastique n'a pas de système communément accepté. La question qui s'offre dès lors à nous est la représentation musicale de ce genre littéraire, basé sur l'ambiguïté. Peut-on, à travers les adaptations des œuvres de Poe, relever un langage fantastique collectif ? Quelles sont les limites des adaptations, entre pur respect et modifications nécessaires ?

I

Avant d'être une fresque du fantastique, les contes d'Edgar Allan Poe se caractérisent par une tragédie. En effet, le propre des récits du natif de Boston est la peinture d'un monde malade, à cause de l'aliénation de la raison. Cette vision subjective de la réalité entraine obligatoirement la tragédie car sans lucidité, l'être ne peut s'accomplir complètement et agit selon ses instincts. Bien qu'il y ait un dénouement tragique, dû à l'ambiguïté réaliste, il n'existe pas de notion de bien et de mal chez Poe. Si le genre fantastique oblige, *via* ses codes intrinsèques, à usité de l'ambiguïté, la tragédie est quant à elle indubitable. Les compositeurs s'attachant à cet auteur s'appliquent à faire apparaître les éléments tragiques. Qu'ils soient fidèles ou s'écartant du chemin narratif, le poids du funeste est tel dans l'œuvre de l'écrivain que les musiciens se voient obligés de l'intégrer dans leurs œuvres. Si certains compositeurs se permettent l'altération, parfois jusqu'à l'essence même, des textes littéraires sur lesquels ils s'appuient, les cinq musiciens formant notre *corpus* ne peuvent se détacher de cette donnée fondamentale dans l'œuvre de Poe. Bien qu'Henriette Renié transforme l'ambiance préliminaire du *Cœur Révélateur*, le tragique s'insère progressivement dans la musique. La tragédie est amplifiée dans le cas d'Egdar Poe dans le format même de ses textes. En effet, l'auteur -également journaliste- s'empare du genre du conte qui, dans ses premières versions écrites, est un format bref. Ce format court permet à l'écrivain de ne pas perdre le lecteur dans les méandres d'intrigues secondaires et de détails superflus : une concision chirurgicale et contrôlée pour aller directement à l'essentiel et accroître l'immersion de la lecture. Toutes les descriptions sont subordonnées au récit comme nous l'indique Charles Baudelaire, grand admirateur et traducteur de Poe :

> Il faut élaborer un canevas rigoureux […] dans lequel tous les éléments du récit, dès la toute première phrase, s'articulent de façon concentrée pour tendre implacablement vers l'effet final. Aucun ne doit être gratuit, aucun ne doit pouvoir être supprimé ou travesti sous peine de compromettre la réussite de l'ensemble. (Baudelaire C. cité *in* Cabau J., 1960, p. 73)

On retrouve dans cette analyse la notion d'incipit qui doit déjà préparer la chute. La tension dramatique doit débuter dès la première phrase. On retrouve ce procédé par exemple dans *Le Masque de la Mort Rouge* : « La *Mort Rouge* avait pendant longtemps dépeuplée la contrée ». Selon Poe lui-même, le format court répond également à une époque, qui veut sortir des œuvres romantiques substantielles : « C'est un signe des temps, d'une époque où les hommes ont besoin de choses brèves, courtes, bien digérées, au lieu de choses volumineuses, en un mot de journalisme au lieu de dissertation » (Poe E. cité *in* Cabau J., 1960, p. 32). Grâce à la brièveté, l'impact de la chute du drame, ici tragique, ne sera que plus renforcé. Nous parlons céans de l'aspect tragique car le fantastique de Poe est intimement lié au morbide, renforcé par la brièveté du conte. Les compositeurs s'appuyant sur les œuvres de Poe se doivent donc de respecter les deux données insécables que nous avons évoquées *supra*. Les pièces musicales de notre *corpus* respectent à la fois la tendance indubitable vers une fin tragique et la brièveté – bien que toute relative intrinsèquement au média musical. Que cela soit les projets d'opéras menés par Debussy ou les pièces instrumentales de Caplet et Renié, la courte durée renforce le caractère tragique. Dans *Le Diable dans le beffroi* d'Inghelbrecht, le temps est accru par les ajouts nécessaires au genre du ballet. Cette notion d'ajout nous renvoie donc à une question : si la forme et l'esthétique tragique sont conservée par les musiciens bien que subissant des accroissements, l'ambiguïté fantastique est-elle soumise à la même fidélité ?

L'ambiguïté dans le récit est palpable dans la trame narrative de Poe mais est plus fébrile dans œuvres musicales qui lui sont attachées. En effet, ses contes sont fondés sur l'ambiguïté – d'où le fantastique – mais les auteurs tranchent, font un choix sur le fond de l'histoire. Il se dégage trois prises de positions suite aux récits de l'américain.

La première est dans l'adaptation fidèle de la notion de doute émise par la narration. Les contes adaptés font intervenir l'aliénation de la raison, à l'image du *Cœur Révélateur*, monologue intérieur d'un homicide. L'homme qui se défini dès l'incipit comme « nerveux, épouvantablement nerveux » assassine son employeur à cause de la fascination morbide qu'il possède pour ses yeux. Cachant le corps sous le plancher, il continue d'entendre le battement du cœur du mort, s'amplifiant à la venue des enquêteurs. Ce conte est adapté par Henriette Renié dans une pièce pour harpe *solo*, la *Ballade Fantastique*. Dès lors, le titre nous donne une indication sur la volonté de faire transparaître l'esthétique de Poe. Si la musique ne suit pas exactement le déroulé narratif de l'histoire, décrivant plutôt les ambiances, nous pouvons entendre celle de l'angoisse superposée aux battements « de son affreux cœur » de ce cœur révélateur. Par le biais de la superposition d'une musique tendue, dense pouvant rappeler les expressions de la folie musicale – car le protagoniste narrateur, bien que s'en défendant, est potentiellement dément – et à la fois l'objet de sa déraison, la compositrice fait apparaître le fantastique. L'auditeur est alors associé au narrateur, posé face à l'ambiguïté de savoir si ce qu'il entend

est réel ou non. L'ambiguïté auditive qui permet au fantastique d'exister est reproduite dans la musique.

Le deuxième parti pris est celui de l'expression du surnaturel, ne laissant pas le lecteur – ou dans notre contexte l'auditeur – la possibilité de faire un choix. Avec ce procédé, le fantastique, ambigu par essence, se métamorphose en merveilleux. Le merveilleux est un genre littéraire où la magie et l'extranaturel sont admis et sont même ciments du monde diégétique. Le fantastique se trouve sur une faille, au seuil de notre univers et entrouvrant les portes d'une réalité autre. Dans le cas de figure qui nous intéresse, le fantastique se transforme en merveilleux noir, en symbolisme sinistre, tout effet d'ambiguïté est levé. Conscients de l'essence du fantastique, les compositeurs tranchent dans le choix qu'offre Poe dans ses contes. Nous pourrions penser préliminairement grâce à son titre que le *Conte Fantastique* de Caplet se rapproche de l'esthétique de Poe, à l'instar de la *Ballade fantastique* de Renié. S'il respecte *à la note* le déroulement narratif du conte (*Cf. infra.*), le natif du Havre tranche radicalement la question de la présence ou non du fantastique. L'altération supposée de vision du Prince Prospero due à une expérience de mort imminente dans *Le Masque de la Mort Rouge* – expliquant potentiellement la corporalisation de la Peste – disparait dans l'argument écrit par la main de Caplet avant sa partition. La Mort Rouge se tient dans l'ombre de l'Horloge et apparaît devant l'assistance, sans aucun développement. Il est étrange de remarquer que le musicien ait adapté fidèlement la prose de Poe sans perpétuer l'ambiguïté sur la présence ou non de la Mort. La musique fait intervenir plusieurs représentations de cette allégorie mise en chair à travers deux motifs, l'un exposant brusquerie fatale, et l'autre le « rictus diabolique dénon[çant] la joie rageuse et impitoyable de tout livrer à l'anéantissement », rire n'étant pas compris dans cette pièce au sens premier.

Enfin, la troisième option est d'enlever toute ambiguïté sur le surnaturel ou son absence en présentant une réalité semblable à la nôtre. Malgré le non-achèvement de ses mises en musique de contes, Debussy a laissé derrière lui trois manuscrits de *La Chute de la Maison Usher* – à l'état embryonnaire ou de brouillons mais permettant de voir clairement sa pensée musicale. Le musicien a réfléchi sur le caractère fondamental de l'ambiguïté pour *Les Histoires extraordinaires*, comme le prouve ses écrits et sa correspondance. Alors que le compositeur a beaucoup travaillé à rendre palpable l'ambiguïté fantastique, il tranche et modifie l'ambiguïté narrative. En effet, dans le conte de Poe, il existe un doute substantiel quant à la mort de Madeline Usher. Le lecteur – et le narrateur – ne sait pas si la sœur de Roderick était morte lorsqu'enterrée. Dans le livret écrit par Debussy lui-même le médecin, personnage obscur de la pièce, fait mettre en terre Madeline vivant à l'insu de son frère. De ce fait, le fantastique disparait car ce qui intéresse le musicien ce n'est pas le fantastique en lui-même, mais les conséquences psychologiques qu'il peut engendrer. Dans la dernière version de *La Chute de la Maison Usher*, l'opéra se clôt sur un monologue de Roderick, différant du conte

avec la réapparition de la sœur, aboutissant sur l'effondrement du manoir décrépit. Dans une lettre d'André Suarès destinée à Romain Rolland datant du 14 janvier 1890, il est dit que « Mr. Achille Debussy […] a une symphonie, sur des thèmes psychologiquement déroulés, dont l'idée serait maint conte de Poe, en particulier la *Chute de la Maison Usher* » (Branger J-C. et Giroud V., 2009, p. 172). Le compositeur aborde également la psychologie de Madeline, sous l'emprise de son frère qui la torture via son esprit. Debussy ne représente pas le fantastique directement, mais *via* les réactions qu'il provoque sur l'être humain, tout en conservant une atmosphère angoissante.

II

« L'exaltation IMPRÉCISE suscitée par la musique, qui doit être très vague, et jamais trop fortement suggestive, devrait être le but de toute poésie » (Poe E. cité *in* Cabau J., 1960, p. 129). Cette considération esthétique de Poe nous montre bien ses idées sur l'art des sons, et l'ambiguïté qu'il dégage et qui devrait déteindre sur l'art littéraire. L'écrivain de Boston, comme de nombreux écrivains symbolistes par la suite, possède une haute opinion de la musique car elle est génératrice de mystère, et ne peut pas -théoriquement et dans son sens sémiologique originel- signifier quelque chose. Elle touche directement nos émotions sans passage par notre intellect, bien que les compositeurs fassent s'attacher à la faire parler, lui donnant une sémantique particulière pour lui donner une sur signification. Ce phénomène débute à partir du jeune XIXe siècle, se développant jusqu'à son aboutissement au début du siècle suivant (pour enfin ôter tout sens après la Seconde guerre mondial, retirant à la fois l'aspect humain et sentimental de l'art, à l'image de l'Art Zéro). L'idée que la musique puisse mener vers une réalité supérieure – spirituelle sans être religieuse – a été émise et théorisée par Arthur Schopenhauer (1788-1860) dans son ouvrage cathédral *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819). Par la suite, Charles Baudelaire (1821-1867) et Stéphane Mallarmé (1842-1898), tous deux grands admirateurs de Poe, développeront l'idée du philosophe allemand. Dans le monde musical, Richard Wagner (1813-1883) introduit dans ses œuvres les idées esthétiques de Schopenhauer. La notion d'imprécision, conduisant à l'ambiguïté, peut être rattachée au caractère fantastique des *Histoires extraordinaires*. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, le fantastique est par essence ambiguïté, à différents niveaux. Selon toute logique, si les deux arts, musical et littéraire, sont tous deux bâtis avec la même relation à l'ambiguïté, alors il serait aisé de mettre en sons les mots. La pratique en est tout autre.

Bien qu'Edgar Allan Poe souligne « l'imprécision » musicale, l'art des sons joue sur une ambiguïté qui n'est pas la même que celle du fantastique. Ce dernier, genre essentiellement littéraire, peint un doute sur notre propre réalité et véracités des éléments extranaturels, s'attachant particulièrement au domaine du visuel. Ce sens peut être troublé pour diverses raisons (folie dans, expérience de mort imminente dans *Le Masque de la Mort Rouge*, influence de l'alcool dans *Le Roi Peste*, etc.).

Même si certains musiciens voient des couleurs et formes en écoutant des sons, par synesthésie, ils ne peuvent pas faire figurer quelconque ambiguïté, sauf associés à une mise en scène. La musique peut, grâce à des procédés propre à la composition ancrés dans notre société, faire apparaître des phénomènes merveilleux, magiques. Ces techniques compositionnelles n'ont que très peu évoluées depuis le premier opéra, *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (1567-1643), empreint de magie. Un premier problème se pose alors : comment représenter le fantastique par la musique ? À nouveau langage littéraire nécessite un nouveau langage musical lui correspondant. Celui-ci devrait rationnellement se différentier du langage musical merveilleux. Le second problème se posant ici et étant lié au premier porte sur la mise en musique du fantastique sans soutien visuel. Les compositeurs de notre *corpus* ont chacun trouvé leurs propres réponses.

Tout d'abord, le fantastique de Poe est une ambiguïté qui affecte les protagonistes, les dirigeant sur le chemin de l'effroi. Dans les contes que nous étudions ici, tous se concluent sur une issue fatale. Avant le trépas ou la perte de sa raison, les personnages passent par différents degrés de peur qui les conduisent à leur destin. La corrélation entre peur et fantastique est soulignée par Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), ainsi qu'il l'exprime dans son *Supernatural horror in Literature* (1927) : « Un conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de ondes et de puissances insolites » (Lovecraft H.P. cité *in* Todorov T., 1970, p. 39). Alors, le fantastique irait de pair avec la peur, partagée par les protagonistes et par les lecteurs. Cette relation entre l'horreur, l'angoisse et le fantastique est visible dans *Le Conte fantastique* d'André Caplet. Le compositeur utilise habillement les codes du merveilleux musical et les pervertit (le verbe « pervertir » n'est pas à comprendre dans sa signification de dérangement mais de métamorphose, à l'instar de Palacio J. de, *Les perversions du merveilleux*, 1993, p. 273) afin de délivrer un merveilleux obscur. Cette œuvre pour quatuor et harpe nous plonge dans un univers sombre comme celui du conte, à l'instar de sa trame narrative. Pour faire entendre l'ambiance malsaine de l'histoire, Caplet écrit dans un langage musical moderne, presque atonal, n'étant pas soumis au système fonctionnel classique. Son œuvre s'attache à une harmonie de couleur, à l'image de son ami Claude Debussy. Si les descentes chromatiques à la harpe donnent un aspect magique dans beaucoup de compositions, elles deviennent terribles et inquiétantes dans cette œuvre. De plus, Caplet fait une utilisation originale de la harpe. En effet, cet instrument possède une histoire particulière. D'abord possédant une fonction mystique dans les premières civilisations, elle se voit attribuer un emploi galant, champêtre et peu reconnu dès le XVIIe siècle. Elle sert également à l'expression du merveilleux, comme lointain souvenir de sa fonction antique et révolue. Le compositeur modifie les codes préétablis pour redonner un aspect mystique à l'instrument. Certains passages font surgir des notes du silence comme une sorte d'appel, d'incantation qui contribue à l'ambiance angoissante de la pièce. En s'appropriant le merveilleux

musical en l'associant avec une ambiance angoissante, Caplet arrive à se rapprocher de l'essence du fantastique de Poe, sans pour autant arriver à créer une ambiguïté caractéristique du fantastique. Le procédé de mélange entre la peur et la musique pour représenter le fantastique fait aussi parti du langage de Debussy dans son projet de *La chute de la maison Usher*, en donnant un thème musical à cette émotion. De ce fait, comme Caplet avec la Mort Rouge dans ce thème grinçant et profond, Debussy personnifie l'effroi, utilisant un *leitmotiv* qui détourne également les codes du merveilleux. Le compositeur explicite sa démarche pour réussir à faire figurer le fantastique : « Si je puis réussir, comme je le veux, cette progression dans l'angoisse que doit être *La Chute de la Maison Usher*, je crois que j'aurai bien servi la musique » (Lockspeiser E., *Debussy et Edgar Poe*, 1962, p. 11). Malheureusement, à l'image de Roderick Usher, Debussy n'a pas su concrétiser ses projets.

Le personnage méphistophélien du *Diable dans le beffroi*, venant dérègler une vie similaire à une horloge suisse -et s'articulant autour du beffroi physiquement comme dans l'organisation de la vie de la cité autarcique- ne se rapporte guère à la définition du fantastique et ne relève pas de l'ambiguïté. Le « gredin », dont la description laisse entrevoir un être démoniaque, se rattache au fantastique par l'irruption « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, […] se produit un évènement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier » (Todorov T., 1970, p. 29). Le fantastique serait donc bien présent avec l'apparition surréaliste dans une société – tout aussi irréelle – que Désiré-Émile Inghelbrecht va mettre en scène, avec le parti pris de coller à la réalité. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, ce compositeur français ne fait pas intervenir d'éléments relevant du fantastique. L'histoire d'amour entre les deux jeunes amants – dans un style proche de *Mireille* (1864) de Charles Gounod (1818-1893) – est interrompue par une personnalité mystérieuse, collant beaucoup plus à un fait divers. Bien que cet argument ressemble au conte original, avec notamment le treizième coup de l'horloge, il ne s'en suit pas l'anarchie des choses, uniquement des villageois. Le compositeur, plutôt que de proposer une ambiguïté sur cette étrange apparition, utilise un détail de l'histoire pour suggérer le surnaturel, du point de vue musical. L'étranger possédant « un violon presque cinq fois gros comme lui » est annoncé par un solo de violon. Outre sa taille dans la mise en scène, cet instrument à corde renvoie aux vieilles légendes où le Diable joue du violon, dans un contexte de charme ou de défi avec un mortel. Par le rappel de croyances, Désiré-Émile Inghelbrecht fait appel au merveilleux et non au fantastique.

Le timbre instrumental contribue amplement à rendre le caractère de l'étrangeté fantastique. Nous avons déjà parlé du symbolisme de la harpe qui, à travers les esthétiques, a été métamorphosé. L'action de détournement de son sens classique et le retour à une idée plus mystique sers à développer une ambiance mystérieuse, propre à l'épanouissement du fantastique. D'autres modes de jeux interviennent

dans la création d'une atmosphère surnaturelle, comme les harmoniques aux cordes (chez Caplet et Debussy). Ces effets instrumentaux sont associés à une harmonie qui n'est plus fonctionnelle – découlant du système tonal en place depuis l'époque baroque basé sur la résolution d'une tension – mais de couleur. Grâce à cette nouvelle conception de la musique, développée notamment par Debussy, les compositeurs peuvent créer plus facilement une atmosphère dérangeante, sans vrai repère tonal, pour désorienter l'auditeur qui se trouve, à l'image des personnages de contes, dans une ambiguïté non pas sur ce qu'il voit, mais sur ce qu'il entend. La *Ballade fantastique* de Renié l'harmonie se désagrège tonalement au fil de la musique, tout comme dans *Le Diable dans le beffroi* d'Inghelbrecht lorsque le village de Vondervottoimittiss après que le Diable batte le gardien du beffroi. Les enchaînements brutaux de tonalités éloignées comme chez Caplet déstabilisent l'auditeur qui ne peux se rattacher à un univers tonal. Bien que cette nouvelle esthétique musicale serve le fantastique, l'essor de l'harmonie non-fonctionnelle n'est pas exclusif aux adaptations d'œuvres de Poe. Cet outil compositionnel doit être remis dans un contexte de transdisciplinarité et l'auditeur doit être au courant du déroulement dramatique et de l'esthétique fantastique pour associer l'ambiguïté auditive avec la visuelle délivrée par l'histoire. La sémiologie musicale est une science qui divise, même si certains musicologues cherchent à délivrer des clefs d'interprétations -à l'image de Michel Chion (1947) dans son ouvrage *La musique symphonique et la musique à programme* (1993).

III

Pour Debussy, le genre du fantastique semble être trop compliqué à mettre en musique. Ses deux projets de petits opéras sur des contes de Poe, *La chute de la maison Usher* et *Le diable dans le beffroi*, n'ont pas été menés à terme – alors qu'un contrat avec Giulio Gatti-Casazza, directeur du Metropolitan Opera de New-York, a été signé le 5 juillet 1908. La raison de son échec est double. D'une part, les thèmes dégagés par ses contes, bien que séduisant le compositeur, ont exercé une influence pesante et négative sur l'homme doté d'une forte sensibilité. Il l'exprime dans une lettre envoyée à André Caplet le 2 septembre 1909 :

> À ce propos je ne puis vous cacher que je me suis laissé aller à ne plus du tout m'occuper des *Images*, au profit de Monsieur E.A. Poë [*sic*]…cet homme, quoique posthume, exerce sur moi une tyrannie presque angoissante. J'en oublie des affections essentielles, et m'enferme comme une brute dans la Maison Usher, à moins que je tienne compagnie au diable dans le Beffroi. (Debussy C., *Correspondance (1872-1918)*, 2005, p. 1214)

D'autre part, le fantastique et l'ambiguïté qui en découle est presque impossible à développer tant le genre requiert une grande habileté. Non pas que le compositeur ne soit pas doté d'un immense talent, mais cette sorte d'ambiguïté lui pose un problème. Pourtant, Debussy joue énormément avec l'ambigüité dans son opéra *Pelléas et Mélisande* (1902) où, dans son esthétique symboliste, le magicien des

sons brouille les pistes narratives avec sa musique, laissant l'auditeur confus sur l'identité même de chaque personnage (alors que le genre opératique est, à l'instar de celui du conte, fondé sur un système de stéréotypes et d'allégorie afin que le message soit le plus clair pour le récepteur).

Si nous avons parlé de l'ambigüité fantastique des adaptations musicales d'Edgar Allan Poe, nous nous devons d'aborder celle qui émane de la morale. En effet, la morale des contes de l'auteur américain s'oppose en différents points à celles des textes fondateurs classiques. D'une part, elle n'est pas liée à l'étiquette galante du XVIIe et XVIIIe siècles, moralisatrice pour contrôler les passions, à l'image de Platon et de sa vision sur la musique. Les contes mettent en gardent sur l'apprêtée du monde, comme dans *Le Petit Chaperon Rouge* qui avertit les jeunes filles sur les dangers de leur naïveté face au désir. La morale que peut distiller Poe se rapprocherait beaucoup plus de celle utilisée par Donatien Alphonse Sade (1740-1814), dans son non-académisme. D'autre part, la présence même d'une morale dans ses contes est dubitable, son existence elle-même soumise à une ambigüité. En effet, alors que le conte se défini comme un genre didactique, la morale semble disparaitre dans certains écrits d'Edgar Allan Poe. Si nous regardons *La Chute de la Maison Usher*, aucune morale ne se dégage de ce conte, qui s'apparente à un récit d'un fait divers étrange, avec des soupçons de relation incestueuse entre Roderick et Madeline. Il en va de même pour *Le Diable dans le beffroi*, chronique presque journalistique de l'effondrement d'une société trop réglée à l'image de ce beffroi – métaphore du monde moderne et routinier qu'exécrait Poe – par l'intervention d'un élément extérieur. Il nous faut nuancer notre thèse car certains contes laissent apparaître une morale. Dans *Le Masque de la Mort Rouge*, le Prince Prospero préfère abandonner son peuple en se réfugiant dans une abbaye fortifiée pour échapper aux griffes de la Mort Rouge : la peste. Sa retraite pervertie en un lieu orgiaque est une vaine tentative car, « les convives tombèrent un à un dans les salles de l'orgie inondées d'une rosée sanglante, et chacun mourut dans la posture désespérée de sa chute ». La morale se rattache donc à la condition humaine, qui s'applique au peuple comme aux puissants. La question se posant à nous présentement porte sur la translation de cette morale en sons : est-il possible de la faire figurer ? La métaphore entre la morale subjective et l'art des sons la faisant ressortir subjectivement par la musique pure (musique non vocale) est notable. Dans l'adaptation musicale de cette œuvre, André Caplet, qui a bien compris les enseignements de ce conte, use d'un procédé compositionnel pour les faire figurer. *Le conte fantastique* est bâti sur une forme en arche (A-B-C-B-A) commençant par une introduction morbide et tendue, symbolisant « une atmosphère lourde d'angoisse et d'épouvante » où la peste « avait longtemps dépeuplé la contrée ». Par le retour de la première partie, Caplet associe la mort de tous les convives aristocrates avec celles du peuple. Le second versant de la morale du *Masque de la Mort Rouge* est la critique du mauvais goût des puissants. Outre la fuite égoïste de Prospero et de ses amis pour s'amuser, l'aménagement du lieu et les pratiques du

Prince sont décrites de manière dépréciative. Nous pouvons retrouver ce manque de goût dans la partition de Caplet, *via* une valse parodique et bancale, qui se retrouve dans la deuxième partie (B) de la pièce.

Conclusion

« Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début » (Baudelaire C. cité *in* Cabau J., 1960, p. 73). Nous avons essayé d'appliquer ce principe relevé par Baudelaire dans ses notes sur Edgar Poe, en préparant le dénouement de cette contribution. À travers notre raisonnement, nous avons essayé de faire émerger l'ambiguïté due au fantastique du natif de Boston dans les adaptations musicales de son œuvre. Nous parlons présentement d'adaptation étant donné que les compositeurs, s'appuyant cependant sur des textes de Poe, ont dû modifier le matériau originel dans une translation de média. Rappelons que « Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connait que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel » (Todorov T., 1970, p. 29.), mais que l'altération des lois naturelles apparaît le plus souvent par le biais du visuel et non de l'auditif – du fait de l'origine littéraire du genre. Les compositeurs ont pour certains essayer de *tendre vers* une ambiguïté sonore, en s'appropriant ou détournant les procédés musicaux attachés au merveilleux. D'autres ont tranché sur la volonté de garder l'histoire d'origine ou de la modifier, ôtant tout fantastique. Les musiciens, grâce aux évolutions des techniques compositionnelles durant les siècles, ont appris à nous faire entendre des histoires, mais aussi à attacher des idées, personnages, à des sons. C'est par ce biais qu'ils arrivent à faire ressortir un semblant de fantastique. Ce qui ressort de nos recherches montre une grande difficulté à rattacher le fantastique à la musique. La solution de facilité choisie par tous est la représentation d'ambiance, souvent morbide, et de respecter la tragédie, inéluctable chez Poe. L'influence de l'esthétique de l'auteur sur tous les courants artistiques depuis le milieu du XIXe siècle est indéniable -surtout sur les symbolistes- mais la production musicale sur ses ouvrages reste limitée, y compris dans le monde anglo-saxon (Pour consulter un répertoire des œuvres inspirées par Edgar Allan Poe, voir Evans M. G, *Music and Edgar Allan Poe*, New York, Greenwood Press, 1968, p. 97). Nous savons désormais que cela est dû à la difficulté de créer l'ambiguïté.

Cette ambiguïté des contes fantastiques d'Edgar Poe s'oppose avec l'univers diégétique magique du merveilleux, florissant dans le monde musical français dès la fin du XIXe siècle, où l'on retrouve également des figures artistiques -pas exclusivement musicales, aussi littéraire pour l'écriture des livrets- amoureuses de Poe : Debussy, Maurice Ravel (1875-1937), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Paul Dukas (1865-1932), Jean Lorrain (1855-1906), etc. Nous pouvons alors nous demander si l'influence de l'écrivain américain, très présente comme rappelée *supra*, transparaît dans les adaptations de contes en France dans la période que

nous abordons. De nombreux compositeurs, se rattachant au symbolisme sinistre – directement issu de l'esthétique de Poe –, réécrivent les textes contiques fondateurs en introduisant des thèmes chers à Edgar Poe. *Ariane et Barbe Bleue* (1907), issue de la collaboration entre Dukas et Maeterlinck, prend une dimension psychologique et traite de l'asservissement par l'aliénation préféré à la liberté, nous renvoyant à repenser aux notions de bien et de mal. Jacques Cabau nous rappelle qu'« il n'y a pas d'esthétique du Mal chez Poe, mais au contraire une esthétique toute morale de la clarté » (J. Cabau, 1960, p.18). La dimension moralisatrice – et galante – de nombreux contes classiques disparaissent dans le XIXe siècle mourant, alors que ce même siècle a vu se perpétuer cette tradition, avec les *Contes d'Hoffman* (1881) de Jacques Offenbach (1819-1880) par exemple. D'autres compositeurs mettent en musique des conteurs symbolistes, fortement imprégnés de Poe, essayant de respecter son esthétique morbide. Par ces sortes de pastiches, d'autres ambiguïtés que celle du fantastique sont créées, comme des ambiguïtés de genre, de bien et de mal, etc. Si toutes les nuances présentes dans Poe n'ont pas été représentées dans ses adaptations, son esthétique de l'ambiguïté a révolutionné toute la production musicale française autour des contes.

Références

Bayle, Laurent (dir.), *Musique et nuit*, Ed. Cité de la musique, Paris, 2004.
Betelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, Paris, 1976.
Cabau, Jacques, *Edgar Poe par lui-même*, Seuil, Paris, 1960.
Chion, Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Fayard, Paris, 1993.
Compere Daniel, Raymond François, *Les maîtres du fantastique en littérature*, Bordas, France, 1994.
Debussy, Claude, *Correspondance (1872-1918)*, Gallimard, Paris, 2005.
Guiomar Michel, *Principes d'une esthétique de la Mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*, Librairie José Corti, Rennes, 1967.
Huneau, Denis, *André Caplet (1878-1925), debussyste indépendant*, 2 vol., Musik-Edition Lucie Galland, Allemagne, 2007.
Justin, Henri, *Poe dans le champ du vertige*, Ed. Klincksiech, France, 1991.
Lemonnier, Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, Ed. Montaigne, France, 1947.
Lockspeiser, Edward, *Debussy et Edgar Poe*, Ed. du Rocher, Monaco, 1962.
Palacio, Jean de, *Les perversions du merveilleux*, Ed. Séguier, Paris, 1993.
Poe, Edgar, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, GF, Paris, 2008.
Seylaz, Louis, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Slatkine Reprints, Suisse, 1979.
Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.

L'ESPACE STÉRÉOSCOPIQUE AMBIGU

Yosr BEN ROMDHANE
Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, France

Abstract*: By adding a third dimension, the stereoscopic apparatus transforms the cinematographic picture. From that moment, the movie characters are no longer bound to the screen. They are free to join the viewer in the projection room. The audience find themselves sharing the viewer's every day environmental space, the real space, with filmic objects. The convergence point between the real and imaginary space results in a new kind of spatial environment: the ambiguous space.*

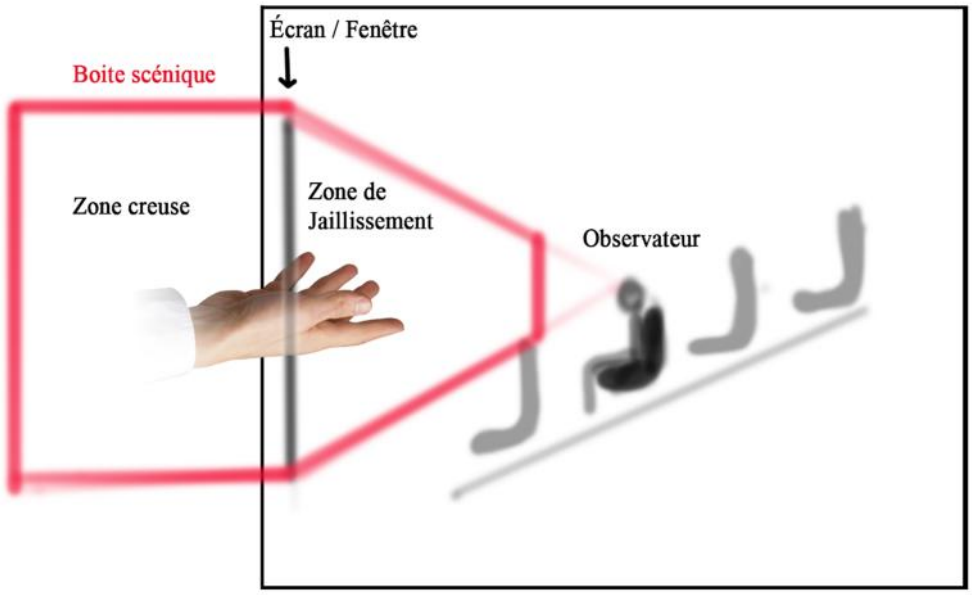
Keywords*: stereoscopy; spectatorship; field of view; spatial ambiguity.*

Introduction

La notion de champ au cinéma est une notion fondatrice. Elle est défini comme « la portion d'espace imaginaire qui est contenue à l'intérieur du cadre » (Aumont J., Bergala A., Marié M. et Vernet M., 2008, 12.). Cette définition souligne la nature imaginaire de l'espace représenté et l'oppose l'espace réel, celui du spectateur, de la salle de projection, de tous les jours. Elle le délimite par le cadre et amène tout naturellement la définition du hors champ comme la portion non représentée de cet espace.

L'image cinématographique bidimensionnelle circonscrite à la surface de l'écran permet au champ et au hors champ d'être clairement séparé de même à l'espace filmique et réel d'être indépendants l'un de l'autre. L'image stéréoscopique quant à elle en se dotant d'une troisième dimension, s'étale dans la profondeur de part et d'autre de l'écran, modifiant non seulement les limites de l'image cinématographique mais aussi celles du champ et toutes les définitions qui en découlent.

Dès lors, une mise à jour de ces notions s'impose afin de rendre compte de l'étendue de la transformation de l'image cinématographique par l'apport de la stéréoscopie. Car quand le jaillissement de l'image, autrement dit du champ, dans la salle de projection permet de faire cohabiter les spectateurs et les personnages du film, l'espace réel et imaginaire se chevauchent tout en maintenant une séparation matérielle. Leur intersection crée un espace d'une nature nouvelle où leur contact y est impossible.



Composition de la boite scènique

Le dispositif stéréoscopique met à portée de main du spectateur un monde qui se dérobe à sa prise. Un monde filmique dont les limites deviennent de moins en moins saisissables. Propice à une immersion spectatorielle toujours plus intense, l'ambiguïté spatiale est un élément essentiel à la compréhension de l'apport de la stéréoscopie à l'expérience spectatorielle au cinéma. En partant de la notion de champ au cinéma, ce travail aura pour but de comprendre les fondements de cette ambiguïté spatiale, d'en déceler les conséquences et de déterminer la plus grande valeur narrative qu'elle peut amener.

Le champ filmique stéréoscopique

La définition du champ en stéréoscopie demeure la portion de l'espace imaginaire représentée. Cependant, cette portion de l'espace n'est plus restituée sur une surface que le cadre délimite, mais dans un volume appelé la boîte scénique.

La boîte scénique est l'ensemble du volume exploitable par l'image. Elle peut être assimilée à la surface sensible de la pellicule qui peut être totalement exposée à la lumière ou non, permettant ainsi de moduler la surface de l'image projetée. De la même manière la profondeur et le positionnement de l'image stéréoscopique sont modulables. On parle alors d'une boîte narrative à l'intérieur de la boîte scénique qui contiendrait la véritable portion de l'espace imaginaire représenté, autrement dit le champ stéréoscopique.

La boîte scénique est composée de plusieurs éléments. Une zone de relief positif, la zone creuse, elle se déploie dans la profondeur de l'image derrière l'écran. Une zone

de relief négatif, la zone de jaillissement, elle émerge vers la salle où se trouve les spectateurs. Toutes deux sont séparées par la fenêtre qui est le plus souvent portée par le plan de l'écran qui fait office de point de passage d'une zone à une autre. La notion de fenêtre est très proche de celle du cadre. Tout comme lui elle dessine les limites latérales de l'image mais contrairement à lui elle ne les verrouille pas. En tant que lieu de passage entre les deux zones de la boîte scénique, la fenêtre n'emprisonne pas l'image mais se pose comme ouverture et participe à l'établissement d'une continuité spatiale. L'image stéréoscopique peut donc sembler plus libre. Elle se propage de part et d'autre de l'écran dans le volume de la boîte scénique.

La propagation du champ dans la zone de jaillissement, et par extension à l'intérieur de la salle de projection, la transforme elle aussi en contenant du champ. Dorénavant, pour le spectateur, si les éléments du film peuvent se déplacer de la profondeur de l'image jusqu'au lieu où il se trouve, à quelques centimètres de son siège, une continuité est établie entre son espace et l'espace du film. En même temps, à tout moment du visionnement, il sait qu'il n'est pas à l'intérieur du champ filmique. Il est dans le lieu de projection. Ainsi de cette première dualité naît une ambiguïté autour de la nature de l'espace dans lequel il se trouve.

Limite du champ et hors champ stéréoscopique

En stéréoscopie, champ et hors-champ sont dans un affrontement perpétuel où chacun essaie de gagner du terrain au détriment de l'autre. Le hors-champ étant par définition absent et invisible, il effleure constamment le champ et le complète dans le volume de la boîte narrative sans véritable délimitation. Cette absence de frontière renforce l'ambiguïté déjà présente.

Assez souvent les éléments du film jaillissent de manière protubérante dans la salle. Dans la scène du meurtre de *Dial M for murder* (Alfred Hitchcock, 1954) seule la main du personnage tendue vers la salle est dans la zone de jaillissement. Où s'arrête alors le champ ? L'espace tout autour de la main fait-il partie du champ ou du hors champ ?

Dans d'autres cas, la frontière peut être perçue grâce à des éléments diégétiques. Dans le film Iron Man 3 (Shane Black, 2013), on trouve l'exemple d'un plan qui débute par l'arrivée d'une ancienne amie de Tony Stark, chez ce dernier. Elle frappe à la porte d'entrée. La porte est vitrée et se positionne sur le plan de l'écran (le plan de fusion).

Cette mise en scène donne l'impression que le personnage frappe sur la fenêtre de la boîte scénique obstruée par la vitre. Il est possible d'en déduire que la boîte narrative se positionne entièrement dans la zone creuse. La limite du champ est claire. Elle s'arrête au niveau de la fenêtre.

Dans ces deux cas de figure avec ou sans jaillissement une partie du hors champ continue est superposée à l'espace de la salle. Dans le cas de la superposition de la vitre et de la surface de la toile se crée un point de liaison entre l'espace filmique (le champ) et l'espace réel (le lieu de la projection). La surface de l'écran renvoie à la fois à un élément du film (la porte vitrée), et à un autre de la salle de projection (la surface de la toile). Par ce lien le hors champ continue et la salle de projection se superpose. Les spectateurs perçoivent la jeune femme frappant sur la surface de l'écran qui les sépare et non pas sur la porte de Tony Stark.

Dans le premier exemple la situation est plus épineuse puisqu'il n'y a pas de frontière claire. Cependant le contenu de l'action, cette femme en train de se faire assassiner qui cherche de l'aide, et qui tend la main vers le public le sollicite et fait appel à son empathie. L'absence de frontière claire situe le spectateur dans l'hors-champ continu. Il se perçoit faisant partie de la scène.

La mise en scène investi la salle de projection, par le dessin plus ou moins claire des frontières entre les champs et le hors champ. Elle ouvre un champ des possibles quant à la nature de l'espace où se trouve le spectateur pendant la projection en jouant de ses perceptions. Mais au-delà de la question de la perceptibilité, il existe des limites concrètes entre le champ et l'hors-champ.

D'un point de vue purement technique, les frontières du champ sont posées par celles de la boîte narrative. Elle même est limitée par la boîte scénique. Il existe donc des frontières réelles qui peuvent être calculées et situées dans l'espace. Cependant, une des spécificités du dispositif stéréoscopique fait que chaque spectateur synthétise sa propre boîte scénique. Elle n'est visible que par lui seul. Par conséquent, dans une salle de projection il y a autant de boîtes scéniques que de spectateurs. On distingue alors l'*observateur* du spectateur. L'observateur est à l'origine de sa boîte scénique et voit les autres spectateurs dans la salle qui ont une position donnée vis à vis des éléments du film. Par exemple, un observateur assis au fond de la salle verra une partie du public à droite d'un personnage positionné au centre de la boîte narrative dans la zone de jaillissement alors qu'il verra une autre partie du public à gauche de ce même personnage.

Le volume que peut investir le champ dans la salle de projection est multiple et variable. Une variation issue à la fois d'impératifs techniques, de choix de mise en scène ou encore du nombre d'observateurs dans la salle. Néanmoins, dans chacun des cas la zone de jaillissement par son positionnement dans la salle, scelle le lien entre espace filmique et espace réel. Ces deux espaces dorénavant communiquent par le contact de leurs frontières. En fonction de la clarté de cette frontière, une troisième nature d'espace contenue dans la salle de projection est établie.

L'espace ambigu

Comme nous venons de le démontrer, l'espace ambigu n'a pas de limite spatiale fixe. Il est un espace de potentialités. Malgré l'existence de limites formelles, il peut s'étendre et rétrécir en fonction de la mise en scène. Il n'est ni un espace filmique ni un espace réel. Il résulte de la rencontre des deux. L'espace ambigu est souvent introduit par le champ et accueilli par l'espace réel. Dans ce cas l'observateur le perçoit comme le lieu de rencontre entre les éléments du film et les autres spectateurs. Il le situe de ce fait dans l'endroit où lui même se trouve, la salle de projection.

En tant que lieu de passage la fenêtre appartient à ces deux espaces. Elle est donc décisive dans la construction de l'espace ambigu. On peut facilement le remarquer dans le premier plan de la première séquence du film The Croods (Chris Sanders et Kirk DeMicco, 2013), l'image passe du noir total à l'ouverture de la caverne par le père, vue de l'intérieur. Cela ouvre l'accès vers l'extérieur de la grotte qui se trouve dans la partie creuse de la boîte narrative. En disposant les parois de la grotte et le père de part et d'autre de la fenêtre, les premières du côté de la zone creuse et le deuxième au seuil de la zone de jaillissement, le père se trouve dans le même espace que l'observateur et les autres spectateurs, tous plongé dans le noir. Ainsi, le noir de la caverne se confond avec le noir de la salle de projection.

La boîte narrative est positionnée totalement dans la zone creuse, en l'absence d'obstacles obstruant la fenêtre, il se crée une continuité implicite entre les deux espaces. La fenêtre est assimilée à l'ouverture de la grotte, et les murs de la salle sont perçus comme la continuité de la caverne. Ainsi la salle de projection et la grotte ne font plus qu'un. C'est un même lieu qui n'existe que dans l'espace ambigu.

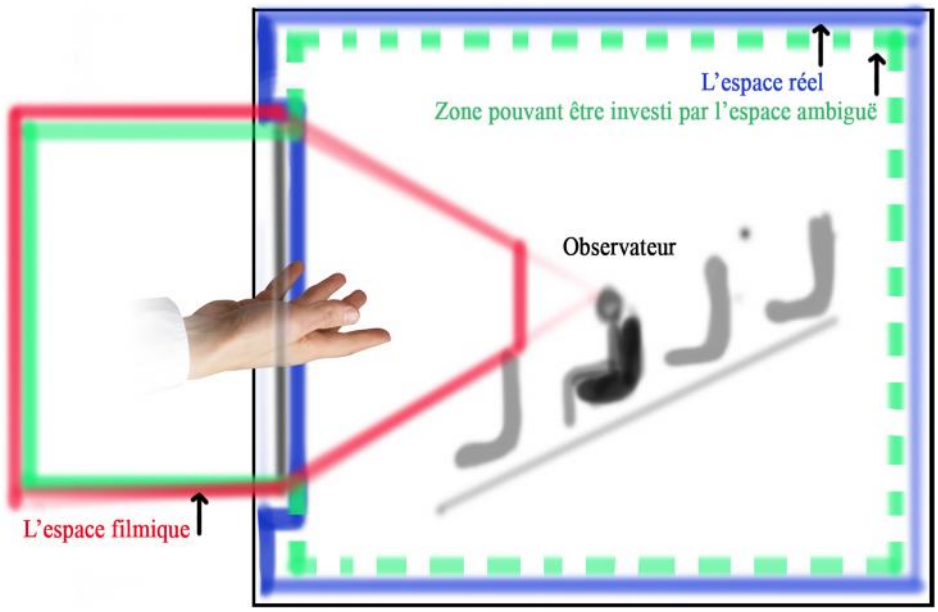
Cet espace est donc une vue de l'esprit. Il est abstrait, issue de la fusion de deux espaces concrets. Contrairement à l'espace réelle et l'espace filmique, l'espace ambigu n'est pas saisissable par les sens. Il participe pourtant à l'élaboration d'une expérience plus intense du film. Il permet à l'observateur de s'inclure dans l'espace diégétique tout en lui permettant de rester en sécurité dans son siège.

Dans le film *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) par exemple, quand le personnage de la scientifique joué par Sandra Bullock se retrouve détachée du bras mécanique et propulsé vers le vide, elle s'engouffre dans la profondeur de la boîte narrative sur un fond noir de ciel étoilé. L'attention de l'observateur est focalisée à l'intérieur de l'image dans la profondeur.

Dans le noir, en l'absence de tout obstacle, les murs de la salle disparaissent au profit de la profondeur de l'espace stellaire. Pour l'observateur l'image devient l'unique repère visuel de l'endroit où il se trouve. Dans ce cas là, bien que le champ se limite à la partie creuse de la boîte scénique, grâce à la continuité spatiale, l'espace ambigu

tisse un lien entre l'espace stellaire où se déroule l'action et la salle plongée dans le noir.
L'espace ambigu neutralise l'espace réel au profit de l'espace filmique. L'observateur ne se perçoit pas dans l'espace filmique mais son ancrage dans l'espace réel est affaibli voir supprimé.

Ainsi, l'espace ambigu peut résulter, comme dans l'exemple du film *Iron Man 3*, de la fusion des deux natures d'espace. Ou encore, il peut être un espace qui n'est ni totalement l'un, ni totalement l'autre.



Représentation des trois espaces

Si les limites spatiales de cet espace ambigu sont poreuses il possède néanmoins des limites temporelles. Intrinsèquement liée au film il n'existe que pendant sa durée, bien qu'il se module. Tout du long, cette modulation s'opère en fonction des unités à la fois spatiales et narratives.

A chaque changement de plan, ou d'action l'espace ambigu se met à jour. Orchestré par les choix de la mise en scène, il s'établit, évolue et disparaît.

Dans l'exemple de *Dial M for murder*, l'espace filmique et réel sont séparés jusqu'au moment où la main se tend vers la salle. Dès lors, l'ambiguïté se construit et puis s'arrête au moment où le plan se termine. C'est la communication des espaces de natures différentes dans un contexte donné qui permet d'élaborer l'espace ambigu. Ainsi, positionnement de la boîte narrative, mouvement de caméra, composition,

spatialisation sonore sont autant d'éléments qui peuvent établir la communication entre l'espace filmique et l'espace réel et constituer l'espace ambigu**.**

Conclusion

La nature volumique de l'image stéréoscopique et sa capacité à déployer un espace imaginaire semblable à l'espace réel, est propice à l'installation d'une ambiguïté spatiale. Le champ se propage dans l'espace réel. Le hors champs fusionne avec ce qui reste de l'espace de la salle. Le lieu de la projection est investi détourné par l'esprit de l'observateur. Une zone des possibles est créée. Le corps de l'observateur est alors transposé dans un espace sans cesse en évolution, d'un plan à un autre d'une scène à une autre d'un film à un autre.

Dorénavant, grâce au dispositif stéréoscopique l'expérience du film devient celle de se trouver dans un espace d'une nature nouvelle où le réel communique avec le filmique. Une expérience où s'établit une proximité entre le corps de l'observateur et les personnages des films qui résulte d'une sensation d'unité entre les deux espaces. Une unité qui n'est autre que l'espace stéréoscopique ambigu.

Références

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marié et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Armand Colin, Paris, 2008.

Barnier, Martin, Kitsopanidou Kira, Marie Michel et Grain Sylvain, *Le cinéma 3-D : histoire, économie, technique, esthétique*, Armand Colin, Paris, 2015.

Lefebvre, Thierry et Philippe-Alain Michaud, *Le relief au cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1997.

Tricart, Céline, *La pratique de la mise en scène en 3D relief: technique et langage cinématographique*, Baie des Anges, Nice, 2013.

Alfred Hitchcock, *Dial M for murder*, Etats-Unis, 1954.

Shane Black, *Iron Man 3*, Chine, Etats-Unis, 2013.

Chris Sanders et Kirk DeMicco, *The Croods*, Etats-Unis, 2013.

Alfonso Cuarón, *Gravity*, Etats-Unis, Royaume-Unis, 2013.

PARADIGME ALE AMBIGUITĂȚII ÎN FILMELE ROMÂNEŞTI ALE NOULUI VAL

Mariana MANTU
Universitatea „Gheorghe Asachi", Iaşi, România

Abstract*: With its series of synonyms (mystery, uncertainty, ambivalence, imprecision, obscurity, confusion, misunderstanding, etc), ambiguity creates a special atmosphere of the artistic discourse, which, in its turn, can migrate towards the paradox or even the absurd. The existence of at least two variants of interpretation is a generous perspective for a flexible analysis of the artistic discourse. Nevertheless, when the interpretation becomes excessive, an overdose of meanings might occur. In his book about ambiguity, William Empson proposes a large perspective of approaching the literary text, concluding that, to a certain extent any piece of literature includes its characteristic ambiguity. Analyzing the relationship between author, creation and receiver, Umberto Eco places the issue of polyvalent interpretation in the context of rules and conventions through which the emphasis is shifted towards the reader's cultural competences.*

In many of the Romanian films of the New Wave, ambiguity is one of the features, sometimes changing the whole stylistic mark that accordingly places these creations in a different area as compared with the films before 1989. Ambiguity reveals itself in different dosages, referring to characters, to the story, the titles and the endings, or to the general atmosphere of the film. In some cases, there are only brief biographical data of the characters or of the narration, while the end is an open one. The minimalist pattern of such artistic creations does not turn into demonstrations or explicit structures, a fact that enhances the specific atmosphere that may change the waiting horizon of the viewer. The present paper analyses only some of the Romanian films of the New Wave in which ambiguity turns into marker of the discourse, pointing to action, typologies, creating an original and unmistakable atmosphere.

Keywords: *ambiguity, cinematic discourse, atmosphere, interpretation, perspective.*

„Datoria noastră în faţa unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim aşa de mult, încât să-l prefacem într-un mister şi mai mare." **(Lucian Blaga)**

Conform dicționarelor explicative, ambiguitatea este definită ca fiind „o situație sau un enunț care este neclar pentru că poate fi înțeles în mai mult decât un singur fel, al cărui sens nu este unic, sau poate fi interpretat în cel puțin două modalități." Existența a cel puțin două variante de interpretare se constituie, de la bun început, într-o deschidere generoasă pentru abordarea discursului specific unei opere de artă, care, din această perspectivă, devine flexibil în ceea ce privește perspectiva analizei. Conform *Enciclopediei Britannica*, alternanța interpretativă este punctul de plecare al polisemiei aplicate unui text literar, care se construiește pe un alt model dacă este să facem o comparație cu „proza factuală, explicativă, în care ambiguitatea este considerată o eroare a raționamentului." (Encyclopedia

Britannica, www. Britannia.com, trad. n.) și, ca atare, „funcționează pentru a îmbunătăți bogăția și subtilitatea limbajului și a-l impregna cu o complexitate care dezvoltă sensul literal al enunțului inițial". (Ibidem)

Având o serie sinonimică extinsă (mister, ambivalență, echivoc, imprecizie, incertitudine, obscuritate, confuzie, neclaritate, nelămurire, neînțelegere, nesiguranță etc.)**,** ambiguitatea contribuie și la crearea unei atmosfere specifice discursului artistic, care, la rândul ei, poate glisa către mister, paradox sau chiar absurd. Ambiguitatea funcționează și în proximitatea suspansului, pentru că se construiește pe un subtil balans între sugerarea unei explicații și ambivalență.

În cartea sa dedicată ambiguității, William Empson folosește o largă perspectivă de abordare a textului literar, observând că această caracteristică a scriiturii artistice „în accepțiune obișnuită, înseamnă ceva foarte pronunțat și, de regulă, spiritual sau înșelător, (...) astfel că, într-un sens suficient de lărgit, orice enunț în proză ar putea fi numit ambiguu." (Empson W., 1981, p. 33) O teorie intersectabilă cu aceea a lui Empson apare la Umberto Eco care, în studiul său intitulat „Interpretare și suprainterpretare", analizează principiul doctrinei hermetismului și arată că „totul este dublu, orice lucru are doi poli, totul are două extreme, asemănătorul și neasemănătorul au aceeași semnificație, polii opuși au o natură identică, însă de grade diferite, extremele se ating, toate adevărurile nu sunt decât semiadevăruri, toate paradoxurile pot fi conciliate" (Eco U., 2004, p. 39). Mai mult chiar, „oricare text care pretinde că afirmă ceva univoc e un univers avortat, altfel spus opera unui Demiurg provocator de confuzii (care încercând să spună "asta e așa", în realitate a stârnit un lanț neîntrerupt de trimiteri infinite în care "asta" nu e niciodată unul și același lucru" (Ibidem). Ambiguitatea ca trăsătură a unei creații artistice poate deveni „mai mult obiectul unor încercări de eliminare sau reducere, decât al unei intenții de valorizare" (Zafiu R., 2014, p. 407).

Analizând relația dintre autor, opera acestuia și receptor, Umberto Eco plasează problematica interpretării plurivalente în contextul unor reguli-convenții, prin intermediul cărora accentul este deplasat către capacitatea de înțelegere a cititorului provenită și dintr-o serie de competențe de ordin cultural. Cu alte cuvinte, „atunci când un text e produs nu pentru un destinatar anume, ci pentru o comunitate de cititori, autorul știe că va fi interpretat nu după propriile lui intenții, ci după o strategie complexă de interacțiuni care-i implică și pe cititori și competența pe care aceștia o au în privința limbajului ca patrimoniu social dat. Prin expresia aceasta din urmă, nu înțeleg să mă refer doar la un limbaj dat ca ansamblu de reguli gramaticale, ci și la întreaga enciclopedie produsă de utilizarea acelui limbaj, altfel spus, la convențiile culturale pe care el le-a creat și la istoria interpretărilor anterioare ale multor texte, inclusiv ale textului pe care cititorul îl citește" (Eco U., 2004, p. 62). Dacă însă, din dorința de a extrage cât mai multe sensuri dintr-un text de literatura sau din orice discurs de factură artistică, se ajunge la un supradozaj al semnificațiilor și la interpretări excesive, atunci această „tentativă de a căuta un

semnificant ultim şi inaccesibil ne conduce la acceptarea unei derive fără sfârşit sau a unei devieri a sensului" (Ibid., p. 33).

Discursul cinematografic oferă un material generos care poate fi supus variatelor decodificări de sensuri. În multe dintre filmele româneşti ale ***Noului Val***, ambiguitatea este una dintre trăsăturile vizibile, uneori o adevărată amprentă de stil care plasează creațiile într-o zonă cu totul diferită față de peliculele de dinainte de 1989. Mai mult decât atât, am putea observa că, în anumite situații, existența unei ambiguități căutate poate încărca excesiv discursul cinematic şi în consecință, poate opaciza mesajului transmis de către acesta. Astfel, putem vorbi de o diferența între *dozajele* folosite de diferiți regizori: de la simple accente ale ambiguității şi până la secvențe întregi şi chiar narațiuni care poartă în totalitate această caracteristică. În analiza pe care ne-am propus-o, vom distinge paradigma ambiguității care caracterizează personajele, situațiile şi titlurile unor filme ale ***Noul Val*** românesc.

In general, ambiguitatea, ca amprentă stilistică, nu se constituie într-o componentă a modelului *main streamului* de tip hollywoodian, adică a filmului narativ cu un sfârşit explicit. Filmele cu un conținut ambiguu nu reprezentau (şi nici acum nu reprezintă) pentru mulți, o variantă dezirabilă de cinema. În acelaşi timp însă, când a început să-şi facă simțită prezența, ambiguitatea a constituit şi o modalitatea de a oferi publicului mai mult decât o unică variantă de interpretare, ceea ce a însemnat o reală provocare pe plan artistic. Pentru regizori, ambiguitatea a reprezentat (mai ales în perioadele de început) şi un mod de a evita cenzura, de a spune într-o modalitate voalată ceea ce nu putea fi spus explicit. O trăsătură comună filmelor *Noului Val* este *parcimonia* de construcție a discului artistic care devine astfel minimalist şi potențial ambiguu. Astfel, nu în puține cazuri există sumare repere biografice ale personajelor, momentele *story*-ului decurg ca atare, fără „explicații", iar finalul rămâne unul deschis. Mai mult decât atât, unele dintre aceste creații nu sunt demonstrații sau structuri explicite, ele lăsând lucrurile nespuse până la capăt, ceea ce potențează atmosfera specifică, tensiunea şi modifică orizontul de aşteptare al privitorului.

Considerată deschizătoare de drumuri pentru *Noul Val***,** pelicula *Marfa şi banii* **(**regia Cristi Puiu, 2001**)** a generat o reacție reținută din partea publicului. Aceasta se întâmpla pentru că privitorul avea de-a face cu un nou tip de discurs artistic în care decuparea directa, brută a realității (vieții ca atare, situațiilor şi nu în ultimul rând a modului de a vorbi al personajelor) era prima şi cea mai vizibilă trăsătură. Astfel, realitatea începea să fie prezentată în culori austere, cu focalizare pe derizoriul şi dramatismul vieții, percepută uneori cu accente de comedie *noir*. De altfel, din acest punct de vedere, nu sunt puține situațiile în care regizorii s-au oprit tocmai la granița, fragilă de altfel, dintre dramă şi comedie.

Marfa şi banii este o poveste care nu pare complicată la prima vedere: nişte tineri sunt atraşi într-un transport ilegal de droguri. Povestea din acest *road-movie* (aşa

cum a fost caracterizat) are o evoluție previzibilă, deoarece devine din ce în ce mai clar că acești tineri aparținând unei lumi sărăcite, unui univers îngust și fără perspectivă, vor cădea în plasa șantajului. Există însă, în acest film, „episodul" cu misterioasa mașină roșie, apărută de niciunde, care plasează filmul într-o dimensiune ambiguă. Atacul violent și mai ales neașteptat al necunoscuților din mașină generează panică în rândul celor trei tineri. Întrebările lor („Cine sunt ăștia?", „Ce vor?") instaurează și o stare conflictuală între ei, dovadă că, realizând pericolul în care se află, personajele par a pierde controlul situației. Spectatorul nu va ști cine au fost urmăritorii (deși se deduce ca ar avea legătură cu cei care comandaseră drogurile), iar finalul filmului, deschis, ni-l înfățișează în prim-plan pe Ovidiu (unul dintre cei trei tineri) filmat din profil, cu fața îngândurată a unui om care realizează pericolul situației și mai ales lipsa opțiunilor.

La o distanță de nouă ani, (timp în care regizorul a făcut și un scurt metraj intitulat *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea*) același Cristi Puiu își pune originala semnătură regizorală pe filmul cu titlul ambiguu *Aurora*. De data aceasta, avem de-a face cu o peliculă care poartă amprenta unei ambiguități ce devine un adevărat marker al filmului, astfel că, pe bună dreptate s-a observat că „orice discuție asupra *Aurorei* se învârte, vrând-nevrând, în jurul ambiguității sale. Ea reiese din titlu (aurora fiind acel moment al ambiguității zilei) și este dezvoltată în cadrul narațiunii eliptice și al stilului observațional restricționat. Face parte, prin urmare, chiar din structura filmului, nu se cere a fi lămurită, ci interpretată. Spectatorului îi sunt create anumite așteptări care, de cele mai multe ori, vor fi infirmate" (Proca A., 2014, p. 47).

O privire de ansamblu al acestui film care urmărește *traseul* ciudat al unui om care va comite patru omoruri, plasează analiza în sfera unei ambiguități aproape totale aflată în proximitatea misterului și suspansului, filmul fiind încadrabil în categoria unui thriller psihologic. Dacă cineva s-ar gândi la *Aurora* ca la un nume de fată, va rămâne surprins să constate că acest nume nu apare nicăieri în film. Singura sugestie în legătură cu titlul face referire la secvențele de final, atunci când eroul filmului se autodenunță într-o secție de poliție și pe geamul cenușiei încăperi se vede pătrunzând lumina caldă a unei dimineți de primăvară.

Despre personajul principal se dau foarte puține detalii (îi știm totuși numele) la fel și despre natura relațiilor sale cu celelalte personaje. La fel și cu intențiile sale și mai ales, cu motivarea acțiunii sale. Derutantă este chiar scena de început a filmului, când personajul principal are o discuție cu o femeie pe tema unui basm, într-o bucătărie a unui modest apartament. Pe parcursul celor trei ore cât durează filmul, firele narațiunii nu se rânduiesc într-un mod descifrabil, ceea ce se vede pe ecran este doar traiectoria debusolată a personajului care trece de la stări de un calm imperturbabil, la unele diametral opuse, de surescitare și nervozitate, iar foarte puținele elemente ale acestui comportament nu reușesc să construiască o imagine clară a acestuia. Nici în privința raporturilor dintre personaje, lucrurile nu

sunt clarificate, deoarece „personajele lui Puiu se adresează unele altora fără a folosi genul de mărci care i-ar permite spectatorului să le desluşească rapid identităţile şi tipurile de relaţii" (Gorzo A., 2016, p. 210).

Din punct de vedere al discursului cinematic şi al particularităţilor acestuia, se poate spune că această peliculă se apropie de structura unui documentar care pune sub observaţie directă o zi din viaţa unui personaj ambiguu care se pregăteşte pentru să comită o crimă. De altfel „s-a observat îndelung că Aurora nu oferă informaţiile naraţiunii standard, nu-şi contextualizează imaginarul, observându-l la timpul prezent , lăsându-l să se acumuleze" (Turcuş C., 2014, p. 293). Mai mult, „Aurora e un experiment radical de imersare a spectatorului-observator în materia densă, încâlcită, parţial opacă – ambiguă, cum spune Bazin – a unor vieţi omeneşti. Şi tocmai bazianismul său extrem, efortul său de a asigura acelei materii o densitate, o opacitate, o ambiguitate aşa cum Bazin doar visase că ar putea vedea vreodată pe ecran, sfârşeşte prin a slăbi iluzia de viaţă observată. Tocmai proliferarea extraordinară a ambiguităţilor, a zonelor opace, ne atrage atenţia asupra faptului că avem de-a face cu o naraţiune pervers de necomunicativă, cu un univers controlat până la cele mai mici detalii...." (Gorzo A., 2016, p. 215).

În ciuda însă a acestui adevărat labirint compoziţional şi a senzaţiei de haos (interior, al personajului aflat într-un momente de derivă existenţială, deşi, paradoxal el ştie foarte bine ce are de făcut şi exterior, generat de labirinticul drum printr-un oraş impersonal şi cenuşiu) de lucruri care, la un moment dat, ies de sub control prin acumularea excesivă a tensiunii, se creează totuşi, la un moment dat, senzaţia că, în esenţă, tot acest univers ciudat, toată ţesătura evenimenţială din jurul personajului principal îşi au logica lor. Ambiguitatea din film „afectează" şi succesiunea acţiunilor, deoarece „din cauza multiplelor elipse, prezentarea evenimentelor din Aurora perturbă o relaţie esenţială în construirea fabulei şi în procesul de receptare: relaţia cauză-efect.(...) Motivul acestei prezentări eliptice a evenimentelor, care a determinat destule probleme de receptare, este faptul că regizorul nu vrea să percepem filmul doar ca o poveste şi deci o înlănţuire de cauze şi efecte, ci vrea ca receptarea acestuia să constituie un proces observaţional, determinându-ne să trecem de la întrebările legate de intrigă la cele legate de relaţiile dintre elementele din film şi realitate" (Proca A., 2014, p. 51).

Cel mai recent film al regizorului Cristi Puiu se numeşte derutant şi desigur ambiguu, *Sieranevada.* Pelicula a fost selectată în competiţia *Palme d'Or*, 2016 şi în aceea a premiilor Oscar, 2017, secţiunea *film străin*. Filmul s-a născut dintr-un fapt real, dar a glisat către o idee pe care regizorul o consideră esenţială pentru geneza peliculei, şi anume aceea conform căreia povestirile care alcătuiesc trecutul unui om sunt adevărat piese de ficţiune şi, având această calitate, pot căpăta un caracter universal. De aceea, „întâmplările" din film ar fi putut avea loc oriunde în altă parte. În ceea ce priveşte ambiguitatea titlului, aici regizorul a apăsat cu bună ştiinţă pedala ambiguităţii. Dacă ar fi scris acest titlu cu doi de „r", atunci publicul

s-ar fi putut gândi la o denumire geografică, iar acest lucru l-ar fi plasat pe o *traiectorie* eronată în raport cu ceea ce se întâmplă în film. În *Marfa și banii*, prin comparație, titlul oferă, totuși o referire (fie ea și destul de largă în ceea ce privește semnificația și relația cu *story*-ul); în acest caz însă, poate și mai mult decât în *Aurora*, titlul nu vine cu nici un indiciu, în întâmpinarea orizontului de așteptare al spectatorului. Este ceea ce a și observat Cristian Tudor Popescu: „Sieranevada este un titlu arbitrar, dar nu întâmplător. Nu are nici un rost în raport cu filmul și tocmai acesta este rostul lui. Dacă titlul ar fi fost, să zicem, Masa și viața sau Să fie primit!, spectatorul ar fi privit și ascultat fiecare secvență, de la bun început, influențat de acest titlu. Or, Cristi Puiu a dorit să nu intre în filmul său cu nici o pre-setare a percepției spectatorului" (Popescu C.T., 2016, p. 28). Mai mult chiar „Sieranevada, după cum sugerează și titlul, se joacă cu absurdul, dar în tot acest absurd se află un strat adânc al problemelor umane, ale câtorva suflete tulburate toate, dansând după partitura regizorului" (Sarmiento-Hinojosa J., 2017) pentru că ceea ce l-a interesat pe acesta în scenariul contrapunctic al filmului sunt „relațiile între oameni: intense, verosimile, tușante și impresia că te afli acolo, între ei, ca într-o filmare 360^0, că ai putea vorbi cu fiecare și că, lucru foarte rar și prețios în cinema, ei existau și înainte să înceapă filmul și vor continua să trăiască după ce ecranul se întunecă (Ibid., p. 29).

Sieranevada se construiește pe un eșafodaj dialogal savant orchestrat, ca într-o piesă de teatru (se poate spune așa, pentru ca aproape întreaga confruntare a „vocilor" are loc într-un modest apartament de bloc, scenele de exterior fiind reduse la cele din începutul filmului – o stradă din București, sufocată de mașini parcate la întâmplare și de șoferi care claxonează haotic – la care se adaugă episodul dintr-o parcare și cel din mașina în care Lary îi povestește soției sale întâmplări din copilăria sa). În rest, asistăm la un parastas în care se întâlnesc membrii unei numeroase familii, prilej pentru aceștia de a dialoga neîncetat, lăsând impresia ca motivul pentru care se adunaseră acolo nici nu îi mai interesează cu adevărat. Treptat și printr-o perfectă dozare, se dezvăluie relațiile conflictuale, obsesiile fiecărui personaj în parte, în timp ce dialogul glisează până aproape de nivelul zero al comunicării. Închiderea și deschiderea aproape obsesivă a ușilor, acțiune pe care personajele o fac de nenumărate ori pe parcursul desfășurării parastasului, toată agitația legată de așteptarea preotului și de așezarea mesei (cu senzația că cei prezenți nu vor reuși niciodată să fie toți în același timp la aceeași masă), dialogurile din spațiul sufocant al bucătăriei, toate acestea creează o tensiune subtilă în acest film presărat cu accente de comedie *noir*.

Grupul locvace al celor prezenți trece într-un mod aproape amețitor dintr-o cameră în alta, parcă mereu în căutarea unui lucru pierdut sau a unui partener de discuție. Pe măsura perpetuării acestor mișcări neobosite, se creează planurile dialogale pe teme dintre cele mai variate si uneori neintersectabile. Astfel „regizorul examinează acest vârtej înduioșător plin de o vitalitate de necontestat și care are, în mod firesc, umor și exces și o face ca un observator neutru, ca și cum ar fi un om

de știință interpretând niște simboluri, analizând un amestec dintr-o eprubetă și determinând cu succes identitatea fiecărui element constitutiv în parte" (Lemercier F.)

În *Breaking news* (regia Iulia Rugină, 2017) se reconstituie biografia unui personaj care apare, pentru câteva minute doar în primele secvențe ale filmului, devenind, am putea spune, personajul *in absentia*. Despre el se știu foarte puține lucruri, știm doar că cameraman și că a murit într-o explozie, pe când încerca să filmeze un spațiu dezafectat. Filmul își propune tocmai reconstituirea acestui portret, dar prin intermediul relației tată–fiică. Ambiguitatea este aici generată tocmai de ideea refacerii unei existențe, un puzzle pentru care există însă foarte puține elemente. De fapt, pelicula urmărește atent relația tată- fiică, dar așa cum reiese aceasta din încercările lui Alex Mazilu (reporterul coleg) care încearcă o apropiere paternă de fata colegului dispărut. Relația dintre aceste două personaje este foarte greu de plasat pe o anumită traiectorie. Acesta va fi și unul dintre motivele pentru care „filmul se transformă treptat în povestea unei ciudate prietenii, în care un adult sensibil reușește să înlăture carcasa de ostilitate a unei adolescente rănite și încercate de viață, care nu găsește niciun punct de sprijin în familia rămasă, dominată de un bunic autoritar și rigid. Topirea barierei de comunicare dintre reporter și fata de 16 ani devine focusul principal al filmului" (Duma D., 2017, p. 69)

Existența tatălui până în momentul tragic al morții se reconstituie cu dificultate, nu numai din cauza puținelor elemente pe care le are la îndemână Alex Mazilu (câteva fotografii, un CD), ci și din cauza reticenței aproape totale a fetei, o adolescentă rebelă care acționează violent, și nu acceptă ideea să vorbească despre tatăl ei într-un material documentar *in memoriam.* În final însă, ea va reuși să *reconstituie* viața alături de tatăl ei și să se apropie de Alex Mazilu, filmul construindu-se în întregime pe un subtil balans între elementele ambigue și cele concrete din eșafodajul narativ al discursului. Însăși regizoarea a arătat într-un interviu că ceea ce a generat ideea filmului nu a fost ceva concret (chiar dacă la bază filmul a pornit de la un caz real), ci o stare ambiguă pe care a resimțit-o și care venea din dorința de a ieși dintr-o senzație de plafonare, de lipsă de sens, de confort autoindus.

Cealaltă Irina, film regizat de Andrei Gruzsnicki în 2009, propune chiar din titlu o întrebare ambiguă: „*Cine este cealaltă Irina*?" În cazul acestei pelicule, ambiguitatea este de o altă factură, ea plasând discursul cinematic strict în sfera dezlegării unei enigme și dându-i o înfățișare de thriller psihologic.

Viorel, personajul principal, un modest agent de pază într-un Mall bucureștean (oraș în care se simte rătăcit și dezrădăcinat) încearcă să afle cauza morții soției sale, plecată să lucreze în străinătate. De fapt, filmul urmărește traiectoria personajului principal, o traiectorie labirintică, pentru descoperirea adevărului legat de dispariția stranie a soției sale. Pe parcursul încercărilor de a afla adevărul, personajul se transformă interior, pe măsură ce explicațiile pe care le primește din

partea autorităților îi accentuează neîncrederea și neliniștea. Fiind din ce în ce mai convins de faptul că i se ascunde adevărul, el începe să se revolte. Primul moment de transformare interioară (în sensul indicat mai sus) are loc atunci când, în fața impasibilului ofițer de securitate, se ridică și scoate poza soției, întrebând : „Asta e soția mea. Vi se pare că arată a sinucigașă?" Pe măsură ce căutările personajului principal se intensifică, elementele de suspans și mister din jurul morții soției sale se cumulează, iar „micile ezitări și evaziuni ale secretarelor și funcționarelor cu care vorbește eroul devin cu atât mai suspecte, cu cât nu sunt scoase în evidență – nu sunt comentate prin filmare sau montaj" **(**Gorzo A., 2009). Finalul este deschis și nu oferă dezlegarea enigmei.

Exemplele analizate în lucrarea de față vin să demonstreze că paradigmele ambiguității în structura filmelor românești aparținând *Noului Val* caracterizează stilistic aceste creații, punctând acțiunea, tipologia personajelor și nu în ultimul rând atmosfera filmului, contribuind astfel la crearea unui discurs cinematic original și de neconfundat.

Referințe

Duma, Dana, „Breaking News, Investigație în registru soul", *Film* nr. 3, Artprint, București, 2017.

Encyclopedia Britannica, www.Britannia.com.

Eco, Umberto *Interpretare și suprainterpretare*. *O dezbatere cu Richard Rorty, Jonathan Culler și Christine Brooke-Rose*, traducere de Ștefania Mincu, Ed. Pontica, Constanța, 2004.

Empson, William, *Șapte tipuri de ambiguitate*, traducere, prefață și note de Ileana Verzea, Ed. Univers, București, 1981.

Gorzo, Andrei, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*, Humanitas, București, 2016.

Gorzo, Andrei, „Respect - Cealaltă Irina", în *Dilema veche*, decembrie 2009, *https://agenda.liternet.ro*

Lemercier, Fabien, *Sieranevada, C' est la vie*!, www. cinemagia.org.

Popescu, Cristian Tudor, „Sieranevada e numele unei piramide", *Film*, nr. 4, 2016.

Proca, Ancuța, „Aurora – un exercițiu de interpretare", în *Politicile filmului, Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, Ed. Tact, București, 2014.

Turcuș, Claudiu, „Receptarea Noului Cinema Românesc și Aurora lui Cristi Puiu", în *Politicile filmului, Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, Ed. Tact, București, 2014.

Sarmiento-Hinojosa, Jose, „Matrioșka râsului și a incertitudinii: Sieranevada lui Cristi Puiu", *Senses of Cinema*, Issue 84, sept. 2017, www.sensesofcinema.com.

Zafiu, Rodica, „Conceptul de ambiguitate și interpretarea discursului literar", in Oana Uță Bărbulescu, Gh. Chivu (eds.), *Ion Coteanu - in memoriam*, Editura Universității din București, București, 2014, disponibil la http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V162

VARIA

METAPHORICAL VIEWS ON DEATH IN IDIOMS. A COMPARATIVE ANALYSIS OF EXPRESSIONS FROM GERMAN, ENGLISH, SPANISH, PORTUGUESE AND ROMANIAN

Bianca-Iuliana MISINCIUC
"Gheorghe Asachi" Technical University of Iaşi, Romania

Abstract*. Death is a taboo topic, but also an inevitable event in people's lives, which sparks fascination and endless debate, due to the element of unknown. Idiomatic expressions tackle many topics and often make metaphorical references to various aspects of life, designating the surrounding realities in a figurative manner. Numerous metaphors that refer to death can be found in idiomatic expressions and an interesting way of analyzing them is by comparing and contrasting different languages; in this case, the chosen exponents for the comparative study are two Germanic languages – English and German, and three Romance languages – Spanish, Portuguese and Romanian. The analysis of equivalent and corresponding idiomatic expressions in the five selected languages highlights the existence of different ways in which death can be metaphorically represented. There are numerous euphemistic and humorous phrases that emphasize people's need to address death in a veiled manner, as a mechanism of pseudo-protection, or to mock it, thus adopting a position of superiority over the inevitable. Many idioms stem from religious sources and have spiritual significance, illustrating the comforting idea of the after-life. Idiomatic expressions may also contain cultural, literary or historical references, or they may rely on symbolism. Either way, it seems that metaphorical paraphrases, figurative innuendos, amusing, light-hearted references and even slangy idioms referring to death are more acceptable than the denotative alternative.*

Keywords*: euphemistic expressions; humorous phrases; religious and non-religious idioms; literary references; allegory; symbolism.*

Introduction

For the human being, death has always been a matter of fear or fascination and an object of dark fantasy and limitless philosophy. Death is an indispensable aspect of life and the element that gives it meaning, substance and intensity. The imminence of death has arguably given rise to religion as a way to cope with the feeling of fear and to accept the inevitable. For a religious person, the thought of death becomes more bearable through the sweetening and comforting promise of the afterlife and the idea of souls being restored to the bosom of divinity or to a place of eternal bliss, while the same thought of death may determine an agnostic to make the most of the earthly life and to live every moment more intensely. Depending on the angle from which death is viewed, it is to some extent a taboo or a grim topic to be approached.

In this case, idiomatic expressions can play an important role in sugarcoating and softening the otherwise indisputably unpleasant event of death, considering their metaphorical nature and their capacity to put events in a different light and to help view things from a different perspective, to make playful allusions or symbolic references. Depending on the context, the communicative situation and the speaker's intention or personal evaluation of death, metaphorical idiomatic expressions can be formal, polite, informal, colloquial, neutral or even coarse and they are based on euphemistic paraphrases, more delicate interpretations, indirect approaches, humorous perceptions, literary references, religious beliefs and cultural conceptions or superstitions. Death may also appear personified and it is most often illustrated as a reaper with a scythe, but also as a rider, a hunter, or an angel, depending on cultural views.

Metaphorical representations of death in idiomatic expressions

Most idiomatic expressions that refer to death are euphemistic and have a formal, polite, or neutral tone. The following set of expressions contains mild allusions to death as both an ending and a new beginning, as a transit from one state to another or a passage from one world to another, without any religious references: English *to depart this life*, German *sein Leben lassen* (to leave one's life), Spanish *irse de este mundo* (to leave this world), Portuguese *dizer adeus ao mundo* (to say goodbye to the world), English *to pass away*, Romanian *a trece dincolo* (to pass on the other side); the English expression *to join the great majority*, with no full equivalent in the other languages, puts the event of death in a different light, illustrating it not as a separation from those still living, but optimistically as a reunion with those already departed.

Also neutral and non-religious, some expressions illustrate death as a predestined moment: English *one's hour has come*, German *jemandes Stunde ist gekommen* (someone's hour has come), *jemandes letzte Stunde hat geschlagen* (someone's last hour has struck), Romanian *a-i suna ceasul* (someone's clock has rung), Spanish *llegarse la hora*, Portuguese *chegar a sua hora* (someone's hour has arrived); other expressions depict death as an endless sleep or eternal rest: English *to be at peace*, *to be at rest* or *to rest in peace*, German *sanft und selig entschlafen* (to fall asleep gently and blissfully), *die ewige Ruhe finden* (to find one's eternal peace), Romanian *a se odihni în pace* (to rest in peace), Spanish *dormir el sueño eterno* (to sleep the eternal sleep), *descansar en paz* (to rest in peace), Portuguese *adormecer* (to fall asleep), *ganhar o descanso eterno* (to win the eternal rest).

Realistic expressions are based on representative physiological aspects or characteristic gestures, such as exhaling for the last time: German *den letzten Atemzug machen*, Romanian *a-şi da ultima suflare*, Spanish *dar el último suspiro*, Portuguese *dar o último suspiro* (to breath one's last breath), or closing the eyes: German *die Augen für immer schließen* (to close one's eyes forever), Romanian ***a***

închide ochii, Spanish *cerrar los ojos*, Portuguese *fechar os olhos* (to close one's eyes). The position of the body is another relevant aspect in the Portuguese expressions *juntar os pés* (to join one's feet) and *ir para a cidade dos pés juntos* (to go to the city of the joined feet) and the Romanian expression *a pune mâinile pe piept* (to put one's hands on one's chest).

Some expressions that are based on realistic images, actual gestures or the physical situation of the body are not euphemistic, nor polite, but instead they are slangy, informal, or even rude: English *to turn up one's toes, to turn belly up* (making reference to the position of dead fish), *to be counting worms*, Spanish *alimentar a los gusanos* (to be feeding the worms), English *to be six feet under*, Spanish *estar bajo tierra* (to be under the ground), German *krepieren* (to explode), Romanian *a crăpa* (to crack), Spanish *expirar*, Portuguese *expirar*, Romanian *a expira* (to expire), Portuguese *largar a casca* (to shed one's skin or shell). An interesting example of a slangy, informal way to refer to death is the Romanian phrase *a da colţul*, whose lexical equivalent in English is the idiomatic expression *to turn the corner*, which is not semantically synonymous. On the contrary, the English expression has positive figurative implications and refers to improvement, thus being a false friend of the Romanian expression.

Many euphemistic expressions are based on religious views and beliefs, as the prospects offered by religion turn death from something unpleasant into something positive, through various optimistic theories and interpretations of death and what happens afterwards. Idiomatic expressions reflect the idea of an encounter with the creator: English *to meet one's maker*, Spanish *cumplir con su creador*, Portuguese *encontrar o criador*, Romanian *a trece la Domnul* (to go to the Lord); the idea of death as a return to the initial paradise and of one being called back to their real home: English *to be called home to one's Lord* or *Maker*, German *(von Gott) abberufen werden*, *heimgeholt werden*, Spanish *ser tomado* (to be taken); the promise of reward and the hope of afterlife: English *to go to one's reward*, *to go to a better place*, Spanish *pasar a mejor vida* (to go to a better life), Portuguese *passar desta para a melhor* (to go from this one to a better one), *subir aos céus* (to rise to the sky), Romanian *a trece la cele veşnice* or *a se muta la cele veşnice* (to go or to move to eternity), *a trece în lumea drepţilor* (to go to the world of the righteous); and the idea of handing in one's soul to God: German *den Geist aufgeben* (to give one's soul), Spanish *entregar el alma*, Portuguese *entregar a alma a Deus/ao Criador* (to give one's soul to God or to the Creator), Romanian *a-şi da duhul* or *a-şi da sufletul* (to give one's spirit or one's soul). The idea of eternal sleep also appears in religious expressions: Romanian *a adormi întru Domnul* (to fall asleep in God), Spanish *dormir en Dios* (to sleep in God).

The English idiom *ashes to ashes, dust to dust* and the German phrase *zu Staub und Asche werden* (to become dust and ashes) are elevated, partially equivalent expressions that are used in the burial service and derive directly from the Biblical

text, representing examples of metaphors that stem from literary sources, but without being dependent on the source-texts, as the connotative meaning is easily understandable. Contrastively, the German phrase *über den Jordan gehen* (to pass over the Jordan) is an example of metaphor that is semantically dependent on its literary source; it makes reference to the biblical story in which the Israelites cross the Jordan to reach the Promised Land, a journey that is symbolically seen as entering the Kingdom of Heaven and reaching the life after death, that Christians believe in.

Many idiomatic expressions rely on literary references to indirectly designate death. The English expression *to bite the dust* has equivalents and partial equivalents in all the other targeted languages: German *in den Staub beißen* or *ins Gras beißen* (to bite the grass), Spanish *morder el polvo* or *morder la tierra, estar comiendo tierra* (to bite the soil, to be eating soil), Portuguese *morder a poeira* or *comer terra na cara* (to be eating soil), Romanian *a muşca pământul/ţărâna*, and in many other Indo-European languages, both Germanic and Romance: Dutch *in het zand bijten* (to bite the sand), Italian *mordere la terra* (to bite the soil), French *mordre la poussière* (to bite the dust). All these expressions originate in widely-known literary texts of the antiquity, such as Homer's *Iliad* or Ovid's *Metamorphoses*, and make reference to the death of warriors on the battlefield or gladiators in the arena. Another example of an idiom stemming from a literary source, but on a much smaller scale, is represented by the humorous Portuguese phrase "*estudar a geologia dos campos santos*" (to study the geology of the sacred fields), which appears in a text by Portuguese writer Machado de Assis.

Customs and repeated practices also give rise to idiomatic expressions. A very used expression in English is *to kick the bucket*, which refers to the bucket on which a person committing suicide or a person condemned to death by hanging might stand. Similarly, the Romanian expression *a da ortul popii* (to give the coin to the priest) is frequently used, although it contains an archaic word; the expression reflects the generally valid, ongoing habit of giving money to a priest for the funeral. The following equivalent expressions are also connected to customs and practices: English *to leave feet first* or *to be carried out feet first*, Spanish *salir con los pies por delante* and Romanian *a ieşi (din casă) cu picioarele înainte* (to come out of the house feet first), referring to the normal horizontal position of a deceased person's body and the traditional way of carrying it.

Idiomatic expressions also contain personifications of death: English *to meet one's death*, German *den Tod finden* (to find death) and visual superstitious representations, especially in Spanish: *se lo/la llevó la pelona* (the hairless one took him/her), *se lo/la llevó la huesuda* (the bony one took him/her), *se lo/la cargó la flaca* (the skinny one took him/her). Another illustrative expression, *se lo/la cargó la Parca* (the Parca took him/her), is based on Roman mythology and makes reference to the myth of the three *Parcae* – Nona, Decima and Morta – the female

personifications of fundamental aspects of one's fate: birth, future and death; they were believed to govern and control one's destiny from the beginning until the end. The Spanish expression is based on the image of Morta – the embodiment of death.

Specific cultural aspects leave their marks on language and undoubtedly shape the form of particular and distinguishable idiomatic expressions. The German phrase *über die Wupper gehen* (to go over the Wupper) contains a clear geographical reference and is thus not understandable in another language without investigating its origin; the expression refers to the German city of Wuppertal, situated on the river Wupper, where at some point in time there used to be a cemetery on one side of the river; in order to get there, people generally had to cross the Wupper, hence the meaningful expression. Another German expression, *den Löffel abgeben* (to hand in the spoon) contains a less specific reference, but is still culturally marked, as it requires knowledge about a particular tradition from earlier times: the lady of a house would wear a soup ladle on her belt as symbol of her status as the house owner and after her death, the spoon would be given to her female successor; the expression reflects an aspect of life in the past, and that makes it relevant from a cultural and historical point of view. The English expression *to be off on a boat*, meaning to be dead, does not have equivalents in any of the other studied languages; it derives from the Viking burial customs and traditions, which explains why the expression remains nowadays valid in the English language, reflecting culturally and historically the close connection between the English people and the Vikings. The Romanian expression *a trece Styxul* (to cross the Styx) has intercultural and literary importance, as it refers to aspects from the ancient Greek mythology, where the afterlife was illustrated quite differently from the previously mentioned religious views; as opposed to the idea of ascension towards the sky, here the souls travel downwards to the Underworld – a perspective that actually makes more practical sense, considering the fact that bodies descend into the ground through burial; the river Styx forms the boundary between the world of the living and the Underworld, the realm of the dead. Another Romanian expression, *a închina steagul* (to yield the flag), makes historical reference to the landscape of wars and battlefields, where yielding the flag meant surrender, resignation and capitulation, symbolically extended here to illustrate the ending of life as a fight and a struggle. Movie references also carry cultural implications and are important as mirrors of society at a certain moment in time: the English expression *to sleep with the fishes* is a slangy, slightly incorrect phrase that was popularized by a line in *The Godfather*, a 1972 American crime film: "Luca Brasi sleeps with the fishes."

Many idiomatic expressions engage humour as a way to address death in a lighthearted, cheery manner. Such expressions become optimistic and even comforting through humour, which is an effective self-defense, refuge and conservation mechanism. The English expression *to go to live on a farm* is especially used as a way to explain the death of a pet to children and its humorous load is only perceptible to the person acknowledging the association between

reality and the metaphorical veil that is used to camouflage the undesirable truth; it is based on the representation of death as the act of moving to a different, perhaps happier place and it paradoxically uses the verb "to live", thus shifting away from the reality of death and creating the illusion of perpetual life. In Romanian, the expression *a fi oale şi ulcele* (to be pots and jugs) makes reference to pottery in order to humorously designate someone who has been dead for a long time, thus becoming one with the earth and entering another life cycle, namely being used for the creation of earthenware; the expression also relies on alliteration for stylistic effect. The Spanish expression *ir a tocar el arpa* (to go to play the harp) is slightly derisive in connection with religious views and illustrations, making a sarcastic reference to the image of angels playing the harp in heaven, as they are portrayed in the Bible. Amusement also results from darker humour, which can be observed in the following phrases: Romanian *a lua apartament la subsol* (to get an apartment in the basement), Portuguese *acampar no cemitério* (to camp in the cemetery) and *virar adubo* (to turn into fertilizer).

An interesting set of humorous expressions that can be found in similar form in all five studied languages is centered round the image of daisies or other plants: English *to be pushing up daisies*, German *die Radieschen von unten betrachten* (to be looking at radishes from below), Romanian *a planta margarete* (to be planting daisies), Spanish *estar criando malvas* (to be planting mallows), *ver las margaritas desde abajo* (to be seeing the daisies from below), *recoger margaritas* (to be picking up daisies), *empujar margaritas* (to be pushing daisies), Portuguese *ir comer capim pela raiz* (to go to eat grass from the root). All the above listed expressions make reference to someone who is dead and buried, by means of using the same concept expressed through similar or identical words, to illustrate the physical state of a body resting under the ground. The German and Portuguese phrases show a more unique choice of words, while The English, Romanian and Spanish phrases raise the question "why daisies?". The explanation for the original expression is that daisies are common flowers in graveyards and the probable reason for all the other equivalent expressions is the contact between languages, which results in the adoption of words and phrases by means of loan translation. An interesting aspect to be observed is that there is similarity between English and the two Romance languages, Spanish and Romanian, but not between English and German, the two kindred Germanic languages.

The same way that life can be allegorically illustrated as a journey, so can death be pictured as a final trip to the unknown, as shown in the elevated German expressions *die letzte Reise antreten* (to board the last journey), *den letzten Weg gehen* (to walk the final road), and the Romanian partially equivalent expression *a porni pe ultimul drum* (to set out on the final road). On a similar note, the Portuguese expressions *abreviar a viagem* (to shorten the trip) and *empacotar* (to pack up) refer to death either as the ending or the beginning of a journey.

Many idiomatic expressions that refer to death are symbolic and base their meaning on figurative representation. The English phrase *to go west* relies on the symbolism of cardinal directions and on the negative implications of the west, where the sun sets, marking the end of a day, as opposed to the east, where the sun rises, signifying a new beginning. Other expressions are based on the symbolism of light and its connection with fire, flames, energy, vivacity, liveliness and by extension, its association with life; analogously, darkness as the absence of light symbolizes inactivity, lifelessness and death, as illustrated by the following denotative examples: a candle that burns out and stops emitting light, or a person who closes their eyes for the last time and stops seeing the light; this idea is figuratively expressed in the Romanian expression ***a se*** *stinge* and its Spanish equivalent *apagarse* (to be extinguished). Given the widely spread custom of burying bodies in wooden caskets, wood becomes symbolic in connection with death and it appears in the Portuguese idiomatic expressions *vestir o pijama de madeira* (to put on the wooden pajamas) and *vestir o paletó de madeira* (to put on the wooden coat). The symbolism of flour as an essential aliment is also used in idiomatic expressions; flour is loaded with symbolic meaning, as it is the main ingredient in bread, which is commonly regarded as a vital, indispensible aliment especially in the Western cultural space and in the area of Christian influence. Christianity in its various forms such as Orthodoxy, Catholicism, or Protestantism, is the dominant religion in the geographical space of the studied languages and the importance of bread is demonstrated by references in the Bible, in the Lord's Prayer and by its presence in liturgical practices and rituals. By metonymy, flour stands for bread and other products that can be obtained from it, which elucidates the meaning of the Portuguese phrase *deixar de comer farinha* (to stop eating flour) and the Romanian phrase *şi-a trăit traiul, şi-a mâncat mălaiul* (he/she has lived his/her life, he/she has eaten his/her corn flour). Corn flour is especially significant in Romanian culture, as it is used to make "mămăligă" (hominy, polenta), a traditional and nourishing dish in Romanian gastronomy.

Another example of symbolism is noticeable in the English expression *to be off the hooks*, which is particularly used in British English with the meaning of "dead"; the expression is not to be confused with the very similar phrase *to be off the hook*, meaning "to no longer be in trouble"; both expressions are based on the image of fish being caught in hooks. These two examples highlight the importance of small differences, illustrating how apparently negligible lexical changes can cause significant variation in meaning.

Conclusions

The analysis of equivalent and corresponding idiomatic expressions in the five chosen languages reveals that the phrases used to refer to death are mostly abstract, euphemistic, humorous, and often have religious origin and significance. They may

also contain cultural, literary or historical references and symbolism. These expressions constitute mantling paraphrases that are used to designate death in an indirect, lighthearted manner. Sometimes idiomatic expressions are actually slangy or rude, but even then, they are acceptable and tend to have a comforting side and they still seem to represent the better choice; any connotative combination of words seems to sound better than the plain denotative word. By joking and using such idiomatic expressions amusingly, the human being attempts to not take death seriously and thus to gain power and superiority over fate and its imminence.

Bibliography

Almeida, José João, *Dicionário aberto de calão e expressões idiomáticas*, July 26, 2017, retrieved from *http://natura.di.uminho.pt/~jj/pln/calao/dicionario.pdf*.

Bărbulescu, Georgiana, *Mic dicţionar frazeologic portughez-român şi român-portughez*, Editura For You, 2007.

Dumistrăcel, Stelian, *Lexic românesc – Cuvinte, metafore, expresii*, ediţia a II-a, Casa Editorială Demiurg Plus, Iaşi, 2011.

Dumistrăcel, Stelian, *Până-n pânzele albe: expresii româneşti*, ediţia a II-a, Institutul European Iaşi, 2001.

Gibbs, Raymond W. et al., *Metaphor in idiom comprehension*, Journal of memory and language 37, 1997, 141-154, retrieved from *http://www.cogsci.ucsd.edu/~coulson/203/gibbs.pdf*.

Iribarren, José María; Romera, José María, *El porqué de los dichos: sentido, origen y anécdota de los dichos, modismos y frases proverbiales de España con otras muchas curiosidades*, Institución Príncipe de Viana, 2005.

Köster, Rudolf, *Duden-Redensarten: Herkunft und Bedeutung*, Dudenverl., 1999.

Krüger-Lorenzen, Kurt; Bilek, Franziska, *Deutsche Redensarten und was dahinter steckt*, 1973.

Lakoff, George; Johnson, Mark, *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, 1980, retrieved from *books.google.com.*

Mouzinho Ferraro, Rita Giovana, *Análisis contrastivo español/portugués de unidades fraseológicas*, PhD Thesis, Universidad de Cádiz, 2005, retrieved April 2017 from *http://minerva.uca.es/publicaciones/asp/docs/tesis/ferraro.pdf.*

Murphy, Gregory L., *On metaphoric representation*, Cognition 60, 1996, 173-204, retrieved from *https://www.semanticscholar.org/*.

Neagu, Valeria; Necheş, Gabriela; Şandru Mehedinţi, Tudora; Albu, Maria Melania, *Dicţionar frazeologic spaniol-român*, Academia Română – Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan – Al. Rosetti", Univers Enciclopedic, 2008.

Siefring, Judith (ed.)., *The Oxford dictionary of idioms*, OUP Oxford, 2005.

COMPTES RENDUS

Revista *Film*, revistă trimestrială de cinema a Uniunii Cineaştilor din România

Mariana MANTU
Universitatea „Gheorghe Asachi", Iaşi, România

Revista *Film*, nr. 3, 2017
Revistă trimestrială de cinema a Uniunii Cineaştilor din România, editura *Artprint*

Numărul 3 al revistei *Film* a Uniunii Cineaştilor din România găzduieşte, în primele sale pagini, (secțiunea *Dosar*) o tematică pe cât de interesantă pe atât de actuală: destinul sălilor de cinema în societatea de azi. Strâns legată de actul în sine al frecventării cinematografelor de către publicul spectator, situația sălilor de proiecție cinematografică cunoaște un declin vizibil în ultimii ani. Articolele semnate de Dana Duma („De la cutia Pandorei la sindromul Ozymandias", Angelo Mitchievici („Cinemaul se duce"), Luminița Comșa („Schimbări culturale") abordează problema mai sus menționată, punctând cauzele fenomenului. Una dintre acestea o reprezintă era ecranului(de orice tip ar fi acesta) pe care o traversăm cu toții și care a condus la un fenomen de suprasaturație a vizualului, astfel că „în zilele noastre, când oamenii, pe parcursul zilei privesc tot felul de ecrane, se decid mai greu să dea banii pentru a merge să stea în fața unui alt ecran, timp de două ore" (Comșa L., p. 22).

Pornind de la întrebarea „Ce este cinemaul?" și dând ca exemplu, în acest sens, un film de cult, *Cinema paradiso* (1988, regia Giuseppe Tornatore), Angelo Mitchievici subliniază că sala de cinema devenise, în perioada ei de glorie, mai mult decât un spațiu al emoției colective, ea a generat un mod de viață. Chiar dacă epoca cinematografului, „naivă și sentimentală" (Mitchievici A., p. 14) așa cum o descrie Tornatore în al său film, a apus demult, mersul la cinema reprezintă încă un

act social aflat la polul opus cu izolarea iminentă a individului pe care o generează a *home-cinemaului*. Dacă cinematograful (ca și teatrul) a supraviețuit tehnologizării, el rămânând o artă care și-a depășit demult statutul de artă populară, nu același lucru se poate spune despre spațiul sălii de cinema, cândva „sufletul comunității, singura distracție care-i include pe toți, de la mic la mare" și unde „se regăsesc astfel reprezentate toate vârstele, de la bunici la nepoți, ricchi e poveri, de la burghez, la proletar, de la femei căsătorite la nubile, de la preot la primar, de la dandy sau mai precis la filfizon, la golan, într-un cuvânt, o lume" (Mitchievici A., p. 13).

Atâta timp cât, la ora actuală, există orașe fără nici o sală de cinema sau locuri în care acestea au căpătat o altă destinație, devenind cluburi, săli de joc sau orice altceva fără nici o legătură cu filmul, fenomenul nu poate decât să devină un *black spot* cultural și să tragă un semnal de alarmă care să genereze luări de poziție ferme (dincolo de analiza teoretică) și să îndrepte atenția asupra găsirii unor soluții concrete de relansare. Trebuie să mai menționăm și un fapt semnalat de Dana Duma, anume acela că în România, cinematograful a evoluat în paralel cu cel european, atâta timp cât „spațiile dedicate spectacolului cinematografic au parcurs și în București etape similare celor occidentale: de la proiecția primelor filme mute în spații publice de tip cafenea, grădină de vară sau săli de teatru, în perioada de dinainte de Primul Război Mondial, până la conceperea, în perioada interbelică, a unor spații realizate după specificul evolutiv al percepției cinematografice și al dezvoltării societății" (p. 12).

Revista mai cuprinde și două interviuri cu actorii Șerban Pavlu (Marinela Ilieșiu-„Șerban Pavlu-Partea fascinantă a actoriei") și respectiv Tudor Aaron Istodor, semnat Anca Ioniță și intitulat „Artistul și riscul de a fi deschis".

Debutând ca actor de teatru, Șerban Pavlu a avut, în ultimii ani, o evoluție spectaculoasă în cinematografie (să amintim rolurile din cele trei filme semnate Radu Jude – *Cea mai fericită fată din lume*, 2009, *Toată lumea din familia noastră*, 2012, *Inimi cicatrizate*, 2016, sau cel din *Câinele japonez*, regia Tudor Cristian Jurgiu, 2013, la care se adaugă cea mai recentă prestație din serialul *Umbre*, regia Bogdan Mirică, Igor Cobileanski). Actorul a încercat mereu să descopere cum se poate trece de primul *strat* al personajului – credibilitatea – pentru a ajunge la o construcție complexă, lucru care a constituie permanent o pasionantă provocare personală. În teatru, artă în care, arată Pavlu, „iluzia este prezentă" și, în fiecare seară a reprezentației, diferită, actorului îi trebuie o pregătire de o altă factură, față de aceea din film, unde, ansamblul creației artistice poate fi oricând *refăcut*, până la cel mai mic detaliu, „până la ultimele subansamble" (p. 29). În ceea ce privește relația cu spectatorul, Șerban Pavlu consideră actorul ca fiind o voce a oamenilor, lucru care îl face să privească optimist spre viitorul teatrului, cât și spre acela al filmului.

Pe Tudor Aaron Istodor l-am putut urmări în producții precum *Domnișoara Cristina*, 2013, regia Alexandru Maftei, serialul *Lombarzilor 8*, în regia aceluiași Alexandru Maftei, 2006 și în *Fixeur*, regia Adrian Sitaru, 2016. Actorul creionează parcursul său profesional, subliniind ideea, de multe ori controversată că „actoria, la bază, și cea de film și cea de teatru, e la fel", iar singurul criteriu, din această perspectivă, în reușita unui rol, este sinceritatea actorului.

Prezențele românești la festivalurile de film internaționale (Sarajevo, Festivalul de scurtmetraje de la Locarno, Festivalul *Anonimul*) sunt consemnate la rubrica *Festivaluri*. Nu lipsesc nici cronicile de film (*Perfect sănătos*, 2016, regia Anca Damian, *Breaking news*, 2017, regia Iulia Rugină, *Un pas în urma serafimilor*, 2017, regia Daniel Sandu, *Octav*, 2017, regia Serge Ioan Celibidachi). La secțiunea *Carte de cinema*, numărul revistei include recenziile volumelor *Reconstituiri cu Ileana Popovici*, al Radmilei Popovici, și *O bucătărie ca-n filme. Scenotopul bucătăriei în Noul Cinema Românesc*, semnat de Mircea Valeriu Deaca, editura Mega, Cluj-Napoca, 2017, cel din urmă, reprezentând o interesantă și originală abordare a semnificațiilor unui spațiu domestic des uzitat în cinematografia românească actuală.

Tematica incitantă, dezvoltările de opinii și, nu în ultimul rând, ținuta grafică de excepție fac din acest număr al revistei o apariție demnă de semnalat în domeniul cinematografiei.

INDEX DES AUTEURS

A

Mouad ADHAM est docteur et professeur assistant à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Marrakech, Université Cadi Ayyad au Maroc. Ses recherches s'inscrivent dans le champ de la rhétorique, de la sémantique et de la littérature. Il est auteur de plusieurs articles dans des ouvrages collectifs.
Email : mouad1449@gmail.com

Cristina Veronica ANDREESCU is currently a lecturer at the University of Medicine and Pharmacy "Carol Davila", Bucharest. She teaches medical English to Romanian students and medical Romanian to foreign students.
Email : roxana.doncu@gmail.com

Florian ANTOINE est doctorant en arts du spectacle au sein de l'équipe d'accueil 3402, Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques (ACCRA), de l'Université de Strasbourg (France). Son projet de recherche porte sur le mouvement de théâtre populaire au tournant des XIXe et XX e siècles, et notamment sur les figures de Maurice Pottecher, Romain Rolland et Firmin Gémier. Sa réflexion se concentre sur le sens que peuvent prendre leurs tentatives pour le champ artistique contemporain, tant par une attention aux enjeux esthétiques qu'à travers les apports de la sociologie, de l'histoire ou de la philosophie.
Email : f.antoine@unistra.fr

B

Nabila BEKHEDIDJA-BEN HABIB est enseignante à la Faculté des Langues Etrangères, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, Algérie – Section de Français, du 15 janvier 2003 à ce jour. Elle est Maitre de conférences A. Elle assure les modules suivants : La littérature Française du Moyen Age au XXème siècle, Littérature Maghrébine, Analyse du texte littéraire. Sa thèse de doctorat a porté sur : *L'écriture, un espace de jeux et d'enjeux dans :* Saison de pierres *d'Abdelkader Djemai et* Terrasse à Rome *de Pascal Quignard*, soutenue le 4 mars 2008, à l'Université d'Oran Es-Senia-Algérie. Elle est Chef d'équipe du laboratoire LADICIL (Langue, Discours, Civilisations et Littératures).
Email : bekhedidja.nabila@yahoo.fr

Fouzia BENMERABET est doctorante et maître assistante à l'université de Badji Mokhtar, Annaba. Elle s'intéresse essentiellement aux littératures francophones et analyse de discours, mais pendant sa licence elle a aussi travaillé un mémoire sur le théâtre Algérien. Elle a enseigné le français langue étrangère (FLE) au collège et au lycée. Elle a fait des Etudes en sciences des textes littéraires à l'école doctorale algéro-française. Elle a soutenu son mémoire de magister, qui porte sur la littérature maghrébine d'expression française, en 2012. Sa thèse de doctorat est en cours de préparation.
Email : fouziabenmerabet@yahoo.fr

Yosr BEN ROMDHANE est doctorante à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, élabore au sein de l'institut Acte, sous la direction de M. Dominique Chateau, une thèse sur « L'apport de la stéréoscopie à l'expérience spectatorielle cinématographique ». Elle intervient avec une communication intitulée « L'image-volume : L'apport de l'image stéréoscopique au cinéma » au Séminaire International des Doctorants du CRAL: Recherche dans les Arts, en mai 2016, ainsi qu'au Colloque International des Études Françaises et Francophones des XXème et XXIème siècles « Le Sens et les sens », Université d'Indiana, avec sa communication « Du regard au toucher, une expérience stéréoscopique cinématographique ». Elle publie en octobre 2017 son article « Le corps interprète » dans Les Cahiers Linguatek, no 1&2 « Corps et langage ».
Email : yosrbenromdhane@gmail.com

Hassan BOUJGHAGH est professeur de l'enseignement supérieur et directeur de thèse à l'Université Ibn Zohr d'Agadir, Maroc.
Email : tarnaouimohamed99@gmail.com

C

Moussa CAMARA est docteur en littérature française et comparée. Ses travaux universitaires ont essentiellement porté sur le roman, le Nouveau Roman et le théâtre. Il est membre de l'École Doctorale Arts, Cultures et Civilisations et du Laboratoire de Littérature Française, Francophone et Comparée de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD). Après y avoir enseigné, il a dispensé des cours de Travaux Dirigés (TD) à l'Université Gaston Berger de Saint-Louis. Aussi, titulaire d'un CAES, à la suite de sa formation à la Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation et de la Formation (FASTEF), il est aujourd'hui agent du Ministère de l'Éducation Nationale du Sénégal.
Email : moussacamara70@yahoo.fr

Christophe COSKER, docteur ès lettres et langues, est spécialiste de l'écrivain francophone de Mayotte : Nassur Attoumani. Il enseigne actuellement, en qualité de PRCE, au Centre Universitaire de Formation et de Recherche de Mayotte (CUFR). Il est notamment l'auteur d'une monographie intitulée *Petite histoire des lettres francophones à Mayotte* (2015).
Email : christophecosker@gmail.com

Arouna COULIBALY est enseignant-chercheur au département de lettres modernes de l'UFR Langues Littératures et Civilisations de l'Université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan en Côte d'Ivoire. Maître-assistant, il est vallésien et s'intéresse au roman social du XIXè siècle. Ses recherches portent ainsi sur la question sociale, son histoire, celle du mouvement ouvrier du XIX è siècle et, d'une manière plus large, sur les rapports entre la société et la littérature. Accessoirement, il s'intéresse aux propriétés de l'écriture de quelques romanciers des XXè et XXIè siècles (J-M.G. Le Clezio, Claude Simon, Marie N'Diaye etc.) et à des problématiques sociopolitiques liées au contexte contemporain africain.
Email : Coulibalyarouna06@gmail.com

Radu COZMEI is a lecturer teaching General English and English for Special Purposes at Grigore T. Popa University of Medicine and Pharmacy from Iasi, Romania. He holds BS and PhD degrees from Alexandru Ioan Cuza University from Iasi. He is interested in teaching English methodology, linguistics, communication science and symbology.
Email : radu.cozmei@gmail.com

D

Evagrina DÎRŢU est docteur ès Lettres depuis 2013 (Université « Al. I. Cuza »), assistante à l'Université « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Chaire des Langues Étrangères, et responsable du Centre de Réussite Universitaire (CRU) de l'Université. Elle enseigne la langue française (FOS) et la langue anglaise (ESP) aux différentes facultés techniques de l'Université. Ses intérêts de recherche portent sur deux axes principaux : la didactique des langues étrangères (à objectif spécifique technique en particulier) et la littérature contemporaine comparée (réalisme magique, réel et vraisemblable en littérature, postcolonialisme), ayant publié une dizaine d'articles dans des volumes collectifs et des revues. Elle a traduit plusieurs livres et articles pour des maisons d'édition de Roumanie et de l'étranger.
Email : evagrinad@yahoo.com

Roxana Elena DONCU is currently a lecturer at the University of Medicine and Pharmacy "Carol Davila", Bucharest. Her research interests cover areas such as Postcolonial and Post-communist Studies, English and Russian literature, medical terminology and the history of science. She is a member of the international research group on Literary Modeling at the Universities of Sofia and Münster.
Email : roxana.doncu@gmail.com

Grégory DUBOIS, agrégé d'espagnol et enseignant en CPGE (ECE et Lettres supérieures) dans l'Académie de Paris depuis 2015, il a aussi enseigné pendant quatre ans en section Bachibac et a participé au dispositif de formation et d'inspection des enseignants d'espagnol de l'Académie de Versailles. Il a participé en 2016 à la publication de la collection *Alternativas* (Édition Maison des Langues) puis, en 2017, à la publication de *10 ans d'annales corrigées aux concours des Grandes Écoles de Commerce* (Ellipses).
Email : gregory.dubois@ac-paris.fr

E

Mercedes EURRUTIA CAVERO es Profesora TU (Maître de conférences) en el Dpto. de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe de la UMU y ha sido directora del mismo. Es coautora del *Diccionario de términos del turismo publicado por Ariel* (2009, Planeta) y autora de libros como *Enseñanza-aprendizaje del léxico de los negocios: estudio contrastivo fr.-esp.* Peter Lang (2013), *Aproximación al lenguaje médico desde la pragmática de la traducción fr.-esp.* (2001) o *Estudio lingüístico del francés jurídico* (1998) así como de numerosos artículos en revistas científicas nacionales e internacionales *(Meta, Ibérica, Çedille, Synergies, Thélème, LIVIUS…)*. Ha dirigido diferentes Proyectos de investigación y coordinado libros como *El lenguaje jurídico y administrativo en el ámbito de la extranjería: estudio multilingüe e implicaciones culturales*, Berne, Peter Lang.
Email : mercedes.eurrutia@um.es

G

Monica GAROIU enseigne les littératures française et francophone à l'Université du Tennessee à Chattanooga, aux Etats-Unis. Elle a obtenu son doctorat à l'Université du Wisconsin à Madison avec une thèse sur la morale dans les œuvres de Montaigne, Pascal, Camus et Cioran. Ses recherches actuelles portent principalement sur le roman français et francophone contemporain, la littérature migrante, l'autobiographie et la représentation de la Shoah en littérature et cinéma.

Elle est l'auteur de publications consacrées à A. Camus, E. M. Cioran, A. Djebar, A. Kourouma, M. Bâ et C. Beyala, parmi d'autres.
Email : monica-garoiu@utc.edu

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 et de la phonologie et phonétique du français contemporain. Livres publiés : *Entendre et employer le français oral*, Editura Junimea, Iaşi, 2016 (en cours), *Écrire et parler français au Moyen Âge*, Casa Cartii de Stiinta, Cluj-Napoca, 2015, *Dynamique lexicale et stylistique au XIIe 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.
Email : dianagradu@yahoo.com

I

Nicoleta-Mariana IFTIMIE, PhD in philology, is a Professor of English and the coordinator of the department of foreign languages at "Gheorghe Asachi" Technical University of Iaşi, Romania. She is also the editor-in-chief of the Bulletin of the Polytechnic Institute of Iaşi, (Buletinul Institutului Politehnic din Iaşi), the socio-humanistic sciences section. She holds a Master's Degree in English Language Teaching Methodology from the University of Manchester, UK, and a PhD in English and American Literature from "Al. I. Cuza" University of Iaşi.
Major fields of research and publication include: genre analysis, discourse analysis, theatre semiotics, academic writing, oral and written communication techniques, English for Special Purposes. She is the author or co-author of 18 books and coursebooks, 75 published papers and has presented over 55 studies at various national and international conferences (Oxford, Banská Bystrica, Taipei, Kaohsiung, Plovdiv, Kirov). Some titles of published books written by Nicoleta-Mariana Iftimie are: *Communication and Convention: The Dynamics of Discourse in Oscar Wilde's Comedies*, Ed. "Gh. Asachi" Iaşi, 2001; *Communication, Discourse and Interaction*, Ed. "Gh. Asachi" Iaşi, 2001; *A Practical English Course: Written Communication in Science and Technology*, Ed. "Gh. Asachi" Iaşi, 2002; *Academic Study Skills: An Introduction*, Taipei, Taiwan, 2008 (in collaboration with Ann Chang Wan-lih); *English for Electronics*, Ed. Performantica Iaşi, 2015; *Cours de langue française: Génie électrique*, Ed. Performantica, Iaşi, 2016; *Dicţionar Englez--Român. Inginerie Electrică, Electronică şi Telecomunicaţii,* Performantica

Iaşi, 2016; *Dicţionar Român-Englez. Inginerie Electrică, Electronică şi Telecomunicaţii,* Ed. Performantica Iaşi, 2016**.**
Email : nicoletaiftimie@yahoo.co.uk

K

Louise KARI-MEREAU est une étudiante française travaillant sur le Cynisme dans le roman contemporain français (1990-2010), et plus particulièrement sur Frédéric Beigbeder et Virginie Despentes, dans le cadre de son doctorat au Trinity College de Dublin. Elle a obtenu une double licence de philosophie et littérature à l'Université Panthéon Sorbonne en 2014, puis un master de Littérature de la Renaissance à la Sorbonne Nouvelle et un Master de Littérature Anglaise à l'université de Galway en 2016. Elle a publié en Septembre 2017 son premier roman, chez ELP Editeur, *Arrête de t'excuser Suzon*. Elle a deux articles en cours de révision : « L'ambiguïté de la marginalité du personnage cynique contemporain en France (1990-2010) » pour *l'Ull Critic*, et « Pourquoi la surconsommation n'apporte-t-elle pas le bonheur ? Une étude de la vision cynique de la mondialisation chez Frédéric Beigbeder (1990-2007) » pour la revue *Zizanie*.
Email : karimerl@tcd.ie

L

Nathalie LECLERCQ est docteur ès lettres de l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et professeur agrégé de lettres modernes. Ses recherches portent sur les poétiques romanesques (romans arthuriens et non arthuriens) en général et sur la narratologie en particulier. Membre du CEMA de Paris 3 (participation aux ateliers de recherche), elle enseigne au lycée Pierre Bourdan de Guéret. Professeur de français et de littérature, elle dispense également des cours de culture générale en section de techniciens supérieurs. Enfin, dans le cadre du CNED, elle forme des étudiants et des enseignants aux agrégations de lettres classiques et modernes.
Email : leclercqn@me.com

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 40 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 Universitas XXI, 2009), *Communication Skills in English for Healthcare Professionals* (Iasi, Editura Institutul European, 2013), *Essential Skills in Academic Writing* (Iasi, Editura Vasiliana98, 2014).
Email : laura**i**leon@yahoo.com

Lucie LING est enseignante-chercheure en Arts Appliqués à l'ISCID (Institut Supérieur Couleur Image Design, Montauban, UT2J), rattachée au laboratoire LARA-SEPPIA (EA 4154) et diplômée d'une thèse de doctorat intitulée *Poétique, poïétique chromatique de la céramique : le céladon entre métier archaïque et innovation non technologique* (2014). Ses recherches portent sur la céramique, les méthodologies de conceptions et d'expérimentations en artisanat et design ainsi que sur la couleur. L'étude de la couleur étant au cœur de sa pratique de designer-chercheure, elle l'explore autant à travers le matériau céramique, qu'à travers les problématiques linguistiques et d'identification qu'elle génère.
Email : l.colorling@gmail.com

M

Isabelle MALMON est agrégée de Lettres Modernes et docteure en Littérature comparée, chercheuse associée au laboratoire DIRE de l'Université de la Réunion. Elle est l'auteure d'une thèse intitulée « Le *tupapau* et le génie à capuche : étude d'une figure entêtante dans l'œuvre de Paul Gauguin ». Dans le cadre du colloque du musée d'Orsay « Gauguin, le droit de tout oser », en octobre 2017, elle a proposé une communication intitulée « Paul Gauguin et le démon en capuchon : le spectre de l'Europe obscurantiste ». I. Malmon a également rédigé une étude sur l'enfance de Gauguin à partir d'extraits de son manuscrit *Avant et Après* (*Gauguin et la dame en noir*, à paraître), et divers articles sur l'œuvre de l'artiste.
Email : isabelle.puccio@orange.fr

Mariana MANTU is an associate professor at "Gheorghe Asachi" Technical University of Iasi. Her areas of research are related to literature and to the English teaching process within the higher education system. She has published numerous articles on these two main directions (*The Lyricism of Drama –Tennessee Williams*; *Emily Dickinson: The Woman in White – A Portrait; Translations beyond borders, An Essay on Literary Translations; Particularities of Technical Translations; A Step Outside : the Identity Theme in Sandra Cisneros; The House on Mango Street; Challenges of Learning English as a Second Language, etc.*).
Email : mantu_mariana@yahoo.com

Cécile MARUEJOULS est doctorante contractuelle à l'université de Poitiers Sciences humaines et arts (SHA). Elle prépare une thèse en histoire de l'art médiéval depuis le mois d'octobre 2017 au sein du Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (CESCM – UMR 7302). Le projet de recherche, intitulé « Imaginer l'autre au Moyen Âge. Les figures entre-deux dans les images de l'Occident médiéval (XIIe-XVe siècle) » est dirigé par Cécile Voyer, professeure en histoire de l'art médiéval à

l'université de Poitiers. Il s'inscrit dans les axes de recherche du CESCM sur le visuel au Moyen Âge et répond aux exigences pluridisciplinaires du laboratoire par une approche croisée des sciences humaines, telles que l'histoire de l'art, l'histoire, la littérature, la théologie et l'anthropologie. C'est donc dans une perspective historique qu'elle étudie le rapport à l'ambivalence des images médiévales en s'appuyant sur des figures de l'*entre-deux*.
Email : cecile.maruejouls@univ-poitiers.fr

Bianca-Iuliana MISINCIUC is an adjunct teaching member of the Foreign Languages Department of "Gheorghe Asachi" Technical University of Iaşi. She has a bachelor's degree in German / English languages and literatures, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iasi, from 2013, a master's degree in Environmental Management and Sustainable Energy, "Gheorghe Asachi" University of Iasi, from 2015, and a doctor's degree from the Doctoral School of Philological Studies, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iasi, from 2018.
Email : iuliana_misinciuc@yahoo.com

N

Elie Sosthène NGANGA, docteur en Langue et littérature française, a soutenu une thèse de doctorat en 2016 sur le théâtre de Samuel Beckett. Ses travaux portent essentiellement sur la sémiologie théâtrale et la question de l'imaginaire culturel au niveau des lecteurs et spectateurs francophones. Il est actuellement chargé de cours de littérature française et dramaturgies contemporaines à la Faculté des Lettres, des Arts et des Sciences humaines de l'université Marien Ngouabi. Auteur d'un roman (*Le poids des pierres*, Doxa 2017) et de deux pièces de théâtres (*Le procès de l'indifférence*, 2004, Les Editions Lemba, et *La violence avortée*, 2015), il a publié plusieurs articles dans diverses revues scientifiques. Les plus remarquables incluent « *L'autopsie de la douleur humaine dans le théâtre de Samuel Beckett* », « *Problématique et réceptivité des esthétiques contemporaines : entre refus et adhésion* », « *L'humour noir dans Ubu Roi d'Alfred Jarry* », « *Le sens du mal dans les nouvelles écritures congolaises : enjeux et réalités* ».
Email : eliesosthene@gmail.com

Šárka NOVOTNÁ, étudiante en théologie (Université Palacký), est doctorante à l'Institut des Langues et Littératures romanes de Brno (République Tchèque) où elle prépare sa thèse sur l'univers théâtral de Michel Tremblay. Ses recherches portent également sur la théorie littéraire et des méthodes alternatives de l'analyse littéraire. Elle a déjà publié les articles intitulés « L'Apocalypse en tant que principe révélateur de la (ré)écriture : les fins des mondes dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* de Michel Tremblay », « La Main de Michel Tremblay, réalité des illusions et

des artifices », « Narrativiser ses propres fantasmes et les vivre par la suite : l'amour et le corps dans la théorie de Roland Barthes » etc.
Email : sarkanovotna@yahoo.fr

O

Elvira OROIAN est Professeur universitaire, docteur ès Lettres à Cluj, suit les cours de la Faculté de Lettres, la Spécialisation Français-Russe, dans le cadre de l'Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca. Depuis 1990, jusqu'à présent, elle enseigne le français général et le français sur objectif spécifique à L'Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire de Cluj-Napoca. Elle a participé à de nombreux stages de perfectionnement dans le pays et à l'étranger ; Cluj-Napoca, Iasi, Bucuresti, Constanta, Toulouse, Saint-Brieuc, France ainsi qu'aux réunions et aux conférences AUF. Dans le cadre du programme ERASMUS, elle a enseigné des cours de français à l'Université de Zagreb, Faculté de Médecine Vétérinaire, en 2016. Depuis 2006, elle a occupé le poste de Maître de conférences dans le cadre du département II Sylviculture, de la Faculté d'Horticulture, et depuis 2016 elle est professeur. L'activité de recherche s'est concrétisée en six projets de recherche. Elle a participé aux congrès nationaux et internationaux comme il s'ensuit : Cluj, Galati, Baia Mare, Timisoara**,** Iasi, Chisinau, Balti, Debrecen, Veszprem, Moscova Zagreb. Elle a publié cinq livres en qualité d'auteur unique, cinq livres en qualité de co-auteur, ainsi que trois supports de cours pour l'enseignement à distance, et plus de 89 articles dans des revues de spécialité, volumes, annales. Elle est membre dans trois sociétés professionnelles. Elle est membre également dans le board scientifique des revues indexées dans la base de données internationales (BDI).
Email : elviraoroian@yahoo.com

Patrick Armand OUADIABANTOU est doctorant à la faculté des Lettres, des Arts et des Sciences humaines de l'Université Marien Ngouabi du CONGO-Brazzaville ; il prépare une thèse de doctorat unique sur la problématique du français populaire dans la production romanesque d'Alain Mabanckou. Il est actuellement chef de département de Français au Lycée Pierre Savorgnan de Brazza où il enseigne d'ailleurs les lettres modernes françaises. Anciennement, il a enseigné le français respectivement au Lycée de Mindouli (Sud du Congo) et au Collège d'Enseignement Général de L'Amitié à Brazzaville avant d'être muté au Lycée Pierre Savorgnan de Brazza où il enseigne jusqu'à ce jour. En sa qualité de chercheur, il a publié plusieurs articles sur la problématique du contact des langues, notamment le français dans l'espace francophone dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou.
Email : patrickouadiabantou@gmail.com

P

Doina Mihaela POPA, Docteur ès Lettres depuis 2005 (Université « Al. I. Cuza » de Iaşi, *Magna cum Laude*), est maître de conférences à l´Université Technique «Gheorghe Asachi» de Iaşi, Chaire de Langues Etrangères, responsable du Centre de Réussite Universitaire (CRU) de l'Université « Gheorghe Asachi» de Iaşi et Directrice adjointe du Centre Linguatek. Etudes universitaires de philologie (1982) et de psychologie (2003), post-universitaires (Master en psychologie, 2005) et post-doctorales (Communication, 2012-2013). Traductrice, poète (*Cântece pentru şarpele casei*, Ed. Junimea, Iaşi, 1984), elle publie dans les revues *Opinia studenţească, Echinox, Dialog, Cronica, Convorbiri literare, Contemporanul – ideea europeană, Astra, Ateneu, RAL,M* (*Revue d'Art et Littérature, Musique***,** France), *Mot Dit (Revue du Département de Français de l'Université Carleton, Ottawa, Canada)*. Depuis 1990 jusqu'à présent, elle participe à de conférences en France, Maroc, Chypre, États-Unis, Roumanie etc. avec plus de 60 communications et publie plus de 80 articles (littérature, linguistique, psycholinguistique, études féministes, communication et publicité) dans des revues et volumes collectifs, en Roumanie et à l'étranger. Auteur de 13 livres, parmi lesquels : *Relaţia de comunicare interpersonală - contribuţii la o tipologie discursivă*, Ed. Junimea, Iaşi, 2005 ; *Elemente de psihologia comunicării*, Ed. Stef-Institutul European, Iaşi, 2006 ; *Comunicare interculturală*, (coord.), Ed. Junimea, Iaşi, 2006 ; *Le français en 30 leçons*, Ed. Performantica, Iaşi, 2007 ; *Comunicare&Comunicare organizaţională*, Ed. Performantica, Iaşi, 2007 ; *Les mots-clés de la communication appliquée*, Ed. Performantica, Iaşi, 2013 ; *La Rencontre ou le moment zéro du narratif* (coord.), Ed. Stef, Iaşi, 2016 ; *Communiquer en français*, Ed. Stef, Iaşi, 2017.
Email : doinamihaelapopa@yahoo.fr

R

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* sur les plans syntaxique, sémantique, diachronique, etc. En outre, ses travaux s'intéressent principalement à l'acquisition des constructions verbe-particule à deux niveaux : chez le jeune enfant anglophone (L1) et chez l'apprenant non-anglophone (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).
Email : emilieriguel@live.fr

César RUIZ PISANO, agrégé d'espagnol qualifié à la fonction de maître de conférences, docteur en langues et littératures étrangères avec une thèse en didactique de langues intitulée *Théorie et pratiques de la compréhension audiovisuelle dans l'enseignement de l'espagnol langue étrangère* (sous la direction de J. Vicente Lozano, 2016), enseigne en tant que Prag à l'Université de Rouen Normandie et est membre permanent du Laboratoire de recherche ERIAC (EA 4705). Ses articles et communications portent sur le document audiovisuel en tant que source de savoirs socioculturels et d'analyse linguistique (http://eriac.univ-rouen.fr/author/cesar-ruiz-pisano/)
Email : cesar.ruizpisano@univ-rouen.fr

S

Mouhcine SAIDI AMRAOUI est professeur assistant de sciences du langage à la faculté des lettres et sciences humaines Aïn Chock à Casablanca (Maroc) et membre du laboratoire Genre, Sociétés et Discours. Il a publié des articles dans le domaine de l'analyse du discours entre autres, « Les représentations sociales de l'action politique au Maroc » (2015), « La rhétorique de l'humour en arabe classique » (Interlignes, 2017), « Les procédés discursifs de l'humour dans certaines chroniques de Fouad Laaroui » (Actes du colloque : Humour (dé)former le sens » FLSH-Casablanca, 2015). Il s'intéresse aux travaux linguistiques et pragmatiques portant sur le discours politique, religieux et médiatique.
Email : mouhcineamraoui@gmail.com
Léo SANLAVILLE est doctorant en Musicologie au laboratoire ICD (Interactions Culturelles et Discursives) de l'Université François Rabelais de Tours. Son sujet de thèse est « La mise en musique des contes en France entre 1890 et 1939 ». Il a participé avec des contributions scientifiques au Colloque international « Les fables du trauma » à l'Université Péter Pázmány de Budapest, en mai 2017, et au Colloque international « Transmédialité du conte » à l'Université de Strasbourg, en octobre 2017.
Email : leo.sanlaville@wanadoo.fr

Ons SFAR GANDOURA est doctorante en fin de thèse à l'université Clermont-Auvergne. Elle travaille dans le cadre de sa thèse achevée sur le récit onirique à la charnière du XIXe et XXe siècle. Son corpus renferme quatre écrivains : Nerval, Gautier, Supervielle et Leiris. Ses recherches sont essentiellement orientées vers la littérature de l'imaginaire, l'onirisme, le merveilleux mis en regard avec d'autres notions et catégories génériques. La question du rêve est ainsi traitée à la lumière de l'assise générique, telle l'autobiographie, la fiction, devenant déterminatifs du sens et de la forme du rêve.
Email : onssfargandoura@gmail.com

Roxana Corina SFETEA is a professor at the University of Medicine and Pharmacy "Carol Davila", Bucharest and the head of the Foreign Languages Department at the university. She gives lectures on both Romanian and English medical language and terminology.
Email : roxana.doncu@gmail.com

Moulay Youssef SOUSSOU est enseignant-chercheur et doctorant au *Laboratoire d'Études et de Recherches sur l'Interculturel* (LERIC/URAC57) à l'université Chouaib Doukkali, FLSH d'El Jadida (Maroc). Depuis plusieurs années, tout en adoptant l'approche génétique, il consacre ses recherches scientifiques à l'œuvre de Flaubert et particulièrement au « style de Flaubert ». Il est l'auteur des *Phares des cauchemars*, recueil de nouvelles publié en 2011 chez les éditions du Panthéon, d'un article intitulé « Du multiculturel à l'interculturel » paru en mai 2017 au treizième numéro de la Revue *Mélanges Francophones*, d'« Altérité et Ecriture : voyage en Egypte de Flaubert », contribution à un ouvrage collectif intitulé *Flaubert Voyageur* dirigé par Eric le Calvez (à paraitre fin 2018 chez Classique Garnier).
Email : soussou.m@ucd.ac.ma

T

Moulay Mohamed TARNAOUI a décroché son diplôme d'Aptitude Professionnelle à la Faculté des Sciences de l'Education de Rabat en 1994 ; il est enseignant marocain de français au lycée qualifiant depuis 1994. Il a obtenu en 1999 son Diplôme des Eudes Supérieures en didactique du F.L.E., Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Hasan II de Casablanca. Il a publié l'article : « Appropriation de la langue maternelle et didactique des langues étrangères » dans *Les Actes du Colloque du GREAL* : Langues Maternelles et enseignement/ apprentissage des langues étrangères au Maroc, publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Agadir, en 2000. En décembre 2016, l'article « Le FLE et le système scolaire : quel(s) statut(s) en didactique des langues au Maroc » est paru dans *Francisola*, 1(2), p.154-162. En 2018, l'article « Erreurs interférentielles et dispositifs d'apprentissage : cas des lycéens tachelhitophones » a été publié dans *International Journal Of Advanced Research.* Int. J. Adv. Res. 6(4), 162-167. Il a participé à des communications sur l'approche par compétences, l'enseignement de la langue et la littérature françaises au lycée et à l'université, sur la qualité de l'éducation. Actuellement, il prépare sa thèse qui s'intitule *La cohésion textuelle dans la production écrite : déviations anaphoriques et stratégies d'apprentissage*, à l'Université Ibn Zohr d'Agadir.
Email : tarnaouimohamed99@gmail.com

V

Biliana VASSILEVA is a researcher and lecturer in dance studies, contemporary art and performance studies at the University of Lille - North of France (tenure position since 2009). She obtained a Master about Pina Bausch's creative processes in 2001 and a PhD in Dance Studies « William Forsythe's Improvisation Technologies: A Singular Approach » at La Sorbonne Nouvelle, Paris III, in 2007. Currently she conducts qualitative research on dance and somatics through a transcultural fieldwork and practice-based improvisation embodiment.
Email : bilidanse@gmail.com

Lucia VESTE est doctorante en IIIe année à l'Université d'État de Moldavie (2016 - présent), enseignante au Département de linguistique romane et communication interculturelle de Université d'État de Moldavie (2013-présent), professeur à l'Alliance française de Moldavie (2012-présent). Ses domaines de recherche incluent les sciences du langage, la théorie du texte, l'analyse du discours/discours publicitaire, la sémiotique, la pragmatique, etc.
Email : lucicaveste63@gmail.com

LINGUATEK

Linguatek
Centrul de limbi moderne aplicate și comunicare

LES CAHIERS LINGUATEK, revue biannuelle du *Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication*, Université « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Roumanie

LINGUATEK NOTEBOOKS, the biannual journal of the *Centre for Applied Modern Languages and Communication*, "Gheorghe Asachi" University of Iaşi, Romania

ISSN 2559 - 7752, ISSN-L 2559 - 7752