

L
I
N
G
U
A
T
E
K

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



Nos. 9-10/2021 *Mémoire et Oubli*

PERFORMANTICA

L
I
N
G
U
A
T
E
K

LES CAHIERS LINGUATEK – Revue biannuelle du Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication LINGUATEK, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie.
Revue signalée FABULA.ORG et indexée en CEEOL

Éditeur en chef : Doina Mihaela Popa

Éditeurs assistants : Daniela-Lucia Panainte, Evagrina Dîrțu

Comité de rédaction:

Ioana Baci, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Bianca-Iuliana Franke, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Mariana Mantu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Lucia-Alexandra Tudor, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Comité scientifique:

Farrah Bérubé, Université du Québec à Trois Rivières, Canada

Irina Lungu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Neculai Eugen Seghedin, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Gabriel Asandului, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Cristiana Bulgaru, Université Technique de Cluj-Napoca, Roumanie

Felicia Dumas, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Atmane Bissani, Université de Meknès, Maroc

Diana Gradu, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Régine Atzenhoffer, Université de Strasbourg, France

Laura-Carmen Cuțitaru, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Beatrice Adriana Balgiu, Université Polytechnique de Bucarest

Olivia-Cristina Rusu, Académie d'Études Économiques, Bucarest, Roumanie

Laura Ioana Leon, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași, Roumanie

Claudia Elena Dinu, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași

Simina Mastacan, Université « George Bacovia » de Bacău, Roumanie

Elena Petrea, Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire « Ion Ionescu de la Brad » de Iași, Roumanie

Elena Velescu, Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire « Ion Ionescu de la Brad » de Iași, Roumanie

Mirela-Cristina Pop, Université « Politehnica » de Timișoara, Roumanie

Mirela Aioane, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Anaïda Gasparian, Université Française d'Arménie, Erevan

Maribel Peñalvez Vicea, Université d'Alicante, Espagne

Dan Galațanu, Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie

Dahi Mhamed, Université « Mohamed V », Rabat, Maroc

Responsable du numéro : Doina Mihaela Popa

ISSN 2559-7752, ISSN-L 2559-7752

Les Cahiers Linguatek

Volume V / Nos. 9-10 / 2021

MÉMOIRE & OUBLI

PERFORMANTICA, 2021

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

TABLE DE MATIÈRES

Argument / 7

Mémoire & Oubli / 9

Felicia DUMAS, La mémoire lexicographique, l'usage et l'oubli. Une réflexion sur l'autorité des sources d'un corpus spécialisé, chrétien-orthodoxe, de langue française / **11**

Régine ATZENHOFFER, „Warum legt oma ihre brille in den kühlenschrank?“ / **22**

César RUIZ PISANO, « Olvidar o recordar » : l'exercice de mémoire historique dans les manuels scolaires d'espagnol en France / **33**

Liliana FOȘALĂU, Le silence entre Oubli et Mémoire dans *Le Ghetto intérieur* : fonctionnement, valeurs, témoignage / **52**

Mirela-Cristina POP, Les Allusions – traces culturelles et réalisations discursives dans les textes de presse / **61**

Raluca -Ștefania PELIN, *One Art* by Elizabeth Bishop - a Lesson in Using Emotional Intelligence Skills to Turn Memory to One's Own Benefit / **71**

Šárka NOVOTNÁ, Mémoire gravée dans la peau face à l'oubli de soi : le parchemin de l'identité dans *Sciences de la vie* de Joy Sorman / **82**

Dorel Obiang NGUEMA, Tension entre mémoire et oubli dans *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel / **99**

Elie Sosthène NGANGA, Mémoires en débris et temps immobile dans le théâtre d'Eugène Ionesco et Samuel Beckett / **106**

Pierre-Suzanne EYENGA ONANA, L'écriture de la mémoire dans *Souveraine magnifique* d'Eugène Ebodé : une postulation de l'oubli et du vivre-ensemble / **116**

Mihaela-Iuliana DUDEANU, Mémoire de la guerre dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio / **129**

Florentina POPA, Rolul rețelelor sociale în fixarea în memoria publicului a mesajelor campaniilor de relații publice / **141**

Cheikh Mouhamadou Soumoune DIOP & Mbaye NGOM, Marie-Angélique, Aminata et Richard Pierpoint ou figures singulières de l'esclavage canadien oublié / **148**

Varia / 156

Khadija MAARIR, Le corps féminin dans les romans de Rachid Boudjedra. Enjeux d'une écriture subversive / **157**

Laura Ioana LEON, The Transfer of Cultural Intelligence to Medical Students in the Digital Era / **166**

Mirela AIOANE, Interacțiunea verbală în context instituțional. Raportul de asimetrie / **173**

Daniela-Lucia PANAINTE, Traducerea unităților frazeologice în textele literare. O abordare practică / **179**

Doina Mihaela POPA, Publicitatea ca lectură colectivă inconștientă / **185**

Comptes rendus / 193

Mariana MANTU, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, *Despre destin* / **195**

Ioana BACIU, Maggie O'Farrell, *Hamnet* / **197**

CONTENTS

Argument / 7

Memory and Oblivion / 9

Felicia DUMAS, Lexicographic Memory, Use and Oblivion. Reflections on the Authority of the Sources of a Specialised, Christian-Orthodox French Language Corpus / **11**

Régine ATZENHOFFER, “ Why Does Grandma Put her Glasses in the Fridge ? ” / **22**

César RUIZ PISANO, “ Olvidar o recorder ” : The Practice of Historical Memory in Spanish Textbooks in France / **33**

Liliana FOȘALĂU, Silence Between Forgetfulness and Memory in *Le Ghetto Intérieur*: Use, Values, Testimony / **52**

Mirela-Cristina POP, Allusions – Cultural Traces and Discursive Realizations in Press Texts / **61**

Raluca -Ștefania PELIN, *One Art* by Elizabeth Bishop - a Lesson in Using Emotional Intelligence Skills to Turn Memory to One's Own Benefit / **71**

Šárka NOVOTNÁ, Memory Engraved in the Skin Faced with Selflessness: The Parchment of Identity in *Sciences de la vie* by Joy Sorman / **82**

Dorel Obiang NGUEMA, The Tension Between Memory and Oblivion in *Le Rapport de Brodeck* by Philippe Claudel / **99**

Elie Sosthène NGANGA, Ruined Memories and Still Time in the Theatre of Eugène Ionesco and Samuel Beckett / **106**

Pierre-Suzanne EYENGA ONANA, The Writing of Memory in *Souveraine magnifique* by Eugène Ebodé: A Postulation of Oblivion and Cohabitation / **116**

Mihaela-Iuliana DUDEANU, The Memory of War in the Work of Jean-Marie Gustave Le Clézio / **129**

Florentina POPA, The Role of Social Networks in Anchoring the Messages of PR Campaigns in the Public's Memory / **141**

Cheikh Mouhamadou Soumoune DIOP & Mbaye NGOM, Marie-Angélique, Aminata and Richard Pierpoint or Singular Figures of Forgotten Canadian Slavery / **148**

Miscellaneous / 156

Khadija MAARIR, The Female Body in the Novels of Rachid Boudjedra. The Stakes of Subversive Writing / **157**

Laura Ioana LEON, The Transfer of Cultural Intelligence to Medical Students in the Digital Era / **166**

Mirela AIOANE, Verbal Interaction in an Institutional Context. The Asymmetry Ratio / **173**

Daniela-Lucia PANAINTE, Translating Phrases in Literary Texts. A Practical Approach / **179**

Doina Mihaela POPA, Publicity as Unconscious Collective Reading / **185**

Book Reviews / 193

Mariana MANTU, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, *Despre destin* / **195**

Ioana BACIU, Maggie O'Farrell, *Hamnet* / **197**

Argument

« Mais avec tant d'oubli comment faire une rose, / Avec tant de départs comment faire un retour ?/ Mille oiseaux qui s'enfuient n'en font un qui se pose/ Et tant d'obscurité simule mal le jour » (J. Supervielle). De Socrate à Freud, la question de la dichotomie : **Mémoire** (jour/lumière) vs **Oubli** (nuit/obscurité) hante les philosophes, les poètes et les artistes et s'impose dans l'imaginaire collectif comme réunissant les deux faces apparemment symétriques d'une même dyade. Dans cette « espèce de pharmacie » (M. Proust) qu'est la mémoire, où l'on met, pêle-mêle, drogues et poisons, l'oubli est le remède essentiel, le seul qui « rend la vie supportable » (H. de Balzac).

De son côté, la psychanalyse renverse le rapport, en expulsant l'oubli du champ limité de la conscience, pour l'inclure dans un inconscient illimité, dont toutes les « traces mnésiques » sont bannies ; en Remémoration, répétition, perlaboration (1914), S. Freud décrit le travail analytique et son principal but : « C'est dans le maniement du transfert que l'on trouve le principal moyen d'enrayer la compulsion de répétition et de la transformer en une raison de **se souvenir** » (n.s.), en complétant plus tard, en 1920 : « La conscience naît là où s'arrête la trace mnésique ». C'est exactement ce que la littérature contemporaine semble soutenir, mais avec des métaphores plus visuelles et moins ambiguës : « L'oubli est un gigantesque océan sur lequel navigue un seul navire, qui est la mémoire » (Amélie Nothomb).

Pour ce volume anniversaire, 9-10/2021, notre revue, **Les Cahiers Linguatek**, publication biannuelle du Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication « Linguatek » de l'Université « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie, vous propose une série d'articles en français, anglais, allemand et roumain, centrés sur ce thème de la Mémoire et de l'Oubli.

Dans la première partie des **Cahiers**, les auteurs se proposent d'analyser le rapport **Mémoire/Oubli** dans une perspective plurielle : la formation, l'enrichissement et le fonctionnement de la mémoire lexicographique (Felicia DUMAS), les conséquences dramatiques de la démence pour les patients et leurs familles dans la littérature pour les jeunes (Régine ATZENHOFFER), la mémoire historique - entre souvenir et oubli - dans les manuels scolaires français d'espagnol (César RUIZ PISANO), le fonctionnement et

les valeurs du silence - écrasé entre oubli et mémoire -, dans le roman de Santiago Amigorena, Le Ghetto intérieur (Liliana FOȘALĂU), l'analyse contrastive des allusions - comme traces culturelles et réalisations discursives, telles qu'elles se reflètent dans les textes de presse de langue française (Mirela-Cristina POP), les particularités et les fonctions de l'intelligence émotionnelle dans l'apprentissage et la mémorisation (Raluca - Ștefania PELIN), le tatouage et sa fonction de mémoire gravée dans la peau, face à l'oubli de soi et aux avatars identitaires, dans Sciences de la vie de Joy Sorman (Šárka NOVOTNÁ), le clivage entre la mémoire et l'oubli, illustré dans le roman Le Rapport de Brodeck de Philippe Claudel (Dorel Obiang NGUEMA), les particularités de la mémoire en débris et du temps immobile dans le théâtre d'Ionesco et de Beckett (Elie Sosthène NGANGA), l'écriture et le périple romanesque de la mémoire et de l'oubli dans Souveraine magnifique d'Eugène Ebodé (Pierre-Suzanne EYENGA ONANA), les facettes de la lucidité et de la mémoire analytique dans la hantise de la guerre chez Le Clézio (Mihaela-Iuliana DUDEANU), le rôle des réseaux sociaux dans la mémoire collective et les traces mnésiques des messages des campagnes de relations publiques (Florentina POPA) et l'analyse des profils littéraires tragiques: Marie-Angélique, Aminata et Richard Pierpoint, comme figures de l'esclavage canadien oublié (Cheikh Mouhamadou Soumoune DIOP & Mbaye NGOM).

*La deuxième section, **Varia**, complète ce numéro avec d'autres articles captivants, concernant la littérature (Khadija MAARIR : les représentations du corps féminin chez Rachid Boudjedra), la didactique des langues (Laura Ioana LEON : le transfert de l'intelligence culturelle vers les étudiants en Médecine dans l'ère numérique), la linguistique (Mirela AIOANE : le rapport asymétrique dans l'interaction verbale ; la traductologie (Daniela-Lucia PANAINTE : la traduction des unités phraséologiques dans les textes littéraires) et la psychanalyse de la publicité (Doina Mihaela POPA : la publicité en tant que lecture collective inconsciente).*

*La partie finale est réservée, comme d'habitude, aux **Comptes rendus** (Mariana MANTU : Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, Propos sur le Destin ; Ioana BACIU : Maggie O'Farrell, Hamnet).*

*Toute la rédaction des **Cahiers** remercie les auteurs ayant gentiment accepté de collaborer à ce numéro anniversaire de notre revue.*

La coordinatrice

Mémoire et Oubli

**LA MÉMOIRE LEXICOGRAPHIQUE, L'USAGE ET L'OUBLI. UNE
RÉFLEXION SUR L'AUTORITÉ DES SOURCES D'UN CORPUS
SPÉCIALISÉ, CHRÉTIEN-ORTHODOXE, DE LANGUE
FRANÇAISE**

Felicia DUMAS

Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie

felidumas@yahoo.fr

Abstract: *This article provides a reflection on the formation, enrichment and functioning of lexicographical memory, on the role played by usage in this complex process and on the authority of the sources of a specialized corpus of information and of documentation, used in the drafting of a second edition, revised and augmented, of a bilingual dictionary of Christian-Orthodox, Romanian-French and French-Romanian terms (Dumas, F., 2020), the first and only dictionary of this type of Romanian cultural space. We study the role of usage in the diachronic fixation of several French terms having the lexical status of Greek borrowings, as well as certain forms of manifestation of terminological forgetfulness, recorded between the first and the second edition of the dictionary. The analysis will focus on individualized Orthodox religious terminology in French and, respectively, on the Christian-Orthodox lexicon of Romanian, defined and listed in the specialized bilingual dictionary.*

Keywords: *lexicographical memory; Orthodoxy; usage; terminology; French Orthodox specialized corpus.*

Liminaire

Nous avons commencé à réfléchir sur la mémoire et l'oubli terminologiques lors de notre activité de lexicographe, en travaillant à la rédaction d'une deuxième édition revue et augmentée, d'un dictionnaire bilingue de termes chrétiens-orthodoxes, roumain-français et français-roumain (Dumas, F., 2020a). La première édition de ce dictionnaire spécialisé est parue il y a dix ans, en deux volumes distincts, chacun d'entre eux étant consacré à l'un des lexiques religieux, chrétiens-orthodoxes, individualisés dans les deux langues prises en compte par la démarche lexicographique, le roumain et le français. Nous parlions à l'époque d'un lexique à spécificité référentielle orthodoxe constitué à travers une longue diachronie en langue roumaine et d'une terminologie chrétienne-orthodoxe, de date plus récente en langue française, greffée sur un lexique religieux, chrétien, déjà existant dans cette langue. C'est par rapport à (et à partir de) ce lexique, formé de mots servant à désigner les réalités référentielles propres à la confession catholique romaine, que s'est constituée en français la terminologie chrétienne-orthodoxe, censée caractériser du point de vue lexical, en tant que nomenclature de spécialité culturelle (de nature culturelle : Dumas, F., 2010), l'Orthodoxie enracinée en France à partir du début du siècle précédent (Dumas, F., 2009).

Le corpus spécialisé et la mémoire lexicographique: quelle autorité des sources ?

Dès le début, notre activité lexicographique a été fondée sur une réflexion concernant le corpus des sources spécialisées où nous avons recherché les termes des dictionnaires. Il s'agit de sources écrites ou orales (enregistrées), de nature informative-documentaire et d'indication normative, relevant des domaines propres au référentiel religieux chrétien-orthodoxe, à savoir la théologie, la spiritualité, la catéchèse, la vie liturgique, l'homilétique, l'iconographie et l'histoire du christianisme en général. Nous l'avons précisé dans l'Avant-Propos du *Dictionnaire bilingue français-roumain de termes religieux orthodoxes*, publié en 2010 en tant que deuxième volet du projet lexicographique bilingue, consacré à la terminologie orthodoxe individualisée en français et en roumain :

Nous avons étudié cette terminologie en travaillant sur un corpus de plusieurs types de sources religieuses orthodoxes écrites, dont : des textes liturgiques proprement dits (les offices de l'Orthodoxie), des ouvrages de catéchèse ou de spiritualité orthodoxes, des livres de théologie, des revues, etc. Une autre partie du corpus est représentée par des enregistrements audio de plusieurs entretiens réalisés avec des acteurs très initiés de l'Orthodoxie: quelques évêques, des higoumènes de monastères (orthodoxes), de simples fidèles, des moines et des moniales orthodoxes qui pratiquent leur religion en France et en Roumanie et l'expriment en langue française et, respectivement, en langue roumaine (Dumas, F., 2010: 10).

Depuis le début, nous avons considéré les sources consultées pour l'identification des termes spécialisés, chrétiens-orthodoxes, et surtout de leurs contextes d'emploi, comme des sources documentaires (Plassard, F., 2007: 185), choisies en vertu de leur autorité. Une autorité de contenu, de nature canonique et normative, doublée d'une autre, bâtie sur la renommée de leurs auteurs. La corroboration des deux types d'autorité contribuait à la légitimation du choix du corpus de notre recherche lexicographique, comme base de départ et fondement de la construction du dictionnaire bilingue spécialisé. Nous reviendrons sur la diversité de ces sources, choisies également selon leur publication sur des supports traditionnels (livres, revues, feuillets liturgiques, textes imprimés, etc.), ou hébergés par des sites et/ou des blogs à existence virtuelle, sur des supports électroniques (en tant que textes numériques).

Nous n'avons pas cessé d'enrichir le corpus de nos sources pendant les dix années qui se sont écoulées entre la première et la deuxième édition du dictionnaire bilingue. Les deux grands critères qui ont sous-tendu leur sélection ont été toujours les mêmes : la diversité des thématiques traitées (et des supports utilisés pour leur publication) et leur autorité. Nous avons étudié ailleurs la notion d'autorité, en insistant sur deux traits fondamentaux qui la caractérisent : l'inafaillibilité et la reconnaissance unanime, sociale, dont elle jouit (Gadamer, G., 1960, p.300-301 ; Dumas, F., 2020b). Dans le cas précis des sources documentaires consultées afin d'enrichir (et de confirmer) les entrées lexicales proposées dans la deuxième édition du dictionnaire spécialisé, de termes chrétiens-orthodoxes, l'autorité des sources a été considérée et comprise comme engendrée par l'autorité de leurs auteurs. Puisque, en plus de l'enrichissement des termes, l'autre objectif visé par la publication de cette deuxième édition, appelée « revue », du dictionnaire a été de valider la fixation diachronique en langue française de la terminologie chrétienne-orthodoxe recensée par notre instrument lexicographique. L'autorité des auteurs a été envisagée en

termes de reconnaissance unanime dans les milieux orthodoxes (français et francophones d'abord, mais aussi dans les milieux orthodoxes en général) de leur pensée théologique et de leur personnalité spirituelle. C'est à travers l'usage engendré par la reprise des formes lexicales et des termes utilisés par eux dans leurs écrits, que nous avons étudié l'achèvement de ce processus diachronique de fixation terminologique. Ils nous ont servi donc d'instances normatives et de légitimation, en raison de leur notoriété. Puisque, pendant les dix années de diachronie qui ont séparé les deux éditions du dictionnaire, la synchronie dynamique a été régie par un usage qui n'a fait que confirmer pratiquement tous les termes français identifiés et proposés en tant qu'équivalents spécialisés des termes roumains du dictionnaire. Nous comprenons ici la notion d'usage comme une forme de mémoire de la langue actualisée dans le discours par les options langagières (et terminologiques) de ces auteurs (auxquels s'ajoutent aussi les traducteurs) canoniques (investis d'autorité) des textes de spiritualité, de théologie et de liturgie, un discours spécialisé, religieux orthodoxe¹.

Le lexique religieux roumain, à spécificité chrétienne-orthodoxe, ne connaissant pas une évolution fondamentale dans la diachronie récente, c'est surtout la terminologie orthodoxe individualisée en français qui a été visée par notre recherche de validation documentaire. Néanmoins, les entrées roumaines du dictionnaire ont été augmentées aussi, grâce à l'intervention de la mémoire de travail de la traductrice dans la réconfiguration de la mémoire lexicographique du projet d'ensemble. Par mémoire lexicographique, nous comprenons ici un stockage terminologique défini et fixé dans la synchronie, constitué et validé de manière diachronique, un ensemble systématique qui comprend la somme des entrées lexicographiques du dictionnaire spécialisé, en roumain et en français. C'est un concept qui nous aide à rendre compte de la nécessité de la publication de la deuxième édition de notre dictionnaire bilingue, puisqu'il fait référence à l'évolution diachronique de la terminologie orthodoxe française qu'il recense de façon synchronique.

Depuis la parution de la première édition, dans l'espace français ont été publiés des livres fondamentaux de théologie dogmatique, liturgique et homilétique, rédigés par les deux représentants de choix de l'autorité théologique et spirituelle orthodoxe d'expression française : le père archimandrite Placide Deseille et le professeur Jean-Claude Larchet ; des livres que nous avons connus de près, les traduisant en langue roumaine. C'est à travers notre activité

¹ Un discours d'un type particulier, à référentiel religieux dominant, chrétien-orthodoxe, caractérisé par des traits linguistiques particuliers, notamment au niveau lexico-sémantique, mais aussi des points de vue morphosyntaxique et pragma-stylistique (Dumas, F, 2018: 7). Selon les particularités socio-culturelles (et historiques) de l'espace géographique où il est produit, et l'imaginaire linguistique (Houdebine, AM, 1998: 12) construit par les usagers des langues-cultures qui l'accueillent (dans notre cas, le français et le roumain), à l'égard du fonctionnement de ces langues en tant que supports d'expression de la spiritualité orthodoxe (et de la pratique liturgique de l'Orthodoxie), le discours religieux orthodoxe acquiert des traits particuliers spécifiques, que nous ne cessons d'étudier depuis plusieurs années déjà (Dumas, F, 2019).

de traductrice que nous avons pu repérer des mots qui pouvaient intégrer le dictionnaire bilingue spécialisé, en tant que termes retenus par la mémoire lexicographique, en roumain comme en français. Une mémoire lexicographique qui exploitait ainsi un continuum culturel de facture confessionnelle, chrétienne-orthodoxe, dans les deux langues concernées par la démarche de réédition du dictionnaire. C'est pour rendre compte de ce continuum culturel (rendu possible par l'universalité de l'Orthodoxie) que nous avons choisi de réunir les deux volumes publiés séparément il y a dix ans en un seul tome, ainsi que pour suggérer l'idée d'une unité de spécialisation lexicale des termes identifiés dans les deux langues-cultures représentées comme des supports d'expression des contenus référentiels de l'Orthodoxie.

L'autorité incontestable de théologien orthodoxe et père spirituel du père archimandrite Placide Deseille a engendré le choix de ses écrits de cette facture (théologie dogmatique, vie spirituelle et homélies) pour la validation des normes de la terminologie chrétienne orthodoxe spécialisée de ces composantes notionnelles du paradigme religieux orthodoxe, enregistrées il y a dix ans. C'est en lisant en tant que traductrice ses travaux que nous avons identifié des mots appartenant au lexique commun du français qui devenaient spécialisés lors de leur utilisation dans des contextes référentiels chrétiens-orthodoxes. L'un d'entre eux est le verbe « visiter », qui a été introduit en tant qu'entrée lexicale dans la deuxième édition du dictionnaire ; nous avons accordé le même statut lexicographique à son équivalent roumain :

visiter v.tr. Action du Seigneur de venir vers l'homme de multiples façons, en le réconfortant et lui portant secours chaque fois qu'il l'appelle dans la prière: **cerceta** (v.tr.). *Preasfântă Treime, miluiește-ne pe noi. Doamne, curățește păcatele noastre. Stăpâne, iartă fărădelegile noastre. Sfinte, cercetează și vindecă neputințele noastre, pentru numele Tău. (Rugăciunile începătoare: doxologia.ro). OIOI. (Dumas, F., 2020a, p. 594).*

cerceta v.tr. Lucrare și inițiativă a Domnului de a veni spre om în nenumărate feluri, mângâindu-l, întărindu-l și ajutându-l ori de câte ori acesta Îl cheamă prin rugăciune : **visiter** (v.tr.). *Le Christ vient nous visiter aussi à travers toutes nos épreuves, nos fatigues, nos maladies. CBAC. Trinité toute sainte, aie pitié de nous. Seigneur, purifie-nous de nos péchés ; Maître, pardonne nos iniquités ; Saint, visite-nous et guéris nos infirmités, à cause de ton Nom. (Prières initiales). MPCO. (Dumas, F., 2020a, p. 73).*

Comme on peut le constater, nous avons mentionné comme exemples de contextes larges d'actualisation de ce sens spécialisé du verbe « visiter », équivalent français du roumain « a cerceta », un court fragment de la *Couronne bénie de l'année chrétienne* (CBAC), l'ouvrage monumental qui réunit les homélies du père archimandrite Placide Deseille (Deseille, P., 2017), ainsi qu'un fragment un peu plus long, tiré des prières initiales qui figurent dans l'un des deux livres de prières orthodoxes parus en France après 2010, dont l'auteur anonyme (en tant que traducteur des textes) est toujours le père Placide : *Manuel de prières du chrétien orthodoxe* (publié aux éditions des deux monastères orthodoxes fondés par lui en France : Saint-Antoine-Le-Grand et la Protection de la Mère de Dieu, de Solan, en 2013).

Dans la même logique, l'autorité incontestable en matière de théologie orthodoxe en général et de théologie liturgique en particulier de Jean-Claude Larchet a sous-tendu le choix de son dernier ouvrage fondamental portant sur les particularités des offices liturgiques orthodoxes (Larchet, J.-C., 2016, que nous avons traduit en roumain) pour la validation des emprunts grecs utilisés en français pour désigner des livres liturgiques, des hymnes, des objets ou des offices. C'est ainsi que nous avons pu constater que l'emprunt grec « Horologion », également utilisé par le père Placide Deseille dans ses écrits liturgiques, l'emportaient du point de vue de l'usage sur son « doublet » français, le calque lexical « Livre des Heures ». Cette observation nous a fait rajouter un contexte large d'emploi de cet emprunt, mentionné comme équivalent français du mot roumain « Ceaslov », tiré du livre de Jean-Claude Larchet considéré normatif en vertu de son autorité dans ce domaine spécialisé (de la théologie liturgique), et qui a été intégré dans la liste des sources de la deuxième édition du dictionnaire :

Ceaslov n. Carte liturgică ce cuprinde tipicul slujbelor zilnice: ceasurile, vecernia, pavercernița, rugăciunile de dimineață, de seară, tropare, acatiste etc.: **Horologion** (m.). *Petit Horologion contenant les parties communes des offices célébrés sans la présence d'un prêtre, édité au Monastère Saint-Antoine-Le-Grand et Monastère de Solan, 2009.* PH. *Le cycle quotidien, dont l'ordre et le contenu des parties fixes figurent dans l'Horologion ou Livre des heures, est constitué par les offices dits « des heures ».* LVL. || sin. **Livre des Heures** (m.). *Le Livre des Heures (Horologion, en grec; Tchassoslov, en slavon d'église) constitue l'ossature des offices de la liturgie orthodoxe et correspond à ce qui est appelé dans la liturgie latine l'ordinaire.* LH. (Dumas, F., 2020a, p. 72).

Le même ouvrage nous a servi de repère d'autorité pour la validation de l'usage d'autres emprunts grecs, tels « apolytikion » et « apolysis »², qui figurent parmi les entrées lexicales de notre dictionnaire bilingue spécialisé:

apolytikion m. Principal tropaire d'un jour de fête, qui conclut les matines et les vêpres, et qui est répété pratiquement à toutes les heures liturgiques: **apolitichion** (n.), pl. **apolitichia**. *În cărțile de slujbă de azi, aceste tropare se numesc apolitichia, adică tropare finale, de încheiere, pentru că se cântă, de regulă, înainte de apolisul slujbei Vecerniei și Utreniei.* DECR. (Dumas, F., 2020a, p. 396).

apolysis m. Prière qui conclut un office, une célébration, prononcée par le prêtre devant les portes royales ouvertes: **apolis** (n.). *Apolisul se face printr-o formulă de binecuvântare pe care preotul o rostește în fața ușilor împărătești.* DECR. || syn. **otpust** (n.). *Apoi, otpustul vecerniei (duminica a treia după Paști la vecernia mică).* P. (Dumas, F., 2020a, p. 396).

² « Un apolytikion est un tropaire que l'on chante au moment de l'apolysis, c'est-à-dire du congé donné par le prêtre, à la fin des Vêpres ou des Matines. Comme tropaire principal, l'apolytikion est chanté également au cours des Grandes complies, au début des Matines et au début de la Liturgie (après la Petite entrée), et il est lu au cours des Petites heures » (Larchet, J.C., 2016, p. 78).

Le critère de l'autorité des sources retenues pour enrichir le corpus de base de notre démarche lexicographique a sous-tendu aussi nos lectures documentaires de textes numériques, hébergés par des sites ou des blogs orthodoxes, en langue française. Dans ce cas aussi, l'autorité de ces sources virtuelles a été engendrée par l'autorité théologique et spirituelle de leurs fondateurs et/ou administrateurs. Au site « orthodoxie.com » déjà retenu au niveau du corpus spécialisé des sources de la première édition du dictionnaire (devenu le site orthodoxe le plus complet et le plus rigoureux en matière d'informations orthodoxes, en langue française, cofondé par Christophe Levalois et le prêtre orthodoxe Jivko Panev), ont été rajoutés le blog « orthodoxologie.blogspot.com » (administré par le diacre orthodoxe suisse Claude Lopez-Ginisty) et le site « sagesse-orthodoxe.fr » (de la paroisse orthodoxe Saint-Germain-et-saint-Cloud de Paris, de juridiction roumaine, dont le recteur est le prêtre Marc-Antoine Costa de Beauregard, doyen³ de France⁴). C'est dans ce type de sources que nous avons recensé le déterminant « carémique »⁵, dérivé à partir du nom « carême », à grande fréquence d'emploi, auquel nous avons accordé le statut d'entrée lexicale dans la deuxième édition du dictionnaire :

carémique adj. De carême ; produit, aliment, qui peut être consommé les jours de carême : **de post** (s. n.). *Numeroase cărți cu rețete de post au apărut în ultima vreme pe piață*. CED. (Dumas, F., 2020a, p. 415).

Nous avons également consulté, de façon sporadique, d'autres sites orthodoxes, de plusieurs monastères ou paroisses (dont, notamment, « monastère-transfiguration.fr »), afin de suivre le fonctionnement de l'usage d'emploi des termes chrétiens-orthodoxes en langue française. De la même manière, de façon parallèle et équilibrée, nous avons enrichi aussi le corpus roumain des sources électroniques, persuadée du fait que c'est surtout à ce niveau, virtuel, à cause de son caractère dynamique, que peuvent se manifester des évolutions éventuelles en matière lexicale ou terminologique. L'autorité ecclésiastique des diocèses représentés par ces sources nous a déterminée à retenir pour le corpus de la recherche lexicographique les sites « doxologia.ro » (de la Métropole de Moldavie et de Bucovine) et « basilica.ro » (du Patriarcat de Roumanie), consultés régulièrement, auxquels se sont ajoutés des sites internet de plusieurs monastères et paroisses assez actives du point de vue de leur présence et activité missionnaires sur le web.

Cette autorité théologique, spirituelle et ecclésiastique des sources (engendrée par et corroborée à) l'autorité de leurs auteurs a eu pour fonction discursive principale la construction de l'autorité lexicographique spécialisée du dictionnaire bilingue. Celle-ci devait répondre aux attentes des représentations générales (et communes) concernant

³ « **doyen** m. Titre d'une dignité ecclésiastique, qui désigne dans l'Église orthodoxe un prêtre qui dirige un doyenné, ayant la fonction d'inspecteur des églises et des prêtres de son doyenné: **protopop** (m.). *Obligația protopopului este de a îndruma, a coordona și a supraveghea activitatea bisericească a parohiilor din protopopiat*. DECR. » (Dumas, F., 2020a, p. 441).

⁴ <http://www.mitropolia.eu/fr/site/155/>, consulté le 12 mars 2021.

⁵ <https://orthodoxologie.blogspot.com/2016/03/recettes-caremiques.html>, consulté le 10 janvier 2020.

l'exhaustivité et l'infailibilité des équivalences proposées par ce type de dictionnaire, autrement dit à une mémoire lexicographique sans faille. D'autant plus que tout comme il y a dix ans, il est le seul dictionnaire bilingue spécialisé de termes chrétiens-orthodoxes, roumain-français et français-roumain.

Mémoire lexicographique et oubli humain

Tout scrupuleux qu'il/elle soit l'auteur(e) d'un dictionnaire, la mémoire lexicographique synthétisée par son ouvrage final n'est jamais sans faille, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un dictionnaire bilingue spécialisé, de termes chrétiens-orthodoxes, non inventoriés de façon précise en langue roumaine, et encore moins en français, langue qui accueille l'Orthodoxie depuis un siècle seulement (Dumas, F., 2009). Il nous semble que d'une manière générale, mémoire et oubli constituent un binôme en permanente tension d'accommodation rassurante au niveau de toute activité de recherche, dont le sujet accomplissant est un être humain. Certes, la mémoire lexicographique se veut totale, exhaustive et complète ; c'est pour cela que le/la lexicographe la bâtit sur les fondements de la lecture de recherche documentaire qui engendre ses « compétences de bibliothèques » (Lavoie, 1982), terminologiques spécialisées dans le domaine dont il/elle veut rendre compte de façon lexicographique. Si l'auteur(e) lexicographe est en plus un traducteur, ou une traductrice comme dans notre cas, la prise de conscience de la dimension métacognitive de cette lecture documentaire incessante dans le domaine référentiel spécialisé de son choix, sera corroborée à ce que Alexandra Kosma appelle une « mémoire de travail » ; c'est-à-dire à tout un processus de gestion personnelle des connaissances accumulées lors de son activité traduisante, qui l'aide à s'activer facilement des habiletés linguistiques de traduction et à « se souvenir » des équivalences des mots ou des structures lexicales complexes déjà rencontrées lors de ses traductions (Kosma, A., 2007). Il s'agit d'une situation idéale, qui harmonise la traduction (qui est une forme de lecture des plus approfondies et des plus intimes) et la lecture spécialisée (ou documentaire), contribuant de la sorte à la construction des compétences lexicographiques bilingues, définies à la fois comme des compétences d'identification des équivalences terminologiques, et des compétences de médiation interculturelles. Ce sont toutes ces compétences qui alimentent la mémoire lexicographique qui nous intéresse dans ce travail. La prise de conscience de la dimension métacognitive de la lecture documentaire, qui se doit être sans relâche et permanente dans le domaine spécialisé illustré par le dictionnaire bilingue, représente une étape complexe et fondamentale de l'enrichissement de la mémoire lexicographique:

Dans la recherche documentaire appliquée à la traduction, les connaissances conditionnelles ou pragmatiques répondent aux questions *quoi*, quel type de document consulter, *où*, comment le localiser, et *comment*, comment y accéder, quelle modalité de lecture mobiliser pour le lire. (Plassard, F., 2007, p. 181).

Dans la réalité, le traducteur n'aborde jamais un texte sans avoir la moindre connaissance préalable concernant directement ou indirectement le sujet. [...] En outre, le texte lui-même apporte des informations qu'il comprend en les rattachant à des choses sues, qu'il s'agisse d'un savoir livresque ou expérimental. [...] Toutefois, des connaissances connexes ou élémentaires ne doivent pas faire illusion et dissuader le

traducteur de se lancer dans une recherche documentaire méthodique. (Durieux, C., 1990, p. 670).

Quant à la mémoire de travail du traducteur/de la traductrice, qui alimente à son tour la mémoire lexicographique, il faudrait préciser le fait que dans notre cas, nous sommes arrivées à nous rendre compte de son importance et de sa fonction de ce type en nous heurtant la première (lors de nos traductions spécialisées, de textes orthodoxes) aux limites des dictionnaires monolingues spécialisés et des dictionnaires bilingues, d'où les équivalences des termes chrétiens-orthodoxes étaient (et le sont toujours) complètement absentes. C'est ainsi que nous avons compris que dans le cas précis de la rédaction de notre dictionnaire bilingue (et surtout de la publication de sa deuxième édition revue et augmentée), la mémoire lexicographique rendait compte du résultat de l'activité de rajouter des mots rencontrés à travers nos traductions spécialisées (et nos lectures documentaires permanentes) au canevas construit à partir des vocabulaires ou lexiques spécialisés qui existaient en français, et des dictionnaires de spécialité du roumain, exploités pour la mise au point des listes des entrées lexicales.

Et c'est toujours par rapport à ces listes que nous avons dressé l'inventaire des nouvelles entrées lexicales, revu et enrichi. Vu que le nombre des dictionnaires monolingues de termes chrétiens-orthodoxes est resté le même qu'il y a dix ans, en roumain⁶ comme en français⁷, la plupart des mots nouveaux introduits dans la deuxième édition de notre dictionnaire bilingue nous ont été fournis par la mémoire de travail reflétant notre activité de traductrice et nos lectures de documentation spécialisée ; c'est ainsi que nous avons « découvert » l'emploi spécialisé du verbe « couvrir » dans le syntagme « couvrir de l'ombre » [du Saint-Esprit] dont l'équivalent roumain est le verbe « a adumbri » transformé en entrée lexicale dans la deuxième édition du dictionnaire bilingue :

adumbri f. Acțiunea de acoperire a omului de către harul Duhului Sfânt; se folosește pentru definirea zămislirii Fiului lui Dumnezeu de către Maica Domnului, după

⁶ Les deux dictionnaires fondamentaux de termes religieux, chrétiens-orthodoxes (notamment théologiques), de la langue roumaine, que nous avons utilisés pour mettre au point la liste des entrées lexicales de la première édition de notre dictionnaire bilingue, sont restés les mêmes : *Le Dictionnaire de théologie orthodoxe* (Bria, I., 1981) et *Le Dictionnaire encyclopédique de connaissances religieuses* (Branîște, E., 2001). Cette liste a été augmentée en roumain, comme en français, à travers l'enrichissement de la mémoire lexicographique par la contribution terminologique de la mémoire de travail de l'auteure lexicographe-et-traductrice de textes spécialisés.

⁷ Nous mentionnons ici l'excellent dictionnaire consacré aux « mots du christianisme » rédigé par un universitaire et juge ecclésiastique catholique français pour les trois grandes confessions chrétiennes (le Catholicisme, l'Orthodoxie et le Protestantisme) (Le Tourneau, D., 2005), le *Vocabulaire théologique orthodoxe* (publié chez Cerf par une équipe de Catéchèse orthodoxe), un lexique consacré aux mots du culte qui clôt le *Spoutnik* du père Denis Guillaume (Guillaume, D., 1997) (ancien moine uniate du monastère de Chevetogne devenu orthodoxe quelques ans avant sa mort), un *Dictionnaire russe-français des termes en usage dans l'Église russe*, signé par Martine Roty et publié par l'Institut d'Etudes Slaves (Roty, M., 1992) et le plus ancien de tous, un *Dictionnaire grec-français des noms liturgiques en usage dans l'église grecque* (Clugnet, L., 1895).

adumbrirea ei de către Duhul Sfânt: **couvrir de l'ombre** (s.v.). *La puissance du Très-Haut couvrit alors de son ombre celle qui n'avait pas connu le mariage, et elle conçut. Et son sein virginal devint comme un champ de délices pour ceux qui veulent y moissonner le salut en chantant Alléluia!* RA. (Dumas, F., 2020a, p. 33).

C'est toujours à travers notre activité de traductrice de textes spécialisés, de spiritualité et de théologie orthodoxe, du roumain en français surtout, que nous avons pu constater quelques oublis aussi, notamment en matière des noms propres des saints, réunis dans une liste alphabétique insérée à la fin du dictionnaire bilingue. Il s'agit des noms de quelques saints roumains, non mentionnés dans la première édition, dont :

Antim Ivireanul, mitropolitul Țării Românești, sfânt ierarh martir – **Anthime l'Îbère, métropolitte de Hongro-Valachie**, saint hiéromartyr, 27.09 (Dumas, F., 2020a, p. 345).

Daniil Sihastrul, sfânt cuvios – **Daniel l'ermite de Voroneț**, saint, 18.12 (Dumas, F., 2020a, p. 350).

Filofteia de la Curtea de Argeș, sfântă muceniță – **Philothée la Nouvelle, de Tîrnovo à Curtea de Argeș**, en Valachie, sainte martyre, 07.12 (Dumas, F., 2020a, p. 354).

Ștefan cel Mare, sfânt voievod – **Etienne le Grand**, saint voïvode, 02.07 (Dumas, F., 2020a, p. 373).

Pour conclure

Ces oublis, assez peu explicables autrement que par l'imperfection (et la défaillance) de la nature humaine de l'auteure lexicographe⁸, ont été donc remédiés, et les équivalences françaises proposées pour ces noms de saints roumains ont été validées par leur mention dans le Calendrier qui clôt le *Livre de prière* publié aux éditions Apostolia en 2014. Ce dernier a été rajouté en 2020 comme source documentaire spécialisée nouvelle (et à autorité légitimée de façon ecclésiastique par ses auteurs et par l'endroit même de sa publication⁹) à fonction de validation de l'ensemble des entrées lexicales mentionnées dans la première édition du dictionnaire bilingue de termes chrétiens-orthodoxes. Nous y avons puisé des contextes larges d'emploi discursif de nature liturgique pour quelques

⁸ Un autre type d'oubli de cette nature, humaine, est représenté par des mots roumains dont les équivalences françaises ont été considérées connues à cause de leur utilisation dans le lexique religieux français, chrétien catholique, et de leur présence dans des dictionnaires bilingues roumain-français non marqués du point de vue d'une spécialisation chrétienne-orthodoxe ; c'est le cas du nom « paracliser », par exemple, absent de la première édition du dictionnaire, et rajouté comme entrée lexicale dans la deuxième : « **paracliser m.** Persoană care se ocupă de biserică și care îl ajută pe preot, în general în altar, la slujbe: **sacristain** (m.). *Sacristain: employé chargé de la sacristie, qui prépare les cérémonies liturgiques et entretient l'église.* LMC. » (Dumas, F., 2020a, p. 217).

⁹ Le livre est paru avec la bénédiction du Métropolitte Joseph aux éditions ecclésiastiques officielles de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale.

mots français, dans le but d'une initiation culturelle de cette facture, liturgique, des utilisateurs roumains du dictionnaire bilingue de termes chrétiens-orthodoxes. C'est le cas du tropaire¹⁰ de Noël, assez rarement rencontré dans des sources écrites, qui figure à l'intérieur de l'entrée lexicale représentée par le nom propre « Crăciun » :

Crăciun n.pr. Denumirea populară a sărbătorii Nașterii lui Hristos, din data de 25 decembrie: **Noël** (n.pr.). *Si l'on prend l'exemple de Noël, cette fête est indiquée dans les livres liturgiques et les calendriers à la date du 25 décembre. Dans les communautés suivant le nouveau calendrier, c'est bien à cette date que sera célébrée la Nativité. Dans le cas de l'ancien calendrier, la fête sera reportée treize jours après le 25 décembre, soit au 7 janvier.* VTO. [Troparul Nașterii Domnului în limba franceză: *Tropaire de la Nativité du Christ: Ta Nativité, ô Christ notre Dieu, a fait resplendir dans le monde la lumière de la connaissance, en elle les adoreurs des astres apprenent d'un astre à T'adorer, ô Soleil de justice, et à Te connaître Soleil levant venu d'en haut; Seigneur, gloire à Toi.* LP.] (Dumas, F., 2020a, p. 41)

Comme on peut le constater, la mémoire lexicographique qui sous-tend la rédaction d'un dictionnaire bilingue de termes chrétiens-orthodoxes est validée en permanence par les lectures documentaires et l'agir traduisant de l'auteure, ainsi que par ses compétences culturelles et cultuelles qui supposent l'identification de l'autorité des sources qui imposent l'usage terminologique. De plus, cette mémoire peut être complétée aussi par la remédiation des quelques oublis « humains » dont fait preuve l'auteure lexicographe, à condition qu'elle puisse les identifier discursivement et valoriser lexicographiquement.

Références

¹⁰ « **tropaire** m. Chant liturgique bref, qui raconte en résumé, de façon poétique, la vie et l'enseignement d'un saint ou d'une fête: **tropar** (n.). *Troparul Sfântului Ierarh Dosoftei, Mitropolitul Moldovei, glas 8: Apărătorule al Ortodoxiei și învățătorule al sfințeniei, păstor blând ca un miel și mare dascăl al Sfintei Liturghii, Părinte Ierarhe Dosoftei, roagă-L pe Hristos Dumnezeu să mântuiască sufletele noastre.* SOM. » (Dumas, F., 2020a, pp. 587-588).

- Braniște, Ene, preot prof. dr., Braniște, Ecaterina, prof., *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Editura Diecezană Caransebeș, 2001.
- Bria, Ion, pr. prof., *Dicționar de teologie ortodoxă*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981.
- Clugnet, Léon, *Dictionnaire grec-français des noms liturgiques en usage dans l'église grecque*, Paris, Alphonse Picard et fils éditeurs, 1895.
- Deseille, Placide, archimandrite, *La Couronne bénie de l'année chrétienne. Homélies pour l'année liturgiques*, volumes I et II, Monastères Saint-Antoine-Le-Grand et Monastère de Solan, 2017.
- Dumas, Felicia, *Dicționar bilingv de termeni creștin-ortodoxi român-francez, francez-român*, ediția a doua revizuită și îmbogățită, Iași, Editura Doxologia, 2020a.
- Dumas, Felicia, « Autorité et notoriété d'une traduction. Quelques réflexions sur la traduction française du *Psautier* par le père archimandrite Placide Deseille », in *Receptarea Sfintei Scripturi: între filologie, hermeneutică și traductologie. Lucrările Simpozionului internațional „Explorări în tradiția biblică românească și europeană”*, ediția a IX-a, Iași, 9-11 mai 2019, Eugen Munteanu (coord.), A. Catană-Spenchiu, A.M. Gînsac, M. Moruz, M. Ungureanu (editori), Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2020b, p. 67-79.
- Dumas, Felicia, *Rencontrer discursivement le divin en langue française. Réflexions et analyses traductologiques, lexicales et sémiologiques*, București, Editura Pro Universitaria, 2019.
- Dumas, Felicia, *Le Discours religieux orthodoxe en langue française. Approches linguistique, traductologique et anthropologique*, București, Editura Pro Universitaria, 2018.
- Dumas, Felicia, *Dictionnaire bilingue de termes religieux orthodoxes : français-roumain*, Métropole de Moldavie et de Bucovine, éditions Doxologia, Iași, 2010.
- Dumas, Felicia, *L'Orthodoxie en langue française. Perspectives linguistiques et spirituelles*, avec une Introduction de Mgr Marc, évêque vicaire de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, Casa editorială Demiurg, Iași, 2009.
- Durieux, Christine, « La recherche documentaire en traduction technique : conditions nécessaires et suffisantes », *Méta*, 35/4, Montréal, 1990, p. 669-675.
- Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, traduction d'Étienne Sacre, revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Le Seuil, 1996 [1960].
- Guillaume, Denis, *Le Sputnik, nouveau Synecdimos*, Parma, Diaconie apostolique, 1997.
- Kojève, Alexandre, *La notion de l'autorité*, Paris, Gallimard, 2004.
- Houdebine, A.-M., « L'imaginaire linguistique : questions au modèle et applications actuelles », *Limba și comunicare*, (III), *Expresie și sens*, Iași, editura Junimea, 1998.
- Kosma, Alexandra Kosma, « Le fonctionnement spécifique de la mémoire de travail en traduction », *Meta : journal des traducteurs*, n° 521, Presses de l'Université de Montréal, 2007.
- Larchet, Jean-Claude, *La Vie liturgique*, Cerf, Paris, 2016.
- Le Tourneau, Dominique, *Les mots du christianisme. Catholicisme, Orthodoxie, Protestantisme*, Fayard, Paris, 2005.
- Plassard, Freddie, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- Roty, Martine, *Dictionnaire russe-français des termes en usage dans l'Église russe*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1992.

„WARUM LEGT OMA IHRE BRILLE IN DEN KÜHLSCHRANK?“

Régine ATZENHOFFER
Université de Strasbourg
r.atzenhoffer@unistra.fr

***Abstract.** This research examines dementia and its consequences for patients and their families in literature for adolescents. Contemporary French and German authors report on the feelings of the novelistic characters towards the ill, the continuous decline of brain function and its many manifestations, as well as the side effects of Alzheimer's disease.*

***Keywords:** youth literature; memory; oblivion; dementia; death.*

Alzheimer-Demenz in der zeitgenössischen Jugendliteratur

Die stark von Moral und Pädagogik geprägte frühe Jugendliteratur wurde ursprünglich zur "moralischen" Erziehung und zur Vermittlung religiöser und unterrichtender Inhalte verwendet. Es ging den Autoren daher nicht um unterhaltsame Abenteuer, Unterhaltung und Zerstreuung. Im 18. Jahrhundert war die Jugendliteratur gar der Ausbildung von Fürsten vorbehalten und erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewann der Unterhaltungsfaktor an Bedeutung. Die vorherigen gängigen pädagogischen Absichten und die moralischen Belehrungen rückten somit in den Hintergrund. Die Werke der 1950er- und 1960er-Jahre luden in schöne Phantasiewelten ein und verfolgten das Ziel, die jungen Leser zu unterhalten und Räume für deren Wünsche, Träume und Hoffnungen zu schaffen. Seit der 1970er-Jahre sind derartige Jugendbücher weitgehend aus der Mode gekommen. Es hat sich ein signifikanter Wandel vollzogen: Autoren greifen nun Verstörendes auf, suchen die Realität problemorientiert zu beleuchten und die Jugendlichen an Themen, um welche diese Literatur bislang einen breiten Bogen machte, wie Verluste, Gewalt oder Krankheiten – u.a. Krebs, Magersucht, Aids und Demenz – heranzuführen. Neben Büchern, die sich auch heute noch dem Idyllischen und Trivialen widmen, begleiten Bücher der realistischen Jugendliteratur die Heranwachsenden, indem sie Problemthemen, die zu den „ältesten Themen in der Geschichte der deutschen Literatur“ gehören (Tomasek, T., 2002, p. 97), literarisch verarbeiten.

In den Buchhandlungen finden sich nun eine Reihe von Werken, in denen das Altern und die Vergänglichkeit im Mittelpunkt stehen und Fragen nach dem Sinn des Lebens, bzw. des Ablebens aufgeworfen werden. In der jetzigen Welt, in der die Lebenserwartung des Menschen dank medizinischer Fortschritte stets ansteigt, bedeutet der psychische Abbau und dessen Begleiterscheinungen einen tiefen Einschnitt im Dasein der Betroffenen. Zeitgenössische Fiktionen für junge Leser geben einen Einblick in die Lebenssituation von Alzheimerkranken und deren Verwandten, welche bislang in der Jugendliteratur zwar

präsent, aber selten im Zentrum der Erzählung standen und eher als Randthemen bearbeitet wurden. Sie gehen auf den Umgang und das Zusammenleben mit Demenzkranken in einem nicht von Behinderung geprägten Umfeld ein, was in früheren Werken nicht im Vordergrund der Handlung stand.

Unser Beitrag zielt darauf hin, die hirnorganische Krankheit Alzheimer, die verschiedenen thematischen Aussagen zur literarischen Behandlung von Gedächtnisverlust, Demenz und ihrer kognitiven Beeinträchtigung in sechs ausgewählten Werken der Jugendliteratur (Dreyfuss, C., 2004; Dunker, K., 2001; Marmon, U., 2014; Richter, J., 2012; Robert, F., 2013; Vermot, M.-S., 1996) zu untersuchen. Wie verarbeiten die Autorinnen das Krankheitsbild Demenz? Wie gehen sie an die Problematik der Gedächtniseinbußen, des Verlusts des Orientierungsvermögens und des Sprachverständnisses, der eingeschränkten geistigen Leistungsfähigkeit heran? Inhaltlich-erzähltheoretisch stehen die Erkrankten und ihre Beschwerden und Begleiterkrankungen im Mittelpunkt. Wie wirkt sich die Krankheit auf die Familienverhältnisse in einer Gesellschaft aus, die Schönheit und Jugend über alles schätzt und in welcher Alter, Krankheit und Tod eine Quelle von Sorgen und Ängsten darstellen? Welche Darstellungsformen – u.a. verharmlosende oder dramatisierende Elemente, typisierte oder individuelle Krankheitsverläufe – werden hierfür verwendet? Ohne detailgenau auf die Handlungen oder die einzelnen Romangestalten einzugehen – was eine separate Analyse erfordern würde – werden wir die wiederkehrenden Motive in Bezug auf das Bild der an Demenz erkrankten Figuren in den sechs ausgewählten Romanen beleuchten. Unsere Analyse der literarischen Darstellung von Demenzerkrankung beruht sowohl auf der von Glaser und Strauss (Glaser, B., Strauss, A., 1967) entwickelten "Grounded Theory" als auch auf text- und leserorientierten Theorien. Letztendlich gilt es die didaktische Bedeutung solcher Werke für junge Leser zu erfassen. Wie können die sechs ausgewählten problemorientierten Romane zum Verständnis der Krankheit beitragen? Welches Wissen über Demenz wird durch diese literarische Bearbeitung konstruiert?

In den hier untersuchten Werken nimmt die Alzheimer-Krankheit, die nie explizit im Titel genannt wird, eine zentrale Stelle in der Erzählung ein. Es ist nicht einfach, diese Krankheit zu definieren, ohne sie in eine Reihe von reduktiven Schemata einzubinden. Schon Nietzsche hatte den normativen Charakter der Gesundheit betont, ein Gedanke, der von Georges Canguilhem weiterverfolgt wird, der sich den Fragen der Gesundheit, der Normen und des Normalen widmet: "Gesund sein heißt nicht bloß, in einer gegebenen Situation normal, [...] normativ zu sein. Was die Gesundheit ausmacht, ist die Möglichkeit, die das augenblicklich Normale definierende Norm zu überschreiten; die Möglichkeit, Verstöße gegen die gewohnheitsmäßige Norm hinzunehmen und in neuen Situationen neue Normen in Kraft zu setzen" (Canguilhem, G., 1996). Unser Interesse gilt besonders den Krankheitsmotiven und -narrativen, weil sie Aufschluß geben über kursierende Vorstellungen von Demenz-Krankheiten und in mehrfacher Hinsicht mit der heutigen Gesellschaft verwoben sind. Sie erfordern daher eine Interpretation, die nicht nur individuell, sondern auch kollektiv ist, weil sie mit gesellschaftlichen Ideal- und Normvorstellungen korrespondieren. Marc Augé und Claudine Herzlich (Augé, M., Herzlich, C., 1984) weisen darauf hin, daß Krankheit eine "elementare Form des Ereignisses" darstellt und ihre biologischen Manifestationen in den Körper eines

Individuums eingeschrieben sind, sie aber auch Gegenstand einer sozialen Interpretation ist. Bei der Analyse der Darstellungen der Alzheimer-Krankheit in der zeitgenössischen Jugendliteratur geht es nicht darum, ob pathologische Zustände in solchen Büchern dargestellt werden können oder sollen, sondern wie sie dargestellt werden. Was die Schilderungen der Symptome, bzw. der Krankheitsverläufe in obigen sechs Werken gemein haben, ist, wie es Michel Foucault zu sagen pflegte, "der gleiche Blick auf die Dinge, die gleiche Quadratur des Wahrnehmungsfeldes" (Foucault, M., 1969, p. 47). Der erste Teil dieser Arbeit wird demzufolge darin bestehen, die Konvergenzen – "einen gewissen konstanten Charakter der Äußerung" (Ibid.), wie Foucault es ausdrücken würde – nachzuweisen. Mit welchen Charakteristika sind die in den Werken auftauchenden Krankheitsbilder behaftet? Eine Außenperspektive gibt Aufschluß über jeweils gängige gesellschaftliche und kulturelle Vorstellungen von einer Krankheit und deren Ursachen, vermittelt einen Eindruck von den Schwierigkeiten im Umgang mit einem als anders wahrgenommenen Verwandten.

François Laplantine (Laplantine, F., 1986) hat sich mit den Darstellungen von Krankheiten beschäftigt, die durch eine Vielzahl von Faktoren mitbedingt oder gar ausgelöst werden. Laplantine unterscheidet acht "ätiologische Modelle", die er wie folgt unterteilt: ontologisches/funktionales Modell; exogenes/endogenes Modell; additives/subtraktives Modell; abbauendes/aufbauendes Modell). In denen für unsere Untersuchung als Grundlage dienenden Romane läßt sich die Erkrankung der Hauptgestalten durch die entstandenen kognitiven Mängel dem "subtraktiven" Modell der Schwäche und Mangel zuordnen. Beide Zustände – Krankheit und Gesundheit – erscheinen als diametrale Pole, die in einem Wechselverhältnis zueinanderstehen. Gesundheit ist jedoch nicht nur als "die Absenz von Krankheit" (von Jagow, B. & Steger, F., 2009, p. 62) zu verstehen; vielmehr müssen Gesundheit und Krankheit als sich "gegenseitig überlappende Konzepte" aufgefaßt werden, "deren Pole ganz gesund und ganz krank sind, auf deren Verbindungslinie allerdings graduelle Positionen zwischen gesund und krank liegen" (Ibid., 195f.). Es gibt also zwischen Gesundheit und Krankheit "einen Bereich, der weder eindeutig als gesund noch eindeutig als krank gedeutet werden kann" (Ibid., p. 62). Die Gestalten der Romane von Kristina Dunker, Jutta Richter, Uticha Marmon, Corinne Dreyfuss, Françoise Robert und Marie-Sophie Vermot erleben im Laufe der Erkrankung Einbußen in so genannten kognitiven Kernfunktionen, zu denen die Aufmerksamkeit und Konzentration, das Gedächtnis und Arbeitsgedächtnis, die Informationsverarbeitungsgeschwindigkeit und die mentale Flexibilität zählen. Die Autorinnen thematisieren den fortschreitenden Verfall des Gedächtnisses sowie die Beeinträchtigung von Aufmerksamkeit und Denkvermögen. Die Romanhandlung schlingert voran, bis das jeweilige Familienumfeld der erkrankten Figuren das Krankheitsbild und der Leser die narrativen, thematischen und allegorischen Funktionen dieser unheilbaren neurodegenerativen Krankheit wahrnehmen.

Symptomatik und Verlauf werden als eine unglückliche und dramatische Erfahrung mittels Metaphern nacherzählt. So verliert die Großmutter "den Kopf", die Krankheit "entführt" Evas Vater, Onkel Fietes Erinnerungen "fallen durch sein siebförmiges Gedächtnis und verschwinden für immer", Annas Vater ist "völlig von der Rolle" und Berti hat einen "Troll im Kopf". Imaginäre Konstruktionen und ihr Ausdruck durch bildhafte Redewendungen unterscheiden den literarischen vom wissenschaftlichen Diskurs über die

Krankheit: Der literarische Diskurs ist deshalb reich an Metaphern, weil er die subjektive Übersetzung einer imaginären Inszenierung ist, während der wissenschaftliche Diskurs ausschließlich auf der objektiven Umschreibung realer, konkreter und medizinischer Fakten beruht. Die Metaphorisierung der Krankheit, wie es schon einige der Romantitel andeuten, wird von den textuellen Repräsentationen und Assoziationen hervorgebracht. Krankheitsnarrative weisen Ästhetische Ausschmückungen und ein hohes Potential für Metaphorisierung auf. Zudem ist es schwierig, das Leiden verbal zu veräußern, es anderen gegenüber verständlich zu machen, so daß sich die Autorinnen sprachlicher Bilder bedienen.

Der erzählte erkrankte Körper, der eine weit größere Vielfalt an Bedeutungen hervorbringt, als es die klinische Untersuchung tun würde, ist in gewisser Weise ein bezeichnender Referent: Er wird zur Einschreibfläche für medizinische und textuelle Parameter. Die Romane enthalten eine ganze Reihe medizinischer Tatbestände, die der jeweiligen Zustandsphase der Krankheit entsprechen, darunter Gedächtnisstörungen, Ataxie, Adynamie, Aphasie, usw. Dennoch ist dieses literarische Bild der Demenzerkrankung weit entfernt von einer wissenschaftlichen Konstruktion von Krankheit; auf der einen Seite steht die Metapher der Demenzerkrankung, auf der anderen Seite Alzheimer als konkrete Erfahrung des Erkrankten und dessen Familie. O. Ducrot und T. Todorov unterscheiden zwischen dem Symptom und dem Zeichen. Für sie ist das Symptom in der Tat ein Zeichen, das "ein konstituierender Teil des Referenten ist, so dass die hier beschriebene Beziehung nicht vom Typ Signifikant-Signifikat [...], sondern vom Typ Zeichen-Referent (oder Repräsentation) ist", insofern die Krankheit eine Tatsache ist (Ducrot, O. & Todorov, T., 1972, p.136). Sowohl bei Kristina Dunker als auch Jutta Richter, Uticha Marmon, Corinne Dreyfuss, Françoise Robert und Marie-Sophie Vermot wird die Krankheit durch das Schreiben und die schöpferische Instanz mit einer Diagnose versehen die einen tödlichen Ausgang voraussagt: "Dein Vater ist krank [...] Eine Genesung gibt es nicht", erklärt Lucile ihrer Tochter Eva (Vermot, M.-S., p.68). Es handelt sich nicht um eine "Krankheit wie Windpocken oder Husten. Es tut nicht weh. Aber man kann es nicht heilen", erzählt Frau Abendroth der kleinen Mia (Marmon, U., p. 138). Ist die Krankheit einmal ausgebrochen, "wird man sie nicht mehr los. Aber sie ist nicht ansteckend" (Ibid., p. 75).

Diese Werke sehen in der Schwächung des Körpers der Betroffenen das Werk des Todes. Edouards, Klaus Lessmanns oder Fiete Feddersens Körper lassen den Leser, der unmißverständlich darüber informiert wird, daß Edward sabbert und sein Getränk aufschlürft, daß seine Beine zucken, daß Klaus' Hand zittert und daß er torkelt, das Fortschreiten der Krankheit erfassen. Diese Körper bilden jedoch keine monolithische Einheit, sie sind nicht von einem Roman zum anderen oder innerhalb desselben Romans gleich. Anfangs scheinen sie noch ziemlich gesund zu sein, dann werden sie nach und nach morbide. Der Körper hört auf, nur Körper zu sein: Über ein einfaches narratives Motiv hinaus wird er zu einem Bedeutungsknotenpunkt, an dem die Schriftstellerinnen versuchen, die Entwicklung eines morbiden Zustands klarzulegen. Der Körper der kognitiv Beeinträchtigten (Großmutter, Opa Lou, Edouard, Klaus Lessmann, Fiete Feddersen und Berti Abendroth) ist derart ausdrucksstark, daß er die Krankheit der Protagonisten und jede Veränderung in ihrem Wesen und ihrem Leben sogleich offenbart:

„Edward koordiniert seine Bewegungen nicht mehr so wie früher (Vermot, M.-S., p.15). Sein Gang hat sich im Laufe der Monate versteift [...] sein Sehvermögen hat sich verschlechtert (Ibid., p.26). Er drückt sich immer schlechter aus, sein Gang hat sich verändert, seine Handschrift wird zunehmend unleserlich (Ibid., 35). Seine Augen sind jetzt ausdruckslos (Ibid., p.38). Edouard steht da, dreht sich auf dem Teppich im Kreis, mit hängenden Schultern, mit abwesendem Blick (Ibid., p.42). Er dreht unaufhörlich sich Kreis. Ihr Kopf wackelt [...], sie hört Edwards schlürfende Schritte“ (Ibid., p.58).

Indem die Autorinnen die Symptome, insbesondere die Hyperaktivität, die zu unaufhörlichem Umherwandern und verminderter Koordination der Gesten führt, als Metaphern für eine innere Störung erscheinen lassen, beschreiben sie die psychische Erkrankung als langsamen Verschleiß, als Projektion des Todes ins Leben. In diesen Romanen wird der junge Leser zunächst durch die impliziten Äußerungen der anderen Protagonisten aufgefordert, ein relativ homogenes Register von Krankheitszeichen zu analysieren und das Übel zu entschlüsseln, unter dem diese Verwandten leiden. Die Werke befassen sich mit der Krankheit, ohne in ein komplexes Erklärungssystem zu verfallen, das für den jungen Leser unverständlich bleiben würde. So äußert sich die ideatorische Apraxie z. B. in Klaus Lessmanns Schwierigkeiten, eine Gabel zum Mund zu führen (Dunker, K., 56), sich zu waschen (Ibid., 62) und sich anzuziehen (Ibid., p.53), in seiner gestörten Bewegungskoordination und in seiner Hyperaktivität (Ibid., p.32). Fiete Feddersens Unfähigkeit, die ihm bekannten Gesichter von Katharina und Ole zu erkennen, ist auf die Prosopagnosie zurückzuführen; auch der Prosopagnostiker Berti ist nicht mehr in der Lage, sein eigenes Gesicht auf einem Familienfoto zu erkennen. Nicht nur diese visuelle Agnosie, sondern auch die Aphasie und die Apathie der Großmutter werden metaphorisch erzählt: "Ihr Blick schweift immer in die Ferne [...] Sie scheint verloren zu sein" (Dreyfuss, C., p. 45). Die hier verursachte Behinderung und Verzweiflung widerspiegelt sich auf den Gesichtern: "Er starrte es an, als ob er ein Gespenst oder ein Monster sehen würde. Dann begann er zu zittern. Und das Entsetzen stand ihm ins Gesicht geschrieben. Die Mundharmonika rutschte ihm aus der Hand [...] Dann fing Onkel Fiete an zu schreien" (Richter, J., p. 88).

Auch andere Verhaltensweisen wie Charakterstörungen, Stimmungsschwankungen oder veränderte Wahrnehmung einschließlich Anosognosie sind in diesen Geschichten zu erkennen. Edouard wird gewalttätig und schlägt wie wild um sich (Vermot, M.-S., p. 62), Fiete Feddersen macht ein Nickerchen in der Sonne bis zum Sonnenbrand (Richter, J., pp. 109-110) und die Großmutter bittet um Chips "zum Dippen" ihres "Baba au Rhum", eines nach dem Backen mit einer Mischung aus Läuterzucker und Rum getränkten runden Napfkuchens aus süßem Hefeteig (Dreyfuss, C., p. 29). Die jungen Leser werden mit der Krankheit und dem Alter, das "dich ohne Vorwarnung, wie ein Regenschauer bis auf die Knochen durchnässt" (Ibid., p. 33) und dem Tod konfrontiert. Es werden jedoch keine unerträglichen Situationen oder intensive Schmerzen erwähnt. Mittels durchaus lebenswerter Romanfiguren werden die Alzheimer-Demenz, der körperliche Verfall, der fortschreitende geistige Abbau, die Abhängigkeit von Pflege und Betreuung und auch etliche durch den wechselhaften Verlauf von Verschlechterung und Verbesserung bedingte unvergeßliche, kurze, gnadenvolle Stunden, die Mia, Katharina, Ole, Anna, Eva oder Flavie mit den Betroffenen erleben können, geschildert. Der Alzheimer-Patient vermag

es dennoch, den Kindern und Jugendlichen eine Freude zu bereiten, indem er sie mittwochs in den öffentlichen Garten mitnimmt (Dreyfuss, C., p.37), mit ihnen Haselnußbäume pflanzt (Dunker, K., 35), ihnen Piratengeschichten erzählt (Richter, J., 113-120) oder eine Baumhütte in Form eines Schiffes baut (Ibid., pp. 98-99).

Die Symptome, die im Laufe der Handlung auftreten, bringen den Leser dazu, den von den Autorinnen zu Beginn der Handlung verschwiegenen Namen der Krankheit zu erraten. "Dein Großvater ist demenzkrank", erklären schließlich die Eltern Mia (Marmon, U., p. 76) und eine medizinische Koryphäe bestätigt, daß Edouard "weg vom Geist", d. h. dement ist: "Alzheimer", stellt Professor Valandre fest (Vermot, M.-S., p. 18). Arzt, Verwandte, Freunde oder Nachbarn werden zu Vermittlern des medizinischen Wissens. Ihre Beobachtungen auffälliger Verhaltensweisen, zunehmender Beeinträchtigung der Orientierung sowie der Aufmerksamkeit, der Sprache, des Auffassungs- und Denkvermögens der Betroffenen werden durch einen Mediziner zweifelsohne als Symptome einer Demenz diagnostiziert. Außenstehende Romanfiguren – insbesondere die Verwandten, Bekannten, Nachbarn, Schulkameraden und einige medizinische Fachkräfte – gehen auf die typische Symptomatik ein. Jedoch wird die medizinische Behandlung von Demenz-Patienten nicht in das Romangeschehen einbezogen. Auch Orte wie das Krankenhaus (Vermot, M.-S., p. 17) und das Pflegeheim, dieses "große Haus, das wie ein Hotel aussieht" (Dreyfuss, C., p. 42) werden nur flüchtig mit der Krankheit in Verbindung gebracht.

Die Emotionen der Angehörigen, die den Patienten umsorgen und begleiten, werden von den Autorinnen in den Vordergrund gerückt. Die Demenz-Erkrankung ruft bei den Bezugspersonen sogar Scham hervor. Auch die Kinder und Enkelkinder sind von der Demenzerkrankung im engsten Familienkreis betroffen. Das sozial unangemessene Verhalten Klaus Lessmanns, der ein Stück seines Schokoladenkuchens in das Dekolleté seiner Tisch Nachbarin katapultiert und sich in der Öffentlichkeit auszieht (Dunker, K., p. 100), Fiete Feddersens Nickerchen im Wartehäuschen der Bushaltestelle (Richter, J., p. 29) und Edouards "breiiges, speichelgetränktes Mischmasch" (Vermot, M.-S., p. 33), führen zur sozialen Ausgrenzung. Bleiben kleinere Kinder wie Mia (Richter, J., p. 41) im Umgang mit den Demenzkranken meist unbefangen und gelassen, so meiden Jugendliche und Erwachsene gesellschaftliche Treffen, bei denen sie sich des Verwandten schämen müßten. Eva drückt sehr deutlich aus, wie sie sich beim Anblick ihres Vaters fühlt: Sie schämt sich. "Ich schäme mich, dort zu sein, in Edwards Gegenwart" (Vermot, M.-S., p. 33). Als ihre Mitschüler von Klaus behaupten, er sei bekloppt wie ein an Creutzfeldt-Jakob erkranktes Rind (Dunker, K., pp. 25 & 53), anstatt seine motorischen Störungen in Form von Myoklonien und Ataxie dem Demenz-Syndrom zuzuordnen und sich auf seine Beeinträchtigungen einzustellen, schämt sich die gedemütigte Anna fast in Grund und Boden. Die Krankheit führt zu Edouards von und Klaus' sozialem Tod: Nebst Ausgrenzung und Mißachtung müssen sowohl die Betroffenen als auch ihre Angehörigen den schleichenden und unaufhaltsamen Verlauf von Morbus Alzheimer bis zum Ableben hinnehmen:

"[...] Lucile muß sich eingestehen, daß Edouard nicht allzu lange mehr im Kreis der Familie leben wird [...] Sie erwägt es nun, aufzugeben, nachdem sie sich bisher der

Illusion hingegeben hatte, der Verlauf der Krankheit würde erträglich bleiben [...] Seit Wochen muß sie miterleben, wie der Mann, den sie liebt, zu einem Pflegefall wird" (Vermot, M.-S., pp. 84-85).

Die Hirnleistungsstörung Edouards schränkt auch das Leben seiner Frau massiv ein. Ihre Furcht, den geliebten Lebenspartner zu verlieren, ist mit einem starken Gefühl der Hilflosigkeit und mit Demoralisierung verbunden. Für Lucile, Eva und Anna ist es eine namenlose Qual, dem geistigen und körperlichen Abbau, den Einbußen der Alltagskompetenzen, dem beeinträchtigten psychischen Zustand und der geänderten Bewusstseinslage des Erkrankten hilflos gegenüberzustehen. Alle drei sind von der Diagnose Demenz stark gefordert: die erwähnten Persönlichkeitsveränderungen ihrer Angehörigen bringen sie in große Bedrängnis und alle haben große Mühe, sich in ihre veränderte Rolle im Leben des Ehemannes, bzw. des Vaters einzuleben. Für sie gilt es nun, dem hohen Leistungsdruck zu widerstehen und dabei ihre eigene Würde wie auch die der dementen Betroffenen zu wahren. Edward, Klaus und Berti entfremden sich allmählich ihrer selbst und von den Mitmenschen. Letztere drücken auch ihre Angst (Vermot, M.-S., p. 63) – Eva gibt zu, "zu Tode erschrocken" zu sein (Ibid., p. 9) –, ihre Verzweiflung, ihre Müdigkeit, die sie "umhaut" (Ibid., 66-67) und manchmal sogar ihre Wut (Ibid., p. 57) aus, weil das Beschwerdebild der Kranken von Außenstehenden nicht berücksichtigt wird und die emotionale Gleichgültigkeit letzterer bei den Lebenspartnern und Kindern tiefe Verletzungen hinterläßt.

Die durch die Demenz vom Alzheimer-Typ (DAT) ausgelösten Wesensveränderungen sind höchst befremdlich. Die einst aktiven, attraktiven und liebevollen Menschen sind nicht wiederzuerkennen: Sie neigen zur Antriebslosigkeit und affektivem Abflachen, vernachlässigen ihr Äußeres und entwickeln ein enthemmtes, wenn nicht gar aggressives Verhalten. Die Diagnose „Demenz“ bedeutet für die erwachsenen Angehörigen einen tiefgreifenden Einschnitt. Für die Romankinder, die im Gegensatz zu ihren pflegenden Eltern keinen gravierenden Belastungen ausgesetzt sind, bedeutet es eine minder große Umstellung:

"Opapi sah sie einen Augenblick lang verwirrt an. Dann geschah etwas Merkwürdiges. Er wandte den Blick nicht ab, aber irgendwie schauten seine Augen plötzlich an ihr vorbei und seine freie Hand begann, wie von ganz alleine die Tischdecke glatt zu streichen.

Aha, dachte Mia, so ist das also mit der Verwirrtheit. Na, das ist ja nicht so schlimm (Marmon, S., p. 41) [...] Mit der Verwirrtheit ist es so: Wenn sie einmal da ist, dann wird man sie nicht wieder los. Aber ansteckend ist sie nicht. Genauso wenig wie das Vergessen [...]" (Ibid., p. 75).

Mia verharmlost auf diese Art die Demenz ihres Großvaters. Der von der Enkelin mehrmals erwähnte Faktor "Vergessen" spielt Opapis Lebensbegrenzung durch die Krankheit herunter. Für die Kinder bleiben die Großeltern liebe und liebende Bezugspersonen und die Überlieferer der Familiengeschichte, auf die sie weiterhin hemmungslos zugehen: "Und Mia verstand es, die Gutwettertage für ihre Spaziergänge mit Opapi zu nutzen und so viele Erinnerungen zu sammeln, wie möglich" (Marmon, U., p. 71). Der Text illustriert, weshalb die Erkrankten "anders" als früher und "irgendwie

komisch" (Richter, J., p. 89) sind, indem er eine äußere Beschreibung dieser bereitstellt. Betont werden hierbei besonders Dinge, die Kranke von anderen Mitmenschen unterscheiden wie ein Matrosenkittel, eine Steinschleuder, Kniestrümpfe, (Marmon, U., p. 36), einen Kompaß (Ibid., p. 82) oder eine Seemannskappe (Richter, J., p. 29). Auch die Leistungsdefizite wie Wortfindungsstörung, Orientierungsschwierigkeiten, nachlassende Gedächtnisleistung, geistiger Abbau, Agnosie, Verlust der Feinmotorik und extreme Gefühlsschwankungen werden beschrieben und Mia, Katharina, Ole und Flavie weisen Außenstehende auf diese Störungen derjenigen hin, die durch Alzheimer zeitweise in eine andere Welt versetzt werden. Die Darstellung der Demenz ist hier von der Darstellung der Leidenden schwer zu trennen, deren Sprache sich nicht nur über eine gesprochene Sprache äußert, sondern über körperliche Signale wie "zittern" (Richter, J., p. 88), "Schreie" (Ibid.), "schniefen" (Ibid., 70), "stolpern" (Vermot, M.-S., 22), "stottern" (Ibid., p. 30), "sabbern" (Ibid., S., p. 57). Für Mia, Katharina, Ole, Flavie gilt es all dies in ein sprachliches System zu übersetzen. Diese Transferleistung wird den Lesern als Aufgabe übertragen: Sie müssen die Leerstellen füllen und das Romangeschehen, das Geschilderte und Erlebte in einen Sinnzusammenhang überführen.

Während Erwachsene um den kranken Elternteil trauern, da sie ihn als psychisch tot betrachten, halten die Kinder die Verbindung zu ihren Vorfahren aufrecht, weil sie diese so annehmen, wie sie nun mal sind. Nicht nur die Außenwirkungen der Demenz-Erkrankung wird geschildert, sondern auch die surreale Welt, in der sich die Betroffenen bewegen. Zusammen mit Fiete Feddersen tauchen Katharina und Ole in die Welt der Phantasie ein, begegnen Moby Dick, dem weißen Pottwal, und begleiten Fiete auf dessen Jagd, die er glaubt zusammen mit seinem Freund, dem Harpunier Queequeg, vom Walfänger Pequod aus unternommen zu haben. Opapi Adalbert Abendroth spielt mit seiner Schleuder und verhält sich regelmäßig wie das Berti-Kind von einst. Diese Momente, in denen Adalbert und Fiete buchstäblich in ihre Kindheit zurückfallen und außergewöhnliche Abenteuer erleben, erinnern die jungen Leser an die Werke von Melville und Lindgren, in denen ein mutmaßlicher Kannibale und Ishmael Blutsbrüderschaft schließen und Kapitän Efraim Langstrumpf, der Schrecken der Meere, auch als König der Südsee gilt. Die Kinder belassen Adalbert, Fiete oder Louis in deren eigenen Welt: Die gemeinsamen Momente, in denen sie eine Baumhütte bauen, Tiere aus Brotkrümeln modellieren, die Jungs aus der Nachbarschaft verprügeln oder mit ihren Fahrrädern durch einen Hindernisparcours fahren, bringen Fantasie, Leichtigkeit, Originalität und Humor in einen von Verlust der geistigen Leistungsfähigkeit und dem Verlöschen der Persönlichkeit geprägten Alltag. Wie die Bewohner der Villa Kunterbunt, in der jeder Raum Überraschungen bereithält, geht Adalbert-Berti, ein Spaßvogel mit urkomischer Schlagfertigkeit, jede Aufgabe spielerisch an. Wie ein furchtloser, hemmungsloser Superheld, der vor nichts zurückschreckt, fasziniert er seine Enkelin Mia, denn laut des Psychiaters Bruno Bettelheim brauchen Kinder Magie und Märchen, die entwicklungsfördernde Projektionshilfen bieten. Mia hängt derart an diesem erstaunlichen Urgroßvater, daß sie ihm in ihrer Hamburger Wohnung sein Zimmer so einrichtet, daß er sich dort in seine Jugend in Lindau am Bodensee zurückversetzen fühlt. Mia, Katharina, Ole und Flavie erkennen die Anzeichen von Demenz, ohne daß die ungewöhnlichen Verhaltensmuster sie jedoch besonders beunruhigen. Bei ihren Eltern hingegen

kristallisieren sich innere Bilder heraus und die damit verbundenen Ängste vor dem Altern und Sterben werden spürbar.

Die hier bearbeitenden Romane klären die jungen Leser jugendgerecht über Demenz und Tod auf: Die sechs Autorinnen beziehen die kognitiven Fähigkeiten des Lesers mit ein und verwenden umschreibende Begriffe wie "Verwirrung", "vergessen", "sich nicht erinnern" zur Bezeichnung von DAT:

"Weißt du, das, was Opapi hat, nennt man Demenz [...] das Vergessen kommt von der Demenz.

Demenz ist keine Krankheit wie Windpocken oder Husten, sagte jetzt wieder Mama. Die tut auch nicht weh. Aber man kann sie auch nicht heilen [...] Und bei Opapi wird es immer schlimmer. So, als würde sich sein Leben rückwärtsdrehen [...]

Ja, Demenz macht, dass man irgendwann vergißt, wie es geht, ein Erwachsener zu sein [...]

Ja, Mia, seufzte Papa. Und Opapi ist jetzt ein bißchen wie unser viertes Kind" (Marmon, U., p. 138).

" [...] es gab vieles, an was er sich nicht mehr erinnern konnte. Es gab Tage, an denen ihm die einfachsten Wörter nicht mehr einfielen [...]" (Richter, J., p. 43).

Anstatt Morbus Alzheimer und den Tod explizit zu benennen, wird der junge Leser in diesen Büchern behutsam mit dem Verlust der Autonomie, dem körperlichen und psychischen Verfall, den Gedächtnisausfällen, usw. konfrontiert. Kognitive Regression und Tod werden in der problemorientierten Jugendliteratur nicht weiter von den Lesern ferngehalten; mit dieser Enttabuisierung sollen Heranwachsende lernen, daß Werden und Vergehen, Alter, Krankheit und Sterben zum natürlichen menschlichen Lebenszyklus gehören. Das Ausmaß des Todes ist den Romanfiguren sehr wohl bewußt. Altersmäßig sind auch die Leser in der Lage, die biologischen Aspekte der DAT, den Zerfall des Körpers zu sehen und zu verstehen. Die Erzählungen werfen Fragen zu dieser Thematik auf und vermitteln Informationen von den ersten bemerkbaren Störungen bis hin zur Unterbringung in einem Pflegeheim (Vermot, M.-S., p. 85). Die Behutsamkeit der Sprache trägt die liebevolle Atmosphäre weiter und verbalisiert Zuneigung und Sorge. Die Wortwahl "Opapi" (Richter, J., p. 9) zur Bezeichnung des Erkrankten stellt den trotz Krankheit harmonisierenden Zustand des Familienlebens dar: Diese Harmonie wird noch durch die Wiederholung dieses Kosenamens unterstrichen.

Jugendbücher sollen bekanntlich in erster Linie zur Entspannung dienen. Trotz der in den sechs Werken behandelten nachlassenden geistigen Leistungsfähigkeit verliert das Versinken in den bedruckten Seiten für die Leser seinen Reiz nicht: Diese Bücher, die sich gezielt an Jugendliche richten, verlassen die idyllische Kinderwelt und konfrontieren die Teenager mit den einst tabuisierten Themen der fortschreitenden Zerstörung der Gehirnzellen und mit der durch die Demenz-Erkrankung verkürzten Lebenserwartung. Diese Problemfelder sind Teil eines pädagogischen Ansatzes, der es diesen jungen Lesern

mittels erzählter Geschichten ermöglicht, zu erkennen, was DAT für das Zusammenleben in der Familie und im Alltag bedeutet, sich vorzustellen, wie sehr sich bis daher gewohnte Familienstrukturen verschieben, welche seelische Belastung es für Verwandte bedeutet und letztendlich auch den Tod als ein natürlicher Vorgang im Leben zu akzeptieren.

Die Jugendliteratur ist zu einer eigenständigen Literatur geworden, die weniger mit Lernen und Lehren zu tun hat als in früheren Jahrhunderten. Die sechs ausgewählten Romane befassen sich in signifikanter Weise mit DAT und Tod, den einstigen Tabuthemen in Jugendbüchern. Das mag für diejenigen überraschend erscheinen, die in der Jugendliteratur noch immer ausschließlich eine harmlose Freizeitbeschäftigung sehen. Die Tatsache, daß Krankheit und ihr tödlicher Ausgang Gegenstand der Lektüre für junge Leser sind, stellt für Literaturwissenschaftler einen interessanten Untersuchungsgegenstand dar, denn literarische Krankheit und literarischer Tod dienen bestimmten Intentionen. Der Fokus auf die Erkrankten hat sich gewandelt, denn sie erscheinen hier nicht als das fragwürdige Andere einer "gesunden" Gesellschaft. DAT und Ableben werden so dargestellt, daß sie weder beängstigend noch dramatisch sind: Neurodegenerative Erkrankungen wirken in den sechs untersuchten Werken weder makaber noch abstoßend, sondern helfen den Heranwachsenden durch die emotionale Nähe zu den jungen Romanhelden, sich dem Sterben anzunähern. Der Tod ist hier, wie bei Vladimir Jankelevitch, eine "Ordnungsmacht", welche Vergangenheit und Zukunft eines jeden Menschen strukturiert. J. Richter, M.-S. Vermot, K. Dunker, C. Dreyfuss, U. Marmon und F. Robert unterstützen also ihre jugendlichen Leser konstruktiv bei ihrer Konfrontation mit der Furcht vor dem natürlichen Prozeß des Alterns, dem jedes Lebewesen unterliegt, vor geistigem und körperlichem Verfall und dem Exitus. Die Romane weisen ein didaktisches Potential auf, das darin besteht, die junge Leserschaft für diese Krankheit zu sensibilisieren. Sie sind eine Spielweise fiktionaler Erprobung von Perspektiven auf ein Leben mit Morbus Alzheimer und von dem offenen und enttabuisierten gesellschaftlichen Umgang mit dieser tödlich verlaufenden Krankheit. Beim Lesen dieser sechs Romane erleben die Jugendlichen die Affekte Demenzkranker mit, deren Tod vorhersehbar ist und der in mehr oder weniger kurzer Zeit eintreten wird. Dadurch lernen sie, daß das in diesen problemorientierten zeitgenössischen Büchern nicht mehr ausgegrenzte Hinscheiden das Leben eines Jeden unvermeidlich beendet und sie selber auch sterblich sind. So wird ihnen auf literarischem Wege jugendgerecht die Möglichkeit geboten, sich mit der Angst vor Krankheit und Tod auseinanderzusetzen.

Références

- Augé, Marc, Herzlich, Claudine, *Le Sens du mal*, Archives Contemporaines, Paris, 1984.
- Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, Paris, 1976.
- Canguilhem Georges, *Le Normal et le pathologique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
- Dreyfuss Corinne, *Ma grand-mère perd la tête*, Thierry Magnier, Paris, 2004.
- Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972
- Dunker, Kristina, *Anna Eisblume*, Beltz, Weinheim, 2001.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.
- Glaser, Barney, Strauss, Anselm, *The Discovery of Grounded Theory*, Aldine, Chicago IL, 1967.
- Jankélévitch, Vladimir, *La mort*, Flammarion, Paris, 1977.
- Laplantine, François, *Anthropologie de la maladie*, Payot, Paris, 1986.
- Marmons, Uticha, *Als Opapi das Denken vergaß*, Magellan, Bamberg, 2014.
- Richter, Jutta, *Das Schiff im Baum*, Hanser, Munich, 2012.
- Robert, Françoise, *Papi Lou oublie tout*, Dominique & Compagnie, St-Lambert, 2013.
- Semujanga, J., «De l'ambivalence axiologique à la métamorphose des genres», *Présence francophone*, n° 52, 1998.
- Vermot, Marie-Sophie, *Les volets clos*, Seuil, Paris, 1996.
- von Jagow, Bettina, Steger, Florian, *Was treibt die Literatur zur Medizin? Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2009.

**« OLVIDAR O RECORDAR » : L'EXERCICE DE MÉMOIRE
HISTORIQUE DANS LES MANUELS SCOLAIRES D'ESPAGNOL
EN FRANCE**

César RUIZ PISANO

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Université de Rouen Normandie

cesar.ruiz-pisano@univ-paris1.fr

Abstract. *In this paper we are going to study how historical memory can be recovered in the Spanish textbooks published in France in accordance with the last two reforms affecting the Official Programmes for Modern Languages (2010-2019). Not forgetting the victims of the Spanish civil war or those of the Franco dictatorship, recovering memory -involves inviting witnesses to history to give their testimonies, and this will be amply taken up in the creation of units in textbooks. The latter provide a wide variety of documents -excerpts of novels and of graphic novels as well as newspaper articles and posters- in wich reality and fiction allow us to retrace the individual histories of the victims and thus reconstruct a collective history.*

Keywords: *Historical memory; Modern languages programs ; Spanish; Textbooks.*

Calla

No remuevas la herida

Llora siempre en silencio

No levantes rencores que este pueblo es tan pequeño

Eran otros tiempos

« Justo », Rozalén

Dix ans après la publication de l'article de Véronique Pugibet intitulé « Los libros de texto: transmisores de la memoria histórica », dans la *Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique (Amnis)*, où elle fait une étude du corpus de manuels publiés entre 1981 et 2008, nous reprenons ici la tâche entreprise pour nous plonger à notre tour dans l'analyse des manuels publiés entre 2010 et 2019. Notre but est d'observer la place consacrée à la mémoire et à l'oubli des victimes de la Guerre Civile espagnole, du franquisme et de la Transition démocratique. Lire et entendre la voix des victimes, réelles et fictionnelles, permet de dépasser une approche purement historiciste, encyclopédique (mais sans nier l'importance des repères historiques), afin de reconstruire la mémoire collective. C'est la lutte contre le pacte de l'oubli de la Transition démocratique, inscrit dans la *Ley de Amnistía* (1977) comme l'un des piliers de la *Ley de Reforma Política* de 1976 ; ce que les historiens, les associations de victimes et les écrivains et autres artistes ont tenté de faire reconnaître au XXI^e siècle, presque cinquante ans après la mort du dictateur. Les blessures du passé ne pouvaient pas être soignées sans la reconnaissance des victimes : reconnaissance au niveau institutionnel mais aussi reconnaissance des corps eux-mêmes, ceux qui sont restés sous terre dans les centaines des fosses communes et que l'*Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*

essaie d'identifier depuis 2000. Lutter contre la « mémoire manipulée » (P. Ricœur, 2000, p. 579-584) revient à reconnaître la victime et à compléter les vides de l'histoire afin de construire ce que Paul Ricœur a défini comme une « mémoire heureuse » (2000, p. 654). C'est l'objectif de la *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura* (plus connue sous le nom de *Ley de Memoria Histórica*). Il s'agit d'une loi appliquée ou vilipendée au gré des gouvernements et par l'opinion publique. La toute récente exhumation du corps du dictateur du *Valle de los Caídos* (24 octobre 2019) est le parfait exemple du fait qu'oublier ne veut pas dire la même chose pour tous.

Si l'enseignement de l'espagnol n'a jamais fait l'impasse de l'histoire de l'Espagne du XXe siècle, l'approche humaniste de l'histoire s'est imposée peu à peu au fil des instructions programmatiques, inspirées des études sur l'histoire de la mémoire si importantes pour l'étude et la transmission de la mémoire de la Shoah, par exemple. Cette histoire des lieux de mémoire et de ses acteurs, les témoins du passé et ceux du présent, se retrouve dans l'enseignement de la langue d'autrui, celui qui n'est pas Français, et fait écho à sa propre histoire : celle des guerres, des collaborations, des exterminations et des résistants. L'introduction de thèmes relatifs à la mémoire historique dans les programmes d'histoire-géographie dans les années 2000 montre effectivement que le passage de la réflexion historique à la transmission scolaire (encouragée par la politique en place) reste possible et nécessaire. Nicole Tutiaux-Guillon (2008) retrace la question de la mémoire au fil des instructions programmatiques pour l'histoire-géographie et cite tout particulièrement les programmes de 1995 où le « devoir de mémoire » est apparu de manière explicite : « On peut y voir la défense de valeurs collectives ou la manifestation d'une empathie à l'égard des victimes. On peut y voir aussi la prise de conscience de la nécessité, dans les États européens qui cherchent à construire un avenir politique commun, de se confronter aux crimes de masse qui ont marqué leur histoire et de susciter une mémoire européenne partagée ; le mouvement concerne tant les institutions que la société civile » (2008, pp. 32-33). On pourrait se demander alors si le regard porté sur l'histoire d'autrui, et en particulier celle de l'Espagne et de ses victimes (y compris celles qui avaient traversé les Pyrénées pour être placées dans les camps français, celles qui ont été déportées vers les camps d'extermination nazis et celles qui sont mortes dans la défense des libertés contre l'occupation), répond elle aussi à une prise de conscience des enjeux contemporains espagnols reflétée dans le monde de l'édition avec les centaines de productions mémorielles (reportages, documentaires, ouvrages historiques, œuvres de fiction, etc.) ; ce que Nicole Tutiaux-Guillon (2008, p. 36) appelle une « consommation médiatique du passé », tel que nous allons le voir dans la classification des documents utilisés dans la création de séquences dans les manuels sélectionnés. Cet espace public, devenu un espace pour la récupération de la mémoire historique, s'impose à une historiographie qui avait tardé à s'intéresser aux autres voix qui racontent l'histoire. Mercedes Yusta (2008, p. 5) présente cet exercice de mémoire fait depuis l'espace public :

Para sus defensores, esta “recuperación de la memoria histórica” es, como decimos, la reintegración en la narración histórica y en la memoria colectiva del relato y la experiencia de los vencidos y las víctimas. Se plantea como una

cuestión de justicia, de dignidad y de reparación, semejante a las formuladas, en otros países, por colectivos que tienen en común el hablar desde una posición de víctimas y de perdedores, de excluidos del relato histórico “oficial”, como ha ocurrido en diversos países europeos con las víctimas de la deportación nazi, del colonialismo o del goulag o en países latinoamericanos que han sufrido golpes y dictaduras militares, como Chile o Argentina.

Introduire une pluralité de mémoires en cours d’espagnol à travers les manuels scolaires revient, comme nous tenterons de le démontrer, à confronter le récit historique linéaire et la mémoire individuelle entre réalité et fiction investie de vérité. De la présentation des programmes officiels aux propositions didactiques des manuels scolaires, notre intérêt se centrera sur le traitement accordé à la Guerre civile espagnole, la répression franquiste et la Transition démocratique du point de vue de la récupération de la mémoire historique afin de voir se profiler une « memoria justa » capable de « [superar] las fracturas sociales » (Reyes Mate, 2008, pp. 40-41). Quelle place pour la récupération de la mémoire dans les programmes officiels au fil des deux réformes (2010 et 2019) ? Quelle est la typologie des documents choisis par les auteurs des manuels scolaires ? Comment passer de la compréhension d’un document à l’expression de savoirs socioculturels et civiques ?

1. Mémoire et oubli dans les programmes officiels (2010-2019)

La Circulaire N° 2010-008 du 29 janvier 2010 impose à partir de la rentrée 2010 des programmes nouveaux applicables à la classe de seconde et progressivement au Cycle terminal (les deux dernières années de l’enseignement secondaire). Le Ministère fixe notamment de « nouveaux objectifs » qui sont l’application d’un enseignement des langues par compétences et la « priorité nationale » de l’amélioration des capacités de compréhension et d’expression orales (BO spécial n° 1 du 4 février 2010). Le nouveau programme en langues vivantes suit le modèle précédent fixé par le Plan de rénovation de l’enseignement des langues vivantes étrangères (2005) qui concerne tous les élèves de l’école primaire au lycée en adopte le Cadre européen commun de référence pour les langues (CECRL) du Conseil de l’Europe (2001). L’ancien programme reposait notamment sur « la réflexion sur la culture de la société ou des sociétés dont on étudie la langue, dans une perspective disciplinaire et interdisciplinaire, y contribue de façon privilégiée » (BO, 2003, p. 4). Cet élément va être repris par la suite. Pour ce faire, les compétences linguistiques et culturelles deviennent interdépendantes – et « fonctionnellement liées » et « entrent en synergie » (BO, 2003) – et non pas annexes comme on avait pu le comprendre jusqu’alors car la priorité était donnée à la langue et non pas aux langues-cultures. C’est dans ce sens que l’on parle alors de « compétence culturelle » au même titre que les autres compétences de communication.

De son côté, le programme culturel thématique a pour objectif de favoriser « l’appropriation raisonnée des spécificités culturelles propres aux civilisations des pays dont on étudie la langue » (BO, 2003, p. 4) à travers des documents authentiques, les véhicules nécessaires à la transmission de la culture de l’Autre et à la mise en place de ce dialogue entre la culture propre à l’apprenant et celle des autres individus. L’apprentissage de la langue n’est pas conçu comme une discipline linguistique cloisonnée mais plutôt ouverte, perméable et enrichissante. On parle alors de « pédagogie de la consolidation et

de la découverte » car on consolide les savoirs acquis au collège et on découvre en classe de seconde le « Vivre ensemble en société », du nom du programme culturel de la classe de Seconde qui s'appuie sur quatre notions culturelles : la mémoire, les échanges, le lien social et la création. De la même manière, les nouveaux programmes (2010) pour la classe de Seconde vont proposer une entrée culturelle (« L'art de vivre ensemble ») et trois notions liées au présent, au passé et à l'avenir : Mémoire (héritages et ruptures), Sentiments d'appartenance (singularités et solidarités) et Visions d'avenir (créations et adaptations). Ainsi est-il précisé que :

Chaque société est un organisme vivant, héritier d'un passé qui contribue à forger son présent et dont les références permettent de mieux comprendre les réalités actuelles, mais aussi se projette dans un avenir qui mobilise l'imagination, le besoin de créer et le désir d'aller de l'avant (BO spécial n° 4 du 29 avril 2010, p. 5).

L'approche des réalités culturelles procède d'un enseignement actif lié au plaisir de la découverte, qui doit susciter l'interrogation. Cette démarche fait nécessairement appel à des activités principalement discursives telles que raconter, reformuler, résumer, décrire, expliquer, analyser, commenter, argumenter et débattre (BO, 2010, p. 4).

Les programmes du Cycle terminal vont suivre cette même logique dans le renouveau des programmes de 2003 et 2004 en 2011 et 2012 (BO spécial n° 9 du 30 septembre 2010) et confirment la volonté de développer chez l'apprenant l'autonomie nécessaire grâce au travail par groupe de compétences et leur évaluation lors du Baccalauréat. C'est ainsi que l'entrée culturelle « Gestes fondateurs et monde en mouvement » est structurée en quatre notions : Mythes et héros, Espaces et échanges, Lieux et formes de pouvoir et L'idée de progrès. Des notions qui seront abordées à travers le prisme d'un ou de plusieurs domaines qui permettent d'établir des ponts entre les différents enseignements : arts, croyances et représentations, histoire et géographie, langue et langages, littérature, sciences et techniques, sociologie et économie.

Pour ces classes de lycée, un accompagnement pédagogique est prévu sous forme de publication contenant des ressources concrètes. Pour la classe de seconde, plusieurs entrées thématiques sont présentées à l'intérieur de chaque notion : famille, communautés, villes, territoires. Pour ce qui nous intéresse, le passé récent de l'Espagne ainsi que la lutte contre l'oubli y sont abordés à travers quelques exemples qui interrogent sur le modèle de société franquiste et son dépassement comme dans la notion « Mémoire : héritages et ruptures » : « Famille : Du modèle franquiste à une nouvelle répartition des rôles au sein de la famille » notamment avec l'évolution du statut de la femme dans la société espagnole. C'est également le cas autour des changements sociétaux liés aux phénomènes historiques et économiques : dans la notion « Sentiment d'appartenance : singularités et solidarités » sont évoquées les migrations économiques pendant la période franquiste (Ressources pour la classe de seconde générale et technologique, 2011).

Quant aux Ressources d'accompagnement pour le Cycle terminal (2013), un exemple éclairant est celui des « topos » durant la dictature franquiste « qui sont devenus des 'héros' à posteriori » (p. 1) aux côtés des héros engagés qui ont lutté contre les dictatures

latino-américaines (étudiés dans la notion « Mythes et héros »). Des héros également représentés dans les photographies de Robert Capa pendant la Guerre Civile (1936-1939) ainsi que l'image du héros de guerre tel qu'il était représenté dans les affiches de propagande franquiste et républicaine. On évoque également, à titre d'exemple, le rôle joué par le roi Juan Carlos lors du coup d'état failli du 23 février 1981. Dans la notion « Espaces et échanges » il est question de « l'exil des intellectuels, des politiques, du peuple lors des périodes de dictature » (p. 6) et on cite à titre d'exemple l'œuvre de Almudena Grandes *El corazón helado* (2007), œuvre qui est un exercice de récupération de la mémoire des personnages (franquistes et républicains) et l'exil forcé des perdants de cette guerre fratricide. Finalement, dans la notion « Lieux et formes de pouvoir », la question des régimes totalitaires et, en particulier, la dictature franquiste et le retour aux démocraties occupe une place importante parmi les objectifs culturels (affrontements, répressions, idéologie). À titre d'exemple, un autre auteur, qui a marqué la littérature de la mémoire, est cité parmi les ressources : Javier Cercas et son roman *Soldados de Salamina* (2001), roman qui nous plonge dans la période finale de la Guerre Civile et dans la biographie Rafael Sánchez Mazas, écrivain et idéologue de la Falange Española, dont la vie fut sauvée par un soldat républicain. Face à l'oppression, la révolte est également traitée dans cette notion comme, par exemple, à propos du rôle joué par le syndicalisme clandestin pendant le franquisme et la Transition, le rôle des médias pendant le coup d'état failli de 1981 ou l'importance des artistes engagés pendant la dictature. De la même manière, l'image du pouvoir est un aspect central comme, par exemple, la représentation du dictateur par les arts, l'importance de la propagande politique, par exemple, à travers la récupération des symboles nationaux par le franquisme. Une entrée thématique forte est celle de « Pouvoir et mémoire » (dans « Lieux et formes de pouvoir ») où on essaiera de répondre à ces questionnements : « La récupération de la mémoire historique. Quels sont les enjeux de la récupération de la mémoire historique dans les sociétés des anciens régimes dictatoriaux des pays de l'aire hispanique ? ». Nous copions ici le descriptif (2013, p. 14) :

Les processus collectifs engagés pour accepter ou rejeter le passé, les débats que cela engendre et les réponses des états : lois d'amnistie, *ley de memoria histórica*, les procédures judiciaires, les débats de société... Quel rôle jouent les lieux de mémoire ? Les lieux, places et monuments au fil de l'histoire évoluent : les lieux associés à l'oppression d'un régime deviennent des lieux de recueillement, de lutte, de recherche, de « recompilation » de la mémoire des victimes et des oubliés (La ESMA, *El valle de los Caídos*, *Puerta del Sol*, *Plaza de Mayo*, stade de Santiago, prison de Carabanchel...).

Comme approfondissement, il est question de l'art et de l'engagement des artistes : « Art et engagement : l'art doit-il nécessairement être une arme ? L'engagement est-il un devoir pour l'artiste ? L'art ne peut-il pas s'abstraire du contexte du pouvoir ? ».

Finalement, dans la notion « L'idée de progrès » on observe également l'alternance de l'évolution / involution sociale, politique et artistique au fil des régimes politiques en place (république, dictature, monarchie parlementaire). Cela relève, sans doute, d'un exercice de mémoire (2013, p. 15) :

Après la période troublée des trente premières années du siècle, la lueur d'espoir apportée par la Seconde République, les quarante années de dictature franquiste, marquées par le développement du tourisme mais qui freinent l'évolution sociale du pays, la transition démocratique des années 1975-1985 et son corollaire culturel, la movida, apparaissent comme de formidables leviers de transformation et de libération de la société. Les espoirs avortés de la Segunda República : droit au travail, droit de vote pour les femmes, droit à l'éducation... La Transition démocratique, la démilitarisation de la société espagnole : la suppression de la mili dans les années 1990. Le développement du tourisme, de l'éducation. 1986, l'entrée de l'Espagne dans la CEE, un accélérateur du développement du pays.

Presque dix ans après, l'arrêté 17-1-2019 publié au BO spécial n° 1 du 22 janvier 2019 définit des nouveaux programmes des enseignements commun et optionnel des langues vivantes au lycée. Ces programmes continuent à s'appuyer sur le *CECRL* et s'inscrivent dans la continuité des programmes existants (une entrée culturelle et des axes d'étude, et non plus des notions). Dans ces programmes, le rôle fondamental de la culture dans l'apprentissage de la langue est confirmé : « Au-delà de cette fonction purement utilitaire, au demeurant indispensable, la communication inter linguistique vise une dimension plus profonde : la connaissance de la culture et de l'histoire que véhiculent les langues étudiées » (2019, p. 7). Pour la classe de seconde, la thématique de « L'art de vivre ensemble », est reprise et sera étudiée sous huit axes : Vivre entre générations, Les univers professionnels, le monde du travail, Le village, le quartier, la ville, Représentation de soi et rapport à autrui, Sports et société, La création et le rapport aux arts, Sauver la planète, penser des futurs possibles et Le passé dans le présent. Ce dernier axe, « Le passé dans le présent », insiste tout particulièrement sur le regard porté sur le passé et sur l'importance de la transmission d'un héritage culturel et historique. Tout aussi importante est l'idée de la tradition comme partie constitutive de l'identité collective d'une société ; ce qui montre dans quelles mesures les traces du passé ont des répercussions sur notre présent. Les ressources données à titre d'exemple vont montrer comment les liens entre le passé et le présent sont importants afin de comprendre les sociétés aujourd'hui. Par exemple, le livre *El impostor* (Javier Cercas, 2014) est à ce titre éclairant car l'auteur construit une fiction à partir de la vraie histoire du syndicaliste Enric Marco Batlle qui avait falsifié son passé en se faisant passer pour un rescapé des camps d'extermination nazis puis en se faisant passer pour un antifranquiste engagé pendant des décennies. L'appropriation de la mémoire, la manipulation des souvenirs afin de se doter d'un passé conforme aux demandes de la société, la nécessité de ne pas oublier et de pouvoir reconnaître les traces du passé dans le présent, sont autant de pistes de réflexion qui mettent en lien mémoire et oubli.

Sous la thématique culturelle pour le Cycle terminal, « Gestes fondateurs et monde en mouvement », on retrouve également huit axes : Identités et échanges, Espace privé et espace public, Art et pouvoir, Citoyenneté et mondes virtuels, Fictions et réalités, Innovations scientifiques et réalité, Diversité et inclusion et Territoire et mémoire. Par exemple, pour « Art et pouvoir », il est question de l'art engagé et de la propagande artistique et on cite, à titre d'exemple, la bande dessinée *Vida y muerte de Federico García Lorca* (Ian Gibson et Quique Palomo, 2018), biographie de l'écrivain espagnol assassiné et

enterré dans une fosse commune par les franquistes, ou encore la bande dessinée *Picasso en la guerra civil* (Daniel Torres, 2018), œuvre qui joue avec la vérité historique ou comment changer les souvenirs pour mieux supporter le passé. L'axe « Territoire et mémoire » montre de manière explicite l'importance du travail de mémoire dans le monde hispanique (2019 : 13) inscrivant en particulier la réflexion dans le concept de « lieu de mémoire » forgé par Pierre Nora (*Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 3 tomes, 1984-1992) :

Faciliter une meilleure compréhension du présent et installer un sentiment démocratique requiert un réel travail autour des événements historiques. Quel serait le rôle des jeunes générations dans ce domaine ? Les différentes formes artistiques sont-elles un outil efficace contre l'oubli ? Dans quelle mesure la création ou la réappropriation de lieux, places et monuments contribue-t-elle au processus de reconsidération du passé ? Quels sont les enjeux de l'éducation dans la transmission de l'héritage collectif : mémoire ou propagande, rupture ou continuité ? En quoi les commémorations et la préservation du patrimoine sont-elles le reflet de la mémoire d'un peuple ? L'autobiographie et les narrations familiales peuvent-elles permettre une reconstruction personnelle ? Dans quelle mesure contribuent-elles au développement d'une mémoire collective et facilitent-elles la transmission d'un héritage culturel et historique ?

Les œuvres, extraites des ressources citées à titre d'exemple, montrent effectivement comment à travers de l'art (littérature, cinéma, bande dessinée, photographie ou musique) les artistes ont toujours mené une lutte contre l'oubli. Ceci est tout particulièrement vrai et important à partir de la *Ley de memoria histórica* (mais pas uniquement) qui a motivé une réflexion individuelle et collective à propos des années de la dictature et de la Transition. Un exemple clé est le documentaire *El silencio de otros* (Almudena Carracedo et Robert Bahar, 2018) qui revient sur les crimes du franquisme restés impunis et la recherche d'une justice des victimes et de leurs familles. Ce *silencio* (le silence) est celui que l'État a volontairement instauré au moment de la Transition, un silence imposé aux victimes, c'est-à-dire, un oubli contre lequel il est devenu urgent de lutter pour que les disparus de la dictature fassent partie intégrante de la mémoire de ce pays.

2. La question de la mémoire et de l'oubli des aires hispanophones dans les manuels d'espagnol (2010-2020)

Les collections de manuels d'espagnol publiés en France dans la période étudiée (2010-2020) sont la réponse éditoriale à la parution des nouveaux programmes officiels. Le corpus étudié est composé des collections publiées en 2010 (classe de seconde), celles publiées à partir de cette année (Cycle terminal) et le renouveau des collections de la classe de seconde en 2014 ainsi que les dernières collections qui ont vu le jour en 2020 (en application des programmes de 2019). Au total, nous avons analysé 36 manuels afin de montrer une large gamme de propositions (documents authentiques et activités de compréhension et production). Ancrées dans la réalité du monde hispanique, les propositions portent sur les moments historiques clés (Guerre Civile, dictature et Transition) ainsi que sur les processus de souvenir/oubli en lien avec les événements

historiques récents (par exemple, le long chemin politique et judiciaire qui a mené à l'exhumation du dictateur du *Valle de los Caídos*).

Parmi les dix-huit manuels de seconde (2010-2019) consultés, les références au passé et aux liens entre ce passé et le présent portent principalement sur deux grands moments historiques : l'Al-Andalus et la reconquête ainsi que la conquête des Amériques. Cependant, nous avons trouvé six exemples qui montrent, de manière plus ou moins explicite, la récupération de la mémoire d'un passé récent, celui de la Guerre Civile et du franquisme. Dans ces exemples, l'idée qui prévaut est celle de l'évolution d'une société par rapport aux us et coutumes d'une autre époque. Ainsi, dans *Escaleras* (Hatier, 2014) la question de l'évolution de la place de la femme dans notre société est traitée dans la séquence « Mujer, hombre, ¿hay tópicos? » (p. 92-107). On y trouve un extrait d'un article publié dans le magazine *Teresa* (mars, 1961), magazine de la *Sección Femenina*, branche féminine de la *Falange Española*, parti unique de l'Espagne franquiste. L'extrait montre que réaliser les tâches ménagères est une excellente façon de faire de l'exercice physique à la maison. Un deuxième extrait, tiré de *Bachillerato, Comercio et Magisterio*, dans la partie « Economía doméstica » (1968), édité également par la *Sección Femenina*, montre comment une femme mariée devrait se nommer sur une carte de présentation (prénom, nom, préposition « de » suivie du nom de famille du mari) de manière à montrer son appartenance au mari. Ces deux extraits contrastent avec d'autres documents où cette vision du rôle de la femme est remise en question afin d'affirmer la nécessité d'une égalité des sexes et une lutte contre les stéréotypes de genre dans notre société contemporaine. Cependant, ces extraits-ci ne sont pas contextualisés et, bien qu'ils permettent de comprendre une vision de la femme dans l'Espagne des années 1960, ne permettent pas de montrer de manière efficace ce que la dictature avait supposé pour l'anéantissement des droits des femmes jusqu'aux avancées voulues par la Transition.

Le manque de contextualisation devient une source de difficulté à la compréhension du document dans l'exploitation de l'extrait de la pièce de théâtre d'Antonio Buero Vallejo, *Las cartas boca abajo* (1957) dans le manuel *¡Vía libre!* (Hatier, 2019, p. 34). En effet, dans cet extrait, on assiste au dialogue entre Juanito et ses parents. Ce jeune étudiant est tenté de demander une bourse d'études pour partir étudier à l'étranger, cependant son père s'emporte et ne veut pas accepter cette possibilité. Voici la fin de l'extrait :

Juanito: Tienes que ayudarme, mamá. [...] Todos los días piden el pasaporte cientos de muchachos. Necesitan respirar, como yo, volar...

Adela: (Melancólica) Volar...

Juanito: Tú no puedes querer que me ahogue aquí. Tú no puedes quererme mal. Tú no eres una madre chapada a la antigua, tú eres comprensiva...

L'œuvre, de 1957, questionne le besoin de liberté de la jeunesse pendant le franquisme à une époque où le pays était coupé du monde en raison des politiques autarchiques. En 1957, se forme un nouveau gouvernement dans lequel la présence des technocrates et les plans de stabilisation économique vont permettre de sortir peu à peu de l'isolement. Alors, l'envie de Juanito de partir étudier à l'étranger n'est pas comparable à l'envie d'un jeune d'aujourd'hui qui souhaiterait partir en Erasmus, car le contexte est bien différent et cet

extrait montre que la nécessité de respirer, de voler, est une conséquence même de l'asphyxiante dictature franquiste. Quoique l'envie de découvrir d'autres pays reste une idée atemporelle pour la plupart des jeunes, l'accès au sens et la réflexion menée par les élèves (comme dans l'exercice à compléter : « Personalmente entiendo a Juanito porque un/una joven necesita... (No) entiendo a sus padres porque... ») resteront incomplets ou encore faussés faute d'un travail sur le contexte.

La contextualisation permettrait de comprendre un texte dans son contexte et également de tisser des liens avec les autres documents de la séquence (dans le contexte didactique, Ruiz Pisano, 2021). Par exemple, dans l'extrait choisi de l'œuvre de Jorge Semprún, *Adiós, luz de veranos* (1998) dans le manuel *Dilo en voz alta* (2019, p. 19), l'auteur relate une triste anecdote de l'époque où, jeune adolescent, il vivait exilé à Paris suite à la Guerre Civile et il parlait à peine français. Cette information est indiquée comme brève introduction au texte en plus d'une photographie qui permet de faire le lien entre la narration et l'époque (une photographie en noir et blanc d'une boulangerie typique parisienne). À partir de l'extrait, on demande aux élèves de réfléchir à la question suivante : « Y tú, ¿cómo te sientes cuando hablas un idioma extranjero? ». Certes le texte montre que Jorge Semprún parlait de manière très balbutiante la langue française à son arrivée en France, mais ce ne sont pas les sentiments du futur écrivain qui permettent de comprendre la fin du texte : « Entonces, la panadera, mirando de hito en hito al flaco adolescente que yo era, imprecó a través de mi persona a los extranjeros, a los españoles en particular, rojos por añadidura, que invadían a la sazón Francia y ni siquiera sabían expresarse ». Comment interpréter une telle réaction de la part de la boulangère qui ne comprenait pas les paroles de Jorge Semprún sans connaître le contexte historique que l'auteur rétablit par l'anecdote individuelle dans un exercice de récupération de la mémoire collective ? Le titre donné à la page « La panadera no comprende lo que pide » ne reflète en aucun cas la réalité du texte car la boulangère ne veut pas comprendre ce que le jeune Jorge dit. Au contraire, elle rejette toute possibilité d'entente avec le jeune exilé espagnol.

Le souvenir en tant qu'objet d'étude présente un grand potentiel dans la création de séquences. L'individuel, l'intime, en tant que source de récupération de la mémoire collective permet de donner du sens au contexte historique sans tomber dans l'exposition linéaire des faits historiques. C'est l'objectif même de la séquence courte « España en conflicto » du manuel *Pura Vida* (2019, pp. 154-160) où il est question de réfléchir à la problématique suivante « ¿Cómo afectó la Guerra Civil a la vida de los jóvenes españoles? ». L'Histoire, racontée principalement à travers le récit (auto)biographique (les dessins des enfants de la guerre, le roman graphique, le journal intime et la fiction), est l'histoire en contexte ou la micro-histoire d'une période qui, par le travail de mémoire contemporain, permet de combler les oublis (les oubliés) de la macro-histoire. Le projet final de la séquence (p. 159) consiste en la création d'un livre audio sur la Guerre Civile intitulé « Recuerdos de una guerra » et il s'agit d'un exercice d'expression écrite (enregistrée par la suite sous forme audio) sous forme de micro-récit (auto)biographique inspiré des images présentes dans la séquence. L'élève s'inscrit de cette manière dans la lignée des artistes qui ont œuvré, par la fiction, pour la récupération de la mémoire et la lutte contre l'oubli comme le démontrent les documents supplémentaires annoncés en guise de prolongement de la séquence (p. 160) : le tableau *Guernica* de Pablo

Picasso (1937), le roman graphique *Los surcos del azar* de Paco Roca (2013), la chanson « Justo » de Rozalén (2017), le poème « Explico algunas cosas » de Pablo Neruda (1937) ou le film *Las 13 rosas* de Emilio Martínez-Lázaro (2007).

La mémoire et l'oubli de la Guerre Civile et de la dictature franquiste est majoritairement traité, et de manière équilibrée entre les classes de première et de terminale, dans les manuels du Cycle terminal. Parmi les vingt-huit manuels consultés, vingt d'entre eux abordent ce sujet (dix pour la classe de première et dix pour la classe de terminale). Le point commun de tous ces manuels est la création de séquences consacrées à cette période historique même si, parfois, on aborde « la dictature » dans une approche plus globale, c'est-à-dire, les dictatures, au pluriel, en Espagne et en Amérique Latine.

L'analyse de ces manuels nous permet de distinguer deux différentes approches du fait historique. Certains manuels traite la Guerre Civile et la dictature de manière expositive, c'est-à-dire qu'il s'agit de raconter une période historique, la récupération de la mémoire se faisant ainsi de manière implicite. Raconter le passé permet donc de ne pas l'oublier. D'autres manuels, les plus nombreux, affichent clairement dans le titre même de la séquence l'objectif de récupération de la mémoire et de lutte contre l'oubli. Ce titre introduit, dès lors, toute une série de documents qui, ne faisant pas l'impasse sur le fait historique, nous situent dans un présent contemporain où se réalise explicitement l'exercice de mémoire historique notamment suite au débat public autour de la question.

« ¿Olvidar o recordar? », « Memoria histórica, ¿cómo preservarla? », « Guerra Civil y franquismo: ¿cómo sus huellas transmiten la Historia? », « Memoria(s), entre pasado y futuro », « Condena al olvido » ou encore « Sin olvido ni odio », sont quelques exemples des titres donnés aux séquences qui interrogent de manière explicite la récupération d'une mémoire et la lutte contre l'oubli. Par ailleurs, parmi ces manuels, huit d'entre eux abordent la Guerre Civile et la dictature en parallèle des dictatures latinoaméricaines (au Chili, en Argentine, au Paraguay), montrant ainsi que la nécessité de se souvenir du passé et de donner une voix aux victimes et à leurs familles est une réalité commune aux pays hispanophones qui ont souffert des régimes totalitaires.

Prenons l'exemple du manuel *¡Lánzate!* (Nathan, 2020, p. 110-121). Sous le titre « Sin olvido ni odio » on enjoint les élèves à réfléchir à la problématique suivante : Comment les sociétés hispaniques font face aux blessures historiques ? Une double page d'introduction sert à placer les dictatures (espagnole, argentine et chilienne) dans leur contexte historique (dates et figures historiques) et, d'emblée, les documents iconographiques qui accompagnent les frises historiques nous placent dans l'exercice de mémoire de manière plus ou moins explicite. Il s'agit d'une photographie de la cérémonie d'exhumation du corps de Francisco Franco du *Valle de los Caídos* et d'un court extrait d'un article de presse en lien avec ce fait historique, le tout sous l'intitulé « Un primer paso por la justicia », d'une affiche reprenant la représentation iconique des mères de la *Plaza de Mayo* à Buenos Aires intitulée « Entre todos te estamos buscando. Si tenés dudas sobre tu identidad, comunicate con la red » accompagnée d'un encart historique explicatif et d'une photographie de la présentation d'un livre publié par le musée de la *Memoria y los Derechos Humanos* du Chili qui parcourt les 17 ans de dictature (et l'exil, la censure et la torture à cette époque) et où l'on peut lire : « Porque si damos vuelta a la página,

olvidamos ». Ces documents placent donc la réflexion sous le signe de la récupération de la mémoire en tant que volonté démocratique dans la reconnaissance des victimes. Le choix des documents à l'intérieur de la séquence va dans ce sens et, concernant la dictature espagnole, on y trouve un extrait du roman *Por encima de la lluvia* (Víctor del Árbol, 2017). Cet extrait met en scène un dialogue autour de la mémoire et de l'oubli entre un moine du monastère du *Valle de los Caídos* et le fils d'un prisonnier du franquisme mort pendant la construction du monument et qui s'y trouve enterré. Complètent le dossier, un extrait vidéo intitulé (par les auteurs du manuel) « Una asignatura pendiente » montre le travail de mémoire fait dans les lycées espagnols (parallèle intéressant avec ce qui est fait dans les lycées français), une illustration faite par le dessinateur Eneko intitulée « Desmemoria histórica » avec une claire allusion au manque de sensibilisation d'une partie des hommes et femmes politiques et de la population par rapport aux morts disparus victimes du franquisme ainsi que, dans la partie consacrée à l'évaluation, un extrait d'un article de presse montrant le débat public et institutionnel autour de la finalité accordée au monument du *Valle de los Caídos* avec l'opposition de certaines associations de victimes à ce que le monument devienne un centre pour la mémoire de la guerre et de la dictature. Tout ce travail autour de la lutte contemporaine contre l'oubli permet aux élèves de réaliser un projet final hautement engagé avec les valeurs civiques promues dans cette séquence car il s'agit de rédiger un manifeste contre l'oubli et l'impunité à l'occasion de la célébration d'une journée de la Mémoire Historique. Le souvenir des atrocités commises pendant la dictature, l'explication des conséquences néfastes pour la population, y compris dès nos jours, et la revendication de la nécessité de lutter contre l'oubli structurent la réflexion des élèves de manière à montrer que le fait historique n'est pas suffisamment compris sans l'observation des conséquences qu'il a chez les citoyens.

On observe dans les séquences consacrées à la mémoire historique espagnole une grande variété de documents donnant à réfléchir autour de la mémoire et de l'oubli. On peut classer cet ensemble de documents en deux catégories : des documents qui font référence aux actions récentes en faveur de la récupération de la mémoire historique et des documents extraits des œuvres de fiction abordant ce même sujet.

Dans la première catégorie, on trouve principalement des photographies et des extraits d'articles de presse et d'émissions télévisées qui font référence à l'application de la *Ley de Memoria Histórica*. Plusieurs manuels montrent, par exemple, le déboulonnage des dernières statues équestres à l'effigie du dictateur malgré les réticences et la non application de la loi de certaines municipalités. Cependant, la question du changement des noms de rues associés au franquisme ne fait pas l'objet d'étude dans les manuels analysés alors que cela continue de provoquer de nombreux débats. Par opposition, les photos montrant les monuments érigés dans le but de rendre hommage aux victimes du franquisme permettent de comprendre que la reconnaissance de l'Autre vaincu passe aussi par les symboles comme c'est le cas du monument aux Brigades Internationales à Morata de Tajuña (*Miradas*, 2019, p. 166) ou de l'ensemble de statues du monument *El mirador de la memoria* à El Torno (*Dilo en voz alta*, 2020, p. 185). D'autres images et vidéos montrent les lieux de mémoire, des lieux rescapés de l'oubli ou bien construits dans le but de faire comprendre ce que la dictature, la Transition et une bonne partie de la période démocratique avaient maintenu dans l'oubli institutionnel. On y trouve le Musée de la

bataille du Jarama (vidéo « Guardián de la memoria », 2013, dans *Miradas*, 2019, p. 165) ou le Centre de la Mémoire Historique à Salamanque (*Escalas*, 2012, p. 118), les refuges anti-aériens ouverts en tant que salle d'exposition (à Barcelone dans *En contacto* (2019, p. 184), et à Valence dans *Dilo en voz alta*, 2019, p. 187) ou encore la création de parcours du souvenir afin de connaître les lieux marqués par la Guerre Civile et la répression franquiste qui font partie des espaces de la vie quotidienne des habitants des villes comme à Tarragone (*Dilo en voz alta*, Tle) ou à Madrid (*En contacto*, 2019, p. 177).

De nombreux documents sont consacrés aux actions de l'*Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica* (AMRH) et tout particulièrement à l'exhumation des corps des victimes des fosses communes. Des photographies, des vidéos, des extraits d'émissions radiophoniques ou des films documentaires permettent de faire connaître comment des centaines de personnes se mobilisent pour aider les familles de victimes à trouver et donner une sépulture digne aux morts mais aussi à libérer la parole muselée par le franquisme et par la loi d'Amnistie votée à la Transition démocratique. On peut citer les exemples suivants : le témoignage radiophonique de la petite-fille et arrière-petite-fille de fusillés qui cherche les dépouilles grâce à l'aide d'une association (*Dilo en voz alta*, 2020, p. 201), une citation du président de l'association AMRH (*Pura Vida*, 2020, p. 205), une affiche des journées d'étude organisées autour de la thématique littérature et mémoire de la Guerre Civile et de la dictature (*Juntos*, 2013, p. 187) ou encore des extraits de documentaires comme *Los caminos de la memoria* (2009) de José Luis Peñafuerte (*Escalas*, 2012, p. 107) et *El silencio de otros* (2018) de Almudena Carracedo y Robert Bahar (*En contacto*, 2019 : 181, *Pura Vida*, 2020, p. 206).

Un bon nombre des documents publiés dans les collections datant de 2019 et 2020 donnent à voir l'actualité de l'époque en lien avec l'exhumation du dictateur Franco du *Valle de los Caídos* (le 24 octobre 2019). Par exemple, dans *Dilo en voz alta* (2020, pp. 190-191) les auteurs font le choix d'un extrait d'un documentaire de RTVE qui retrace l'histoire du monument et des prisonniers ayant participé à sa construction. L'objectif est de faire comprendre aux élèves pourquoi il s'agit d'un lieu de mémoire qui fait débat. Cela leur permet de mieux comprendre l'importance de l'exhumation du dictateur en 2019. De plus, plusieurs articles de presse et des dessins nous font entrer dans le débat public autour de l'utilité de ce monument (lieu de mémoire ou d'anti-mémoire ? monument à démolir ?). Ce débat est repris, par exemple, dans *Buena onda* (2020, pp. 214-215) ou *Pura Vida* (2020 ; p. 203) à travers de deux reportages de RTVE. Finalement, un reportage de RTVE donne la parole aux témoins anonymes de l'exhumation comme c'est le cas d'un exilé espagnol résidant en France et qui explique comment il a vécu ce moment important pour l'histoire et pour le souvenir des victimes (*Buena onda*, 2020, p. 215).

Les documents extraits d'œuvres de fictions sont nombreux et touchent tout particulièrement la création littéraire (romans et romans graphiques) ont un lien avec le nombre très important de publications parues pendant ces deux dernières décennies. Le point commun de ces œuvres choisies par les auteurs des manuels est la transmission de la mémoire à travers le récit (auto)biographique réel ou fictif. L'autobiographie et la biographie individuelle font ainsi entendre la voix du passé oublié, refoulé et/ou piétiné par la collectivité de sorte que la reconstruction des trajectoires vitales des victimes et de

leurs familles permette de combler les vides de l'histoire de ce pays. Certains récits nous font voyager dans le temps et nous situent dans un passé lointain : celui de la guerre, de l'exil, de l'après-guerre ou des années de l'autarchie. C'est le cas de *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón avec des extraits qui donnent à voir la répression franquiste envers les femmes (dans *Escalas*, 2012, p. 106, et *Dilo en voz alta*, 2020, p. 194) ; *Los rojos de ultramar* (2004) de Jordi Soler à propos des camps de réfugiés à Argèles-Sur-Mer en 1939 (*Miradas*, 2019, p. 170), *El secreto de El Guerrero del Antifaz* (2015) de Francisco García-Moreno Barco qui nous situe dans l'Espagne des années 1950 (*Miradas*, 2019, p. 168) ou *Los años rojos* (2017) de Jordi Sierra i Fabra à propos du retour de l'exil à la fin du franquisme et au début de la démocratie (*Dilo en voz alta*, 2020, p. 186). Le souvenir présent, souvent éveillé par un tiers et rompant avec le silence imposé par tant d'années d'oubli imposé, est dévoilé dans les extraits choisis, par exemple, de deux œuvres d'Almudena Grandes : *El corazón helado* (2007) (*Escalas*, 2012, p. 117) et *Malena es un nombre de tango* (1994) (*Pura Vida*, 2020, p. 204). La recherche de la vérité et la reconnaissance des victimes est donnée à voir dans des extraits de l'œuvre *Operación Gladio* (2011) de Benjamín Prado où il est question du débat public autour l'exhumation des corps des fosses communes (*Juntos*, 2013, p. 154, et *Pura Vida*, 2020, p. 207) ou la difficulté de concilier mémoire, oubli et justice dans *Ayer no más* (2012) d'Andrés Trapiello (*Dilo en voz alta*, 2020, p. 201).

La lutte contre l'oubli passe également par d'autres formes de fiction comme la chanson. Par exemple, la chanson accompagnée de son clip vidéo « Jarama » (Boikot, 2017), chanson engagée envers le souvenir des brigadistes étrangers morts pendant la Guerre Civile dans la défense de la République (*Miradas*, 2019, p. 166). C'est aussi le cas de la chanson « Justo » (2017) de la chanteuse Rozalén, biographie/hommage de/à son grand-oncle mort pendant la guerre et enterré dans une fosse commune (*Pura Vida*, 2020, p. 209, avec les paroles accompagnées de la vidéo-entretien entre la chanteuse et sa grand-mère). Le choix de la chanson, aux côtés du roman graphique (par exemple, *Jamás tendré 20 años* de Jaime Martín, 2016, *Pura vida*, 2020, p. 204), de la série télévisée (*Cuéntame*, RTVE, *Juntos*, 2012, p. 83), du cinéma (*Las 13 rosas* d'Emilio Martínez-Lázaro, 2007, *Nuevas voces*, 2011, p. 53 ; *La voz dormida* de Benito Zambrano, 2011, *En contacto*, 2019, p.186) et d'autres formes d'art (peinture murale, sculpture, photographie) témoignent du réel engagement intellectuel dans la reconstruction d'une mémoire historique individuelle et collective.

De la compréhension, nous passons à la production en classant les activités, écrites ou orales (en continu et en interaction), proposées en trois catégories : débattre des idées, créer par la mise en situation et raconter le fait historique. Les activités de production les plus nombreuses concernent le débat d'idées, c'est-à-dire, la réflexion et l'échange d'idées par rapport à l'application de la *Ley de Memoria Histórica*. Cette réflexion permet de contraster des arguments lorsque, dans la séquence, il est question d'opinions publiques opposées prouvant la pérennité du débat « entre les deux Espagne » : pacte du silence ou lutte contre l'oubli ? Rendre compte des différentes sensibilités (reconstruire le/son passé ou bien oublier le passé) est, sans doute, reproduire le débat qui a lieu dans la sphère publique et privée depuis de décennies. C'est le cas pour : « Debate con tu compañero: 'Es necesario mostrar todos los horrores del pasado para que no se repita. ¿Compartes esta

idea? ¿Crees que todas las formas de memoria son útiles? » (*En contacto*, 2020, p. 173), « A partir de todos los documentos, di si te parece que la exhumación de Franco puede resolver o engendrar conflictos en España » (*Buena onda*, 2020, p. 215), « Basándote en el documental *Los caminos de la memoria*, di por qué es importante explicar el pasado a las nuevas generaciones » et « Debate con tus compañeros, ¿cómo es posible que hayan pasado 32 años antes de redactar la Ley de Memoria Histórica? ¿Por qué se habrá querido evitar este tema? » (*Escalas*, 2012, p. 107), « Participas en un debate radiofónico sobre un tema polémico en España: ¿remover el pasado u olvidarlo? Te vas a posicionar a favor o en contra » (*Juntos*, 2013, p. 155) ou encore « En tu opinión, ¿se deben borrar o recordar las huellas de una guerra en una ciudad? Argumenta » (*Dilo en voz alta*, 2020, p. 187). Cependant, certaines activités de production reproduisent la rupture même de la société espagnole allant ainsi à l'encontre de la promotion des valeurs civiques promues par le système éducatif français. Par exemple, dans la consigne d'un projet final, on peut lire : « Debatimos sobre el futuro de los lugares de memoria del franquismo, borrarlos o reinterpretarlos » (*Dilo en voz alta*, 2020, p. 192). Cette consigne pourrait inviter à un débat ouvert, cependant le positionnement de l'élève (pour ou contre) lui est imposé et, de surcroît, un jury met une note aux meilleurs arguments comme si cette question méritait de faire l'objet d'un concours d'éloquence.

La créativité de l'élève est mobilisée autrement avec d'autre type d'activités permettant de le placer dans l'action concrète en faveur de la récupération de la mémoire historique et de la lutte contre l'oubli dans la sphère publique. Plusieurs activités interrogent sur les lieux de mémoire et de leur rôle fondamental dans la transmission de l'histoire collective. « Prepara un recorrido por lugares de la memoria en Francia y España » (*Miradas*, 2019, p. 174), « Redacta una reseña en la que explicarás por qué son importantes estos lugares en el proceso de memoria histórica » (*En contacto*, 2019, p. 184) ou « Presentamos un proyecto para convertir el Valle de los Caídos en un lugar de memoria » (*Pura Vida*, 2020, p. 2013). D'autres activités de mise en situation laissent une place plus importante à la créativité en lien avec l'engagement du monde de la culture en faveur de la *Ley de Memoria Histórica*. Il est question d'inventer et de rédiger une strophe pour la chanson « Jarama » (*Miradas*, 2019, p. 166), d'écrire le scénario d'une campagne de sensibilisation (*Escalas*, 2012 : 109) ou d'inviter un ami à participer aux journées de récréation historique ou de rédiger un récit de fiction qui reprend des événements du passé (*Pura Vida*, 2020, p. 213). Une activité a attiré notre attention tant l'exemple est exceptionnel et, selon nous, peu adapté pour le travail en classe car toute identification n'est pas recevable si l'élève se place dans une situation qui est, pour le moins, délicate : « Eres nieto de un desaparecido en España o en América Latina. Escribe una carta formal a un juez que investiga sobre su caso » (*Juntos*, 2013, p. 162).

En dernier lieu, d'autres activités ont pour objectif de faire une synthèse du fait et/ou du contexte historique avec ou sans mise en situation. Par exemple, « A la manera de un periodista, redacta un breve artículo para mostrar la verdadera cara de las dictaduras » (*En contacto*, 2019, p. 184), « Organiza un día de la Memoria Histórica en vuestro instituto » (*Miradas*, 2019: 174), « Eres periodista y describes una llegada de refugiados. Sitúa la escena y describe la situación física, moral y material de estos refugiados » (*Juntos*, 2012,

p. 71) ou « Proyecto final: Cread un cartel para recordar acontecimientos del pasado » (*Juntos*, 2013, p. 165).

3. L'exemple d'une justice mémorielle binationale

La nécessité de la lutte contre l'oubli ne concerne pas que le territoire péninsulaire. En France, terre d'accueil de milliers de réfugiés aux premières heures de la Guerre Civile et au moment de la *Retirada* au début de l'année 1939, sont arrivés plus 500.000 exilés et réfugiés qui furent accueillis de manière diverse au gré des politiques comme le montrent les camps appelés « de concentration » ou « d'internement ». Les images de ces camps et le souvenir des exilés-prisonniers nous rappellent qu'à la défaite républicaine s'est ajouté un long et pénible exil marqué par la misère, l'exploitation de la main d'œuvre, la déportation dans les camps de la mort pendant Seconde Guerre Mondiale mais aussi par l'engagement des républicains dans l'armée française et la Résistance au point que, lors de la libération de Paris, la 9^e compagnie, *la Nueve*, fut la première à entrer dans la ville. De milliers d'exilés et réfugiés s'embarquèrent également vers l'Amérique Latine et tout particulièrement vers le Mexique mais aussi vers l'Union Soviétique. À la défaite suivit une longue post-guerre et une dictature qui fit croître le flux d'exilés politiques et économiques.

Cette Histoire qui lie intimement la France et l'Espagne, très longtemps passée sous silence, est rappelée comme un devoir de mémoire envers les exilés et réfugiés espagnols dans un travail de reconstruction de sa propre mémoire et sur sa propre identité. Ce souvenir se fait au niveau politique, comme le démontre, par exemple, la commémoration officielle du 80^e anniversaire de la *Retirada* en hommage national aux victimes de la Guerre Civile arrivées en France, et au niveau éducatif de manière interdisciplinaire. Le programme d'Histoire-Géographie de terminale (défini par l'arrêté du 19-7-2019 publié au BO spécial n° 8 du 25 juillet 2019), décliné en trois thèmes, introduit en premier lieu les « Fragilités des démocraties, totalitarismes et Seconde Guerre mondiale (1929-1945) » et cite, dans son Chapitre 2, les régimes totalitaires afin de « mettre en évidence les caractéristiques des régimes totalitaires (idéologie, formes et degrés d'adhésion, usage de la violence et de la terreur) et leurs conséquences sur l'ordre européen » et comme point d'ouverture « 1936-1938 : les interventions étrangères dans la guerre civile espagnole : géopolitique des totalitarismes ». Au Chapitre 3, il est question de « la France dans la guerre : occupation, collaboration, régime de Vichy, Résistance ». La transmission d'une mémoire patrimoniale grâce, par exemple, aux interventions dans les établissements scolaires, des témoins de l'histoire permet d'accompagner l'apprentissage rigoureux du fait historique donnant du sens à la mémoire collective. C'est aussi susciter chez l'élève la capacité de jugement et de responsabilité individuelle et collective. Somme toute, il s'agit d'éduquer l'élève aux valeurs, savoirs et pratiques républicains.

La confluence de l'ailleurs hispanique et de l'ici français motive le choix de documents qui contribuent à reconstruire la mémoire de l'exil républicain dans les manuels d'espagnol. Par exemple, les images du passage de la frontière entre l'Espagne et la France lors de la *Retirada* illustrent l'exode massif républicain. Ce sont des photographies en noir et blanc qui illustrent les conséquences de la guerre civile et le cheminement de la population vers un futur incertain. C'est le choix fait par les auteurs de *Juntos* (2012, pp.

70-71) où il est précisé dans un encart culturel que beaucoup de ces réfugiés s'étaient engagés dans la lutte contre le nazisme pendant la Seconde Guerre Mondiale. Ces combattants espagnols sont mis à l'honneur dans plusieurs ouvrages avec une mention particulière pour la 9^e compagnie, *la Nueve*. Dans *Próxima parada* (2016, p. 122), dans une séquence intitulée « España, crisol de luchas », on trouve le témoignage de Germán Arrúe (*La Nueve* de Evelyn Mesquida, 2010) qui raconte son engagement militaire auprès de l'armée française et sa participation à la libération de Paris. Cet exercice de mémoire individuelle devient un exercice de mémoire collective à travers une photographie (p. 123) qui montre l'inauguration du Jardin des combattants de *la Nueve* (Paris, 4^e arrondissement) en présence du roi Felipe VI et de la maire de Paris, Anne Hidalgo (document accompagné d'un enregistrement audio). La réflexion générale autour de la notion « Lieux et formes de pouvoir » invite l'élève à montrer comment la lutte des républicains s'est prolongée au-delà des frontières espagnoles tout comme est montré l'engagement des militaires volontaires franquistes engagés dans la *División Azul* (*Próxima parada*, 2016, p. 125). Dans *¡Lánzate!* (2019, p. 162), un extrait du roman graphique *Los surcos del azar* (Paco Roca, 2013) illustre en trois vignettes l'organisation du défilé des combattants espagnols sur les Champs Élysées aux côtés du Général De Gaulle et une vidéo permet de prendre connaissance de ce moment historique ainsi que de ses protagonistes (p. 162). Cet engagement est repris par la fiction à travers un extrait du roman *Niebla en Tánger* (Cristina López Barrio, 2017) où le personnage, Matías, fait un exercice de mémoire individuelle et raconte son parcours militaire depuis son exil en France à la fin de la guerre civile (p. 163). L'activité de production, la création d'une vignette de roman graphique, à partir de l'extrait, montre que l'exercice de mémoire historique se fait grâce à différentes formes d'expression artistique comme, ici, la bande dessinée.

Nous pouvons citer également l'exemple de *Otros mundos* (2019, pp. 246-257) qui propose une séquence complète consacrée à aux liens de mémoire entre l'Espagne et la France. Cette séquence courte, portant le titre marquant « ¡Acuérdate Francia! », permet de répondre à trois questions autour de l'axe « Territoire et mémoire » : Comment les différents pays font face à l'Histoire ? Comment se construit l'identité d'une nation ? Pourquoi le travail de mémoire est-il nécessaire ? La séquence s'articule en trois étapes qui permettent de reconstruire la mémoire des exilés et réfugiés espagnols sur le sol français. « La Retirada », première étape, nous plonge dans l'exil en 1939, l'accueil et les camps de concentration français à travers quatre documents : une photographie en noir et blanc prise par Henri Roger-Viollet, parue dans la revue *L'Illustration* le 18 février 1939, qui illustre la pénible traversée des Pyrénées, la peinture de Joseph Ponti Musté intitulée *Llegada de los españoles a Septfonds*, réalisée pendant son séjour dans un camp de concentration, un dessin-carte postale qui présente un homme et sa valise dans un camp de concentration ainsi qu'un extrait audio de la présentation du livre *Gritos de papel : Las cartas de súplica del exilio español (1936-1945)* de l'historienne Guadalupe Adámez Castro (2017) et un extrait de l'article « El arte en los campos de concentración » (Natalia G. Barriuso, www.cromacultura.com, 2015) où il est question de la transmission de la culture parmi les réfugiés des camps de concentration. La réflexion autour de la question de l'accueil réservé aux réfugiés aborde la continuité d'une souffrance vécue pendant la guerre civile mais aussi la possibilité d'une résilience à travers du témoignage (lettres, peinture, dessins) et de l'action (enseignement, création). « La Nueve », seconde étape,

s'ouvre sur une question s'adressant à l'élève français, dans son contexte d'apprentissage français : « ¿Piensas en España cuando se habla de la Segunda Guerra Mundial? ». En effet, la lutte des combattants républicains espagnols dans la défense de la France, par exemple avec *la Nueve*, est sauvée de l'oubli grâce à un extrait du livre d'Evelyn Mesquida (*La Nueve, los españoles que liberaron París*, 2008) ainsi qu'une page du roman graphique de Paco Roca (*Los surcos del azar*, 2014). Sauver cette lutte du silence et rendre hommage aux combattants est l'objectif de l'étape suivante (« ¿Por qué es importante rendir homenaje a los soldados de La Nueve? »). Un nouvel extrait du roman graphique de Paco Roca montre tout particulièrement la nécessité pour les nouvelles générations de récupérer la mémoire individuelle des anciens combattants afin de reconstruire une histoire collective comme le montrent par la suite une photo de l'inauguration du Jardin des combattants de *la Nueve* à Paris et un extrait d'un article du journal *El País* intitulé « La Nueve llega a Madrid con más de 70 años de retraso » où il est question des hommages rendus à Madrid par la mairie en 2017 avec l'inauguration du « Jardín de los combatientes de la Nueve ». Le bilan final de la séquence pointe du doigt le problème de l'oubli et la nécessité pour les nouvelles générations françaises de se plonger dans leur histoire afin de comprendre qu'elle est liée à celle des autres : « ¿Por qué Francia habrá tardado tanto en reconocer el papel de los extranjeros en la liberación de París? » et « ¿Qué opinas de estos españoles que participaron en la resistencia contra la ocupación de los nazis? ¿Comprendes que se haya tardado tanto en reconocer su heroísmo? ».

Conclusion

Reconstruire la mémoire historique d'un pays et reconnaître le droit des victimes à ne pas oublier le passé pour mieux expliquer le présent représente un enjeu civique majeur à l'École de la République. L'enseignement de l'espagnol en France n'a jamais fait l'impasse des événements historiques clés du XXe siècle en Espagne (la IIe République, la guerre civile, la dictature franquiste et la Transition démocratique). Au fil des programmes officiels, l'apprentissage encyclopédique de cette période a laissé place aux interrogations autour de la mémoire et de l'oubli faisant écho au débat public espagnol marqué à partir des années 2000 par une véritable remise en question des lois de la Transition et son « pacte de l'oubli ». La récupération de la *Memoria Histórica* à travers les témoignages des victimes et de leurs familles devient alors le moyen pour mieux reconstruire la mémoire collective d'un pays. Du témoignage réel au témoignage fictionnel, des lieux de mémoire aux créations artistiques mémorielles, les manuels d'espagnol publiés en France depuis 2010 et adossés aux nouveaux programmes officiels offrent une grande variété de documents qui font découvrir à l'élève la complexité du débat et la nécessité de lutter contre l'oubli. L'élève-citoyen européen devient acteur de ce débat et participe donc à la construction de la « mémoire heureuse » (Paul Ricoeur, 2000) dans l'appréhension de l'Autre et de sa langue-culture mais aussi dans la reconnaissance interculturelle de sa propre histoire.

Références

- Cadre européen commun de référence pour les langues*, Éd. Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2001.
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Ed. Gallimard, 3 tomes, 1984-1992.
- Pugibet, Véronique, « Los libros de texto: transmisores de la memoria histórica », *Amnis*, n° 2, 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/amnis/1503>, consulté le 20 mai 2021.
- Reyes Mate, Manuel, *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, Éd. Anthropos, Barcelona, 2008.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éd. Seuil, Paris, Seuil, 2000.
- Ruiz Pisano, César, « Création d'un contexte didactique à partir de documents audiovisuels : les médias dans les manuels d'espagnol français (années 1970-2010) », *Les Langues Néo-latines*, 1, mars, 2021, p. 63-78.
- Tutiaux-Guillon, Nicole, « Mémoires et histoire scolaire en France : quelques interrogations didactiques », *Revue française de pédagogie, L'éducation et les politiques de la mémoire*, n° 165, octobre-décembre, 2008, p. 31-42.
- Yusta, Mercedes, « La 'recuperación de la Memoria Histórica': ¿una reescritura de la historia en el espacio público? (1995-2005) », *Revista de Historiografía*, n° 9, 2, 2008, p. 105-117 (pagination en ligne: 1-27). En ligne: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01677851/document>, consulté le 20 mai 2021.

Documents officiels

- BO Hors-série n° 7 du 28 août 2003 (Programmes des lycées). En ligne : <https://www.education.gouv.fr/bo/2003/hs7/default.htm>, consulté le 20 mai 2021.
- Circulaire N° 2010-008 du 29 janvier 2010 & BO spécial n° 1 du 4 février 2010 (Langues vivantes au lycée d'enseignement général et technologique). En ligne : <https://www.education.gouv.fr/bo/2010/special01/mene1002838c.html>, consulté le 20 mai 2021.
- BO spécial n° 4 du 29 avril 2010 (Enseignements commun, d'exploration et facultatif Programme d'enseignement d'éducation physique et sportive pour les lycées d'enseignement général et technologique). En ligne : <https://www.education.gouv.fr/bo/2010/special04/mene1007245a.html>, consulté le 20 mai 2021.
- BO spécial n° 9 du 30 septembre 2010 (Programmes d'enseignement du lycée). En ligne : <https://www.education.gouv.fr/au-bo-special-ndeg9-du-30-septembre-2010-programmes-d-enseignement-du-lycee-5750>, consulté le 20 mai 2021.
- Ressources d'accompagnement pour le Cycle terminal, 2013. En ligne : https://cache.media.eduscol.education.fr/file/LV/13/5/RESS_LV_cycle_terminal_espagnol_sujets_etudes_239135.pdf, consulté le 20 mai 2021.
- Exemples d'objet d'étude pour la classe de Seconde et le Cycle Terminal, 2019. En ligne : <https://eduscol.education.fr/1726/programmes-et-ressources-en-langues-vivantes-voie-gt>, consulté le 20 mai 2021.
- BO spécial n° 1 du 22 janvier 2019 (Programme d'enseignement commun et optionnel de langues vivantes de la classe de seconde générale et technologique et des classes de première et terminale des voies générale et technologique). En ligne :

<https://www.education.gouv.fr/bo/19/Special1/MENE1901585A.htm>, consulté le 20 mai 2021

Manuels scolaires cités

<p>Seconde <i>Escalas</i>, Hatier, 2014 <i>¡Vía libre!</i>, Hatier, 2019</p> <p>Première <i>Nuevas voces</i>, Didier, 2011 <i>Dilo en voz alta</i>, Didier, 2020 <i>En contacto</i>, Belin, 2019 <i>¡Lánzate!</i>, Nathan, 2019 <i>Miradas</i>, Hachette Éducation, 2019 <i>Otros mundos</i>, Magnard, 2019</p>	<p>Terminale <i>Escalas</i>, Hatier, 2012 <i>Juntos</i>, Nathan, 2012 <i>Nuevas voces</i>, Didier, 2012 <i>Juntos</i> (Séries Technologiques), Nathan, 2013 <i>Próxima Parada</i>, Nathan, 2016 <i>Buena Onda</i>, Bordas, 2020 <i>Dilo en voz alta</i>, Didier, 2020 <i>En contacto</i>, Belin, 2020 <i>¡Lánzate!</i>, Nathan, 2020 <i>Pura Vida</i>, Éditions maison des langues, 2020</p>
---	--

LE SILENCE ENTRE OUBLI ET MÉMOIRE DANS *LE GHETTO INTÉRIEUR* : FONCTIONNEMENT, VALEURS, TÉMOIGNAGE

Liliana FOȘALĂU

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași
lilifosalau@yahoo.com

Abstract. *The novel by Santiago Amigorena, who was on the 2019 Goncourt finalists list, bears the imprint of the heavy suffering that this theme of the Shoah will always involve, what has also been called the indescribable. The inner ghetto of the son is not only a mirror image of the ghetto that the mother had lived, but it is another way of expressing the intolerable torment, the dismay in front of the evil of the world, death, absence, helplessness in the face of horror, sometimes even cowardice. The inner ghetto is also a name of silence, of an effort to be absent from oneself, a name of isolation, of an attempt to immerse yourself in the forgetting of the real, of the exterior. Amigorena's novel becomes, through the putting into words of a testimony, and therefore the overcoming of silence and forgetting, a work of recovery of the story of a life, that of the author's grandfather, Vicente Rosenberg, and that of her great-grandmother, Gustawa Goldwag, deported and died in Treblinka, after an arrest of about three years in the Warsaw ghetto. We propose to highlight through this study the way in which silence is constructed at the interface of forgetting and memory as a throbbing, ineffaceable questioning, and also its functioning, its virtues, its poetics of testimony.*

Keywords: *memory, Shoah, silence, identity, testimony, writing.*

Introduction

Le roman de Santiago Amigorena, présent sur la liste des finalistes Goncourt 2019, choisi favori des étudiants roumains pour cette édition du Goncourt des étudiants, porte l’empreinte de la lourde souffrance que ce thème de la Shoah comportera toujours, de ce que l’on a nommé aussi l’innommable, l’indicible, ne sachant pas exactement comment nommer cet événement radical qui a bouleversé notre humanité et qui n’arrête pas de nous tourmenter de par son impensable. Le *ghetto intérieur* du fils n’est pas seulement une image en miroir du ghetto qu’avait connu la mère, c’est une autre manière de dire l’intenable tourment, le désarroi devant le mal du monde, la mort, l’absence, l’impuissance devant l’horreur, parfois même la lâcheté. Le *ghetto intérieur* est aussi un nom du silence, d’un effort de s’absenter à soi, nom de l’isolement, d’une tentative d’immersion dans l’oubli du réel, de l’extérieur. Le roman de Santiago Amigorena devient, à travers la mise en mots d’un témoignage, donc le dépassement du silence et de l’oubli, œuvre de récupération de l’histoire d’une vie, celle du grand-père de l’auteur-narrateur, Vicente Rosenberg, et aussi celle de son arrière-grand-mère, Gustawa Goldwag, déportée et morte à Treblinka, après un arrêt d’environ trois ans dans le ghetto de Varsovie. Se taire pour oublier est l’attitude que prend devant le mal le protagoniste du roman, Vicente

Rosenberg, dont la vie entière deviendra un intenable tourment après la découverte de l'horreur nazie dont sa mère aussi a été la victime, parmi les millions de victimes. Parler pour reconstruire l'identité brisée par l'Histoire, sauver et conforter la mémoire de la famille et de l'humanité est l'attitude que propose l'écrivain, Santiago Amigorena, qui aboutit ainsi à une œuvre troublante, de grande sensibilité et intense émotion. Nous nous proposons de mettre en valeur à travers cette brève étude la manière dont le silence se construit en interface de l'oubli et de la mémoire comme questionnement lancinant et inépuisable, ineffaçable, en même temps que son fonctionnement, ses vertus, sa poésie du témoignage.

Un roman qui traite d'un sujet lié à l'indicible : structure, thématique, particularités

Le fil narratif du roman suit une partie de la vie de Vicente Rosenberg racontée par le neveu, Santiago Amigorena, étant ponctué par quelques éléments censés rompre la linéarité du récit qui fait écho, pour ainsi dire, à la monotonie de la vie du protagoniste. Il s'agit de trois lettres adressées par la mère depuis le ghetto de Varsovie au fils parti à l'aventure en Argentine, à Buenos Aires, pour fuir la folie européenne bien avant l'époque de l'avant-guerre (en 1928), de quelques coupures de presse qui parlent du sort des Juifs en Europe, et d'un rêve obsessionnel, sur lequel on reviendra. Ce sont des éléments qui ont une importance à part dans la constitution de ce roman biographique, et qui, du point de vue de la structure, enclenchent l'écriture et déclenchent les réactions des personnages, surtout celles du protagoniste, faisant donc avancer le récit dans cette direction précise du silence comme interface oubli - mémoire.

Avant de relire la vie de Vicente Rosenberg à travers le prisme du silence si évocateur et interrogateur, troublant à plus d'un titre, nous considérons qu'il est important de faire une mention sur le paratexte du roman. Il s'agit d'un avant-texte composé de ce titre symbolique, *Le Ghetto intérieur*, la mention de l'origine du projet littéraire qui s'étale sur une période de vingt-cinq ans, l'objectif-arme-thérapie : « écrire un livre pour combattre le silence qui m'étouffe depuis que je suis né » (les mots de l'auteur dans le texte synthétique de présentation, d'ouverture au roman), et l'énumération des titres, symboliques à leur tour, des six parties publiées indépendamment à des époques différentes ; à cela on ajoute encore l'exergue et une dédicace. Chaque détail se révèle être d'une importance à part pour l'auteur, et participe de la cohérence et des vertus de l'ensemble. À ne pas manquer la charge sémantique très dense, emblématique des titres (de parties, de chapitres ou de livres à part entière) exposés dans cette page introductive, tout ayant trait au silence et à la mémoire, à la parole et à l'oubli : *Une enfance laconique*, *Une jeunesse aphone*, *Une adolescence taciturne (...)*, *Une maturité coite (...)*, *Des jours que je n'ai pas oubliés* et *Mes derniers mots*.

Les piliers sémantiques et thématiques du roman sont donc représentés par : l'identité, les racines, l'exil (un départ voulu à l'origine, mais qui acquerra à plus d'un point les dimensions troublantes de l'exil), le silence, l'oubli, la mémoire, la Shoah ; à tout cela on ajoute une réflexion permanente à porter sur cette ligne si fragile entre la vie et la mort, dire ou ne pas dire, croire et se taire, accepter l'inacceptable et culpabiliser, et finalement se reconstruire pour pouvoir vivre.

Quant aux particularités de ce roman, elles résident précisément dans cette tentative annoncée par le titre, paradoxale au départ, de dire la richesse et la profondeur de ce que l'être a de plus intime et de plus précieux par le silence, et de faire de l'intériorité le miroir d'une extériorité devenue invisible, mais non invivable, malgré les distances et les obstacles. Pour rester encore un peu sur le titre, on y comprend tout de suite à travers cette belle et douloureuse métaphore, le silence dans lequel le protagoniste veut se murer pour répondre, selon la fragilité de ses limites et de sa subjectivité, à l'impossible, à l'inadmissible, l'invivable, l'innommable.

Aspect du silence et de l'identité : fonctionnement, interconditionnement, valeurs

On peut dire que dans ce roman l'identité et le silence sont déterminants pour l'empreinte d'originalité, ouvrant, à l'encontre de la « clarté » première à laquelle ces termes font penser, à toute une complexité de significations et de questionnements. Au lieu de la précision identitaire, on aura l'imprécis : « Vicente était un jeune Juif. Ou un jeune Polonais. Ou un jeune Argentin. En fait, le 13 septembre 1940, Vicente Rosenberg ne savait pas encore au juste ce qu'il était » (*Le Ghetto intérieur*, p. 14 ; dorénavant nous mentionnerons seulement les pages).

C'est le point de départ d'une quête identitaire insoupçonnée même pour le sujet en question. Cette quête identitaire, comme souvent, est inséparable du problème de la langue. Mais cette question deviendra d'autant plus intéressante que toute langue sera désertée au creux de la crise identitaire par Vicente (qui parlait l'espagnol, l'yiddish, le polonais, l'allemand), comme si la parole était incapable d'exprimer l'authenticité de l'être, qui ne relève d'aucune appartenance ethnique, nationale, de groupe ou de race, mais de notre seule humanité. Toute une problématique de la constitution identitaire s'inaugure dans cette hésitation par rapport au choix de la langue et en relation avec l'oubli d'une langue, le retour aux mots d'une autre, le choix d'une langue d'écriture, et, à la fin, la décision de l'isolement dans le ghetto intérieur, c'est-à-dire le retour au silence comme reconnaissance de l'impuissance de changer quoi que ce soit au monde par les mots, l'insuffisance des mots, la mort par les mots dits ou les mots ignorés...

Le silence s'achemine petit à petit, il suit au refus de reconnaître les choses à leur évidence, à la volonté d'ignorer les nouvelles qui bruissent depuis l'Europe, de fermer l'œil sur ce que les journaux essayaient de faire connaître en Argentine (et ailleurs): l'horreur nazie en Europe. Vicente est lui aussi engagé dans cette voie de l'ignorance, de l'aveuglement voulu dans un monde déjà à l'envers, où les gens se complaisent, se contentent de croire à leur incapacité de « faire quelque chose à douze mille kilomètres de distance » (p. 51). En plus, il croyait encore au début de mai 1940, comme tant de gens au monde, que « toutes ces histoires étaient aberrantes, que les journaux devaient sans doute mentir un peu » (p. 50). Mais entre mai et le début décembre 1940, avec toutes les nouvelles qui circulent sur le sort des Juifs en Europe, le mur que les Allemands venaient d'ériger pour isoler les Juifs à Varsovie, rassemblant cent vingt-huit mille habitants au kilomètre carré, Vicente change d'humeur, de mode de vie, il change.

Un premier moment dans ce processus de changement est marqué par l'arrivée d'une lettre de sa mère, le 9 décembre 1940, postée à Varsovie, avec des timbres allemands, où elle lui

parle pour la première fois du ghetto et de leur enfermement, de la vie qui commence à devenir difficile et de la nourriture qui se fait rare. À partir de ce moment, la pensée de Vicente sera dominée par l'image de la mère, et la culpabilité de l'avoir laissée en Pologne. Plus il pense à sa mère, plus le questionnement identitaire devient central, douloureux, intenable ! De formation et de structure intellectuelle et affective, il était quelqu'un de très ouvert, ouvert au monde et à l'Europe, aux langues, aux littératures et aux cultures du vieux continent. Né en Pologne, il sentait au fond de son être que « la Pologne restait sa patrie », et, épris de la poésie allemande, il voyait l'Allemagne comme « un possible paradis » (p. 69). Ces attachements feront plus tard naître en lui la double haine de lui-même :

« Il allait éprouver une double haine de lui-même que jamais le fait de se sentir juif n'allait soulager. Pourquoi jusqu'aujourd'hui j'ai été enfant, adulte, polonais, soldat, officier, étudiant, marié, père, argentin, vendeur de meubles, mais jamais juif ? Pourquoi je n'ai jamais été juif comme je le suis aujourd'hui – aujourd'hui où je ne suis plus que ça. » (p. 69).

Au-delà de ce problème devenu central de sa juiveté (« [...] ce qui le définissait était une seule chose : être juif »), Vicente éprouve sans conteste une sévère fêlure de l'identité, une disjonction entre l'être et le sujet, voire même à l'intérieur du sujet, entre ses représentations identitaires : le fils de la mère abandonnée, le mari et le père ayant déserté ses devoirs, l'ami méconnaissable, l'individu asocial qu'il était devenu. Sa connaissance de soi semble avancer en même temps que le mal européen et planétaire : « En 1941, être juif était devenu une définition de soi qui excluait toutes les autres, une identité unique : celle qui déterminait des millions d'êtres humains [...] » (p. 72). Et plus il s'enfonce dans des réflexions sur l'identité juive, plus Vicente, en proie en cette étape de sa vie au flux de la parole, se fait l'auteur de superbes digressions sur cette identité et ses particularités, qui aboutissent à des constats tel : « Et cette identité incroyable, douloureuse, absurde et incontestable à la fois, elle a aussi quelque chose de merveilleux... » (p. 77).

Le 13 octobre 1941, Vicente reçoit une seconde lettre de sa mère. Les réalités qui y sont synthétiquement relatées l'engagent encore plus profondément dans la voie de son changement, bien qu'il se serve encore de mots pour faire connaître à sa femme son inquiétude quant à la vie en Pologne. On apprend que la vie est devenue compliquée là-bas, que beaucoup de gens sont morts, qu'ils meurent de faim, que les Allemands les traitent comme des animaux, et qu'ils vivent une existence fantomatique, ou, à force de détresse, personne ne voit plus personne. Cette date marque l'histoire de notre humanité d'une décision sinistre. À douze mille cinq cents kilomètres de Buenos Aires (voir comment l'histoire individuelle est toujours inséparable de l'histoire collective, la grande Histoire, comme on l'a nommée), ce 13 octobre 1941, trois noms sinistres du livre d'horreurs, d'atrocités du XXe siècle (Himmler, Kruger et Globocnik, le chef de la SS et de la police de Lublin) « [...] avaient passé deux heures ensemble à discuter sérieusement de ce qui deviendrait le premier massacre institutionnel et industrialisé de l'histoire de l'humanité » (p. 84). Mais Vicente n'était pas encore au courant de tout ça, de la construction des camps d'extermination dans plusieurs pays, des milliers de meurtres par le froid, la faim ou la propagation des épidémies dans des conditions de vie déjà impossibles. Mais le moment radical dans son devenir se produit à la suite du récit qu'il fait du contenu de cette lettre à sa

femme. C'est là que survient dans le déroulement du roman son silence. D'abord, Vicente se tait. Puis il se livre à une méditation sur les mots, leurs limites, leur inefficacité :

« Que sont les mots ? À quoi ils servent ? Pourquoi lui parler [à Rosita, sa femme] ? Pourquoi essayer de lui dire ce que je ne peux même pas me dire à moi-même ? [...] Pourquoi, depuis qu'on se connaît, nous n'avons jamais eu besoin de parler du passé ? » (pp. 90-91).

Ces trois pages d'un troublant monologue intérieur, ou soliloque, selon les distinctions établies par Belinda Cannone, les deux relevant de la solitude de l'homme, qu'il accepte ou qu'il refuse la communication (voir Cannone, B., 2001, p. 57-60), sont marquées aussi par la fréquence du « pourquoi » et du « maintenant » (12 occurrences pour le premier mot, 11 pour le deuxième), comme si toute la tension du tourment intérieur s'abattait sur les fondations instables du présent dépourvu de la vérité du passé, pour entraîner son effondrement. Une magnifique fin de cette partie est dédiée aux mots et à leur embarquement vers le port du silence, texte qui se remarque aussi par poéticité :

« Les mots se précipitaient les uns contre les autres, et si parfois ils composaient des phrases qu'il arrivait à comprendre, des pensées qu'il arrivait à suivre, le plus souvent ils se battaient et tombaient défaits sur le trottoir, formant de petites taches sombres comme des cafards qui se mêlaient aux déjections claires ou verdâtres des pigeons. Vicente marchait et regardait ces mots morts, piteux, déplorables, et il se disait qu'il fallait absolument tout arrêter, qu'il fallait arrêter de parler, se taire – qu'il fallait arrêter de penser » (p. 92).

Vicente commence à désertir la langue, à refuser toute communication, après avoir appris les horreurs et ignominies que les nazis avaient infligées à sa mère, à son frère, à sa famille restée en Pologne, comme à des millions de Juifs et d'autres innocents de tous horizons. C'est l'arrivée de la deuxième lettre de sa mère qui, de manière soudaine, avait ouvert les yeux du fils. Non pas « définitivement et entièrement », mais « suffisamment pour qu'il distingue [...] quelque chose de beaucoup plus monstrueux que ce que disaient les phrases qu'elle avait alignées » (pp. 97-98).

Là commence aussi une valorisation différente du langage, un autre type de lecture qui met à l'avant les interstices des mots, les silences, les secrets à saisir dans leur impossible affirmation. Ce fragment entraîne aussi le lecteur dans cet exercice de valorisation du silence qui coïncide chez le « producteur » avec la fin de l'aveuglement :

« En la lisant, Vicente avait senti une sensation diffuse, il avait aperçu des signes flous, comme des mots secrets, imprononçables, cachés derrière les mots simples qui la composaient. Il avait vu et entendu des choses qu'il ne pouvait pas expliquer, qu'il ne pourrait pas répéter – mais qui n'allaient plus jamais quitter son esprit. » (p. 98)

Ce moment décisif de prise de conscience fait basculer sa vie, sa conduite, ses choix et surtout sa relation à la parole. Bien qu'il ne soit pas encore très au courant des atrocités de la réalité vécue par sa mère et son frère, Vicente a un sentiment de la démesure, de l'incompréhensible, de l'intenable, et c'est ce sentiment qui le pousse à choisir de se taire.

Tout son être trahit une souffrance intenable, la parole absente, comme le regard devenu absolument indéchiffrable, mais profondément empreint de souffrance.

La langue désertée est ici symbolisée par la rareté de la parole au début de ce processus de transformation identitaire (car Vicente n'est plus le même qu'il était, même pas pour sa femme, ses enfants, ses amis), puis par l'absence totale de parole, état doublé par une sorte de tremblement du sujet qui éprouve en son être le danger imminent de mort, puis la mort de sa mère, amplifié jusqu'à la démesure par le sentiment de culpabilité à force d'éloignement, de désertion, de manque d'action, de silence, de lâcheté, d'acquiescement à l'ignorance, donc une ignorance voulue. À la fin du roman, il nous apparaîtra comme étranger à lui-même, un autre, « un autre vide de sens, vide d'espoir, vide d'avenir » (p. 164).

Un troisième tremblement de son être se produit le 16 juillet 1942, lorsqu'un ami lui apporte un numéro du journal conservateur de Londres, *Daily Telegraph*, qui avait publié un article, un des plus grands scoops de l'histoire, dont le titre était : Les Allemands tuent 700000 Juifs en Pologne. Et le sous-titre : Des chambres à gaz mobiles. Est-ce que les détails terrifiants, inimaginables que ces mots annonçaient, pouvaient déclencher une réaction normale ? Vicente ne pouvait pas réagir, et il était encore plus incapable d'en parler et de parler. Pendant les mois de juillet et août 1942, il n'avait plus reçu de nouvelle de sa mère, et, pour ne plus y penser, il s'efforçait de ne plus penser à personne, de faire une sorte d'effort d'oubli généralisé. Et sa décision de se taire se poursuit, au faire, comme au penser : « Se taire. Oui, se taire. Ne plus savoir ce que parler veut dire. Ce que dire veut dire. Ce qu'un mot désigne, ce qu'un nom nomme » (p. 121). Son tourment intérieur, son ghetto, le pousse jusqu'au refus mental du parler et au reniement de cette faculté par excellence humaine, de source divine, où s'origine le monde. Les mots le font enrager plus que toute chose, il s'insurge contre eux, il renie jusqu'à leur rôle, validation et cohérence : « Plus de mots. Plus de langues. Ni allemand, ni polonais, ni yiddish. Ni espagnol ni argentin. Plus de mots. Plus de noms pour rien. [...] Ni massacre. Ni douleur. Plus. De. Mots. » (p. 123).

Écrire la mémoire ou la littérature pour aller plus loin

Un problème qui apparaît dans plusieurs textes critiques, philosophiques, de fiction ou de témoignage qui traitent de la Shoah est celui de la nomination. Plus exactement d'une inadéquation à nommer, car elle fait écho à une impossibilité à comprendre. Les noms entre lesquels on a hésité à travers le temps pour désigner cet événement radical (crime contre l'humanité, génocide, Holocauste, Auschwitz, Shoah, catastrophe, cataclysme, etc.) sont « autant de tentatives pour essayer de rendre compte de ce qui échappe à l'entendement, autant de signes du bouleversement sans précédent de nos catégories de pensée » (Decout, M., 2018, p. 407). Santiago Amigorena consacrera à son tour une attention spéciale à ce problème, dans le contexte plus large de son questionnement sur le sens de la parole, la valeur des mots, leurs limites, le choix du silence, l'emmurement dans le silence comme immolation rédemptrice. Faisant écho à d'autres voix qui ont exprimé l'irréductible incapacité à comprendre l'inhumain de ce phénomène, le romancier exprime, par la voix de l'ancêtre, la difficulté du monde à nommer cet impensable : « Au début, ça ne s'appelait ni *shoah* ni *holocaust*. [...] Au début, ça ne s'appelait pas. On parlait d'*événement*, de *catastrophe*, de *cataclysme*, de *désastre*, puis on a parlé d'*hécatombe*, d'*apocalypse*. Mais au tout début, ça n'avait pas vraiment de nom » (pp. 130-131). Et tout un inventaire des

termes utilisés pour dire cet innommable est passé en revue, avec des réflexions très attentives à leurs sens et différences, origines et emplois, valeurs. Aux mots, on rattache les histoires qu'ils racontent et leurs dimensions visibles et invisibles, de surface et de profondeur, acceptables ou inacceptables, mais des histoires de vies et de morts, de sacrifices et de destruction, comme le mot biblique « Shoah ». Réapparu dans le langage dès 1933, *shoah* « veut dire *destruction*, destruction sans demande, sans prière, destruction de type naturel ou fatal, destruction où il n'est question d'aucun dieu » (p. 133), c'est le mot qui prend le dessus en France à partir des années 1960 dans le cadre de ces débats terminologiques. Et c'est encore un mot clé dans l'écriture de la mémoire que propose *Le Ghetto intérieur*.

Une séquence clé dans le parcours du protagoniste et l'évolution du récit est représentée par un rêve que Vicente fait pour la première fois à la suite d'une visite plus que surprenante, en février 1943. Le docteur Moshé Feldsher, qui avait vécu dans le ghetto de Varsovie à côté de la famille de Vicente (et surtout de Berl, son frère médecin), mais qui s'en était enfui, vient lui donner des nouvelles : la maladie la plus grave au ghetto était la faim, et la mère de Vicente était encore en vie lorsqu'il avait réussi à fuir, six mois auparavant.

Ce rêve symbolique n'est certes pas sans rapport à sa situation intenable, à son renfermement dans le ghetto intérieur, et à l'enfermement de sa mère. Il voit dans son cauchemar un mur qu'on avait élevé autour de lui, entièrement fermé, indestructible, qui se resserre autour de lui de plus en plus, jusqu'à le suffoquer. Et plus il criait, luttait et hurlait, plus le mur se resserrait en l'étouffant. Au moment où il perce le mur par un couteau, l'entaille du mur se met à saigner, et Vicente sent que le mur était sa propre peau, et qu'il n'avait d'autre choix que de mourir, mutilé ou étouffé. Le rêve reviendra souvent dans son sommeil, et aussi après la lecture de la troisième lettre de la mère, qui parle de faim, de mort, de finitude. Et qui lui demande son aide. Désormais Vicente ne voudra que dormir et oublier. Mais est-ce que l'oubli et le sommeil sont à la portée de quelqu'un qui culpabilise avec une telle intensité ? Le mur du rêve-cauchemar revient, le couteau aussi, lui étant tendu, cette fois-ci, par sa mère. Après avoir reçu cette troisième et dernière lettre, Vicente avait compris non plus qu'il ne voulait pas parler, mais qu'il ne pouvait plus le faire : « Il voulait parler, mais, prisonnier du ghetto de son silence, il ne pouvait pas parler. Il ne savait plus » (p. 158).

S'enfermant dans son silence, croyant ainsi pouvoir oublier, il aiguise sa conscience et souffre à n'en plus tenir de sa lâcheté. Tous les *pourquoi* de son passé et de son présent le tourmentent. Au comble de sa souffrance, il est amené à accepter que « dans la vie il y a des choses qui n'ont pas de pourquoi ; dans les camps, les nazis avaient tenu, et réussi, à ce que rien n'ait de pourquoi » (p. 162). Il avait fait, par son emmurement dans le ghetto du silence, le choix funeste d'une *mort lente et méticuleuse*, selon les mots du romancier. Le seul désir qu'il faisait encore, c'était de tout oublier, de se réveiller un matin et de ne plus rien savoir. Une chose imprévue (et tellement attendue) le tire de sa mort lente : il apprend, au début du mois de septembre 1944, que Paris venait d'être libéré ! Et, tout en pensant au Paris libéré, il espérait encore que sa mère était en vie. Cependant, n'ayant plus de nouvelles, il reprend son tourment intérieur de plus en plus insoutenable et décide d'arrêter avec toute souffrance.

Mais le suicide n'était pas sa sortie du ghetto, la fin de sa destinée. Sa destinée était de continuer à vivre dans la cruauté de la mémoire. Pour que le neveu en témoigne plus tard...

Une conclusion à ces propos sur les vertus du silence moyennant l'écriture, la plus adéquate, nous semble être offerte par une réflexion de Maurice Blanchot :

« Écrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler, et, à cause de cela, pour en devenir l'écho, je dois d'une certaine manière lui imposer le silence. J'apporte à cette parole incessante la décision, l'autorité de mon silence propre. Je rends sensible par ma médiation silencieuse, l'affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte plénitude qui est vie » (Blanchot, M., 1955, p. 22).

Conclusions

Le Ghetto intérieur est le roman du silence qui parle de la manière la plus profonde de la souffrance liée au sujet de la Shoah, cet innommable, cet impensable, cet indicible... Il n'arrête pas de nous troubler, malgré les quelques redites inévitables dans ce contexte littéraire. Les éléments d'intertextualité qui y figurent situent ce roman dans une filiation thématique bien connue. Et ce n'est sûrement pas un hasard que l'on ait pu écrire sur ce texte d'une sensibilité rare, et d'une beauté d'écriture incontestable, cet été 2021, où, dans notre ville, comme ailleurs dans le monde, on a eu les grandes commémorations des pogroms de 1941. La mémoire des millions de victimes restera toujours veillée par la lumière de la littérature et de ses échos et puissances qui nous traversent !

Une autre affirmation de Blanchot (en référence à Mallarmé dans le texte d'origine) fait sens dans ce contexte, bien que l'on se retrouve dans des situations énonciatives et existentielles complètement différentes : « Écrire apparaît comme une situation extrême qui suppose un renversement radical » (Blanchot, M., 1955, 37). L'idée de *situation extrême* peut être valorisée au plus haut degré pour l'écriture d'Amigorena et le sujet de son roman biographique. Dire, écrire le silence, relève d'une entreprise à même de renverser l'emmurement de l'ancêtre, pour faire passer la souffrance, le drame intérieur, par la métamorphose artistique, en œuvre d'art, écho qui traversera le temps pour immortaliser la périssable destinée (tant celle de Vicente que celle de Gustawa) et pour empêcher l'histoire qu'elle réédite ses énormités, ses absurdités, ses monstruosité innommables !...

Le projet littéraire de Santiago Amigorena, le neveu, semble s'ensuivre comme réponse à l'attitude de l'isolement dans le silence du grand-père. Si, pour Vicente, le silence, au-delà de tout paradoxe, fonctionnait comme ce que nous avons nommé interface entre l'oubli et la mémoire, pour le romancier, se taire n'est pas une solution. Et refuser de penser l'impensable – encore moins. Même s'il avait lui aussi jadis pensé que « l'oubli était plus important que la mémoire » (p. 191), dans le sens qu'il aidait à survivre à son passé ou au passé des autres, toutes horreurs camouflées sous la toile de l'oubli. Mais un moment vient où il comprend que les mots valent plus que le silence, et que la reconstruction de soi est un projet à travers lequel les mots, avec la charge des histoires qu'ils transposent et transportent, acquièrent une consistance insoupçonnée, assurant le lien entre les générations, les espaces, le moi visible et le moi profond. Ce roman, qui appartient aux écritures intimes

de par plusieurs aspects, laisse lire aussi, à travers le processus de reconstruction identitaire et les accents de la description mis surtout sur les données morales et psychologiques de son devenir, l'éthopée du grand-père, d'autant plus originale que centrée sur une analyse poussée de son silence. Cette connaissance intime du protagoniste que réalise l'écrivain-narrateur relève d'un « enjeu commun aux écritures personnelles, qui se présentent comme autant d'éthopées » (Hubier, S., 2003, p. 74), figure de l'ancienne rhétorique proche du portait, mais où la description relève de l'intériorité.

La littérature apparaît donc dans ses hautes fonctions de miroir de la conscience et nécessité existentielle de répondre au devoir de mémoire, de filiation, de témoignage. Écrire, c'est aller plus loin, redonner vie, éterniser des destinées vouées autrement par l'Histoire à la disparition. Écrire, c'est exister, c'est rester, avec tout l'héritage que l'on porte dans son sang, dans son esprit, dans sa conscience.

Références

- Amigorena, Santiago H., *Le Ghetto intérieur*, P.O.L., Paris, 2019.
Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Seuil, « Poétique », Paris, 1988.
Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Folio, Gallimard/ « Essais », Paris, 1955.
Cannone, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, PUF, Paris, 2001.
Decout, Maxime, « Autour de la Shoah : nommer, dé-nommer, métaphoriser », in « Critique » 2018/ 5 no 852, p. 406-416.
Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003.

LES ALLUSIONS – TRACES CULTURELLES ET RÉALISATIONS DISCURSIVES DANS LES TEXTES DE PRESSE

Mirela-Cristina POP

Université Politehnica Timișoara
pop_mirela_cristina@yahoo.com

Abstract. Allusive statements are included in the category of “sentences without text”, explained by the aphorization mechanism (Maingueneau, D., 2012) or in the category of “verbal palimpsests”, illustrated by the mechanism of “delexicalization” (Galisson, R., 1993, 41-62). Allusions are “masked quotes” (by alteration), “cultural revealers” (Galisson, 1993), “prestigious allusions” (Vinay, J.-P., Darbelnet, J., 1993) which activate knowledge shared by the members of a linguistic and cultural community. The purpose of the article is to focus on the “memory” of allusions, identifying both the cultural traces of a phrase considered to be representative and the discursive realizations, as reflected in French press texts. We shall illustrate the problematic of the article by analyzing the phrase “Après moi, le deluge” (“After me, the flood”), the historical traces of which date back to the 18th century. The phrase is examined in contexts extracted from press texts on economical, political, social and cultural subjects in two forms: explicitly, allowing to identify the formal, visible traces of the original phrase, and implicit, distorted, altered, either by substitution or by addition of terms. The results of the analysis lead us to consider the cultural dimension of the allusion, the discursive and contextual realizations which are multiple and diverse. The comparison of the allusive statements mentioned with examples taken from other languages, such as Romanian, can provide interesting paths for the translation of allusive statements from French into Romanian and from Romanian into French.

Keywords: allusion, allusive statements, cultural traces, discursive realizations, press text.

1. La notion d’allusion – bref rappel théorique

1.1. La notion d’allusion en linguistique

Les énoncés allusifs sont étudiés en linguistique dans une perspective énonciative, situés dans la catégorie des « phrases sans texte » et expliqués par le mécanisme de l’aphorisation, (Maingueneau, D., 2012) ou dans la catégorie des « palimpsestes verbaux », illustrés par le mécanisme de la « délexicalisation » (Galisson, R., 1993, pp. 41-62).

Dans les énoncés allusifs, le sujet énonciateur est lié à une situation d’énonciation, il se pose tel quel par la possibilité d’énoncer et d’« aphoriser » (Maingueneau, D. 2012). Sur le plan de l’énonciation, les phrases sans texte fonctionnent comme des « énonciations autonomes » qui font l’objet d’une « surassertion » ou d’une « mise en relief par rapport à leur environnement textuel » (Maingueneau, D., 2012, p.13).

Selon Galisson (1993, p. 43), les palimpsestes verbaux sont des « révélateurs culturels » ou des « citations masquées » (par altération) (Gallisson, 1993, p. 44) qui « mobilisent des savoirs divers, qui constituent le noyau stable de la (lexi)culture partagée des autochtones » (Gallisson, R., idem, p. 42).

Gallisson explique le mécanisme des énoncés allusifs : dans le cas d'un énoncé qui comporte un « palimpseste verbal (PV) », on mobilise simultanément un sous-énoncé (de base, lexicalisé) qui, par délexicalisation (ou déconstruction), donne naissance à un sur-énoncé (l'énoncé allusif).

1.2. La notion d'« allusion prestigieuse »

L'expression consacrée par les travaux de « stylistique comparée du français et de l'anglais » de Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet (1958, rééd. 1993) est celle d'« allusion prestigieuse ». Voici comment Vinay et Darbelnet expliquent la nature et la fonction de l'allusion en relation avec les « valeurs culturelles et sociales » :

« M. Galliot, dans une étude récente, utilise les expressions “références flatteuses” et “allusions prestigieuses”, pour caractériser les textes publicitaires qui exploitent la connaissance répandue dans le public de certains faits historiques, certaines valeurs culturelles et sociales, qui confèrent un éclat particulier au produit qu'on veut vendre » (Vinay, J.-P. et Darbelnet, J., 1993, p. 244).

Vinay et Darbelnet (*ibidem*) évoquent les problèmes soulevés par l'interprétation et la compréhension des allusions prestigieuses : « En effet, ces allusions puisent tout naturellement dans un fonds national, et se prêtent mal à la transposition dans une autre langue ».

Les allusions citées par les deux stylisticiens (Vinay, J.-P. et Darbelnet, J., 1993, p. 245) rappellent les « appellations de rhétorique, qui existent en français comme en anglais (elegant variations) » : La Ville Lumière (Paris), l'Empire chérifien (le Maroc), le Quai d'Orsay (le Ministère des affaires étrangères de France), etc.

1.3. La notion d'« allusion culturelle »

Dans un ouvrage sur la traduction (Pop, M.-C., 2015, p.168), nous utilisons l'expression « allusion culturelle » et considérons que l'allusion est un procédé courant dans les textes de presse faisant partie des « stratégies de captation » mises en jeu par les journalistes pour attirer l'attention de leur public. Selon nous (idem), les journalistes « ont recours à des éléments culturels très familiers qu'ils modifient, “déforment” à leur propre gré ». Nous citons les cas d'allusions suivants (Pop, M.-C., 2015, pp. 168-170) :

- allusion à un auteur ou à une personnalité ;
- allusion à un fait propre à la culture nationale ou universelle ;
- allusion à une œuvre (titres, citations d'auteur, maximes célèbres) ;
- allusion à des clichés, expressions, proverbes, locutions toutes faites.

2. Analyse des énoncés allusifs

2.1. Modèles d'analyse des énoncés allusifs

Culioli (1990, pp. 136-139) fournit une perspective énonciative sur l'analyse des énoncés allusifs à partir de l'exemple *On achève bien les chevaux*. Il s'agit de la version française du titre du roman noir *They Shoot Horses, Don't They ?* d'Horace McCoy, paru en 1935. La traduction en français, due à Marcel Duhamel, a été publiée en 1999 chez les éditeurs Gallimard et Folio. La version roumaine, *Și caii se împușcă, nu-i așa?*, est parue en 2012 aux éditions Humanitas, sous la plume de Dan Croitoru (Pop, M.-C., 2019a).

Le modèle d'interprétation conçu par les linguistes peut servir d'appui pour l'analyse des énoncés allusifs. Par exemple, l'énoncé *On achève bien les chevaux* peut être interprété selon le modèle culiolien (cf. Culioli, A., 1990, p. 139) :

- a) à partir de e_1 , on construit un énoncé e_2 (énoncé voisin dérivé, explicite ou non) ;
- b) on obtiendra une classe d'énoncés de formes équivalentes ;
- c) on parcourt la classe des occurrences possibles et on sélectionne une seconde occurrence e_2 , qui est posée comme appartenant au voisinage de e_1 .

L'interprétation d'un énoncé comportant la configuration *On achève bien* est liée à la signification associée à l'adverbe *bien*, variable suivant les contextes. Dans l'énoncé allusif, l'adverbe *bien* correspond à une valeur inférentielle de type consécutif : *puisque e_1 pourquoi pas e_2 , puisque e_1 , alors pourquoi pas e_2 ou bien p , donc q* . Selon ce schéma interprétatif de type consécutif, on peut dériver les paraphrases intralinguales suivantes :

- 1) Puisqu'on achève les chevaux, alors pourquoi pas les humains ? (*puisque e_1 pourquoi pas e_2*)
- 2) On achève bien les chevaux, alors pourquoi pas les humains ? (*e_1 alors pourquoi pas e_2*)
- 3) On achève bien les chevaux, donc on achève les humains. (*bien p , donc q*)

À partir de l'exemple commenté par A. Culioli, nous avons exploité le sémantisme de la phrase *On achève bien ...* dans des contextes discursifs divers, allant de la littérature jusqu'à la presse d'information générale et spécialisée, touchant aux chroniques (littéraires, cinématographiques, théâtrales) et aux points de vue des journalistes sur des aspects divers liés aux principaux domaines de la vie : société, politique, éducation, culture, technique, environnement, sport et santé (Pop, M.-C., 2019a, pp. 129-143.). Les énoncés du corpus, allusifs, ont été considérés comme des énoncés dérivés, des occurrences secondaires, posées comme appartenant au voisinage de l'énoncé de base e_1 .

Les repères théoriques mentionnés nous ont permis d'examiner les allusions véhiculées par les textes économiques de presse français et roumains à travers trois approches : délexicalisation (Gallisson, R., 1993), aphorisation (Maingueneau, D., 2012) et métaphorisation (Pop, M.-C., 2019b).

2.2. Classification des allusions

À la lumière des exemples ci-dessus, nous pouvons conclure que les allusions fonctionnent par « altération » de l'énoncé de base (un « sous-énoncé » dans la terminologie de R. Gallisson) comme des sur-énoncés ou des énoncés dérivés, voisins de l'énoncé de base (noté e_1).

Nous pouvons classer les allusions en deux catégories en fonction de la présence ou de l'absence de l'énoncé de base : allusions à termes explicites et allusions à termes implicites.

Dans le premier cas, l'énoncé allusif se superpose sur l'énoncé de base. On dit que l'expression allusive se pose explicitement rappelant l'énoncé (citation) d'origine.

Dans le deuxième cas, l'énoncé dérivé à partir de l'énoncé de base (un « sur-énoncé » dans la terminologie de R. Gallisson), subit une « altération », une « déformation ». On dit que l'expression allusive se pose implicitement et appelle à la « reconnaissance » par le sujet interprétant.

3. Les allusions – traces culturelles et reconfigurations discursives

Nous proposons d'illustrer la problématique de l'article par l'analyse de la locution « Après moi, le déluge » dont les traces historiques et culturelles remontent au XVIII^e siècle et qui se retrouve, sous une forme allusive, explicite ou implicite, dans les textes de presse.

3.1. « Après moi, le déluge » : la « mémoire » d'une allusion

Les dictionnaires enregistrent l'origine et l'histoire de la locution « Après moi, le déluge ». D'après le dictionnaire en ligne *Expression.fr*, l'expression *Après moi, le déluge* est attestée par Alain Rey en 1789 étant attribuée soit à Louis XV, soit à sa favorite, Mme de Pompadour. Louis XV l'aurait employée pour dire qu'il se moquait complètement de ce que son dauphin, le futur roi Louis XVI, pourrait faire après sa mort. Les mots « Après nous, le déluge » sont attribués à Mme de Pompadour qui, alors que le peintre Quentin de la Tour peignait son portrait, aurait voulu remonter le moral de Louis XV, après la bataille de Rossbach en 1757 en lui disant : « Il ne faut point s'affliger : vous tomberiez malade ; après nous le déluge ! ». Il s'agissait en fait d'un proverbe répandu à cette époque (« Après moi, le déluge. Ce doux et sociable proverbe est déjà le plus commun de tous parmi nous », écrivait Mirabeau père en 1756).

Le *Dictionnaire de l'Académie Française* nous apprend que le mot *déluge* a deux significations : une signification biblique (le déluge universel) et une acception courante (« inondation ») : « XII^e siècle, *diluvie*, « déluge [universel] », dans la Bible ; XVI^e siècle, « grande inondation ». Emprunté au latin *diluvium*, « inondation », et, en latin chrétien, « le Déluge » ».

Le *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFI)* fournit une définition du déluge qui renvoie au désastre, tel qu'il est rapporté dans la Bible : « inondation cataclysmique de toute la surface de la terre telle qu'elle est rapportée dans la Genèse (cf. *Genèse* 7, 11 à 8, 14).

Par référence à l'idée de catastrophe connotée par le terme *déluge*, la locution *Après moi le déluge* signifie : « Peu m'importe la catastrophe qui surviendra après ma mort. ». Par extension, la locution se traduit par « profitons du présent sans soucis des catastrophes à venir » (Robert Micropoche, 1993, p. 337).

3.2. « Après moi, le déluge » : reconfigurations discursives dans les textes de presse français

La locution « Après moi, le déluge » est fréquente dans les textes de presse français, notamment en relation avec des sujets économiques, politiques, sociaux, littéraires et artistiques. Le corpus est constitué de plus de 100 énoncés-titres allusifs renfermant la locution mentionnée. Les allusions sont présentes dans les deux formes mentionnées plus haut : allusions à termes explicites et allusions à termes implicites.

3.2.1. Allusions à termes explicites

Dans ce cas, les allusions se posent explicitement, le contenu allusif se superposant sur l'énoncé de base, la citation d'origine.

La locution est placée, dans la plupart des exemples, en position finale, fonctionnant, du point de vue argumentatif, comme une conclusion. L'emploi des deux points oriente le sujet interprétant dans la lecture de l'énoncé allusif.

(1) Brexit, immigration de masse : *après moi le déluge !* (Blog Fédération des Entreprises Romandes Genève, 13/07/2016)

(2) Le président Zuma s'accroche : *après moi, le déluge !*

La politique du chef de l'Etat est de plus en plus contestée. Elle risque de plonger le pays dans la récession. (lesoir.be 07/04/2017)

(3) Nouailhac - Hollande : *après moi, le déluge ...*

De nombreux avantages catégoriels annoncés par le président seront payés par son successeur. Les portes du casino de la présidentielle sont ouvertes ! (Le Point.fr 06/06/2016)

(4) Le revenu de base : *après moi le déluge !*

Le revenu de base inconditionnel (RBI) est un versement mensuel par une caisse publique, à chaque individu, d'une somme d'argent suffisante pour couvrir les besoins de base et permettre la participation à la vie sociale, comme une rente à vie. C'est la concrétisation d'un droit humain fondamental. (*Le regard libre* n° 4, 15/03/2016)

(5) Lozère : l'exposition Contaminations, *Après moi le déluge* est accueillie à la Boissonnade en Cévennes (www.midilibre.fr, 01/08/2019)

La locution peut figurer également en position initiale, imprimant à l'énoncé-titre le caractère incitatif, censé accrocher le public, l'inciter à suivre la lecture de l'article :

(6) *Après moi, le déluge* : le paradoxe africain (www.lapresse.ca, 26/02/2020)

L'emploi de la majuscule a le même rôle d'attirer l'attention, de susciter l'intérêt du public :

(7) *APRÈS MOI LE DÉLUGE*. Donald Trump se retire de « l'horrible accord de Paris » tandis que 11000 scientifiques et climatologues nous promettent « d'indicibles souffrances » (lemonde.fr 11/06/2019)

Du point de vue graphique, certains énoncés allusifs reprennent les marques de la citation, les guillemets :

(8) « Après moi, le déluge ». Presse française, Jeudi 17 avril 2014. Au menu de cette revue de presse, la présentation du plan d'économies de 50 milliards par Manuel Valls, et la présidentielle en Algérie. (France 24 17/04/2014)

D'autres énoncés-titres rappellent la citation originale, attribuée à Madame de Pompadour (« Après nous, le déluge ! ») :

(9) Budget de la France : *après nous le déluge*

Le projet de budget pour 2010 porte les stigmates de la *crise* et de l'incapacité française à maîtriser les dépenses. (slate.fr, 01/10/2009)

Dans d'autres exemples, l'énoncé allusif prend la forme d'une interrogation dont la réponse est contenue dans le paragraphe introductif de l'article :

(10) *Après nous le déluge ?*

En cette fin 2015, le « village global » scrute le thermomètre planétaire et se repaît des commentaires relatifs aux négociations internationales sur le climat. Réunie à Paris du 30 novembre au 11 décembre, la 21e Conférence des parties (COP21) s'est fixé pour objectif d'obtenir des 195 pays signataires de la Convention-cadre des Nations unies sur les changements climatiques (CCNUCC) qu'ils parviennent à contenir l'augmentation moyenne globale des températures par rapport à l'ère préindustrielle (*Le Monde diplomatique*, déc. 2015-janvier 2016)

3.2.2. Allusions à termes implicites

Dans ce cas, l'énoncé dérivé à partir de l'énoncé de base subit une « altération », une « déformation ». Les énoncés de ce genre sont également fréquents dans notre corpus. Les procédés les plus utilisés dans les textes de presse sont la substitution et l'ajout d'un terme.

a) *Substitution d'un terme*

Les situations les plus fréquentes impliquent la substitution des pronoms personnels *moi* ou *nous* par un autre pronom (*lui, eux*) :

(11) François Hollande sous la pluie : *après lui, le déluge !* (lefigaro.fr, 26/08/2014)

Le contexte plus large du texte nous fournit les indices contextuels pour l'interprétation de l'énoncé allusif (*déluge – pluie battante – conséquences désastreuses – choc des images*) : « Alors que Manuel Valls annonçait la démission de son gouvernement, François Hollande prononçait un discours à l'Île de Sein, sous une pluie battante. Olivier Aubert analyse les conséquences désastreuses de ce choc des images ».

(11) Côte d'Ivoire : *après eux le déluge ?*

Surtout si l'on se remémore la *crise* post-électorale de 2011 qui a provoqué la mort d'au moins 3000 personnes et ruiné le pays. (*Libération*, 28/10/2015)

Aussi fréquents sont les exemples d'allusions basés sur la substitution des pronoms d'origine *moi* ou *nous* par un nom commun ou par un nom propre (nom propre de pays ou nom propre de personnes) :

(12) Après *le pétrole*, le déluge (*Agoravox*, 30/07/2007)

(13) Après *l'Allemagne*, le déluge ?

Face à la *crise*, les Etats-Unis ont décidé de se réindustrialiser grâce au gaz de schiste et la Chine pousse sa consommation intérieure. (*journaldunet.com*, 03/04/2013)

(14) Venezuela : après *Chávez*, le déluge ?

Crise économique et sociale ? L'avenir du Venezuela, *après* la mort d'Hugo Chávez, est lourd de périls potentiels, croit Graciela Ducatenzeiler, ... (*Le Monde*, 07/03/2013)

Dans certains exemples, les traces culturelles d'origine de l'allusion sont gommées, étant difficilement repérables par les sujets interprétants :

(15) Et *après le déluge*, qui paiera la facture ? (*Bilan*, 04/07/2011)

(16) Festi'Roc : *après le déluge*, la trésorerie prend l'eau ! (*actu.fr*, 12/10/2012)

b) *Ajout d'un terme*

L'expression allusive comporte la citation d'origine qui est enrichie d'autres termes censés renforcer la valeur incitative, argumentative des énoncés-titres :

(17) Forum de Davos : *Trump et après moi le déluge* ...

Après la Chine, au tour de l'Europe. Le président américain Donald Trump a profité de sa venue au Forum économique de Davos (prévue du 21 au 24 janvier) pour mettre sous pression l'Union européenne. Et ce, en agitant à nouveau la menace de taxes sur les voitures. (*L'Économiste*, 23/01/2020)

(18) « *Lucie, après moi le déluge* » ou l'histoire d'un film documentaire qui émeut tout le monde sur son passage (*franceinter.fr*, 16/02/2019)

« *Lucie, après moi le déluge* » est un documentaire auto-produit par une réalisatrice indépendante. Durant 58 minutes Sophie Loridon raconte la vie de Lucie Vareilles, paysanne au cœur de l'Ardèche.

(19) « *Kadhafi c'est après moi le déluge*. Il n'hésitera pas à entraîner la Libye dans sa chute »

Dans d'autres cas, l'ajout d'un terme imprime à l'énoncé allusif la valeur d'une mise en relief. Dans l'exemple suivant, la valeur emphatique de l'énoncé est doublée par le contenu défavorable, dépréciatif des propos énoncés :

(20) Après moi, *président*, le déluge

D'ici quelques jours, *François Hollande* quittera son bunker élyséen avec le sentiment du devoir accompli: «Je laisse la France dans un meilleur état», a-t-il

déclaré le 20 avril, lors d'un déplacement dans le département du Lot. *Heureusement que les prix de l'indécence et du cynisme n'ont pas été inventés.* (lacite.info, 30/04/2017)

3.3. « După mine, potopul » : reconfigurations discursives dans les textes de presse roumains

Dans cette section, nous illustrerons les procédés de réalisation discursive de l'expression allusive « Après moi, le déluge », traduite en roumain « După mine, potopul », à partir d'exemples extraits de textes de presse en langue roumaine.

Dans les textes du corpus, on retrouve les deux formes de l'allusion, explicites et implicites.

Dans le premier cas, on observe la fréquence de l'emploi du pronom inclusif *nous* et on identifie les traces culturelles de la locution d'origine, due à Mme de Pompadour (*Après nous, le déluge*), notamment dans des contextes économiques :

(21) Grecia : *după noi, potopul* (*România liberă*, 28/04/2010)

[Trad. Grèce : après nous, le déluge]

(22) *După noi, potopul?* (*businesscover.ro*, 22/03/2011)

[Après nous, le déluge ?]

Tout aussi fréquents sont les exemples d'énoncés allusifs implicites, construits par substitution d'un terme de l'allusion, soit par un pronom personnel, soit par un nom (nom commun ou nom propre de pays et nom propre de personnes) :

(23) *După ei potopul ...* (*ziarulnatiunea.ro*, 9/04/2011)

[Après eux, le déluge ...]

(24) *După ei potopul* – ce au făcut cu companiile de stat (*Contributors*, 19/09/2017)

[Après eux, le déluge – ce qu'ils ont fait avec les compagnies publiques]

Dans l'exemple suivant, l'emploi de la majuscule dans l'orthographe du mot *déluge* permet au lecteur de repérer l'importance assignée à l'évènement auquel l'énoncé réfère :

(25) *După China, POTOPUL!* Bursa din Shanghai trage glonțul fatal (*nasul.tv*, 25/08/2015)

[Après la Chine, le DÉLUGE ! La Bourse de Shanghai tire la balle fatale]

(26) *După Trump, potopul* (*Le Monde*) (*rfi*, 25/11/2020)

[Après Trump, le déluge (*Le Monde*)]

La configuration discursive *După X, potopul* (*Après X, le déluge*) est très fréquente dans les textes de presse roumains, notamment dans des contextes sportifs, connotant négativement la défaite de sportifs roumains, particulièrement des footballeurs, connus par le public roumain :

- (27) *După Marius Șumudică, potopul!* Gaziantep a fost eliminată din Cupa Turciei la primul meci fără Marius Șumudică (prosport.ro, 13/01/2021)
[Après Marius Șumudică, le déluge ! Gaziantep a été éliminé de la Coupe de Turquie au premier match sans Marius Șumudică]
- (28) *După Șumudică, potopul!* Junior Morais și-a dat autogol în minutul 90+7, apoi și-a anunțat plecarea de la Gaziantep (telekomsport.ro, 25/01/2021)
[Après Marius Șumudică, le déluge ! Junior Morais a marqué son propre but à la 90 + 7 minute, puis a annoncé son départ de Gaziantep]
- (29) *După Rednic, potopul.* Președintele de la Standard vrea să plece, de frica fanilor. (digisport.ro, 02/07/2013)
[Après Rednic, le déluge. Le président de Standard veut partir, par peur des fans.]

Les exemples construits par ajout sont plus rares dans les textes de presse roumains :

- (30) *După BOOM-ul auto, vine potopul:* Avertismentul specialiștilor
[Après le BOOM de l'industrie automobile, c'est le déluge. L'avertissement des spécialistes]

Conclusion

Les exemples du corpus nous ont permis de porter la réflexion sur la « mémoire » des allusions, identifiant à la fois les traces historiques et culturelles d'une locution jugée comme étant représentative et les réalisations discursives, telles qu'elles se reflètent dans les textes de presse de langue française.

La locution « Après moi le déluge » a été examinée dans des contextes extraits de textes de presse à sujet économique, politique, social et culturel sous deux formes : explicite, permettant de repérer les traces formelles, visibles, de la locution d'origine, et implicite, « déformée », « altérée », soit par la substitution d'un terme soit par l'ajout d'un terme dans la locution.

Les résultats de l'analyse nous amènent à conclure sur la dimension culturelle de l'allusion comme « révélateur culturel » (Gallisson, R., 1993) dont les réalisations discursives, contextuelles, sont multiples et diverses. La mise en parallèle des énoncés allusifs mentionnés avec des exemples pris à d'autres langues, comme le roumain, peut fournir des pistes intéressantes pour la traduction des énoncés allusifs du français vers le roumain et du roumain vers le français.

Références

- *** *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)* <http://atilf.atilf.fr/>.
- *** *Dictionnaire de l'Académie française* <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D1085>
- *** *Le Robert Micropoche*, Editions Le Robert, 1993.
- *** *Expression.fr* <https://www.expressio.fr/expressions/apres-moi-le-deluge>
- Culioli, Antoine, *Notes du séminaire de D.E.A.*, Université de Paris VII, Poitiers, 1985.
- Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, Ophrys, Paris, 1990.
- Galisson, Robert, « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués » dans *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, n^o 8, pp. 41-62, 1993.
- Maingueneau, Dominique, *Les phrases sans texte*, Armand Colin, Paris, 2012.
- Pop, Mirela-Cristina, Interprétation et traduction de la phrase *On achève bien ...* : perspective linguistique et didactique, in Cécile Avezard-Roger, Céline Corteel, Jan Goes et Belinda Lavieu-Gwozd (études réunies par), *La phrase. Carrefour linguistique et didactique*, Artois Presses Université, Arras, 2019a, p. 129-143.
- Pop, Mirela-Cristina, « Les énoncés allusifs dans les textes économiques de presse français et roumains entre délexicalisation, aphorisation et métaphorisation », in Mariana Pitar et Adina Tihu (études réunies par), *De la phrase/énoncé au texte/discours - perspectives linguistiques et didactiques : actes du XIe Colloque franco-roumain de linguistique, Université de l'Ouest de Timisoara, 1-2 juin 2017*, Ed. Universităţii de Vest, Timișoara, 2019b, p. 115-132.
- Pop, Mirela, *La traduction. Aspects théoriques, pratiques et didactiques (domaine français-roumain)*, 2e édition, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, Ed. Orizonturi universitare, Timișoara, 2015 [2013].
- Vinay, Jean-Paul, Darbelnet, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1993 [1958].

**ONE ART BY ELIZABETH BISHOP - A LESSON IN USING
EMOTIONAL INTELLIGENCE SKILLS TO TURN MEMORY TO
ONE'S OWN BENEFIT**

Raluca - Ștefania PELIN

"Ion Ionescu de la Brad" Iași University of Life Sciences (IULS)

ralucapelin@yahoo.com

Abstract. *Poems as carriers of countless emotions by means of a significant scarcity of words are probably the best means of stimulating the readers' world of feelings and train-of-thinking. In order to demonstrate the way in which poems conceal a world of emotional intelligent manifestations and become therefore adept facilitators of emotional training, a poem dealing with loss has been selected for exemplification and assessment of students' emotional literacy skills. The poem One Art by Elizabeth Bishop is a mirroring of the poet's life and inner struggles and the strategy the poet adopts in order to master past memories. The entire poem seems to deliver the message that people should master life events with such poise that any act of losing may not create unbalance in the mind. The present study aimed at recording the impact of the poem on a group of 72 students from the Faculty of Letters of "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași. The students were asked to write a short literary analysis of the poem and refer to aspects related to the emotions the poet expresses and the attitudes she adopts to master them, the lexical means and the imagery used, as well as the impact of the emotions on themselves. The questions exposed the readers to the four relevant areas in the Four-Branch Model of Emotional Intelligence devised by psychologists John D. Mayer and Peter Salovey (Mayer, J. D., and Salovey, P., 1997, p. 11) and checked their competences of perception and appraisal of emotion, detecting the linguistic means of expressing emotions, emotion assimilation and facilitation of thinking, emotion understanding and emotion management. The responses offered by students convey a consistent view of their emotional intelligent profiles. All the four key components were gradually sensed in their responses and indicate a further need to consolidate competences especially in the areas of emotion understanding and management.*

Keywords: *Readers' responses; poems; emotions; emotional intelligence; emotional literacy.*

Poems convey countless emotions by means of a significant scarcity of words being thus a means of stimulating the readers' imagination, world of feelings and train-of-thinking. The poets' skill of choosing the best few words to render the throbs of their hearts and the substance of their thoughts requires equal skills of detecting the fine threads of truth, beauty and significance. In order to demonstrate the way in which poems conceal a world of emotional intelligent manifestations and become therefore adept facilitators of emotional training, a poem dealing with loss has been selected for exemplification and assessment of students' emotional literacy skills.

Poets have written about loss of people, places, and things, all in a turbulent struggle with one's own Self and the state of missing the Other and of trying to fill in the place that was left empty. The compression of space and of thoughts requires on the part of the writer the mastering art of choosing the perfect word to render the emotional state and on the part of the readers the art of perceiving and understanding what the poet concealed in that particular lexical structure. The stylistic devices are the best treasurers and carriers of the poetic message and they naturally bestow on the readers the freedom of unlocking the hidden message. *One Art* by Elizabeth Bishop is probably one of the best examples of how emotions can be read behind the simplicity of the lexical material and how emotionally intelligent skills may be mastered in relation to such a tormenting issue: that of loss.

The poem *One Art* appeared in Bishop's final volume, *Geography III*, in 1976, a volume that "reconfirmed her stature as one of the finest American poets of her generation" (Bloom, H., 2002, p. 16) and for which she received the National Book Critics' Circle Award. The poem is a mirroring of the poet's life and inner struggles: "The poem recapitulates a lifetime of loss in which Elizabeth once again finds herself trying to 'master disaster' even if only poetically." (Walker, C., 2005, p. 36) The poet skillfully twists perspectives, and what the readers knew and felt about 'loss' before reading the poem is now given a new meaning.

The first stanza of the poem starts with a reversed truth, an ironic urge to acknowledge that losing should be perceived as an art—with all the inherent aesthetic wonder art presupposes—which "isn't hard to master" (Bishop, E., online). The poet sounds like a coach at the beginning of a training session on how to master this art through practice and by adopting the right perspective and attitude. Losing is about being aware of the value of things or people and the importance we ascribe to the act itself in relation to ourselves and the others. The whole poem turns into majestic game in which every move should be pondered and made with wisdom for the preservation of the sanity and health of the Self.

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster. (Bishop, E., online)

The six emotional styles Richard J. Davidson and Sharon Begley propose in the book *The Emotional Life of Your Brain* represent some tremendously meaningful and lifesaving competences, especially when one deals with the topic of loss. While some may be regarded as essential in the life of writers, others should become part of the reader's ability to approach texts and life itself. The six emotional styles are:

Resilience: how slowly or quickly you recover from adversity.
Outlook: how long you are able to sustain positive emotion.
Social Intuition: how adept you are at picking up social signals from the people around you.
Self-Awareness: how well you perceive bodily feelings that reflect emotions.
Sensitivity to Context: how good you are at regulating your emotional responses to take into account the context you find yourself in.
Attention: how sharp and clear your focus is. (2012, p. xiv)

When connecting some of these styles to the message of the poet, the reader is already encouraged to master the competences of attention and sensitivity to context “so many things seem filled with the intent to be lost” to those of awareness, outlook and resilience: “their loss is no disaster” (Bishop, E., online). The second stanza of Bishop’s poem sounds like a kind of initial exercise the trainee in the art of losing should practice, with the view of building self-awareness and resilience, and training the optimistic outlook on life and events:

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn’t hard to master. (Bishop, E., online)

The poet enumerates in metonymical constructions not only the emotional state of the person that loses: “the fluster”, which pinpoints to the normal emotional manifestation when one is upset and confused, but also the things one may lose—from “door keys”, as the most frequent object people lose, to “the hour badly spent” (Bishop, E., online) which may be mentally expanded or shrunk to any kind of time span one may spend unwisely. The repetition of the first verse in the first stanza is like a reinforcement of the confidence of those who want to be initiated into this meaningful art. Caught in the whirl of practice and the heat of exercising, the readers are summoned to a new level and a faster pace of experience:

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster. (Bishop, E., online)

The verses seem to echo anyone’s experience as they represent the poet’s actual experience (Bloom, H., 2002, pp. 14-17). The enclosed rhyme faster/ disaster is like an enclosure of the losing experience with the acquisition of the knowledge that the speed of losing even names of people, places, and above all and including all losing memory is actually “no disaster” (Bishop, E., online). Since memory is the only culprit for the emotions one experiences when losing, letting the memory fade is an emotionally intelligent act in itself which results in resilience. The glimpses from the experience of the writer go further with:

I lost my mother’s watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn’t hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn’t a disaster. (Bishop, E., online)

The loss of dear possessions from loved ones—the watch together with the loss of one’s own possessions—some realms, extended to a vaster area of “a continent” (Bishop, E., online) turns the feeling into adopting a new shade—that of missing. And here again, the auspicious repetition of “it wasn’t a disaster” sounds like a convincing testimony meant to

encourage readers to adopt the same emotional detachment even when the closeness to such dear objects or places has been unexpectedly doomed to unbridgeable distance.

In the last stanza the poet adopts a kind of playfulness familiar to people who love each other and tries to persuade the readers in a sort of direct address to them that even losing the direct interlocutor, the loved person or the loved readers, should not be “hard to master” although it “may look like disaster” and is most certainly felt with the anxiety one meets disaster. The imperative “Write it!” used in parenthesis can be interpreted differently by any reader. We are not sure what we are advised to write, the things that we lose or the fact that what may look like disaster actually is not.

—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan’t have lied. It’s evident
the art of losing’s not too hard to master
though it may look like (Write it!) like disaster. (Bishop, E., online)

The last line is a truthful realization of the fact that losing may well be a disaster, but it is the force of memory and the attention people give to its effects that intensify the emotional impact. The imperative used: “Write it!” points exactly to what the poet herself is doing. She is writing about her losses and in pondering on them she is creating art, an art that will prompt aesthetic responses in the readers, and will also provoke them to reflect on their own losses and have the courage to shape them in the form of ‘one art’:

In “One Art” the implication seems to be that disciplining one’s unruly emotions, especially the debilitating pain of loss, will serve the purposes of Art, of writing. It is all one, the title (“One Art”) seems to imply—mastering the disaster of loss, acknowledging the transitoriness of earthly things, and being able to write about this experience of loss successfully. But clearly there is a residual sense of loss in moving from the “so much desired” person to the writing itself. (Walker, C., 2005, p. 37)

The wealth of input regarding emotion insight and management and the play of awareness focused on the Self in relation to what one has in the person of others or the materiality of things qualifies the poem as a good tool of assessing its impact on the readers and checking their skills in deciphering mysteries related to self-awareness in relation to one’s own world and the world of the Other. The group of 72 students in their first year of studies at the Faculty of Letters were asked to write a short literary analysis of the poem *One Art* and refer in their analysis to the following aspects as well:

- Which emotions does the poet experience? What is the cause of those emotions and what attitude does the poet adopt in order to master them?
- How does the poet express her emotions? Give examples of words, phrases or imagery she uses.
- Do the emotions of the poet have an impact on your own emotions or thoughts? If yes, what kind of impact is it?
- Do you identify emotionally with the situation(s) presented in the poem? If yes, give examples of situation(s) you tend to relate to and the emotion(s) you associate with them.

The questions exposed the readers to the four relevant areas in the *Four-Branch Model of Emotional Intelligence* (Mayer, J. D., and Salovey, P., 1997, p. 11) and checked their competences of perception and appraisal of emotion, detecting the linguistic means of expressing emotions, emotion assimilation and facilitation of thinking, emotion understanding and emotion management. Data from a previous detailed analysis of the students' answers to various questions related to the four fields from the perspective of reading literary texts (Pelin, R.- Ş., 2020) indicate that a considerable number of students are open to all kinds of feelings when reading literature, are able to infer when the writer is making reference to emotional states, distinguish the emotional value of words, and have a slightly increased tendency towards identification mediated by negative emotions. Moreover, the students claimed to be able to understand the causes of negative or positive emotional states, a skill that may have assisted them in the interpretation of the poem chosen. Nonetheless, the data indicate a degree of uncertainty when it comes to easily discriminating between honest and dishonest expressions of emotion, and determining their accuracy in context, together with a similar ambivalent attitude regarding the ability to easily discriminate between pure or/and complex emotions and see how characters go from one emotional state to another.

Regarding the first question about the emotions the poet experiences, the emotions the readers perceived and identified were: sadness (27 times), melancholy (subtle)/melancholia (13 times), disappointment (5 times), nostalgia (4 times)—even in spite of the pretended indifference, as a reader skillfully remarked, regret (4 times) which, according to one reader (I will render the students' opinions in italics) *is unavoidable* suffering (3 times), grief (3 times)/grieving, pain (2 times)/painfulness, great sorrow (2 times), loneliness (2 times), despair, agony, depression, frustration as loss may appear *frustrating*, madness and power (as a student wisely noted *after you lose too much you become unbreakable*). Another student asserted that: *Maybe the poet experienced losing something very dear to her and it hurt her so much that she decided the only way to get over it is to write down her thoughts* and then concluded: *It's important to see that she's become immune*.

On the other hand, there were some positive emotions elicited by the students: hope (5 times)/hopefulness which triumphs in the end, love, carelessness, freedom, relief, optimism, and a certain confidence the poet *wants to give us*. In the attempt to single out the cause of the poet's emotions and *the attitude the poet adopts in order to master* these emotions, the students named the following causes of emotions: loss/losing and failure and offered insights regarding the attitude adopted: acceptance (13 times), resignation (8 times), sadness expressed in a sarcastic/ironic manner (6 times), honesty (2 times), peace, a sad perception, or as a student concluded *she isn't very sure about her emotions*.

The attitudes the readers ascertained share a certain consistency, and become in themselves glimpses of lessons in mastering loss: *To look on the good side of losing which is often associated with 'fears, frustration, madness, hopelessness'*; *trying to minimize the things lost*; *the poet seems to get accustomed slowly to the idea of losing* (despite the pace of the poem which seems to favour a certain speed); *a calm attitude to master the problems of life; to master them (the emotions), by trying to encourage others to talk about*

things and to learn from them; The poet is trying to say not to get attached to things and not to consume our minds with the guilt of losing something because material things don't matter.; The last method the poet suggests for mastering the art of losing is '(Write it!)'; the poet tries to convince everyone that the real acceptance of losing is a really healthy and peaceful feeling; the poet is very resilient; at first she adopts an indifferent attitude; she encourages us not to give up; The poet tries to master her feeling, she tries to hide the real emotion that she feels.; She doesn't feel desperate or let her emotions get out of control, she knows it will be bad for her (this answer is a fine example of an emotionally literate reader inferring an emotionally literate attitude on the part of the poet); she made from regret, loss and despair an art; the poet manifests a strong, optimistic attitude and uses repetition 'The art of losing isn't had to master' to make herself stronger; and a rather general remark used by two students: She adopts a positive attitude.

The task the students had to further address in their analysis with reference to the way *the poet expresses her emotions* was meant to raise the readers' awareness as to the words, phrases or imagery the poet used to render her emotional states. This task targeted the readers' linguistic skills to perceive and render various shades of emotions as well as their ability to name some stylistic devices used by the poet. The readers identified the following ways of expressing emotions, ways that were labelled by using emotion words as well: anger (2 times); sadness and melancholy; frustration; regret; sincerely; *in a subjective way*; by frequently using the word *lose/ losing, disaster*, and the word *miss*; *not directly, but by using facts and examples that lead the reader to familiar situations that we can empathise with; through associations between loss and disaster –'losing' is 'an art' and just like art, losing gives birth to emotions; objectively and subjectively—she is giving herself as an example; the poet is making her presence known in the poem by direct interventions and a confession. All of this makes me, the reader, get even more involved and invested in the poem.; by using real situations to create a closer relationship between the text and the reader; the use of the first person 'I lost' helps to associate our living, our feelings with the poetical world.* The use of the recurring phrases *is no disaster* creates a certain musicality: *She doesn't show many emotions except for maybe acceptance, to which she added resentment*, a musicality that is perceived by one student as *almost depressing*.

Conversely, there are readers who sensed a kind of lightness and optimism in the poet's attitude and claimed that the poet is expressing her emotions in a *joyful* tone: *everything is perceived as normal, easy to control and unimportant*; in an optimistic way (2 times) or with an optimistic attitude *to master the emotion*, with ease or easily—she has courage; *in a constructive way*; worrying less: *losing is an ordinary process*; the poet stresses that *everything is ephemeral* and her experiences *made her stronger and she started looking at things from a different perspective*; *She is trying to be positive and optimistic*.

There is one student who inferred the potential dishonesty behind the apparent optimism and claimed that the poet is using *dark humour*. Another student sensed the presence of a very emotionally intelligent element in survival, *i.e.* hope, and claimed that the poet tries to tell us *to have hope that none of these things will directly affect us*.

Some readers perceived the following expressions as metaphors: *mother's watch, lost houses, some realms I owned, the art of losing itself*, while one student concluded that: By means of the metaphors used the poet implies that *losing might be winning*. The repetition of the line *The art of losing isn't hard to master* was interpreted by a student as a kind of leitmotiv: By repeating certain words and verses *the message that she tries to send is to give attention to important things in life, like people that we have in our lives*. Based on the advice from her father one student concluded that: *We should take the middle road in everything and every emotion that we may experience and I think this is what the author is trying to express through this poem*.

There were some students who managed to take the message of the text to the level of Self and its shaping in the process of losing: *There is a clear separation between the loss of external factors, like objects, time and people, and the loss of internal autonomy. The distinction is made through the use of emotions*. This internal autonomy the reader is referring to may be connected with the freedom people should have with regard to anything that enters or exits the personal universe. A student wisely remarked that the last stanza points to the loss of the Self and *orders a written testimony for the readers: 'Write it!' In the end, the great impact of losing yourself is a disaster*. The poet—claimed other students—*can evoke memory and areas of consciousness but is trying to hide her feeling of love in the last stanza; The poet expresses her emotions partly directly, but some are concealed. [...] Losing is a term for becoming another 'I'*.

Regarding the level of emotional management, when asked whether the emotions of the poet have an impact on their own emotions or thoughts and encouraged to be more specific as to the kind of impact it is, the greatest majority of students confessed that their way of thinking and seeing things has been either reinforced or changed for the better: *The poem teaches us to know what is important for us; the poet's emotions didn't affect me, because I have already learned the lesson of losing; sometimes we need to lose something to gain another thing; the poet is strong now—it's a strong feeling that remains in my heart; the poet is very direct and she made me more confident in myself with her words; The poem gives me comfort and peace and it reminds me that no bad thing is a disaster.; the poet's idea of accepting and even mastering it sounds fresh and appealing.; This beautiful poem motivated me to go further in life.; The poem really impressed me because I can find myself in it.; The emotion of the poet doesn't have a real impact on me, maybe only the fact that she is optimistic makes me feel better and think that nothing can control us [...] we need to be happy and take life exactly how it is*. All these answers disclose a certain readiness to adopt frames of mind and exercise skills that will boost resilience and help maintain a positive outlook, two essential emotional intelligence competences.

There were students who identified issues related to the Self of the readers as well and pondered on the ultimate level of loss, when the Self itself is threatened and with it all the capacities of making sense of the world: *It made me realise that life is meant for losing everything; it made me embrace the point of losing and seeing it as a natural part of each person's life. In life we lose people, things, but the most important is to never lose ourselves.; I can relate to all the feelings she expresses [...] 'even losing you' is my favourite one from the poem because in my opinion we all lose ourselves every day*

because we are in a continuous change, but this line can also refer to losing someone. Alternatively, one student offered a relevant picture of the way the transaction with the text develops: I found myself smiling with regret when I came across these verses: ‘Then practice losing farther, losing faster: / places, and names, and where it was you meant/ to travel. None of these will bring disaster.’, because at this age you feel like you have so many things to do, so many people to meet and so many places to go, but you don’t always get what you want.

The students that confessed to having experienced a bad impact either sensed it in combination with a positive one: *The emotions have a bad, but also a good impact for me. A bad impact because I remembered things that happened to me and the good impact is that I learned something from it, and that is ‘I can manage things.’* or as a rather purely distressing one: *I love how she placed this (losing someone) after a pause (“–”), like she took a long breath before saying ‘even losing you’. It makes me think about the things I lost and it makes me sad and sensible.; When I read this I feel sad because I remember about my past experiences and what I lost.; I think this situation and these feelings have an impact on all people, because all of us become old, and we forget names, places, memories.; Unfortunately, it has a negative impact on me because the “Art of losing” is not for everyone, and a probably unexpected and reversed impact: It gives us a good example of how losing something can destroy us.* A student however, remained firm: *the emotions of the poet don’t move me [...] because of my personality—I have a winner mentality.*

The wide spectrum of opinions ranging almost from—in the students’ words themselves—teaching us *to be indifferent* to making them *more mature* betokens a wide variety of personality profiles of readers that approach the text, readers that are either united in perception by the resembling experiences or worldviews and affective tendencies or separated by the same factors. Beyond everything however, the advice offered by one student may be the spark for a new poetical work: *I think we should not get used to mastering ‘the art of losing’ but to enjoying things before we are losing them.* This is the proof that beyond the text there are readers who are capable of optimistic distortions of beliefs.

The last question aimed to challenge the readers to an exercise of emotional identification with the situation(s) presented in the poem and elicitation of supporting examples of situation(s) they tended to relate to together with the emotion(s) they associated with them. Given the purely human experiential perspective offered by the text, the readers were expected to find similar connecting experiences. Reading the answers of the students one realises that readers are eager to share from their lives in an act of becoming free and soothed through confession. The openness indicates a need to be heard with respect to what goes on in their own world, aspects that are activated, brought to light and given a new interpretation in the act of reading. The transaction with the literary text turns into a transaction with the Self and the world behind it and a way of discovering the overlaps in experience and feelings.

Students naturally turned to reflect on their own losses and the frankness with which they relate about their losses and the emotions they experienced is overwhelming and could

become precious narratives or poems in themselves. Readers carry their own tragedies – many lost dear, close people (grandmother, grandfather, father, mother, and friends) either to death or due to separation and the testimony offered by a student that *even if we can't control that, the only thing I can do is keep that person in a safe place in my mind and heart* attests a positive reversal. There were also other kinds of losses they mentioned: lost dear pet or childhood. Those who identified with the situations depicted in the poem openly stated that: *I tend to be weak, vulnerable and disappointed in this kind of situations; life is more than what we think we lost and the regrets have no place.; the poem gets me with its idea of losing time and people and I should've used my time in a more useful manner; It's important to know how to get over and not let it affect you for too long.; Losing is something that is hard for me to accept, because I lost people I care about and it seems to me that nothing will be the same.; I identify with the author because the hurt and vulnerability aren't easy and we as individuals need an armour, a protection mechanism that will put a wall that only we can take down between some painful truths and the path to acceptance. I think the author herself had suffered a big loss before she wrote the poem; I identify emotionally with the situation presented.; I can identify emotionally because of my life experience [...] I accept the reality and move further in life like the poet does.*

Some answers displayed a certain degree of generality regarding the message of the poem, which validates the accessibility of the poem regardless of age, social status, ethnicity or culture: *I think everybody identifies with this poem because everyone lost something valuable and if not, it is going to happen one day.; Anybody could identify with the poet because there is no person on earth who hasn't experienced sadness when losing something.; What makes this piece of literature so valuable is the fact that it is relatable to anyone and that anyone can emotionally identify with this.; I identified emotionally with a situation because losing something is a part of our lives.*

The expansion of meaning in the more profound area of the Self was again the focus of some answers which seemed to fill up a kind of gap this kind of readers deemed as existing beyond the mere surface meaning: *I identify with the concept of losing your identity. Sometimes it causes you a horrible crisis not knowing who you are and it may be exhausting.* Some observed the subtle connection with the Self and the need to know and care for oneself and be aware of one's own identity: *I often find myself lost in things of little importance and the poem teaches you a new perspective of allowing oneself to give up everything in order to focus on the real life, at a more profound level. Although it seems impossible, it is easy to find yourself free from everything you once held onto and return to yourself, you cannot ever lose that. This is a very relatable poem; everybody has lost something or somebody along their way, in order to find themselves.* This last testimony reveals an unexpected turn towards the Self and its (re)discovery in the act of losing.

At the other extreme were the readers who did not identify emotionally, stating that they could only relate to it from a cognitive standpoint or claiming that: *I wouldn't identify myself in the situations mentioned in this poem, for the simple fact that I would never accept to lose something.; I don't identify emotionally with the situations presented [...]*

because we decide what things are relevant to keep in our memory and our hearts.; I do not relate emotionally, but I associate the importance of meaning in everything.

Conclusions

In their article *Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during and after reading*, Raymond A. Mar et al notice that “Emotions can also be elicited by a narrative in the form of affect that accompanies the recollection of personal experience (emotions of the personal past).” (2011, p. 824) There is no doubt that the same thing happens when readers approach poetry, especially those poems that implicitly tell a story. Elizabeth Bishop’s story outlines the poet’s emotional profile as well and constitutes a testimony of her own way of viewing the world and people. Similarly, the responses students offered convey a consistent view of their emotional intelligent profiles. The students scoring higher in an Emotional Intelligence Self-report Questionnaire (Pelin, R.-Ş., 2020) were able to approach the text with a balanced awareness of themselves as readers with a certain experience that faced the Self of the poet with her own personality and experience, and transact the linguistic and emotional input in a way that is favourable for the general impact of the message on the readers themselves. All the four key components: perception and appraisal of emotion, detecting the linguistic means of expressing emotions, emotion assimilation and facilitation of thinking, and emotion understanding and emotion management (Mayer, J. D., and Salovey, P., 1997, p. 11) were gradually sensed in the responses of the students, and indicate a further need to consolidate competences especially in the areas of emotion understanding and management, with the targeted aim of training readers in maintaining a positive outlook in trying circumstances by means of a meaningful transaction with literary works.

References

- Bishop, Elizabeth, "One Art", <https://www.poetryfoundation.org/poems/47536/one-art>. Last accessed January 2020.
- Bloom, Harold. *Elizabeth Bishop. Comprehensive Research and Study Guide. Bloom's Major Poets*, Chelsea House Publications, Broomall, 2002.
- Davidson, Richard J. and Sharon Begley, *The Emotional Life of Your Brain. How Its Unique Patterns Affect the Way You Think, Feel, and Live – and How You Can Change Them*, Penguin Books Ltd, London, 2012.
- Mar, Raymond A., Keith Oatley, Maja Djikic and Dustin Mullin, "Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during and after reading." *COGNITION AND EMOTION* vol. 25 (5), 2011, pp. 818-83.
- Mayer, John D. and Peter Salovey. "What is Emotional Intelligence?" in Peter Salovey and David Sluyter (eds.), *Emotional Development and Emotional Intelligence. Educational Implications*, Basic Books: A Division of HarperCollinsPublishers, New York, 1997.
- Pelin, Raluca – Ștefania, *Literature and Emotional Literacy – The Transforming Power of Literature Over Young Readers' Minds and Behaviour*, PhD Thesis, Iași, 2020.
- Walker, Cheryl, *God and Elizabeth Bishop. Meditations on Religion and Poetry*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.

**MÉMOIRE GRAVÉE DANS LA PEAU FACE À L'OUBLI DE SOI :
LE PARCHEMIN DE L'IDENTITÉ DANS SCIENCES DE LA VIE DE
JOY SORMAN**

Šárka NOVOTNÁ

Université Charles de Prague

sarkanovotna@yahoo.fr

Abstract. *The novel Sciences de la vie (Life Sciences, 2017) by Joy Sorman presents several spheres of memory that intertwine with each other. It will be a memory within the life of the individual (and his identity search), medicine, which, despite its rational nature, often lacks answers, and a society on the edge of which the lives of women from the book's protagonist family, Ninon Moses. All women, without exception, suffer from diseases that are as inexplicable as they are remarkable, so they are often recorded in medical archives, which gives them the character of a certain unreal and ancient story. Ninon herself suffers from a rare neurological pathology: dynamic tactile allodynia, hypersensitivity to the slightest touch. Every touch is accompanied by unbearable pain, which leads her to gradually move away from others and the world in general. Our article focuses on the development of Nina's disease first against the background of limiting family memory. Furthermore, its development, diagnosis and treatment, in which the various "sciences of life" gradually fail, because all bodily pain inevitably affects the psyche and way of life of the sufferer. Joy Sorman's novel develops on the basis of psychoanalytic and philosophical theories. Explicitly mentioned is the popular concept of "The Skin-Ego" by psychoanalyst Didier Anzieu, who works with the fact that the skin is a permeable layer, which reflects not only the state of the psyche, but also relationships with others and the environment. In addition to Anzieu, we also use the theories of Sigmund Freud and Jacques Lacan to help clarify the symbolic meaning of the disease.*

Keywords: *Joy Sorman; tactile allodynia (hypersensitivity to touch); psychoanalysis by Didier Anzieu (The Skin-Ego); identity search; tattoos as an ideal of personal fulfillment.*

Se sentir bien ou mal dans sa peau, avoir quelqu'un dans sa peau, vendre sa peau, vouloir la peau de quelqu'un, être à fleur de peau, etc. Dans la langue française, nous pouvons retrouver une grande quantité d'expressions qui tournent autour de la peau où, par l'intermédiaire de la projection cutanée, transparait un vaste palmarès des sentiments intérieurs. Psychanalyste Didier Anzieu (1923-1999) s'intéresse à cette perméabilité entre l'extérieur et l'intérieur dont la frontière s'avère justement la peau. Selon la théorie d'Anzieu, « 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 de chacun. La première relation définitoire de cette écriture résulte être celle de la mère et de l'enfant : elle établit les bases narcissiques de l'individu, donc les fondements de l'identité de son propre Moi. Le petit enfant se crée une liaison avec son entourage par les sensations éprouvées sur la surface de son corps, surtout par le toucher

qui mène à son plaisir individuel. Chez un être adulte, la peau jouit toujours d'une primauté perceptive : ses sensations sont intériorisées par la suite. Afin de rapprocher sa conception de l'identité, Didier Anzieu utilise également d'autres métaphores. La plus connue est celle de l'oignon : « [m]a vitalité se cachait au cœur d'un oignon, sous plusieurs pelures » (Anzieu, D., Tarrab, G., 1991, p. 15). Ces pelures naissent des relations envers son entourage où se reflète la relation du sujet envers autrui et vice-versa. Ainsi, toute pelure influence cette vitalité dont l'état structure, de manière biunivoque, celui de chacune des couches de cet oignon métaphorique qu'est l'individu. Ou encore, la peau ressemble à un parchemin identitaire où se grave le vécu et d'où se projette l'image que l'individu renvoie à autrui et qui influence son intériorité.

Joy Sorman (1973) s'intéresse à ce parchemin comme mémoire familiale auquel la protagoniste de son roman *Sciences de la vie* tâche de « greffer » son propre idéal de l'existence désirée. Sorman, qui a fait des études en philosophie, s'est déjà intéressée à la peau dans son roman *La Peau de l'ours* (2014) : l'esprit et la sensibilité de l'homme n'y arrivent pas à transpercer le pelage d'ours où semble emprisonné son Moi. Cette prison de la peau est métaphoriquement renforcée par le regard et les préjugés d'autrui. La narration gravite autour des ambivalences de portée philosophique de l'humanité emprisonnée dans l'animalité, de l'amour charnel et possessif face au sentiment spirituel et spiritualisant. En 2021, l'écrivaine publie son dernier roman *À la folie* : pour sa réalisation, l'auteure reste pendant une année au pavillon 4B de l'hôpital psychiatrique où elle scrute son quotidien imprégné de folie. Lors de cette expérience (post-)foucauldienne, elle s'intéresse autant à l'individu et à son ressenti qu'à son positionnement face au système sanitaire et social.

Le roman *Sciences de la vie* (2017) met en scène Ninon Moïse qui commence à souffrir à l'âge de 17 ans, donc à l'âge du passage de l'enfance à l'âge adulte, d'une rare maladie cutanée. Celle-ci affecte ses bras dans leur intégralité ; analogiquement à la peau, les bras ne sont pas dépourvus de valeurs symboliques. De nouveau, au niveau du langage, on peut prendre quelqu'un dans ses bras, tomber dans les bras, puis accueillir à bras ouverts, et même prendre quelque chose à bras-le-corps, etc. Ainsi, la signification des bras renvoie au don de soi, à l'affectivité, à l'amour et l'amitié, en bref aux gestes (et sentiments) vitaux pour le bien-être de l'individu.

En même temps, Ninon adhère, par sa maladie, à une longue lignée de femmes atteintes des maladies rares qui défient la science en remplissant les archives médicales. Le premier chapitre du présent article se dédiera à esquisser un arbre généalogique de cette malédiction familiale qui représente à la fois une source de fascination, comme source de la terreur. Or, elle détermine la vie d'individu, donc toute son identité. Ensuite, nous observerons le développement de maladie ainsi que sa guérison et l'essai de son oubli, de sa dénégation dont l'approche se déroule sur la base de la psychanalyse et de la phénoménologie. La maladie et son caractère symbolique s'approfondissent davantage par leur « narrativité » sur laquelle portera, plus explicitement, la dernière partie de l'article. La symptomatologie se voit accompagnée de la mise en relief de la création des fictions et des récits. Une telle création montre également des signes de la souffrance mentale, puisque la recréation de la réalité en conformité avec la pulsion du plaisir caractérise, par exemple, la psychose (Freud, S., 1999, pp. 309-312). Les récits servent également de

l’outil de la reconstruction de la mémoire familiale en vue de comprendre la douleur et la souffrance inexplicables à la science. Par conséquent, les récits et narrations appartiennent à une des sciences de vie que les femmes souffrantes se sont développées tout au long des siècles.

Mémoire de la souffrance : l’écriture du roman familial

La psychanalyse travaille avec le concept du roman familial où le patient perçoit sa famille à travers une « mythification » (Latham-Koenig, J., 2003, p. 40) qui voile la réalité par des allures d’un rêve. Lacan y souligne la nécessité des « permutations et [d]es transformations du signifiant » (Latham-Koenig, J., 2003, p. 39) : le but est démythifier la vision du monde environnant pour que l’individu ne répète ni ces fantasmes (dans sa perception, ni dans son comportement), ni „des signifiants en souffrance du côté de ses parents“ (Latham-Koenig, J., 2003, p. 38) dans son appréhension de la réalité. Cette dimension fictive de la reconstruction de la réalité apparaît également chez Freud : dans une première étape, « l’enfant fantasme pour tenter de se séparer de ses parents : il s’invente une autre famille, par exemple » (Latham-Koenig, J., 2003, p. 41). En d’autres termes, l’enfant se récrée la réalité pour qu’elle lui paraisse plus plaisante et plus agréable à vivre.

Un principe pareil s’avère observable dans le roman *Sciences de la vie* de Joy Sorman où les narrations ne cessent d’être importantes en vue de reconstruire l’histoire familiale et de comprendre son signifiant (existentiel), crucial pour le « lecteur ». Ces récits de la mémoire familiale berce déjà l’enfance de Ninon, protagoniste du livre. Or, sa mère lui raconte des histoires exceptionnelles de ses aïeules qui ont toutes souffert d’une rare maladie qui n’a pas manqué à se déclarer chez toute fille aînée de la lignée. Cette rareté génétique représente un trait identitaire et définitoire de la famille qui distingue ces femmes des autres, mais à la fois elle les sépare de son entourage, parfois, en causant leur marginalisation sociale, voire leur exclusion.

La première femme souffrante, la patiente zéro, s’appelle Marie Lacaze. Son prénom rappelle celui de la Sainte Vierge, mère de toute l’humanité. Grâce à Marie, par son « fiat », sa parole de consentement, le Verbe s’est fait chair. Le prénom de Marie Lacaze s’avère donc convenable pour une longue lignée de la descendance à laquelle cette signification religieuse prête un timbre grotesque. Le nom n’est pas sans rappeler « le cas » : le Cas initiateur auquel s’ajoutent d’autres « cases ». Marie souffre d’une pathologie tragicomique qui encore aujourd’hui laisse les experts sans voix pour son caractère d’autant inouï qu’inexplicable : « La première mention de cette malédiction familiale, le point de départ d’une série de métamorphoses cliniques [...] se trouve aux archives de la ville de Strasbourg : il s’agit d’un cas d’épidémie de danse survenu l’été 1518 et dont le patient zéro, premier individu infecté se nomme Marie Lacaze [...]. Le 14 juillet au matin, Marie se réveille dans un drôle d’état, comme chargée d’électricité [...]. Une bizarrerie dans le corps qui en quelques minutes s’empare de Marie tout entière [...] elle commence à se trémousser sans raison, à sautiller en poussant des cris aigus comme si le sol s’était couvert de braises. Puis Marie Lacaze sort de la maison en trombe et en chemise de nuit, se met à arpenter furieusement les rues, poursuivie par son mari impuissant qui n’ose pas la toucher tant elle l’air possédée (Sorman, J., 2017, pp. 11-12) ».

Par l'intermédiaire de son roman, Joy Sorman a voulu également retracer une épopée de mémoire médicale. Avec les histoires décrites, on se rend compte, comme l'affirme l'auteure elle-même, que « plus on avance vers la modernité, [...] plus les maladies sont compréhensibles pour nous, réparables, elles nous paraissent moins magiques. [...] La maladie évolue avec les époques. La maladie au Moyen-Âge nous paraît aujourd'hui une fiction ou une fable [...] qui se mêle aussi avec l'ignorance de l'époque » (Sorman, J., Hakem, T., *France Culture*, 2017). D'abord, la généalogie commence à se tisser par les cas qui frôlent des possessions, car ces diagnostics reflètent l'état de connaissance de son époque. Esther, mère de la protagoniste Ninon, fouille les archives médicales pour qu'elle puisse reconstituer tous les cas des pathologies aberrantes qui ont gâché les vies d'une centaine de femmes et qui ont, par la suite, fourni un palmarès des jamais vu des casuistiques médicales. Comme telles, leurs narrations paraissent accrocheuses et attisent également l'imagination de Ninon qui les entend comme contes de fée de son enfance où elle ne réalise pas encore qu'elle « est comme une espèce de mille-feuille des histoires racontées » (Sorman, J., Hakem, T., *France Culture*, 2017), qu'elle a toutes ces histoires « dans la peau » et que c'est seulement une question de temps avant que la maladie ne se déclare aussi chez elle. La narration s'imprègne vraiment du ton berceur, voire (faussement) calmante, qui lui attribue l'énumération des malades et de leurs symptômes aux teintes légendaires et fantasques : « Après celle de Marie Lacaze, première de la lignée, il y a encore nombre d'histoires inédites à raconter à l'enfant impatient et concentrée, regard écarquillé, le soir au fond du lit, [...] un rituel nocturne qui rythme l'enfance de Ninon, paradis peuplé de récits magiques, animé par la ferveur d'Esther qui n'aime rien tant que dérouler le ruban sans fin de la fable généalogique : il y a donc au fil des époques quelques transe et de démente, d'hallucinations visuelles et auditives, de désordres de l'esprit et de fureurs utérines soignés par trépanations et des saignées, des corps qui échappent, débordent, délirent, documentés par la littérature familiale [...] mais aussi des récits de bossue, d'épileptique, d'aphasique, de somnambule, de galeuse, [...] ou cette paysanne à l'odorat particulièrement développée qui se prend pour un chien » (Sorman, J., 2017, pp. 16-17).

Pour Esther, la maladie représente un trait identitaire et constitue des racines de la mémoire familiale. La maladie est ce noyau de vitalité dont parle Didier Anzieu. Dans sa découverte successive, une certaine fierté transperce. En même temps, la narration de ces récits fournit une science de vie que toutes ces femmes ont su trouver tout au long des siècles. Ninon les consomme comme des contes sur des femmes courageuses et, en comparaison avec elles, elle-même paraît exceptionnellement ordinaire : « Moyenne, discrète, en apparence banale à en désespérer parfois sa mère qui attend en secret son élection » (Sorman, J., 2017, p. 26). Ce qui attise un certain regret et la fascination par ses récits. Ces sentiments nostalgiques disparaissent brutalement le jour où Ninon est confrontée à sa propre souffrance.

La souffrance et la douleur : un avant et un après (plus ou moins) dialectique

Afin de définir la santé par rapport à la maladie, même aujourd'hui on a l'habitude de répéter les fameuses phrases du médecin René Leriche (1879-1955). Selon lui, « la santé c'est le silence des organes » (Bézy, O., 2009, p. 47). Dans le cas de Ninon, elle se réveille

un jour avec une douleur intolérable où chaque cellule de sa peau cesse d'être « silencieuse » en s'annonçant avec une douleur insupportable. Dès lors, la perception de l'histoire familiale devient dialectiquement différente. Pour évaluer les dégâts, Ninon se fait un examen tactile avec des objets les plus doux qu'elle puisse rencontrer à sa portée : « elle attrape vaillamment un t-shirt [...] : au premier contact du coton sur son corps elle pousse un cri de surprise et de souffrance, le feu à nouveau, une morsure [...] puis [...] empoigne tout ce qui se trouve à portée de main, chaussette de laine, besace en toile, licorne en peluche [...] c'est toujours la même décharge, le même venin, qui s'évapore aussitôt que le contact cesse » (Sorman, J., 2017, p. 30).

Ninon prend objet par objet comme si ces petits morceaux de sa réalité d'avant devaient démentir le mal dont elle vient de commencer à souffrir. Une telle douleur l'enferme en soi et chez soi : elle limite successivement ses sorties, elle se prive des contacts, elle ne supporte plus aucun habit et même elle ne peut plus approcher ses bras de son corps, ce qui la rend étrangère à elle-même. René Leriche affirme pertinemment que « la douleur ne protège pas l'homme. Elle le diminue » (Bézy, O., 2009, p. 47). Dans ce contexte, Ninon compare plusieurs fois sa chambre à un terrier où elle se cache comme un animal nocturne qui, à cause de son étrangeté, évite les gens. Vu que Ninon ne sort plus, sa mère Esther lui laisse des livres et des petits cadeaux derrière la porte de sa chambre. Parmi eux, Ninon trouve un jour *La Métamorphose* de Kafka. La fille souffrante s'identifie rapidement à son protagoniste soudainement métamorphosé : « Tout comme Gregor Ninon ne peut plus dormir sur le côté droit, la position est devenue trop douloureuse et comme lui, elle est condamnée à gésir sur le dos tel un macchabée, réduite aux semblables nuits d'insomnie et de ressassement. Gregor Samsa et Ninon Moïse vivent le même cauchemar, [...] tous deux projetés hors du monde des humains, ils inspirent la peur, sans doute le dégoût, à Gregor comme à Ninon tout amour est désormais impossible » (Sorman, J., 2017, p. 88). À différence de Gregor Samsa, Ninon choisit toujours le côté de la vie et n'envisage jamais écourter sa souffrance.

Comme chez Samsa, son inquiétante étrangeté choque et attire à la fois. En ne pouvant plus supporter même un tissu le plus léger, Ninon doit toujours garder ses bras nus. Une telle nudité réfère de nouveau à sa différence qui attire les regards des autres et aggrave encore plus la souffrance de la jeune fille : « elle [...] voudrait s'allonger, mais appréhende de retrouver la morsure des draps, ôte son débardeur, et torse nu s'endort assise à son bureau [...], se réveille frissonnante et courbaturée [...], alors elle sort marcher dans Paris bras nus ; le thermomètre fiché dans la jardinière indique cinq degrés, elle grelotte, fait plusieurs fois le tour du quartier à petites foulées, aimerait être une grosse bête à poil, à cuir ou à écailles » (Sorman, J., 2017, pp. 43-44).

Ninon songe à une transformation, à une enveloppe qui la protège des regards des autres et de tout sentiment défavorable, donc de sa propre étrangeté. D'ailleurs, chaque souffrance implique la nécessité de transformation, d'une métamorphose. D'après Dominique Cupa, la souffrance et son traitement psychique passent par un travail de deuil, car le patient doit renoncer « à la santé, c'est-à-dire à l'intégrité narcissique blessée dans la réalité » (Cupa, D., 2009, p. 89). En plus, le malade, face à sa nouvelle situation vitale, doit se recréer un

nouveau moi conforme à sa nouvelle identité (cf. le stade du miroir de Lacan (Lacan, J., 1999, pp. 93-94)). Il s'agit d' « un désinvestissement du moi-idéal au profit de retrouvailles avec l'objet primaire qui concourent à la réorganisation d'un narcissisme de vie » (Cupa, D., 2009, p. 89). Mais Ninon ne renonce jamais à ce moi-idéal et recherche toujours des moyens pour le reconstruire, au moins, au niveau d'une auto-tromperie fictive. Fille de son temps, elle garde le contact avec le monde seulement par Internet. Toute sa vie se réduit à des recherches à propos de manières de guérir, chaque fois plus saugrenues : elle commence par la médecine traditionnelle, passe par la psychanalyse et un spa de luxe (où elle est enveloppée dans des compresses comme dans une seconde peau), pour aboutir aux chamanes (« en effet, inutile de rallier les steppes de Mongolie ou la forêt amazonienne, il existe des chamanes parisiens prêts à la recevoir dans des F3 du côté de la place d'Italie » (Sorman, J., 2017, p. 190)).

Après cette odyssée des médecins et guérisseurs, la douleur disparaît comme elle est venue : « Sans raison, sans traitement, sans signes annonciateurs, sans aucun changement dans la vie de Ninon, aussi mystérieusement qu'il était venu, le symptôme s'est évaporé. Un matin de février, Ninon ne ressent plus aucune douleur, pas l'ombre d'une gêne, c'est vertigineux » (Sorman, J., 2017, p. 226). Cette guérison abrupte, sans explication, laisse un sentiment de vide, ou bien, il s'agit d'une perte d'une couche prédominante de l'existence d'où se nourrissait la vitalité du moi. Ninon ressent que « guérir ce n'est pas reprendre les choses au début, identiques et préservées, entre-temps tout a bougé » (Sorman, J., 2017, p. 229). Les épreuves douloureuses semblent diviser la vie de l'individu à un « avant » et « après » dialectique. Marie-Laure Colonna ajoute que, lors de ces épreuves, l'individu tend à se dire : « 'Je n'ai pas mérité cela', disons-nous devant la maladie, la perte et le deuil. Mais, parfois, nous nous apercevons après coup que l'épreuve nous a profondément transformés » (Colonna, M.-L., 2002, p. 80). Cette transformation influence la perception du monde, de soi-même et, en corrélation, les relations avec autrui. Ainsi, la souffrance représente « une expérience fondamentale, narcissiquement éprouvante, c'est-à-dire qui met à l'épreuve notre estime de nous-même et nos structures psychiques de base » (Gilloots, E., 2006, p. 23). En tant que telle, elle exige directement une recréation de ces structures psychiques, donc des couches du psychisme évoquées par Anzieu.

Les chemins tordus de la guérison

Après sa guérison aussi inattendue que soudaine, Ninon se questionne à propos de sa nouvelle identité. Comme si son moi était changé, voire inexistant après la disparition de la douleur ; elle n'est plus la même par rapport à soi, mais aussi à sa famille : « Comment cette peau, le parchemin sur lequel s'inscrit toute la vie, a-t-elle failli à enregistrer dramatique épisode allodymique ? C'est comme si le vide laissé par la disparition de la douleur devait être comblée, comme si une nouvelle intensité demandait à être activée, comme s'il fallait conserver une preuve de la férocité et de la démesure de l'expérience » (Sorman, J., 2017, p. 234). Tout ce qui a constitué la définition de son existence s'avère désormais disparu. Ainsi, Ninon semble retourner à ce que Lacan appelle stade de miroir : elle doit reconstituer son moi, trouver des illusions susceptibles de défier la démesure de l'allodynie.

Rappelons que Ninon est douée d'un nom prophétique, de celui de Moïse qui a conduit le peuple d'Israël de la servitude en Égypte. Analogiquement à lui, la jeune femme prétend conduire une longue lignée de femmes de l'esclavage de leurs maladies qui les ont enfermées dans leurs corps, et parfois aussi à la marge de la société. En termes de la métaphore initiale, elle désire rendre vierge le parchemin de la mémoire familiale. Regardons encore en détail quelques étapes menant à la guérison avant de présenter les voies où s'achemine sa création sur ce « parchemin » identitaire.

Se laisser bercer par les mots de la science

La maladie de Ninon s'avère inséparablement liée à la parole. Après la déclaration de sa maladie, Ninon court chez son médecin généraliste pour qu'il tente de nommer ce mal étranger. Or, le fait de nommer la maladie représente, pour Ninon, une première étape de la guérison. Pourtant, la jeune fille met les médecins mal à l'aise : ils voient, avant tout, l'éprouver sa souffrance sans pouvoir observer des symptômes réels. Face à ce manque de « la réalité », le jeune interne, un des premiers médecins consultés, lui offre, au moins, un mot magique dont elle se console : « Ninon ne quittera donc pas cet hôpital sans qu'un mot lui ait été offert, un beau mot médical, rare, qui serait le début d'un soulagement, un mot à jeter au visage de sa mère [...] un mot à chanter ou à psalmodier dans la rue sur le chemin de retour, un mot c'est la moindre des choses quand on a mal comme ça. [...] alors il cède, rédige une ordonnance pour un antalgique auquel il ne croit pas lui-même, il cède pour lui offrir au moins ce mot qu'elle réclame, celui d'un médicament en attendant mieux [...] : Compralgyl » (Sorman, J., 2017, pp. 50-51).

L'effet magique ne charme que très peu de temps (« Ninon, [...] avale un cachet, [...] guette une amélioration [...], mais la douleur ne décélère pas, la magie du mot – Compralgyl – aura été de courte durée » (Sorman, J., 2017, p. 51)). Un jour, la maladie obtient un terme scientifique. Joy Sorman, elle-même, la caractérise comme « un dérèglement nerveux [lors duquel] le sens du toucher est complètement dérégulé et exacerbé » (Sorman, J., Hakem, T., *France Culture*, 2017). Ce qu'on voit souligné, c'est le sens du toucher, à savoir le contact avec autrui et avec son entourage dont Ninon se voit dorénavant exclue. En plus, la maladie atteint une zone excessivement étendue : « ce qui ne devrait pas faire mal fait mal, un simple effleurement, une caresse légère de vos bras se révèlent insupportables, mais pourquoi les bras, mystère, je ne peux pas vous dire. Par ailleurs, votre allodynie est atypique par son étendue, elle reste habituellement circonscrite à petites zones. Allodynie tactile dynamique, ô les trois grands, les trois beaux mots ! délicieusement pompeux et compliqués, trois mots quand on espérait qu'un, qui claquent en bouche, le diagnostic posé Ninon en danserait de joie, enfin malade donc innocente » (Sorman, J., 2017, 65), Ninon se répète son diagnostic grâce auquel sa maladie cesse d'être imaginaire : elle devient un problème réel, recensé par des manuels médicaux. Par la suite, son allodynie est même promue à l'objet d'un vif intérêt des médecins, puisqu'elle semble résister à tout traitement. Elle est tellement atypique que la médecine déclare indirectement forfait en déléguant l'allodynie de Ninon au rang des maladies fonctionnelles : « il faut laisser son lit à un vrai malade, qui a fait ses preuves de la pathologie, de la lésion, quand Ninon n'a rien d'autre à donner que sa parole, ânonnée mille fois jusqu'à l'écoeurement, j'ai mal là » (Sorman, J., 2017, p. 144).

Par conséquent, la jeune femme est « chassée » d'une « science de vie » à laquelle elle faisant une confiance presque illimitée. Le traitement de Ninon ne montre aucun résultat ni symptôme concrets et comme le souligne l'infirmière, on n'a que sa parole. Cet aspect de la « narration » du patient, de l'impossibilité de voir et d'évaluer l'état réel des choses, montre une certaine banalisation de sa souffrance.

L'importance des mots et des sons en général trouve son reflet dans la théorie de Didier Anzieu qui définit une enveloppe sonore. Une enveloppe est une couche protectrice et, à la fois, transformatrice : « [l]a fonction-enveloppe est une fonction de contenance, qui consiste à contenir et à transformer. La contenance est déjà une transformation, ou a un effet de transformation » (Ciccone, A., 2001, p. 82). Pour ce qui est de la protection, Marie-France Castarède précise comme « [u]ne fonction d'enveloppe contenant et unifiante du Soi, une fonction de barrière protectrice du psychisme, une fonction de filtre des échanges et d'inscription des premières traces » (Castarède, M.-F., 2001, p. 18). Toutes ces traces s'emprennent ensuite à l'intérieur. Déjà dès l'âge de la petite enfance, l'enfant se laisse bercer par les mots de sa mère qui, telle une enveloppe protectrice, crée le sentiment de sécurité et de la proximité (plus ou moins) illusoire de l'autre. La psychanalyse recourt fréquemment aux analogies de l'enfance afin de rapprocher des changements vitaux importants, susceptibles d'influencer la subjectivité d'un individu. En plus, en l'occurrence, l'étape de la recherche des réponses en médecine accompagne celle de l'abandon de la mère (« Se présenter aux médecins accompagnée de sa mère eût été préférable, sans doute plus convaincant, mais Ninon ne dérogera pas à la règle : toujours sans mère » (Sorman, J., 2017, p. 145)). Dans cette période, Ninon s'enferme dans sa chambre où elle se proche de l'enveloppe sonore de la musique qui remplit le vide laissé par l'absence des relations sociales : « La musique, qui avait été un langage quand les mots faisaient défaut, ramenée à ses vertus primitives, cathartiques, son pouvoir de possession, la musique comme une purge, une saignée par laquelle on fait s'écouler la fièvre et le poison. Ninon tire les rideaux en plein jour, ferme la porte à clé, pieds nus sur la moquette, volume au maximum, pousse les basses, ça pulse dans la poitrine, reconfigure les circuits nerveux, opère de nouveaux branchements, dérouté la souffrance, la colère, et souvent les larmes » (Sorman, J., 2017, pp. 117-118).

Selon la théorie de Didier Anzieu, l'enveloppe sonore s'étale sur deux niveaux : le premier, verbal, est celui qui touche l'extérieur. L'autre, musical, se dirige vers l'intérieur. Or, la musique stimule les sensations et, dans une projection subjective, évoque des émotions : elle fonctionne, d'après Anzieu, comme un « bain de sons » (Castarède, M.-F., 2005, p. 20) qui enveloppe l'auditeur, pénètre toutes ces enveloppes et le lui fait découvrir sa subjectivité, sa vitalité. Ninon se délecte surtout des mots : elle préfère rester avec les autres sur ce niveau-ci sans avoir à dévoiler son intérieur qui semble sous la couche de la douleur inexistant.

Ninon confrontée à Didier Anzieu

Ninon est même envoyée chez une spécialiste, présentée comme élève du fameux Didier Anzieu : « Mais si les médecins de Saint-Louis ont confié Ninon au docteur Kilfe c'est surtout parce qu'elle a été l'élève dans les années 80, du psychanalyste Didier Anzieu, professeur de psychologie à Nanterre et auteur d'un livre majeur, *Le Moi-Peau*, dont la

thèse, forte et poétique, s'est révélée féconde pour la science comme pour l'imagination : le sujet est logé dans sa peau » (Sorman, J., 2017, pp. 166-167). La théorie plaît d'abord à Ninon, car elle paraît édifier des fictions individuelles et fournir une certaine explication poétique de la construction identitaire de tout un chacun. La docteure Kilfe la diagnostique par ces termes : « Ninon, vous êtes un sac de peu mais aussi un livre de peau, un parchemin sur lequel se déchiffre tout ce qui a été vécu : plis et rides de l'âge, sillons des expressions, cernes de fatigue, cicatrices des accidents, boutons de la puberté, pâleurs des émotions. Une plaque sensible sur laquelle la réalité s'imprime sans répétition, un récit dont on ne peut suspendre la narration car la peau est affectée en continu [...] La peau c'est vous Ninon, pensez-y, la peau, à l'image de toute vie humaine, est un tissu de contradictions, de tensions, de pressions » (Sorman, J., 2017, pp. 169-170).

Joy Sorman rappelle aussi « ce qui est fascinant aussi dans la peau [, c'est que] toute maladie a une projection cutanée, c'est-à-dire que toutes les maladies peuvent se voir à un moment donnée sur la peau, d'une manière ou d'une autre, dans la texture de la peau, dans la couleur, son odeur. La peau s'est vraiment l'organe qui révèle l'intériorité d'un individu ». Néanmoins, pour plus intéressante qu'elle soit, Ninon se lasse rapidement de la théorie, puisqu'elle aussi reste au niveau de la narration, donc des mots qu'eux seuls ne guérissent pas. Au début de la thérapie, le flux des paroles de l'intérieur semble libérer sa plénitude, mais, finalement, elle n'en reconstruit que la réalité sans attrait de la fiction. Aux yeux de la psychanalyste, cette reconstruction la classifie également dans une liste « objectivisante » des patients, intéressants comme cas cliniques : « Le docteur Kilfe note à cet instant, sur son carnet mental, que Ninon est venue chercher une autre forme de sublimation, un régime de croyance, quand il est devenu insupportable de laisser prospérer en soi ce qu'elle a souvent appelé dans ses articles pour la Revue française de psychanalyse, le 'jardin d'herbes folles' » (Sorman, J., 2017, p. 165). Si l'intérêt de la psychanalyste s'avère scientifique et si elle prétend soumettre le sujet à l'objectivité d'un diagnostic, cette approche ne peut être que restrictive sans s'aventurer vraiment au-delà des paroles, vers l'intérieur et sa vraie souffrance.

Guérison qui passe par la distance du corps maternel

À part son nom de famille, Esther Moïse, la mère de Ninon, est également douée d'un prénom biblique : l'Esther vétérotestamentaire se distinguait par sa beauté et surtout par son courage, car elle a su s'opposer à des autorités de son pays afin d'éviter l'extermination de son peuple, à savoir du peuple juif. Étymologiquement, son nom signifie en perse « cachée, discrète ». L'Esther de Sorman vit cachée des lumières du jour à cause de (maladie). Elle se cache également du monde réel dans un cinéma où elle s'assiste aux fictions des autres dont elle vit un faible reflet dans ses histoires d'amour sans lendemain : « Esther hérite d'une forme de dégénérescence oculaire, l'achromatopsie, une absence de vision des couleurs provoquée par la disparition des pigments visuels de la rétine [...]. C'est dans la pénombre qu'elle vit pleinement, animal nocturne fuyant les rayons du soleil, plissant les yeux derrière ses verres sombres pour accommoder sa vie à la lumière [...]. Les hommes qui traversent nuits tombent amoureux à l'instant où elle enlève ses lunettes, ou les remet – sa manière de froncer les yeux, de baisser les paupières sur ses pupilles bleu marine, la rend irrésistible » (Sorman, J., 2017, pp. 20-22).

Accommodée à son handicap, Esther vit toujours la même existence paisible. Toute sa relation avec des hommes « s'éteint sans drame, sans heurts – et c'est toute la vie d'Esther Moïse qui semble sous l'éteignoir quand celle de sa fille renaît, retrouve sa vitesse » (Sorman, J., 2017, p. 230). Ninon désire se séparer de sa mère et de la grisaille de son existence. La création de sa nouvelle identité passe par cette séparation de la figure maternelle et, par extension, du monde maladif de leur mémoire familiale : « Ninon a tué en elle l'animal rampant de l'hérédité, réduit à l'état de dépouille suspendue dans un coin sombre et poussiéreux de sa mémoire, elle a sauté hors du rang des maudits, des tarés, des dégénérés, et se jure de ne jamais avoir d'enfants. Ninon en est sortie, affranchie de l'histoire familiale par la guérison, laissant sa mère derrière elle, empêtrée et désormais seule, sans descendance » (Sorman, J., 2017, p. 230).

Cette libération se rend visible par le tatouage. David Le Breton avertit que ce dernier se veut fréquemment un signe d'indépendance : « Ces transformations du corps qui passent par l'esthétique (ou la blessure) relèvent d'un souci d'autonomisation, une manière de couper le cordon ombilical symbolique avec la mère surtout. D'où le recours courant chez les filles au piercing au nombril ou encore à la langue (lieux de la mère nourricière) pour accéder à une parole propre et voler de ses propres ailes » (Le Breton, D., 2016, p. 491). Le roman *Sciences de la vie* rend cette séparation encore plus dramatique, car il traduit le désir de dénégation du corps porteur de pathologie. En plus, s'il évoque à maintes reprises une narration et développement des fictions subjectifs de portée identitaire, cette négation aboutira à un anéantissement de toute création. En se séparant de sa mère, Ninon, désormais, « [s]e voit sœur des taulards et des criminels qui se tatouaient dans leurs geôles avec des morceaux de verre ou des pierres acérées et de la brique pilée [...]. Se voit sœur de tous les voyous qui ont bravé l'interdiction de l'Église – on ne modifie pas le corps que Dieu nous a donné -, qui pratiquaient le tatouage, [...] Et se voit sœur de ces premières femmes tatouées, prostituées, apaches, artistes de cirque, femmes pirates et mauvaises filles » (Sorman, J., 2017, pp. 255-256). Ninon s'imagine, alors, la fille des personnages fantasques, de divers hors-la-loi, des marginalisés qui se caractérisent communément par l'absence de leurs racines.

Absence de la douleur comme membre fantôme

Derrière la porte de sa chambre, comparée à plusieurs reprises à un terrier, Ninon s'observe et s'évalue dans un miroir. Tous ces recours l'*objectivent* : l'animalité réduit sa subjectivité ainsi que le miroir qui renvoie traditionnellement au regard d'autrui. Afin de cerner ce regard de portée ontologique, Sartre pose comme sa définition de base : l'*objectivité* (Sartre, J.-P., 1973, p. 310). Or, le regard de l'autre porte en soi une dimension réductrice : « Lorsque je suis vu, je suis perçu comme objet en même temps que je saisis autrui comme sujet. L'autre est donc ce sujet qui a la possibilité permanente par le regard de se substituer à l'être-objet que je vois en lui » (Durringer, Y., *Psychanalyse*, 2017). Comme le développera plus tard Jacques Lacan (Lacan, J., 1973, p. 79), ce regard réfère au désir, au désir d'être vu et regardé par autrui. Dans son terrier, donc un espace exigu qui exclut la présence réelle de l'autre, la fille se reconstruit son regard ; elle désire être regardée et s'imagine tous ces angles de vue imaginables (mais toujours imaginaires).

Cette solitude remplie par des construits imaginaires approfondit le sentiment de manque qui englobe également la douleur. Celle-ci a jusque-là constitué l'essence de son existence qui l'unit à l'histoire familiale et qui l'a, à la fois, arrachée d'autres relations. Son absence est, par conséquent, vécue comme un manque-à-être (que Lacan définit comme une relation fautive vers la réalité que l'individu désire transformer, puisqu'elle lui renvoie sans cesse son incomplétude, donc l'éloignement de l'idéal désiré). Ninon elle-même compare l'absence soudaine de la douleur à celle d'un membre fantôme : « Le soir en rentrant, Ninon souvent se déshabille et torse nu face au miroir observe la peau de ses bras, cette peau retrouvée qu'elle tire, frotte, caresse, pince, masse, mordille, enduit de crème parfumée ; elle ne cesse d'y revenir. Et comme les amputés souffrent de leur membre absent, leur bras disparu et pourtant envahissant, Ninon reste obsédée par l'ancienne souffrance, hantée par son fantôme, une ombre incertaine qui s'efface mais dont elle voudrait, après tout ce qu'elle a enduré, garder le souvenir » (Sorman, J., 2017, p. 233).

Jérémie Rollot caractérise le membre fantôme comme « un phénomène courant à la suite d'une amputation. Il correspond à l'illusion de la persistance de la présence du membre amputé » (Rollot, J., 2006, p. 107). En d'autres mots, il s'agit de la douleur imaginée de quelque chose qui n'existe plus. Elle traduit un manque d'un être normal, ou simplement, de l'intégrité de l'être. Ce dernier s'est, pour Ninon, basé sur la pathologie qui, pourtant, ouvre un vide existentiel. La fille s'imagine alors la douleur qui lui a été « amputée » et, avec elle, son identité. Selon Rollot, le traitement possible des plus efficaces se réalise au niveau imaginaire : « il ne s'agit pas de soigner une douleur se situant dans un organe tangible ; mais au contraire, de soigner une douleur dans une illusion. [...] La persistance du schéma corporel tel qu'il était avant l'amputation serait une des causes de l'existence fantôme » (Rollot, J., 2006, pp. 107-108). L'acceptation de l'être tronqué passe par des stimuli visuels ainsi que par ceux qui s'opposent à la partie amputée (par exemple du bras droit pour le bras gauche amputé).

À l'avenant, Ninon décide de remplir ce vide existentiel par un stimulus visuel s'opposant à « l'amputation » : par un tatouage, à savoir par une création d'autrui, susceptible de transcrire l'histoire familiale : « C'est ainsi que Ninon décide de se faire tatouer » (Sorman, J., 2017, p. 235). Or, elle « [l']envisage comme un remède d'inachèvement, à ses penchants obsessionnels » (Sorman, J., 2017, p. 235).

Remplir le vide existentiel par l'encre noire du tatouage

Le tatouage s'inscrit parfaitement dans le jeu de la visibilité et de l'invisibilité qui accompagne toute histoire de Ninon. Il ne s'agit pas seulement de sa maladie dont la souffrance ne laisse aucune trace visible, mais aussi de la pathologie familiale qui guette autour comme une malédiction à laquelle on ne peut pas échapper et qui structure inévitablement le développement de son identité. Telle une réponse, le tatouage rend visible les zones douloureuses : si la jeune femme souffre par la peau, elle veut y remédier également à travers la peau et vaincre la douleur par une autre sorte de douleur, venant de l'extérieur. En même temps, le tatouage sert comme une écriture par laquelle elle veut transcrire l'histoire familiale ou justement en terminer, car elle choisit, en tant que motif de son tatouage « recouvrir intégralement ses bras d'encre noire, des poignets à la

naissance des épaules, de telle sorte que le tatouage forme comme deux longues manches protectrices, une seconde peau encrée sur sa peau blanche, un aplat qui rende invisible l'enveloppe originelle » (Sorman, J., 2017, p. 237).

La citation souligne la blancheur de la peau. Cette blancheur s'avère douée d'un double sens : d'un côté, elle réfère à la perte de l'appartenance à la lignée maternelle par l'intermédiaire d'une pathologie médicale (sans être pour autant une perte identitaire comme Ninon l'aurait désirée), donc de quelque chose qui a jusque-là défini sa vie (elle « se sent bêtement et confusément fière, de tout ça, d'une si longue histoire depuis l'enfance, des siècles enroulés dans ses vingt ans, de cette métamorphose, une autocontamination » (Sorman, J., 2017, pp. 241-242)). De l'autre côté, il s'agit d'un parchemin dorénavant vide qui se prête à une création où Ninon veut s'exprimer soi-même. Pour cette raison, elle choisit le contraire absolu à cette blancheur symbolique, censé lui redonner la vie. Au niveau de la symbolique maternelle, il est possible d'affirmer que Ninon renaît à une nouvelle forme de vie : « Le tatouage comme un sésame pour renouer pleinement avec la vie sociale autant que biologique, pour remédier à cette friction, à cet écart qui ne se résorbe pas, ce manque qui insiste. Se faire tatouer les bras, lumineuse et salvatrice idée, la revanche de Ninon, contrarier l'amnésie de la peau qui n'a pas su conserver le souvenir de la douleur mais qui gardera l'encre en mémoire, et tout recommencer –nouvelle peau, identité relancée. Et aussi parce que c'est beau et que Ninon a été si longtemps privée de la beauté, de la possibilité de jouir de la beauté » (Sorman, J., 2017, p. 236).

Le tatouage permet de transcrire la réalité, ou bien de l'adapter à son idéal désiré où peut également se déployer l'identité rêvée : « En en remaniant les frontières, le jeune cherche à s'inscrire dans une autre dimension du réel. La peau est un écran où projeter une identité rêvée, comme dans le tatouage, le piercing, ou les innombrables modes de mises en scène de l'apparence qui caractérisent les jeunes générations » (Le Breton, D., 2016, pp. 489-490) Le tatouage semble remplir un manque à être : il est un complément d'identité désirée. Et Le Breton d'ajouter : « Chez les jeunes générations, on observe souvent une dimension de passage initiatique après un tatouage, un piercing, une intervention de dermatologie ou de chirurgie esthétique, un sentiment de renaissance qui transforme en profondeur leur rapport au monde » (Le Breton, D., 2016, p. 491). La maladie se caractérisait par son caractère caché, maintenant elle s'extériorise (avec la souffrance vécue) et montre que Ninon l'a surmontée.

La rencontre avec le moi désiré à travers l'autre

Après sa transformation cutanée visant la restructuration identitaire, Ninon cherche un autre complément de son identité désirée dans la rencontre avec autrui. L'autre devient ainsi le complément dans le sens que Lacan attribue au terme : comme accomplissement du désir narcissique qui passe souvent par l'expérience sexuelle (*cf.* Lacan, J., 1973, p. 241). Suite à son tatouage, il paraît comme si la femme avait commencé à se réappropriier la vie. Dans la dynamique freudienne, c'est la pulsion de la vie qui vainc celle de la mort. À la pulsion de la mort, la maladie et l'isolement du monde se lient également). De l'autre côté, un corrélat de la pulsion de la vie sera la sexualité. Cette victoire symbolique semble

également transformer la narration qui s'accélère et s'achemine, en conformité avec les décisions du personnage, vers son achèvement :

« Ninon a connu Jérémie sur Tinder, elle avait téléchargé l'application sur son iPhone quelques jours après la dernière séance de tatouage, voulait rencontrer rapidement quelqu'un, coucher le plus vite possible, ne pas s'embarrasser de longues discussions au café, de phases d'approche et d'atermolements. [...] C'est exactement ce que désirait Ninon, qui avait déjà bien trop attendu, qui aimait l'idée que Tinder propose à deux peaux de se rencontrer facilement dans une même aire géographique, [...] un outil d'émancipation supplémentaire, pourvu que les corps exultent » (Sorman, J., 2017, p. 259).

Le choix lexical souligne la hâte qu'a la femme, son désir de laisser sa peau s'exprimer : Sorman répète avec insistance les mots qui renforcent la longueur de l'attente (« rapidement, le plus vite possible, qui avait déjà bien trop attendu »). En même temps, l'auteure accentue l'idée de l'approche et de la proximité : à travers Internet (en l'occurrence d'une application qui rend autrui à portée de la main), puis elle évoque la proximité spatiale qui culmine par celle des peaux. Tout reste dans la superficie de la relation que procure Internet et qui se limite à la rencontre de deux corps, des peaux.

Tout d'abord, Ninon a été enfermée dans sa chambre (d'enfant) pour y réaliser des recherches à propos de sa maladie ; maintenant la technologie lui sert de l'outil de ressortir de (chez) soi par un site de rencontre, un lieu où on vend directement sa peau. En y privilégiant le niveau visuel, on juge à partir de ce qui se donne à voir. Ce sont avant tout les corps qui s'offrent et qui se veulent expressifs, soumis aux certains stéréotypes attendus. En même temps, l'aspect visuel d'autrui ouvre des horizons de l'imagination de celui qui regarde : le sujet se crée des fictions, c'est-à-dire, on s'imagine la fiction de l'autre pour qu'il nous plaise et pour qu'il complète nos idéaux narcissiques. Marc Parmentier définit les sites de rencontres par leur caractère auto-illusoire qu'il nomme « attrait du possible » : « Le premier attrait des sites de rencontres est celui du possible. Se connecter fait entrevoir un nombre inépuisable d'interactions mais aussi de 'moi' possibles, qui ne se réaliseront jamais, mais n'en produisent pas des effets bien réels de fascination » (Parmentier, M., 2011, p. 173).

Afin d'accomplir au plus vite son idéal narcissique et pour ne pas briser l'illusion du visuel, Ninon ne perd pas de mots : « Ils échangent quelques dizaines de phrases sur leurs études respectives, sur les bars de leur quartier commun, sur le dernier album de PNL, puis la conversation faiblit, ils se regardent en silence et sans gêne, savent qu'ils se plaisent, que ce n'est qu'une question de temps, le temps qui s'impose, qu'ils jugent décent, approprié, avant de monter, peut-être encore une demi-heure de paroles et on ralliera la chambre de bonne de Jérémie rue Sainte-Lazare, toute proche » (Sorman, J., 2017, p. 260).

La narration souligne la futilité de la conversation dont la transcription se résume à quelques mots succincts, face au désir – motif omniprésent – dont la montée s'étale dans une profusion lexicale qui accentue un sentiment d'arrêt de temps que vivent les personnages. Également le tatouage provoque l'effet escompté : « Puis, c'est un mois

d'avril doux, Ninon ôte son pull, fait chaud ici, découvre alors ses bras tatoués que Jérémie accueille d'un waouh surpris et admiratif, sensible à la charge érotique du noir, et d'ailleurs il bande, à l'abri sous la table de bistro » (Sorman, J., 2017, p. 260). De la même manière que cette auto-mise en scène fascine Ninon, le tatouage devient l'objet de fascination pour l'autre : il stimule le désir et cette « émouvante découverte » (Sorman, J., 2017, p. 260) choque par son caractère transgressif. La scène de l'amour qui suit se développe sur la base des sensations, des enveloppes corporelles qui touchent le corps sans toucher vraiment l'intériorité. Ce qui s'y distingue, c'est le ressenti contradictoire des bras qui paraissent s'opposer au corps entier : « La peau de Ninon chauffe au contact de celle de Jérémie, se couvre d'auréoles rouges, tandis que ses bras restent froids » (Sorman, J., 2017, p. 261). Insensibles au toucher aux caresses d'autrui, les bras restent comme le rappel de la souffrance passée, mais aussi comme une zone narcissique qui échappe à l'autre, comme trace de son histoire familiale que Ninon souhaite cacher. Il paraît comme si les bras reflétaient oscillation entre la vie et la mort.

Dans cette antinomie, l'histoire de son amour (charnel) s'inscrit également : Jérémie (étudiant en master de sociologie) lui raconte une histoire de la déesse Nei Karamakuna de la tribu Banabans qui se nourrit des tatouages des morts. Il conclut sa narration en se posant la question « Mais qu'arrive-t-il aux non-tatoués Ninon ? [...] Furieuse d'être privée de nourriture, la femme à tête d'oiseau leur crève les yeux de son bec acéré. Les non-tatoués, devenus aveugle, sont condamnés à se perdre sans fin dans les méandres de l'enfer. Et toi Ninon [...] ? Si après ta mort tu croises la femme à tête d'oiseau elle trouvera sur tes bras de quoi se rassasier pour des siècles [...] tu seras la grande voyante au pays des ténèbres » (Sorman, J., 2017, pp. 264-265). Dans ce monde légendaire et irréel, elle deviendra la prophétesse qui donnera légitimité à sa création outrancière, basée sur une mort symbolique de son ancienne identité.

À la fin du roman, des sensations superficielles semblent créer une enveloppe superficielle qui cache le vrai ressenti : « la respiration profonde de Jérémie à ses côtés, des pas dans le couloir, [...] le beat sourd de son cœur qui cogne un peu trop fort, [...] chien qui aboie, jour levé tout à fait, temps clair, une odeur âcre dans cette chambre, bière, tabac froid, sperme et sueurs mêlés, corps qui exsudent – la vie, la vie, la vie se dit Ninon, dégageant la couette d'un geste simple, découvrant son corps nu et courageux, la vie décidément » (Sorman, J., 2017, pp. 266-267). Là, en déconnexion du monde et dans des sensations qui ne touchent que la peau, Ninon trouve le bonheur et une conviction (passagère) d'exister.

Guérison fictive ou plutôt fictionnelle ?

Si nous observons bien les symptômes de la guérison, pour Ninon, elle se manifeste « par un mouvement interne et inespéré de son corps, [comme] un processus secret peut-être lié au vieillissement de ces cellules, ou à la fin de l'adolescence qui sait, peut-être que parfois la vie se répare elle-même, processus d'anéantissement et de guérison » (Sorman, J., 2017, pp. 224-225). La fille devient donc une femme qui ne cesse pourtant de vivre dans un monde de récit : sa mère lui raconte des récits d'adultes dès son jeune âge et les narrations ne semblent plus intéressantes quand elles changent en réalité vécue ; ce sont également des médecins qui lui racontent des histoires, puis son premier

amant et même la tatoueuse (« À la pause clope, la tatoueuse raconte son plus beau souvenir, l'histoire d'une femme de cinquante ans dont elle a tatoué la poitrine après une mastectomie » (Sorman, J., 2017, p. 252)).

Néanmoins, elle se tisse des histoires elle-même. Son monde imaginaire est rempli de mots éloquentes, censés restituer la réalité et doués de pouvoir évocateur enivrant : « Le tatouage aura ainsi eu sur Ninon cet effet fantasmagorique démesuré, sans doute grotesque et éphémère, un effet qu'on suppose accusé par son jeune âge et par l'épreuve traversée [...] : loin d'interrompre la machine à fictions tant décriée, le roman familial honni, Ninon active un autre récit de soi, se fabrique à son tour une identité, de fille tatouée et fière de l'être, l'envisageant comme un affaiblissement de l'identité originelle, se figurant sa dissolution dans l'encre, sa réduction sous les assauts de l'aiguille. Ninon, qui l'a tant reproché à sa mère, se raconte des histoires, histoires d'auto-engendrement et d'émancipation [...] » (Sorman, J., 2017, pp. 256-257).

Une histoire en remplace une autre : l'effet du tatouage est augmenté par l'importance que Ninon attribue à sa peau dont la pathologie signait son appartenance à sa famille et, ainsi comme un trait identitaire hypertrophié, au monde. Pourtant, la peau ne reste qu'une couche superficielle et le charme ne pourra être qu'éphémère comme le démontre la citation. Le récit ajoute, comme d'un seul souffle, l'impossibilité de transcrire son identité. Dans son élan démesuré, Ninon se délecte d'idée de se faire tatouer jusqu'aux bouts des doigts, mais, comme elle le sait elle-même, ce fait n'atteindra jamais l'effet désiré : « tu auras beau te brûler la pulpe des doigts, les tremper dans un bain de feu et d'acide, les empreintes se reforment toujours, se reconstituent sans fin, et tu resteras Ninon Moïse, fille d'Esther Moïse » (Sorman, J., 2017, p. 257).

Joy Sorman précise qu'une des grandes questions de son livre est celle-ci : « est-ce qu'on peut tout laisser derrière soi ? D'où on vient ? » (Sorman, J., Hakem, T., *France Culture*, 2017). En l'occurrence, le tatouage délimite les contours du corps et, puisque bien visible, voire excessivement, il paraît les rendre plus réels comme si l'individu venait de commencer à être exceptionnel. Ainsi, le sentiment d'exister semble illusoirement renforcé et ce sentiment s'approfondit encore au contact du corps d'autrui. Le contact avec le corps d'autrui s'usurpe d'ailleurs la primauté perceptive dans la phénoménologie du corps (cf. Merleau-Ponty, M., 1945, p. 175). Dans ces cas extrêmes expérimentés par Ninon, le corps s'avère vif et performant, ou bien, à fleur de peau.

En plus, avec Jérémie, elle vit une autre sensation que la douleur connue jusque-là. Pourtant, toute affection et sa profondeur émotionnelle semblent disparaître : Ninon rencontre Jérémie afin de se sentir adulte et illusoirement accomplie : « rien [...] ne trahit ses années d'isolement, la béance de son existence, maintenant refermée, l'illusion est parfaite, d'une fille comme les autres et d'une vie banale » (Sorman, J., 2017, pp. 262-263). Merleau-Ponty affirme d'ailleurs que la rencontre avec l'autre est possible seulement partiellement, dans les pôles extrêmes (cf. Merleau-Ponty, M., 1990, 109). En plus, une telle rencontre est soit illusoire, soit éphémère ou même catastrophique, si elle s'aventure vers l'intériorité. Par conséquent, la peau ne cesse de constituer la frontière symbolique d'Anzieu, en l'occurrence, imperméable.

Conclusion : parchemin narratif de l'épiderme

Le tatouage permet à Ninon de reconstruire un reflet de son identité désirée : il lui fournit un bouclier de deux sphères mutuellement perméables, telles qu'elles sont définies par le psychanalyste Didier Anzieu. Le personnage principal veut protéger son intérieur qui est en train de se constituer en période de l'adolescence. Pour cette raison, elle conduit le regard d'autrui et, par extension, tous les sentiments, vers l'extérieur : elle désire provoquer la fascination de l'autre et le détourner de sa vulnérabilité et de son histoire. En recouvrant les zones autrefois atteintes par la maladie perçue comme une pathologie héréditaire, elle prétend se détacher de l'histoire familiale, ou bien, la faire oublier par sa transcription susceptible d'acquérir des valeurs d'une nouvelle identité.

Le regard d'autrui doit donc s'attarder seulement sur la surface inhabituelle où elle ne prétend montrer que l'idéal de son identité désirée. Néanmoins, le tatouage fait assimiler la peau encore davantage à un parchemin de mémoire familiale : la couche noire veut cacher l'histoire d'une douleur profonde qui influence l'intérieur (et s'y grave inévitablement). Ninon veut faire taire son vraie identité par des sensations immédiates et plaisantes qui donnent le sentiment d'exister et de se sentir bien dans sa peau.

Afin de garder la métaphore de la peau, le « mal dans sa peau » proverbial se voit hyperbolisé par la narration : le passage initiatique à l'âge adulte, où l'individu est obligé de se séparer de la figure maternelle et quand tout un chacun se trouve mal dans sa peau, est rendu plus dramatique par la déclaration de la maladie. En plus, la mère de Ninon, figure servant de modèle identitaire, ne voit le monde qu'en noir et blanc. Par conséquent, elle se trouve dans l'incapacité de lui transmettre correctement les valeurs d'un certain mode de vie. Pour cette raison, Ninon « vend sa peau » au premier venu dont le toucher est susceptible de rendre le monde « coloré », ou bien lui fournir l'illusion de l'existence. La peau est ainsi promue au symbole existentiel qui connote la superficialité des illusions auxquelles l'individu attribue une portée identitaire. La peau représente donc une enveloppe protectrice, un bouclier de l'intériorité qui protège également de l'autre et des relations, ce qui illustre l'aventure de Jérémie. L'amour se limite à la rencontre des peaux qui se touchent sans découvrir la réalité de l'intérieur. L'attention narrative se concentre sur la peau, tandis que c'est le Moi qui s'avère plus vulnérable et souffrant.

Références

- Anzieu, Didier, *Une peau pour les pensées. Entretiens avec Gilbert Tarrab*, Apsygée, Paris, 1991.
- Bézy, Olivier, « Quelques commentaires à propos de la célèbre formule de René Leriche : La santé c'est la vie dans le silence des organes », *Érès*, n° 17, 2009.
- Castarède, Marie-France. « Avant-propos ». In Marie-France Castarède et al., *Au commencement était la voix, Érès : La vie de l'enfant*, 2005.
- Castarède, Marie-France. « L'enveloppe vocale », *Psychologie clinique et projective*, n° 7, 2001.
- Ciccone, Albert, « Enveloppe psychique et fonction contenant : modèles et pratiques », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 17, 2001.
- Colonna, Marie-Laure, « La seconde chance de Job », *Les Cahiers jungiens de psychanalyse*, n° 105, 2002.
- Cupa, Dominique, « Le silence des organes n'est pas la santé... », *Revue française de psychosomatique*, n° 36, 2009.
- Durringer, Yvonne, « Le regard dans "l'être et le néant" de Sartre : Une lecture », *Psychanalyse*, http://www.psychanalyse67.fr/accueil/myFiles/83_3GDJC0B9A4.pdf, consulté le 23 mai 2021.
- Freud, Sigmund, *Sebrané spisy XIII. Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*, Psychoanalytické nakladatelství, Praha, 1999.
- 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-nomadeenquete-autour-du-reve>, consulté le 16 mai 2021.
- Gillloots, Emmanuelle, « Souffrance et douleur », *Gestalt: Société française de Gestalt*, n° 30, 2006.
- Hakem, Tewfik. « Joy Sorman : "J'avais envie d'écrire sur la peau, la page imprimée de l'organisme et de l'identité". France Culture. Le réveil culturel, émission réalisée le 4 septembre 2017, entretien avec l'écrivaine Joy Sorman, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/joy-sorman-javais-envie-decrire-sur-la-peau-la-page-imprimee-de>, consulté le 10 mai 2021.
- Lacan, Jacques, *Écrits I*, Éditions du Seuil, Paris, 1999
- Lacan, Jacques, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- Latham-Koenig, Jacquemine, « Mythe, roman familial et refoulement », *Érès*, n° 8, 2003.
- Le Breton, David, « Changer de peau à l'adolescence », *Adolescence*, n° 3, T. 34, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1990.
- Parmentier, Marc. « Philosophie des sites de rencontres », *Hermès : La Revue*, n° 59, 2011.
- Rollot, Jérémie, Soigner le membre fantôme ?, *Dilecta*, n° 1, 2006.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant : l'essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1973.
- Sorman, Joy, *Sciences de la vie*, Éditions du Seuil, Paris, 2017.

TENSION ENTRE MÉMOIRE ET OUBLI DANS *LE RAPPORT DE BRODECK* DE PHILIPPE CLAUDEL

Dorel Obiang NGUEMA

Aix-Marseille Université, France

o.dorel@aol.fr

Abstract. *This article aims to analyze the conflictual situation experienced by Brodeck and the other characters in the novel caught between memory and oblivion. In fact, Philippe Claudel's novel, The Brodeck Report, tells of the murder of a man, a foreigner, the Anderer, in a village located in the mountains, an event that occurs at the end of the Second World War, when the character relates the facts. The inhabitants of the village assign a young man, Brodeck, to investigate and write a report on the circumstances of the death of this stranger. In addition, Claudel's novel also deals with the deportation of a main character to a concentration camp during World War II. It is precisely a memory linked to concentration camps. This tension can be articulated in the division between memory and oblivion: remembering the past linked to the murder of this foreigner in the village, the deportation of a category of the population to the extermination camps at the risk of 'accuse certain villagers or simply forget about this troubled past in order to preserve calm in the village. Faced with this dilemma of the characters, what will they choose? Remember or forget?*

Keywords: *tension; memory; forgetfulness; literature; concentration camp.*

Introduction

La mémoire et l'oubli sont deux notions qui habitent l'univers romanesque de Philippe Claudel dans *Le rapport de Brodeck*. Souvent considérées comme des termes antinomiques, nous verrons comment la mémoire et l'oubli parcourent le roman de Claudel et affectent les personnages. Brodeck lui-même est habité par ce dilemme entre les deux notions précitées. Nous posons dans cet article l'hypothèse selon laquelle la mémoire doit impérativement avoir de l'avantage sur l'oubli afin que les grands événements du passé ne soient guère oubliés. Nous verrons aussi cette tension entre la mémoire et l'oubli trouvent sa résolution à travers *Le rapport de Brodeck*. Nous donnerons trois principales orientations à cet article. Nous établirons d'abord le rapport à l'histoire de Philippe dans le roman ; ensuite, nous verrons comment les tensions dans le roman sont mises en évidence ; enfin, nous montrerons comment Brodeck parvient à choisir entre la mémoire et l'oubli.

Fictionnalisation de l'histoire chez Claudel

Cette œuvre de Philippe Claudel peut se lire et se comprendre comme un roman autobiographique dans lequel le narrateur fait croire à son lecteur que ce qui est dit est vrai, car « le récit autobiographique, fondé sur la mémoire du sujet, échappe largement aux procédures de vérification. Il tire essentiellement sa validité référentielle de la relation qu'il instaure avec son récepteur. C'est pourquoi il s'astreint, pour être cru, à respecter les critères de vraisemblance admis par ce dernier » (Gasparini, P., 2004, p.29). L'auteur se mettrait ainsi dans la peau d'un personnage fictif, grâce auquel il se met à raconter des événements passés. La fiction permet d'établir une distance par rapport au récit des événements, mais également de faire vivre l'histoire en tant que témoin dans la peau d'un narrateur. Elle l'autorise ainsi à atténuer les douleurs vécues en s'abstenant de dire les choses directement.

La particularité du texte de Claudel est qu'il illustre un événement considérable, l'extermination d'un peuple au cours de la Seconde Guerre mondiale, à travers les souvenirs personnels de son personnage principal, Brodeck. Nous avons choisi d'intituler cette section « fictionnalisation » de la Shoah pour signifier la gravité du choix de la mise en fiction de l'élimination des Juifs par les nazis. Par fictionnalisation (Ricoeur, P., 1983, p.331) il faut comprendre entrecroisement de la fiction et de l'histoire dans la perspective d'une réécriture de l'histoire, d'une création imaginaire à partir d'événements historiques réels. L'imitation opérée par la fiction se donne pour ambition de proposer une copie de la réalité du passé. Roger Chartier parle quant à lui d'une « relation de proximité avec la fiction » (Chartier, R., 2009, p.104). Cette proximité toutefois, risquerait de délégitimer l'histoire, dans sa prétention à apporter un savoir à partir d'une démarche qui se veut scientifique.

Le roman de Philippe Claudel raconte l'assassinat d'un homme, un étranger, l'Anderer, dans un village situé dans la montagne, événement qui survient à la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsque le personnage relate les faits. Les habitants du village chargent un jeune homme, Brodeck, de mener une enquête et de rédiger un rapport sur les circonstances de la mort de cet étranger. Il est désigné pour le faire parce qu'il en a eu connaissance, tandis que les autres habitants du village n'en ont pas toujours eu la possibilité. Pendant que Brodeck s'occupe de la tâche qui lui a été confiée par les habitants, il voit resurgir sous la forme de souvenirs son passé dans un camp de concentration pendant la guerre, en même temps que les responsables du crime pour lesquels il prépare son rapport. Le récit sur les circonstances de la mort de l'Anderer intègre également le récit de la vie de Brodeck dans le camp, et cette résurgence de son passé s'installe progressivement, à l'image des pièces rassemblées d'un puzzle. Philippe Claudel construit son texte comme une sorte de « parabole allégorique » selon l'expression de Philippe Mesnard (Mesnard, P., 2007, p.248) un texte qui peut être pris aussi comme une « fable » (Claudel, P., 2015, p.10) dont la compréhension n'est pas directement donnée, mais sans cesse différée. Il faudra déterminer ce qu'il veut dire exactement, et nous avançons l'hypothèse que le texte est construit sur un rapport allusif à l'histoire.

Tensions autour des conditions de travail de Brodeck : intimidations, silence

L'enquête comporte un paradoxe. Elle lui a été presque imposée par les habitants du village, qui seront pourtant les principaux obstacles à l'évolution de cette même enquête par des menaces : « J'ai de la considération pour toi, Brodeck, mais je me dois de te mettre en garde » (Claudel, P., 2007, p. 47) Si Brodeck est l'objet d'intimidations de la part de

certain habitants du village, c'est parce que le rapport contiendrait des éléments qui condamneraient certains du fait de leur implication dans le meurtre de l'étranger. Les posés par eux agissent sur le mémoire de manière vive : « Ils se virent. À vif. Ils virent ce qu'ils étaient et ce qu'ils avaient fait. [...] Et bien sûr, ils ne le supportèrent pas. Qui l'aurait supporté ? » (Claudel, P., 2007, p. 348) Cette vérité est cruelle à leur face et ils tentent par tous les moyens de s'en défaire.

D'autre part, comme les autres personnages cités précédemment, il fait mention de la complexité de son enquête : « J'ai répondu qu'écrire ce genre de rapport ne m'était pas naturel [...] Oui, je travaillais sans cesse sur la machine, mais je peinais, je reprenais, je barrais, je déchirais, je recommençais, ce qui expliquait que je n'avançais pas très vite » (Claudel, P., 2007, p.156) Dans ce genre d'exercice, seul le résultat comptera. Il finira par rédiger le rapport et le présenter à la fin du roman aux habitants du village. À partir de ce contexte général du roman, il nous paraît nécessaire de nous focaliser sur le mode de construction de l'histoire dans le texte. Le roman débute par une présentation des conditions dans lesquelles Brodeck en est venu à s'intéresser à l'histoire du drame qui s'est déroulé dans le village. Il n'a pas choisi volontairement d'écrire le rapport sur la mort de l'étranger, mais il y aurait été contraint par les habitants du village sous la forme d'une injonction à cause de son niveau d'études : « Mais les autres m'ont forcé : Toi, tu sais écrire, m'ont-ils dit, tu as fait des études » (Claudel, P., 2007, 156). Il est tout aussi possible que l'injonction des habitants n'a pas été le seul facteur de l'acceptation du projet de rédaction du rapport, les circonstances en elles-mêmes pouvant avoir également joué un rôle déterminant dans la suite des événements relatés par Brodeck. C'est de cette façon que Claudel conçoit son métier d'écrivain : « L'écrivain n'est qu'un scribe commis. Commis par d'autres, commis par les circonstances, commis par la société dont il fait partie » (Claudel, P., 2015, p.10).

Le roman évoque aussi la possibilité de préférer un silence à une vérité qui peut être nuisible pour le village, et la tension dont nous parlons peut s'éclairer sous cet angle. Le personnage exprime ce dilemme : « C'est trop tard et c'est doute mieux ainsi. La vérité, ça peut couper les mains et laisser des entailles à ne plus pouvoir vivre avec, et la plupart d'entre nous, ce qu'on veut, c'est de vivre » (Claudel, P., 2007, p.13) La tentation de s'enfermer dans le silence ne pourrait répondre à l'interrogation sur le meurtre qui préoccupe les habitants du village, et dont l'enquête est nécessaire, et d'autre part ces propos révèlent la peur qui habite les habitants du village et leur sentiment. C'est l'avis de Todorov : « La mémoire est responsable non seulement de nos convictions mais aussi de nos sentiments » (Todorov, T., 2004, p. 25). Le sentiment qui les tient est la peur de mourir des hommes.

Brodeck a appris ce qui vient de se passer, mais il ne le révèle pas au lecteur. Il le plonge dans l'incertitude sur la nature même de l'évènement qui vient de survenir dans le village et pour lequel les habitants ont demandé l'élaboration d'un rapport. Pour amplifier l'ambiguïté, il se servira d'un mot d'origine étrangère. Brodeck déclare :

« Tout ce que je raconte, le moment où ils ont dit qu'ils voulaient que ce soit moi, ça s'est passé à l'auberge Schloss, il y a environ trois mois. Juste après... après le ... je ne sais pas comment dire, disons l'évènement, ou le drame, ou l'incident. [...] Ereignes, c'est un mot curieux, plein de brumes, fantomatique, et qui signifie à peu près la chose qui s'est passée [...] L'Ereigneis, pour qualifier l'inqualifiable. » (Claudel, P., 2007, p.13)

La seule précision qui est apportée dans cet extrait est que nous sommes face à un événement indicible, et qui s'est déroulé dans une auberge. Il est tellement effrayant que l'expression de Brodeck en vient à être interrompue par moments, et des points de suspension marquent clairement cette pause pour traduire l'inexprimable. Le narrateur évoque seulement « un sinistre soir » (Claudel, P., 2007, p. 17) Et plus loin : « Quant à ce qu'ils ont fait à ta femme... Mon Dieu... » (Claudel, P., 2007, p.17). Il s'agit ici de violences subies par la femme de Brodeck durant sa déportation. Mais le narrateur n'exprime pas la nature de ces violences, et cette interruption du discours souligne que le but est de pousser le lecteur à réfléchir. Ce silence est acte de « communication » (Motte, A., 2004, p.13) dans la mesure où il est considéré comme une invitation à déchiffrer les sous-entendus.

La stratégie d'écriture de Claudel consiste à ne pas désigner directement ou nommément les événements et les situations. Celle-ci permet de jouer sur un effet de suspense (Baroni, R., 2007, p.17) permanent dans le récit en économisant ce qui doit être dit, et qui n'est pas explicité, au lecteur. L'événement historique n'est jamais énoncé ni saisi dans sa globalité, mais toujours appréhendé lentement, en laissant le soin au lecteur de s'interroger avec une forme de plaisir et d'angoisse mêlés, dans l'attente d'un dénouement du récit qui tarde à se réaliser. On saura par la suite qu'il s'agit du meurtre d'un étranger dans le village. Mais le roman de Claudel ne se contente pas d'entretenir le flou sur les événements racontés, il emprunte des noms et des expressions pour construire le cadre, c'est-à-dire l'espace dans lequel certaines de ces histoires tragiques se déroulent, pour enfin situer le contexte historique. Le lexique employé par Claudel donne parfois des indications sur la nature des événements ainsi que sur le contexte : « [...] trois mois après le début de la guerre, après ce grand moment de calme stupéfait où chacun regardait vers l'est, tendait l'oreille pour écouter les bruits de bottes que pouvaient bien faire les Fratergekeime qui restaient invisibles » (Claudel, P., 2007, p.49) Claudel désigne par un mot à consonance germanique l'un des belligérants du conflit, « Fratergekeime », qui veut dire « soldats » en langue allemande. Il révèle de manière voilée l'une des forces en présence dans le conflit, et opérera de la même façon pour situer le territoire où ont lieu les événements, mais là encore il restera évasif : « [...] un camp pareil à des centaines d'autres camps qui avait poussé un peu partout au-delà de la frontière ». Il parlera seulement de frontière, mais sans préciser le lieu exact de celle-ci.

L'écriture de Claudel fait donc alterner deux récits dans le même roman : celui de l'enquête de Brodeck pour élucider les conditions de meurtre d'un étranger, et simultanément le récit de sa propre expérience dans un camp lors de son exil. Pour évoquer le passé douloureux de Brodeck, Claudel use de la même démarche qui consiste à entretenir l'économie de la parole afin de mieux garder le récit dans une sorte de suspense. Il emprunte une voie détournée pour parler de la déportation dans un camp, le passé lui apparaît ainsi comme un spectre, subordonné, comme on le verra dans la suite de notre réflexion, à la question de la Shoah. Brodeck lui-même évoque cette terrible expérience des camps :

« On m'a emmené, comme des milliers de gens, parce que nous avons des noms, des visages ou des croyances qui n'étaient pas comme ceux des autres. On m'a enfermé au loin, dans un lieu d'où toute humanité s'était retirée et où ne demeuraient plus que des

bêtes sans conscience qui avaient pris l'apparence des hommes » (Claudel, P., 2007, p. 27).

Selon Brodeck, les ressorts des phénomènes ayant mené à la déportation seraient dus en partie aux différences de mœurs qui peuvent exister entre groupes humains. Lorsqu'il évoque cette expérience, le personnage semble très tourmenté : il ne nomme pas encore le *mal* dont il aurait été victime, mais il souligne la force de l'horreur de l'expérience du camp de concentration qui a tant marqué ce siècle. Les nazis, qui vouaient une haine pour les étrangers, exprimaient en particulier une volonté d'« exclusion des Juifs » (Bruneteau, B., 2016); il ne s'agissait pas seulement d'une mise à l'écart, mais d'un projet d'élimination d'une « race ».

Choisir la mémoire au détriment de l'oubli : le dilemme de Brodeck.

Il nous paraît nécessaire, avant de poursuivre l'analyse du roman, de formuler un préalable nécessaire entre l'histoire et la mémoire car, de plus en plus, « des tendances naïves récentes semblent presque identifier l'un avec l'autre et même préférer en quelque sorte la mémoire, » (Le Goff, J., 1998, p.10) En effet, l'histoire désigne « un récit du passé, qui instaure d'entrée de jeu une distance » (Joutard, P., 2013, p.15) Or Cette distance avec le passé permet à l'historien de l'étudier à partir des sources disponibles. Ces sources sont multiples (littéraires, philosophiques, artistiques, mathématiques, etc.). En somme toutes les traces laissées par l'homme dans tous les domaines sont des sources en histoire. Toutefois, il conviendrait de les scruter avec toute la rigueur scientifique nécessaire en les soumettant à la critique d'authenticité, de sincérité, de crédibilité, et de provenance, en respectant les règles méthodologiques inhérentes à la science historique. Cependant, la mémoire semble exclure quelques aspects liés à notre passé ; alors que ce dernier participe à la conservation du passé, celle-ci (mémoire) entretient avec ce passé un rapport émotionnel et affectif. Dans cet article, nous définissons la mémoire dans la perspective des travaux de Paul Ricoeur, c'est-à-dire comme « le souvenir des événements du passé. » (Ricoeur, P., 2000, p.7)

Pour revenir au roman de Philippe Claudel, la tension est toujours vive entre la volonté d'un côté d'oublier et de l'autre, la nécessité de la mémoire. Nous aurions pu penser que cette tension baisserait à la fin du roman entre Brodeck et les autres membres du village. Il n'en sera nullement le cas. En effet les autres personnages continueront de faire pression sur Brodeck en tentant de le convaincre de choisir l'oubli, entendu comme l'« effacement des traces » (Ricoeur, P., 2000, p.539). En outre Brodeck a terminé la rédaction du rapport dans lequel il a pris soin de répertorier l'essentiel des événements passés. Par moments à la fin du roman, Brodeck nous montre quelquefois l'utilité de l'oubli :

« Comment la mémoire de certains retient-elle ce que d'autres ont oublié ou n'ont pas jamais vu ? Qui a raison, celui qui ne se résout pas abandonner dans le noir les moments passés et de celui qui précipite dans le noir dans l'obscurité tout ce qui ne l'arrange pas ? Vivre, continuer à vivre, c'est peut-être décider que le réel ne l'est pas tout à fait, c'est peut-être choisir une autre réalité lorsque celle que nous avons devient d'un poids insupportable ? N'ai-je pas fait cela d'ailleurs au camp ? N'ai-je pas choisi de vivre dans le

souvenir et le présent d'Emélia, en rejetant mon quotidien dans l'irréalité du cauchemar ? » (Claudé, P., 2007, p.360)

Claudé entame une réflexion concernant la mémoire et l'oubli en même temps. Le narrateur n'indique pas forcément qu'il faudrait oublier les horreurs de notre qui encombre tant notre présent. Il propose de choisir une autre réalité pour tenter d'échapper à notre passé qui, peut s'avérer être insupportable. Au camp Brodeck n'a guère choisi de ressasser les horreurs qu'il vivait, mais il préfère penser à son épouse. Par cela, le narrateur nous montre que l'on peut échapper à notre mémoire, en pensant ce qui est susceptible de nous redonner l'espérance dans un environnement où l'espérance semble avoir pris congé. On peut assimiler l'attitude de Brodeck à une forme d'oubli manifeste de sa part. Nous pouvons également ajouter que la mémoire et l'oubli sont constitutifs aux êtres humains. L'oubli nous permet quelquefois d'échapper à la dictature de l'instant imposée par notre passé. Parallèlement à la réflexion faite par Brodeck sur sa situation personnelle, Claudé nous invite encore à observer le dénouement concernant le rapport rédigé par Brodeck pour opérer une réflexion sur la question de l'oubli. Le narrateur déclare : « Très doucement, après ces derniers mots, Orshwir glissa le rapport dans la poêle [...] Tu as raison, ce n'était que du papier, mais sur ce papier il y avait tout ce que le village veut oublier, et il l'oubliera. » (Claudé, P., 2007, p.368) Le rapport a été mis dans une poêle. Autrement dit, il brûlé par les autorités du village. L'acte consistant à brûler le rapport peut se comprendre une volonté d'oublier son passé. Cette démolition du rapport c'est aussi la destruction de livre du document dont le contenu accusait la mémoire des habitants du village. Le brûler c'est un l'acte par lequel ils se libèrent du joug de leur passé ; c'est aussi se libérer du joug du passé, se défaire du poids e la culpabilité qui pesait sur eux. L'oubli est parfois utile lorsqu'on souhaite construire un avenir. Il ne s'agit pas ici dans notre propos de dire qu'il faudrait se défaire dans l'absolu de son passé, mais d'oublier quelquefois ce qui pourrait freiner l'évolution des individus. Le Maire du village rappelle à Brodeck quelque chose en guise de leçon : « Tout ce qui appartient à hier appartient à la mort, et ce qui importe c'est de vivre, tu le sais Brodeck, toi qui es revenu d'où on ne revient pas. Et moi, je dois faire en sorte que les autres aussi puissent vivre, et regarder le jour d'après... » (Claudé, P., 2007, p.368) Claudé une vision progressiste de la vie, qui se donne aussi pour tâche non pas de regarder en arrière vers son passé, mais de regarder en avant vers l'avenir. Le passé renverrait dans ce cas à l'idée de mort ; tandis que l'avenir symboliserait la vie. La tension dont nous parlions en début de cette section peut se comprendre comme la cohabitation de la mémoire et de l'oubli chez Brodeck. A partir de Brodeck, on peut également comment la mémoire et l'oubli fonctionne chez l'homme dans une oscillation permanente ; et Paul Ricoeur lui-même avait suggéré cet équilibre entre la mémoire et l'oubli sous la forme d'une question rhétorique : « L'oubli ne serait donc pas à tous égards l'ennemi de la mémoire, et la mémoire devrait négocier avec l'oubli pour trouver à tâtons la juste mesure de son équilibre avec lui ? » (Ricoeur, P., 2000, p.537)

Cependant Philippe Claudé, à travers Brodeck, ne laisse pas dans le lecteur dans une posture indécidable où on ne sait quel choix il fait exactement entre la mémoire et l'oubli. Dans *Le Rapport de Brodeck*, la dernière phrase du roman prononcée par Brodeck nous montre le choix définitif opéré par ce dernier qui est de militer en faveur de la

mémoire : « De grâce, souvenez-vous. » (Claudel, P., 2007, p.375) Cette phrase peut s'entendre d'abord comme un conseil donné aux uns et aux autres pour qu'ils se souviennent toujours des événements du passé. Il le fait presque avec supplication en utilisant l'expression « de grâce ». L'imploration de Brodeck est d'autant plus justifiée qu'il s'agit de l'un des événements majeurs du XX^e siècle, à savoir la Shoah. Il faut s'en souvenir pour l'enseigner aux générations afin qu'elles ne l'oublient point, mais et aussi de prévenir contre toute forme de négationnisme. En somme, Brodeck nous invite à un devoir de mémoire.

Conclusion

Pour terminer, nous disons que l'oubli et la mémoire ont entretenu des relations tendues dans *Le rapport de Brodeck* de Philippe Claudel du fait l'une a souvent voulu triompher totalement sur l'autre. Les événements décrits dans le roman sont considérables et graves et pointent la responsabilité des habitants du village autour d'un crime. Ce que montre finement le roman de Claude à travers Brodeck, c'est aussi que, pour parvenir à la réconciliation, à la paix, il faut se souvenir du mal causé et subi dans le passé, en l'occurrence des crimes, de la déportation pour être capable d'oublier et pardonner les auteurs des exactions. Car ce qui est en jeu aussi dans le roman de Claudel, c'est « la réparation » (Gefen, A., 2017, p.225) après un passé douloureux marqué par la Shoah, en montrant la nécessité du devoir de mémoire, c'est-à-dire de l'urgence de s'en souvenir.

Références

- Baroni, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- Bruneteau, Bernard, *Un siècle de génocides. Des Hereros au Darfour (1904-2004)*, Paris, Armand Colin, 2016.
- Bessière, Jean, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonattan Littell*, Loverval, Éditions Labor, 2006.
- Chartier, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitude et inquiétudes*, Paris, Albin, 2009.
- Claudel, Philippe, *Le rapport de Brodeck*, Paris, Stock, 2007.
- Claudel, Philippe, *Trilogie de l'homme devant la guerre*, Paris, Librairie Générale Française, 2015.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- Mesnard, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.
- Motte, Anne, *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*, Zurich, Lit Verlag Munster, 2004.
- Parrau, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Perrin, 1995.
- Ricoeur, Paul, *L'histoire, la mémoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.

MÉMOIRES EN DÉBRIS ET TEMPS IMMOBILE DANS LE THÉÂTRE D'EUGÈNE IONESCO ET SAMUEL BECKETT

Elie Sosthène NGANGA

Université Marien Ngouabi- République du Congo

eliesosthene@gmail.com

Abstract: *this article addresses the question of forgetting and shattered memory in the theatrical poetics of Eugene Ionesco and Samuel Beckett. La cantatrice chauve and Waiting for Godot announce themselves through dialogues that showcase prototypes of characters stuck in a temporal process of diminishment and cognitive degradation: they ignore their past, their present and their future. The temporality appears so stretched that any progression forward, or backward, becomes impossible. The body of these extras is no longer the place of all consciousness of existence, but the symbol of an absurd life without precise landmarks. The analysis of the textual elements of coherence and cohesion, against the background of the theory of the receptivity of the theatrical fact by the recipient (Umberto Eco, 1992), makes it possible to understand that theatrical language, beyond the deceptive appearance of the question of memory in debris and forgetting is fraught with ambiguities; and all this elaborates a theatrical poetics which brings a denial to any referential illusion*

Keywords: *memory, forgetfulness, characters, nonsense, degradation.*

Introduction

Abordant la question de la crise du langage dans l'œuvre de Maurice Blanchot, Emmanuelle Ravel (E. Ravel, E., 2007) identifie les signes d'effacement de sens et du désœuvrement absolu chez Blanchot. Pour Ravel « la dimension esthétique du désœuvrement en tant que lieu de l'ambiguïté », telle que Blanchot la médite, notamment dans *L'espace littéraire* et *L'entretien infini* rejoint « l'expérience des limites » du langage (E. Ravel, E. 2007, p.8).

L'écriture théâtrale de l'absurde ne passe pas outre cette dimension minimaliste de l'œuvre, de son désœuvrement et du silence. Chez Eugène Ionesco ou Samuel Beckett, par exemple, l'œuvre littéraire, nourrie de l'expérience d'incomplétude de sens, devient le lieu de toute révolution et circonvolution langagières. Nous voulons dans cette présente étude réfléchir sur le sens de la mémoire en débris et du temps immobile à travers les personnages englués dans un processus temporel d'amointrissement et de dégradation cognitive ; pour interroger et repenser le paradigme de l'oubli dans le théâtre de Samuel Beckett (*En attendant Godot*) et d'Eugène Ionesco (*La cantatrice chauve*). Ce constat induit une question fondamentale que nous formulons de la manière suivante : quel est le sens de l'oubli dans l'écriture de ces deux dramaturges de l'absurde ? Cette interrogation suscite bien d'autres: l'oubli peut-il être le revers d'un souvenir essentiel qui échappe à

l'homme? Peut-on prétendre exister tout en s'oubliant constamment ? Le temps peut-il justifier l'oubli ?

Notre hypothèse de départ s'appuie sur l'idée selon laquelle le fait d'oublier est un symptôme de déni et de mépris de sa propre présence d'ici et ailleurs. Aussi nous semble-t-il important, pour esquisser le sens des indices verbaux des deux textes théâtraux, de convoquer l'approche herméneutique de la réceptivité du fait textuel par le lecteur, mise en avant par Umberto Eco - avec sa conception de l'*intentio operis* (intention du texte) comme prescription de l'*intentio lectoris* (l'intention du lecteur). En effet, souligne-t-il : « le fonctionnement d'un texte (même non verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du moment génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation. » (Eco, U. 2006, p.18). Afin de mener à bien la réflexion, deux parties subdivisent l'article. La première examine la poétique de la mémoire en débris, qui est même le signe de la déréliction humaine. La deuxième a une portée heuristique et tente de comprendre le temps « atemporel », immobile, non cyclique qui affecte le comportement des personnages et les condamne à l'oubli de l'essentiel. Mais avant tout, faisons un bref rappel sur le double écart du langage théâtral.

Prolégomènes : le double écart du langage théâtral

Le langage théâtral se différencie du langage naturel par le style et la volonté d'imiter la réalité du « parler naturel ». Selon Jean-Marie Schaeffer, parlant du texte théâtral, la spécificité du « dispositif textuel réside dans le fait que l'univers événementiel est activé sous une forme virtuelle, c'est-à-dire au niveau purement mental.» (Schaeffer, J.M., 1999, p.249) La réalité textuelle est donc une réalité faite d'images, de symboles et de spéculations. Autrement dit, ce qui est décrit par le texte ne peut être la reproduction exacte de la réalité. De même, au niveau de la représentation – la finalité du texte théâtral étant la mise en scène- le metteur en scène « se sert de la simulation d'événements intramondains comme vecteur d'immersion. Il investit donc un espace réel qu'il peuple de personnes physiques réelles, mais en dotant cet espace réel et ces personnes réelles d'une fonction mimétique.» (Bionda, R.). Entre ce qui est joué et ce qui est vécu, un fossé apparaît ; la réalité décrite par le dramaturge ou le metteur en scène, peut-on ainsi dire, est une réalité fictionnelle, transposée; et par conséquent *mimésis* (Aristote). Pierre Larthomas souligne d'ailleurs : « le théâtre est imitation de la vie, mais imitation savante et stylisée, même lorsqu'il paraît réaliste et banal », (Larthomas, P. 1985, p.12.). Mais insistons sur le fait aussi que les épices de l'espace dramaturgique ne sont pas toujours des lieux d'intériorité, repliés sur eux-mêmes, des espaces irréels ; mais ils peuvent être des espaces réels, physiques existants ou ayant existés quelque part. De tels lieux d'extériorité ont beaucoup à voir avec les *hétérotopies* : ces lieux localisables qui n'ont d'autres intériorités qu'une certaine manière de réfracter le monde extérieur (Foucault, M. 2001, p.157). Ainsi, certains textes de Samuel Beckett, écrits pendant la guerre mondiale (le poème « St Lô » ou le texte de « La Capitale des ruines ») permettent d'entendre les résonances d'une certaine désolation historique vécue à St Lô. Il faut aussi dire que ce temps est celui du souvenir des tragédies bien réelles d'Auschwitz et d'Hiroshima, pour ne nommer que celles-là.

De même, Eugène Ionesco replonge, à un certain moment, le lecteur dans les souvenirs de l'arbitraire politique. Avec *Rhinocéros*, sous bien d'horizons, le totalitarisme mussolinien, pendant les grandes guerres mondiales, est épinglé avec la métaphore d'une pandémie humaine dévastatrice : le *rhinocérîte*. Ces moments historiques constituent un terreau d'inspiration favorable pour le dramaturge qui entend réexaminer et jauger la mémoire humaine affectée par les grands événements mondiaux. Le théâtre prend en compte cet ensemble de frustrations pour le transcrire à quelques détails près. Aussi pouvons-nous définir le langage théâtral par un double écart : la réalité fictionnelle du texte et la réalité « imitée » de l'existence, proprement dite.

1-Mémoires en débris

D'après Dominique Maingueneau « un texte relevant d'un positionnement déterminé est pris dans une « double mémoire » (Maingueneau, D. 1984, p.131). Tout d'abord une *mémoire externe*, par laquelle il se place dans « la filiation de discours antérieurs tenus dans d'autres configurations historiques ». Mais aussi une *mémoire interne* par laquelle il entre en relation avec des énoncés déjà produits à l'intérieur de son propre positionnement. C'est le cas des discours politiques ou théâtral.

Dans la perspective sociocognitive (Paveau, M.A, 2006), l'évocation du mot mémoire peut transcrire l'idée d'effacement de souvenirs ou de *disparition*. Cette dernière idée est celle défendue par Pageau qui pense à cet effet : « la mémoire n'est pas seulement conservation et transmission ; elle est aussi modification, falsification et disparition. » (Paveau, M.A, 2006, p.110). Eugène Ionesco et Samuel Beckett introduisent dans leur dramaturgie une idée saillante en rapport avec la définition précédente. Nous la trouvons essentiellement utile dans la compréhension globale de la pensée de l'absurde qui réapparaît en filigrane à travers le langage ; c'est-à-dire le sens de l'oubli et du souvenir. Il s'agit d'un entre-deux, d'un seuil qui sépare et réunit deux concepts opposés que nous souhaiterions approfondir dans cette analyse. Si la mémoire qui flanche est le lieu d'analyse de l'incapacité cognitive à garder les souvenirs, elle se révèle dans *La cantatrice chauve* comme signe de malaise profond et d'instabilité psychique permanente. Au début, par exemple de la pièce, M. Martin oublie tout sur Mme Martin, alors qu'elle est son amour rencontré un an auparavant, quand elle vivait dans la rue Bromfield. Il s'ensuit une méconnaissance identitaire réciproque, quasi incompréhensible ; qui crée paradoxalement un rapprochement de vies, de désirs et de rêves.

M. Martin -Depuis que je suis arrivé à Londres, j'habite rue Bromfield, chère madame.

Mme Martin –comme c'est curieux, comme c'est bizarre ! Moi aussi, depuis mon arrivée à Londres j'habite rue Bromfield, cher monsieur.

M. Martin –comme c'est curieux, mais alors, mais alors, nous nous sommes peut-être rencontrés rue Bromfield, chère madame.

Mme Martin – comme c'est curieux, comme c'est bizarre ! C'est bien possible, après tout ! Mais je ne m'en souviens pas, cher monsieur.

M Martin- je demeure au n° 19, chère madame.

Mme Martin – comme c'est curieux, moi aussi j'habite au n° 19, cher monsieur. (Ionesco, E., 1992, p.22)

Le rythme qui résulte de ces répliques est la plupart du temps régulier. Comme un métronome, les locuteurs ont une parole malheureuse, disent des mots qui dépassent leur pensée, laissent involontairement des aveux ou des désirs inconscients. Toute la conversation entre M. Martin et Mme Martin consiste à faire appel à des souvenirs, le plus souvent déplaisants qui sont « *désenfouis* » (Pavis, P. p.50). Le phénomène du « *désenfouissement* » ou « le retour subit à la conscience ... d'un fragment qui manquait dans un énoncé » (Grunig, B. 1996, p.52) est un des procédés directs qu'utilisent fréquemment Ionesco pour mettre en vie les souvenirs perdus. Mais ce refoulement des désirs et les mécanismes de défense qui s'enclenchent constituent pour le couple des armes essentielles de reconnaissance réciproque et de maintien psychique. Le langage sert ainsi de palliatif à Ionesco pour maintenir en vie un passé fluctuant et dérisoire fait d'incertitudes. Le dramaturge, par le procédé de répétition, parvient à recréer et à maintenir une mémoire porteuse de tous les débris encombrants du passé. Dans le texte ci-dessous, Bobby Watson auquel fait référence madame Smith est un autre. Le Bobby Watson du début, présent dans le souvenir de madame Smith, s'efface et laisse place à un vieux Bobby Watson.

Monsieur Smith : De quel Bobby Watson parles-tu ?

Madame Smith : De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson, l'autre oncle de Bobby Watson, le mort.

Monsieur Smith: Non, ce n'est pas celui-là, c'est un autre. C'est Bobby Watson, le fils de la vieille Bobby Watson, la tante de Bobby Watson, le mort. (Ionesco, E. 1992, p74)

La conversation est truffée de craquelure : phrases courtes, incisives et enchaînées d'où un contraste ironique entre le souci de se reconnaître et l'effort fait pour ne pas se souvenir. Mais la remémoration et le démembrement du corps jouent l'un par rapport à l'autre un rôle fondamental. Comme le souligne Deleuze, le souvenir vise dans ce contexte à montrer « comment le moi se décompose, puanteur et agonies comprises. » (Deleuze, G. 1992, p.63). Dans l'extrait ci-dessous, M. Martin encourage Mme Martin « de ne plus perdre » l'essentiel du passé.

Scène VI *les mêmes sans Mary*

La pendule sonne tant qu'elle veut. Après de nombreux instants, M Martin et Mme Martin se séparent et reprennent les places qu'ils avaient au début.

M. Martin -oublions, darling, tout ce qui ne s'est pas passé entre nous et, maintenant que nous sommes retrouvés, tâchons de ne plus nous perdre et vivons comme avant. (Ionesco, E. 1992, p.31)

Le corps amoindri, décrépi déformé s'efforce de se souvenir, tant soit peu ; en dépit de sa douleur constante. La réplique de M. Martin, « tâchons de ne plus nous perdre » (p.31) est un appel à l'effort pour préserver un passé difficile enfoui dans les décombres psychiques. Les personnages qui oublient inconsciemment s'oublient aussi ; et toute leur conversation se situe alors dans la logique de la plaisanterie, de « la fable d'une brouille », pour dire comme Patrice Pavis qui souligne que « la fable d'une brouille entre deux amis n'est au fond qu'un habillage plaisant » de la causerie peu sérieuse. (Pavis, P. p.46).

Et, comme par un lien indissociable, les personnages de Beckett présentent les mêmes défauts mnémoniques: ils oublient sans cesse et discutent sur ce qu'ils sont ou ce qu'ils ignorent. Dans *En attendant Godot*, Estragon et Vladimir s'illustrent comme des personnages obnubilés par le désir de comprendre ; mais ils se retrouvent plongés - de façon permanente - dans le labyrinthe de l'oubli.

Estragon – (tout en marchant)

Je t'ai posé une question.

Vladimir ! (...)

Estragon- je ne me rappelle plus (*il mâche*). (Beckett, S. 1952, p.67)

Cette façon étrange de ne plus se rappeler « je ne me rappelle plus » donne l'impression d'une œuvre sans mémoire et qui se construirait au fur et à mesure avec les différents interlocuteurs. Dans ce sens, nous arrivons à accrédi-ter la thèse suivante : si souvenirs il y a, ils ne peuvent qu'être inventés par les locuteurs. Autrement, la mémoire que découvre le lecteur est un espace vide où il n'y a aucun souvenir réel. L'identité ambiguë de tels personnages laisse valoir le doute sur leur existence ; comme prototypes réels d'amnésiques, ils ignorent réellement d'où ils viennent : ils n'ont ni passé, ni présent ; et non plus d'avenir. Le corps n'est plus le lieu de toute conscience; mais plutôt symbole d'une vie absurde et d'une existence sans repères précis. Plus que de résidus de paroles, puisqu'ils parlent pour parler ; tout ce qu'ils débitent n'a de valeur que cacophonique. François Noudelmann s'interroge sur la nature de ces personnages à problème: « est-il encore légitime d'employer le terme de personnage pour désigner les figures humaines évoluant sur la scène beckettienne ? » Répondant à sa propre question, il pense que « ces figures beckettienne ne sont pas de sujets de volonté, ni même des individus. Ils ne fondent aucun point de vue perceptif » (Noudelmann, F. 1998, p.78. Dans le fragment qui suit, nous identifions le malaise psychique d'Estragon à entretenir des idées claires et cohérentes.

Estragon : tu te rappelles le jour où je me suis dans la Durance ?

Vladimir-on faisait les vendanges

Estragon-tu m'as repêché.

Vladimir- tout ça est mort et enterré

Estragon-mes vêtements ont séché au soleil (Beckett, S. 1952, p.74)

Le langage constitue la preuve patente de la remémoration et de la présence réelle. Ici, Vladimir et Estragon parlent simplement pour montrer qu'ils ne sont pas absents et qu'ils existent bien dans l'endroit indiqué par leur bienfaiteur, Godot, lequel viendra apporter le confort tant attendu par Vladimir et Estragon. Grâce à l'effort de parler, les deux arrivent à se souvenir de la promesse qui leur a été faite. Mais l'extrait expose une dichotomie langagière sur fond d'une confusion réciproque de deux clowns, appelés à garder l'espoir ; et en même se désespérant plus profondément : « Godot ne viendra plus. Sûrement, il viendra demain. », dit le messager de Godot (Beckett, S., 1952, p.72).

Le désordre locutoire des personnages qui apparaît, à l'annonce de l'information, dénote d'une mémoire bouleversée, celle-là qui a dû mal à fixer le sujet et l'objet désignés du discours- et qui tend inexorablement vers la perte totale. L'oubli devient signe de

déchéance humaine absolue. Cet aspect propre à l'écriture poétique, dans la construction du message, semble avoir influencé la poétique théâtrale de Samuel Beckett, comme le fait Claudel avec son *verset*. Tant il est vrai, *En attendant Godot* ; et de près *La cantatrice chauve* se recourent par une thématique commune : la *présence-absence*. Godot, par exemple, le bienfaiteur tant attendu, est plus cité que vu par les interlocuteurs. Il est présent dans leur esprit et absent dans tout l'espace textuel de *En attendant Godot*.

Estragon – Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?
 Vladimir – on attend Godot.
 Estragon – c'est vrai.
 (Silence) » (Beckett, S. 1952, p.88)

Comme énigme, ce personnage figurant prédispose l'absence du personnage désigné, et paradoxalement incarne une présence exclusive dans le discours des interlocuteurs. Il est celui par qui l'espoir est possible; mais aussi le désespoir- puisque sa venue dubitative est toujours ramenée aux lendemains incertains. Les rapports de connexion des sens dans l'écriture théâtrale de Samuel Beckett brisent le système de représentation défini. L'imaginaire beckettien n'est plus unifiant pour tendre à l'identification ou à la cohérence d'un sens univoque, il y a une sorte d'irréductible multiplicité de sens. En réalité, le lecteur assiste à l'effondrement programmé de l'identité totale du personnage clef, creuset de tout malaise. L'oubli provisoire de l'espoir offre tout de même l'occasion à ceux qui espèrent et qui attendent Godot de penser à autre chose : jouer, et peut-être se suicider (scène II et Scène III) ; comme quoi, l'oubli momentané de l'essentiel peut constituer une raison valable pour penser à autre chose : la mort. Aussi peut-on établir le lien indissociable entre l'oubli et la mort. A défaut du mieux-être-Godot le bienfaiteur – l'esprit se plie à la mort (l'effacement total de tout souvenir). Parallèlement, Chez Eugène Ionesco, aucune cantatrice chauve n'est visible dans l'œuvre, *La cantatrice chauve* ; peut-être faudrait-il meubler l'esprit de toute certitude pour réaliser qu'elle doit exister quelque part ou dans un passé récent ; c'est la conviction du pommier (Scène V, p. 46).

En dépit de sa non-participation directe dans la pièce, ce personnage doit sa présence aux autres qui en parlent et qui attestent son existence. L'existence de Bobby Watson est assurée par exemple par les souvenirs de Madame Watson. L'exemple de Monsieur Smith qui communique à son épouse sur la mort de Bobby transcrit cet handicap de l'oubli permanent qui affecte leur mémoire.

Watson :
 Monsieur Smith, *toujours dans le journal* : Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.
 Madame Smith : Mon Dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort ?
 Monsieur Smith : Pourquoi prends-tu cet air étonné ? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi. » (Ionesco, E. 1992, p.67).

Des fragments de souvenirs des Smith révèlent un portrait vague sur celui qui est décédé deux ans, ou bien un an et demi. L'historicité assure l'existence de Bobby Watson, tandis que la cantatrice chauve est l'image même de l'inexistence, de l'absence. Par ailleurs,

l'amnésie, cette autre forme de déliquescence de l'existence dans l'œuvre, apparaît comme transcription en termes dramaturgiques de la conception du temps immobile, maussade et indéfini. L'exemple ci-dessous est fort suggestif.

Estragon –si tu veux. Mais je ne les connais pas.
 Vladimir- mais si, tu les connais.
 Estragon –mais non.
 Vladimir- nous les connaissons, je te dis. Tu oublies tout. (*Un temps*) Beckett, 1952, p.67)

En forçant Estragon à se souvenir, Vladimir montre que son compère ne peut refléter la bonne mémoire. Aussi en déduit-il sèchement : « tu oublies tout », une déduction qui traduit cette expérience malade où Estragon en dépit de son incessant effort de se souvenir est condamné à être un être sans mémoire. Le dialogue en dépit de son apparence cérémonieuse puisque la tendance est de voir en Vladimir un être pourvu de toutes les facultés mémorielles révèle que le mal est aussi en lui, et tous les deux sont des amnésiques : « toi-même aussi tu oublies » (Beckett, S. 1952, p.81), dira plus tard Estragon. Le dramaturge expose un autre cas d'infirmités physiques: le couple Pozzo et Lucky. Le premier est sourd et le second est aveugle. Le dramaturge réussit à les détruire physiquement afin de les rendre incapables de juger, d'agir et de maîtriser leur vie. En privant de vue et d'audition ce couple, Samuel Beckett le rend automatiquement insensible à tout ce qui entoure le monde. Quelques occurrences transcrivent par exemple un Pozzo plaintif, qui ne pense plus à rien et insensible à l'entourage : « Est-ce que je dors en ce moment. Demain quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée ? » (Beckett, S. 1952, p.128), s'interroge-t-il. Dans cet univers de « déchirement » dans lequel l'esprit n'est plus maître de soi, il n'est pas surprenant que la mémoire chancelle et que Pozzo soit incapable de se souvenir même de la veille. Ce corps jugé anormal devient « un vestige, une trace » (Lecossois, H. 2008, p.259) qui se décompose et se fragmente, cependant que la matière du texte, la phrase, subit chez Beckett le même processus d'amoinissement. Delphine Lemonnier pense à cet effet :

l'écriture beckettienne est non seulement la chronique d'une mort annoncée, une histoire toute tracée dans laquelle le déterminisme du corps est le principe central, mais elle constitue aussi, pour le personnage englué dans un processus temporel d'amoinissement, de dégradation, un ressassement perpétuel de la perte ... » (« L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett » (Lemonnier-T., 1999)

2. Le temps immobile: un pas vers l'oubli

Comment transcrire l'oubli et tenter de rendre vital la mémoire sans trahir en même temps le souvenir ? La singularité qui apparaît dans le théâtre de Ionesco, à première vue, traduit l'empêchement de donner un sens exact et précis à la notion même du temps qui affecte inexorablement la mémoire des personnages. Dans les didascalies ci-dessous, le temps décrit n'est plus l'indicateur des instants réels, il s'impose à sa manière et devient même un temps chaotique.

Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La Pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois. (Scène III, p.22)

La pendule sonne cinq fois. Un long temps. (Scène III, p.24)
La pendule sonne cinq fois. Un long temps. (Scène III, p.25)
La pendule sonne cinq fois. Un long temps. (Scène III, p.26)
La pendule sonne cinq fois. Un long temps. (Scène III, p.29)
Court silence. La pendule sonne deux fois. (Scène III, p.32)
Un assez long moment de silence...La pendule sonne vingt-neuf fois/
La pendule sonne tant qu'elle veut. (Scène III, p.34)

Le temps ici n'est pas linéaire et se compose d'une suite de retours en arrière et d'anticipation. Il ne détermine pas l'ordre des lieux, car il ne s'agit pas pour les Martin de reconstituer la chronologie des événements. Ce temps se retrouve sous le signe de la fragilité de l'être humain. Il détruit la mémoire et n'est pas référentiel à la réalité telle qu'on la connaît et suit le trajet de l'angoisse de l'être humain, errant dans un univers clos. Bien plus, les indications scéniques rapportent que la pendule bat 7 fois, 3 fois, 0 fois, 5 fois et 2 fois, puis s'arrête. N'est-ce pas cet autre temps « bourreau » dont parlait Paul Vernois dans sa conception de deux temps ? « *Le temps des horloges* abstrait et inexorable, qui continuera à se dérouler, quoi qu'il arrive, en témoin de la vie des autres et *le temps vécu*, pauvre victime dévorée par l'autre temps, bourreau implacable. » (Vernois, P., 1991, p.101).

Au-delà de l'aspect apparemment comique et ludique de ce temps absurde, il permet de faire la lecture de l'angoisse humaine qui ne peut être maîtrisée en tout temps par l'homme. L'œuvre d'Ionesco s'inscrit dans la césure avec le passé, le présent et le futur. Et si le temps de l'horloge indique dix-sept heures, le temps vécu, tel que Madame Smith nous le dit, indique 9 heures ; il y a ainsi un écart entre les deux temps qui ne sont plus identiques. La temporalité apparaît à ce point étirée que toute progression vers l'avant, ou vers l'arrière, devient impossible. C'est donc un temps nul qui n'est porteur d'aucune information et qui n'est que perpétuation d'une situation identique où, dans cette similitude, se désintègrent les coordonnées du réel, du lieu et de la date. L'homme qui mesure son ampleur et son étendue est quasi effacé, donc détruit logiquement dans cette réalité. Pozzo en est conscient et sa réplique inattendue à Lucky traduit cette inquiétude.

Pozzo-(*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 (Beckett, S. 1952, p.103)

Ce temps interchangeable est « pareil aux autres ». C'est donc un temps de l'absence et de la rupture qui n'est pas un vecteur d'un devenir auquel on peut fixer un commencement et une fin avec des étapes de développement (passé, présent et futur). Ce temps nul n'est porteur d'aucune information et n'est que perpétuation d'une situation identique où, dans cette similitude, se désintègrent les coordonnées du réel (la mémoire) dans l'espace textuel, il apparaît comme une donnée qui dépasse la réalité habituelle. Anne Ubersfeld déduit sa réflexion sur la temporalité à la fois comme image de l'histoire et comme temps psychique individuel (Ubersfeld, A. 1996, p.36). Dans la réplique ci-dessous, la réalité temporelle intègre une vue de l'esprit dont seul Pozzo a bien la maîtrise. Dans son *étude sur Proust* publié en 1931, Beckett insiste sur le pessimisme de Proust et sa cruelle analyse

du temps destructeur qui empêche toute la plénitude. C'est ce temps effacé que Beckett réactualise dans *Fin de parti* quand Hamm cherche à savoir l'heure : « Hamm : Quelle heure est-il ? Clov : La même que d'habitude. » (Samuel Beckett, *Fin de partie*, page 147). Un temps de routine qui dépayse et qui fausse même la réalité existentielle et qui ne permet guère au personnage de se situer dans le temps et l'espace ; d'où l'oubli total des choses. C'est un temps « atemporel » ou d'absence qui donne l'impression de s'arrêter et d'annihiler les acquis mémoriels : il est l'expression de la hantise de vivre, du désir de mourir ou de tout effacer. La temporalité apparaît à ce point étirée que toute progression vers l'avant, ou vers l'arrière, devient impossible. Ce temps qui fruste et qui laisse sur son chemin des douleurs donne l'illusion d'exister.

Conclusion

Fort de ce qui précède, l'analyse de *La cantatrice chauve* et d'*En attendant Godot* se prête mieux à une réflexion sur les pouvoirs du langage dans une dramaturgie non mimétique épargnée par l'illusion référentielle. Le paradigme de la mémoire, tel qu'abordé précédemment, apparaît non pas comme un principe organisateur d'idées, mais comme une caisse de résonance dans laquelle se forme l'écho des voix de l'oubli. On ne peut comprendre l'œuvre théâtrale d'Eugène Ionesco et Samuel Beckett hors des fondements anthropologiques sur lesquels elle se repose. Ainsi les deux dramaturges développent la problématique de l'évanescence existentielle – la métaphore de l'oubli – qui témoigne à bien des égards la souffrance humaine et l'impossibilité de se repérer dans le temps et l'espace. *La cantatrice chauve* et *En attendant Godot* dessinent finalement un itinéraire de la vie avec ses contours monstrueux (le temps imprécis et indéfini). Aussi, la mort, synonyme de l'oubli, devient l'horizon à franchir coûte que coûte pour prétendre exister. C'est « la tragique difficulté à se saisir soi-même », comme le note Martin Esslin : « Les pièces (des écrivains de l'absurde) révèlent l'expérience de la temporalité et de l'évanescence, du sens de la tragique difficulté qu'il y a à se saisir soi-même dans le processus sans merci de rénovation et de destruction qu'entraîne l'écoulement du temps. » (Esslin, M. 1992, p.6)

Références

- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Editions de Minuit, 1952.
- Betty, Rojzman, *Formes et signification dans le théâtre de Beckett*, Éditions Nizet, 1976.
- Bionda, René, « La fiction théâtrale : entre transmédiabilité et transfictionnalité » texte mis en ligne dans *l'Atelier de théorie littéraire de Fabula* en février 2020.
- Deleuze, Gilles, *L'Épuisé*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992.
- Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1990.
- Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1992.
- Foucault, Miche, *Dits et écrits II. 1976- 1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- Grunig, Blanche –Noëlle, « une double transformation du double des énoncés dans la durée », *cahier de linguistique de Louvain*, N° 22, 1996, p.p50-53.
- Ionesco, Eugène, *La cantatrice chauve*, Paris, Belin Gallimard, 1993.
- Larthmas, Pierre, *Technique du théâtre*, PUF de France, 2004.
- Lecossois, Hélène, *Aujourd'hui, Des éléments aux traces*, Amsterdam, Rodopi, 2008.
- Maingueneau, Dominique, *Genèses du discours*, Liège, Mardaga, 1984.
- Mignon, Paul-Louis, *Le Théâtre au XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1996.
- Noudelmann, François, *Beckett ou la scène des pires études sur "En attendant Godot" et "Fin de partie"*, Paris, Champion, 1998.
- Pavis, Patrice, *L'Analyse des textes dramatiques, De Sarraute à Pommerat*, Paris, Armand Collin, 2016.
- Paveau, Michel, *Les Prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presse de Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Ravel, Emmanuel, *Maurice Blanchot et l'art au XXème siècle, une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre. I*, Paris: Ed. Belin, 1996.
- Vernois, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, Paris, 1991.

**L'ÉCRITURE DE LA MÉMOIRE DANS SOUVERAINE
MAGNIFIQUE D'EUGÈNE EBODÉ : UNE POSTULATION DE
L'OUBLI ET DU VIVRE-ENSEMBLE**

Pierre-Suzanne EYENGA ONANA

Université de Yaoundé I

eyenga_pierre@yahoo.fr

Abstract. *The war between the Longs and the Shorts is the backdrop for Eugène Ebodé's Souveraine Magnifique. It is an eponymous story in which the narrator delves into the interstices of the outraged memory of a war survivor named Souveraine Magnifique. Now an orphan from the Long ethnic group, she painfully recalls the alarming circumstances of an atrocious war that sprang up between brothers of the same blood in the heart of a Rwanda ravaged by the throes of jealousy and unjustified hate. How does fictional literature script this genocidal war by focusing on the representation of a system of ethical values, such as forgetting, in order to postulate an ethical worldview? Through its two axes, the phenotext and the genotext, Edmond Cros's sociocriticism serves as a reading reference to answer this question. The study is organized into three points which revisit, firstly, the meaning of the chronotope which memorably frames the war scene. Secondly, the stylistic manoeuvres that allow us to visualize the aesthetic anchorage or literariness of the novel are examined. Finally, we question the significant clues that inscribe the novelist's argument in a dynamic of oblivion in order to postulate a humanist worldview. ,*

Keywords: *sociocriticism; memory; forgetting; exorcisation; humanistic worldview.*

Introduction

S'exprimant sur la fonction du roman, Michel Zérafra affirme que ce dernier « est le premier art qui signifie l'homme d'une manière explicitement historico-sociale » (Zérafra M., 1971, p. 16). En tant que tel, le roman ne saurait se déconnecter des faits humains puisqu'il a vocation à « dire l'homme et le monde dans son intégralité » (Mveng, E., 2010, p. 350). La violence terroriste, et notamment la guerre, font parties des problématiques actuelles que scrute le romancier à travers leurs représentations multiformes dans un monde en proie à barbarie : attaque à Charlie Hebdo ; attentats au camion en France ; charges explosives à Sousse en Tunisie comme à l'aéroport de Bruxelles ; tirs à l'arme à feu sur des élèves dans un collège aux États-Unis ; guerre interethnique au Rwanda en 1994... Il se pose dès lors la question de savoir si la littérature s'avère véritablement un moyen efficace pour dénoncer l'injustice de la guerre ou pour en stigmatiser l'inopportunité si tant est que « l'écrivain engagé sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (Sartre, J-P., 1953, p. 27) ?

L'approche sociocritique d'Edmond Cros éclaire notre quête du sens du récit d'Eugène Ébodé. Ce référentiel de lecture « s'intéresse à ce que le texte [...] transcrit, c'est-à-dire à

ses modalités d'incorporation dans l'histoire, [...], au niveau des formes » (Cros, E., 2003, p. 55). L'enjeu de cette démarche repose sur l'argument que « le texte de roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà là. Par le travail de l'écriture, il modifie l'équilibre antérieur du sens. Il réfracte et transforme, tout à la fois, le discours social » (Mitterand, H., 1980, p. 7). Deux axes essentiels articulent la démarche de Cros : le phénotexte et le génotexte. Les phénotextes sont « à envisager comme des formules de la signifiante dans la langue naturelle, comme des remaniements et des refontes successives du tissu de la langue » (Cros, H., 2003, p. 55). Il s'agit des indices textuels ou des signifiants qui véhiculent le sens. Le génotexte, quant à lui, relève de l'engendrement du texte. Il « correspond à l'énonciation non grammaticalisée, en ce sens que cette énonciation n'est pas encore mise en formule » (Cros, H., 2003, p. 53). La présente contribution comporte trois parties. La première examine les contours sémantiques de la mémoire tels qu'articulés par l'examen du chronotope. Dans la deuxième, on interroge les composantes esthétiques qui participent de la narration du génocide rwandais. La dernière partie scrute le message qui sous-tend la vision du monde du romancier.

1. Le chronotope dans la dynamique de narration de la guerre

L'étymon chronotope réfère au rapport entre temps et espace à l'œuvre dans le récit. Dans le chronotope de l'art littéraire, « a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (Bakhtine, M., 1978, p. 235). Autrement dit, en art et en littérature, « toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres, et comportent toujours une valeur émotionnelle » (Bakhtine, M., 1978, p. 384). Temps et espace font alors corps pour servir d'arrière-fond à la narration des souvenirs atroces essuyés par une jeune femme il y a vingt ans dans un Rwanda métaphoriquement référé comme « Pays des Mille collines ». Sous ce titre, nous distinguons le temps en tant que facteur caractéristique des sentiments des victimes et les dates qui inscrivent le récit dans la réalité africaine vécue.

1.1. Le rapport espace-temps : un motif de sécrétion de souvenirs atroces

Ayant essaimé, la violence de la guerre entre frères a semé partout l'horreur et les victimes restent marquées dans un traumatisme profond, à l'instar de la désormais orpheline Souveraine Magnifique. Sur un mode de rétrospection, son souvenir juvénile reste marqué d'une douleur accablante : « j'avais huit ans en 1994 ; j'avais un papa et une maman... Elle attendait mon petit-frère... Vingt ans ont passé et je ne parviens pas à me résoudre à leur absence » (Ébodé, E., 2014, p. 21). Au moment où elle entreprend de relater sa triste mésaventure vécue au Pays des Mille Collines, Souveraine Magnifique a vingt-huit ans. Mais le temps du « raccourcissement des cafards », tel que le qualifient les Courts, reste tributaire du malheur enduré de longue date par une enfant frappée du sceau de l'infamie par ceux qu'elle estimait et chez qui elle jouait quelques jours auparavant. D'ailleurs, elle ne cache pas son dépit à son interlocutrice : « ce sont des souvenirs qui me reviennent comme l'odeur des saisons sèches, ça ma brise » (Ébodé, E., 2014, p. 62). La narratrice ressasse les jours de tragédie en se rappelant le passage d'une existence citoyenne à une posture de subsistance cadavérique à cause de la passion que nourrissent ses concitoyens pour la guerre. Elle se prononcera à travers ces mots : « en cent funestes jours et cent

horribles nuits d'avril à juillet 1994, un million d'êtres humains a été passé par les armes mais, surtout, par les machettes ». (Ébodé, E., 2014, p. 24).

Dans le récit d'Ebode, le diptyque espace-temps permet au lecteur de reconstituer la posture psychologique de crise dans laquelle baigne le personnage éponyme Souveraine Magnifique. L'espace est décrit comme l'horreur faite scène tant la vision péjorative qu'il offre hante les esprits courageux. En instance de fuite vers Bukavu, la narratrice se souvient d'un décor macabre : « à d'autres endroits, ce n'est pas la couleur rouge de la latérite qui sautait aux yeux, mais celle du sang des victimes. Des corps de femmes et d'hommes gisaient çà et là le long de notre route » (Ébodé, E., 2014, p. 86). L'espace qui jadis offrait des vues touristiques superbes se mue en site où trône l'effroyable démence humaine : c'est le temps de la trahison qui est pointé du doigt, puisqu'il traduit une espèce d'enlèvement psychique devenu naturel chez des Rwandais qui, hier encore, se comportaient pourtant en amis. L'espace porte la marque de cette trahison lorsque la narratrice précise que : « les meurtriers ne s'empressaient pas de donner des sépultures aux cadavres, ils les laissaient pourrir au soleil pour que les mouches et les vautours s'ne saisissent » (Ébodé, E., 2014, p. 87). Le lecteur assiste alors au temps de l'enlèvement ; il se singularise par la vision discriminatoire qui régenté désormais les rapports interhumains.

C'est aussi le temps de la mort. Il plonge la jeune femme dans les méandres de l'orgueil dont font montre des Courts impitoyables à l'endroit de leurs frères Longs. Bien plus, le récit d'Ébode regorge de nombreuses périphrases descriptives qui ponctuent le texte et qui caricaturent le temps meurtrier généré par des réactionnaires sans foi ni loi : « [moment] du ravage final ou de l'extermination des Longs » ; « moissons de crânes et de jarrets » (Ébodé, E., 2014, 47). Le temps chronologique obéit pour sa part à un découpage insensé en années ou en saisons qui décrivent mieux l'élan d'horreur et de mort dont il traduit les tenants et les aboutissants : « années de cactus » ; « saison des coupe-coupe » ; « saison-catastrophe », « saison des cadavres » (Ébodé, E., 2014, pp. 22, 23, 25). Autant reconnaître que le champ lexical définissant le temps porte l'estampille du discours macabre. Le temps permet également de dévoiler un programme funeste frappé du sceau de l'horrible. La narratrice omnisciente rappelle les circonstances d'une communication déstabilisatrice, teintée de violence et de traumatisme, passée de bouche à oreille entre Courts radicaux. La guerre s'opère à un intervalle fréquent de dix ans comme le précise Souveraine : « cette idée éclatait [...] tous les dix ans comme un furoncle [...] d'abord était diffusée sur les ondes de radio, [...] le bouche-à-oreille l'a répandue telle une trainée de poudre dans le pays ; Voilà comment elle s'est développée » (Ébodé, E., 2014, p. 47).

C'est donc le temps de la manifestation de la haine. Il se déploie comme un « volcan de haine » (Ébodé, E., 2014, p. 56) tant l'héroïne d'Ébodé peine à se remettre de ce choc traumatique : « nous avons subi des atrocités qu'il n'est pas possible d'énumérer et même de nommer tant les mots ont aujourd'hui perdu de leur sens » (Ébodé, E., 2014, p. 20). À côté du souvenir atroce qui chagrine encore les victimes, on relève le poids de la solitude. Souveraine avoue son dépit à la journaliste venue l'interviewer au sujet de la guerre qui ronge sa mémoire : « de repenser à tout ça me tue ! [...] J'ai repensé à la saison des coupe-coupe, aux cent jours et aux cents nuits qui ont fait couler des rivières de sang le long des

vertes collines d'un petit État de l'Afrique centrale » (Ébodé, E., 2014, pp. 23 et 25). Evoquer la durée du traumatisme revient toutefois à questionner les indices temporels renvoyant à ce qu'on pourrait entrevoir comme une tragédie programmée.

1.2. Les dates historiques ou l'inscription de l'horreur dans le temps

A chaque guerre son temps. En effet, chaque guerre se déroule en un temps donné que l'histoire inscrit obligatoirement dans la mémoire collective. Si la Première et la Seconde guerre mondiale se sont déroulées entre 1914 et 1949, force est de dire que dans le récit d'Ébodé, les hommes qui subliment l'acte de guerroyer se fixent une série de rendez-vous excitants appelés à voir se perpétrer la mort de l'autre. Indéfiniment, des dates sont préalablement fixées, le temps justement pour les Courts de procéder à l'extermination de la race des Longs, de la rayer de la carte géographique du Pays des Mille Collines. La narratrice confie que ce pays ne mesure que « 26338 malheureux kilomètres carrés » (Ébodé, E., 2014, p. 19). Dans le roman, des repères temporels sûrs permettent de faire allusion, de manière rétrospective, aux trente-cinq ans qu'ont duré une guerre civile terrible. Si ces moments réels inscrivent le récit dans l'histoire du Rwanda, il importe de relever que l'évocation des dates exactes traduit quant à elle la période de chavirement des humains vers la bestialité. La séduction prononcée pour le crime impuni à laquelle cèdent les Courts à la vue du sang des Longs s'affiche à travers les dates qui symbolisent de grands moments de fête pour les chrétiens catholiques par exemple mais qui finalement finissent dans des bains et des mares de sang : « il y a eu la Toussaint rouge en 1959, mais aussi Noël 1963, puis 1973, et, à une petite échelle, il y a eu la Pentecôte 1983. Tout ce cycle ressemblait à la réplique d'un volcan mal éteint... un volcan de haine » (Ébodé, E., 2014, p. 39). La haine en question souligne l'urgence d'identifier les belligérants qui se font la guerre.

2. De la guerre : ses acteurs et ses moyens

Nous présenterons nos arguments dans cette deuxième partie du travail selon deux perspectives : d'abord les belligérants positionnés en ordre de bataille et, ensuite, les moyens convoqués par les guerriers pour passer leurs cibles de vie à trépas.

2.1. De la cause de guerre à l'identification des belligérants en ordre de bataille

L'une des marques de curiosités relevant de la scénarisation de la guerre réside dans le fait que les deux parties en conflit ne marquent pas leur accord de principe pour le commencement et la pérennisation de la guerre. Les Longs restent fidèles à leur mode d'être et de faire, lequel leur attire de vives jalousies de la part de leur frère Courts. De sorte que seuls les Courts veulent engager une guerre en la légitimant par des accusations fallacieuses de soutes sortes formulées contre les longs. Ils sont seuls à maîtriser les trajectoires que dessine la guerre au sein de laquelle ils plongent le Pays des Mille Collines. Ils entendent garder la mainmise sur le pays et y résider en maîtres. Face à cette envie égoïste, Souveraine Magnifique rétorque à la journaliste : « c'est insensé, car nous somme d'ici et de nulle part ailleurs. Nous n'avons de pays que ces mille collines » (Ébodé, E., 2014, p. 21). Si l'on convient que chaque guerre se fonde sur un mobile précis,

alors on s'interrogera, au premier abord, sur les causes profondes qui justifient la guerre au Rwanda scénarisé.

On sait, par exemple, que l'organisation terroriste Boko Haram fait la guerre à tous les chrétiens en ôtant méchamment la vie aux habitants du Nigéria et de l'Extrême Nord du Cameroun. Dans *Anacaona* de Jean Metellus, la recherche effrénée de l'or dans les côtes haïtiennes et le souci d'asseoir l'hégémonie coloniale occidentale constitueront les mobiles de guerre entre les colonisateurs espagnols et les divers caciquats qui constituent l'île d'Ayiti. Le génocide haïtien se traduit en ces termes : « En 1492, l'île d'Ayiti comportait environ un million d'habitants : dix ans plus tard, il en restait quelques centaines » (Metellus, J., 1986, 5). Quant aux kamikazes à la solde de l'État Islamique, ils promettent la guerre à tout le monde pour justifier l'argument religieux que sacrifier sa vie en tuant des milliers d'innocents conduit droit au bonheur éternel chez Allah. Telle est également la conviction que partage Sihem dans *L'Attentat* de Yasmina Khadra. S'étant affiliée et rodée en secret dans les rangs des militants de la Cause, elle parviendra un jour à se jouer de l'attention de son époux Amine pour se faire exploser dans un restaurant où des élèves célébraient l'anniversaire d'un des leurs. De fait, la guerre dont Sihem se réclame se veut quant à elle la mise en scène par attentat interposé du séculier conflit israélo-palestinien.

Le roman d'Ébodé situe le rapport espace-temps dans le rappel des causes génératrices du conflit qui frappe le Pays des Mille Collines. Affublant leurs frères de tous les chefs d'accusation inimaginables, les uns aussi dérisoires que les autres, les Courts tentent de justifier leur imposture barbare en l'affichant à la face du monde pour légitimer la tragédie qu'ils entonnent tous les dix ans. Souveraine Magnifique rappelle les termes qui incriminent apparemment les Longs et qui justifient leur massacre par les Courts : « Simplement parce que nous étions nés Longs, que nous étions plus effilés que les Courts. Ils nous ont toujours prêté une origine indéfinie, bizarre ! À leurs yeux, nous ne sommes pas des citoyens légitimes de ce pays. Nous sommes de trop ! Certains ont conclu que nous avons vocation à retourner chez nous ou à disparaître » (Ébodé, E., 2014, p. 21).

À travers le rapport espace-temps, les tenants de la guerre sont dévoilés au lecteur ainsi que les chefs d'accusation qui pèsent contre les Longs. L'un d'eux est donc leur apparence physiologique plus raffinée autant que leurs pratiques culturelles originales. Tous ces atouts suscitent un vif complexe d'infériorité chez les Courts à cause entre autres de leur taille négligeable. Souveraine Magnifique conforte cet argument qui résonne à bien y voir comme une argutie : « Notre sveltesse, nos longs nez, nos mages, nos rites, notre ancienne monarchie avaient créé un sentiment étrange d'infériorité chez certains Courts. Nous avons beau répéter que la monarchie était celle du pays et n'appartenait à aucun groupe en particulier, on nous rétorquait qu'on se distinguait par nos mythes » (Ébodé, E., 2014, p. 53). Bien plus, les crimes dont sont affublés les Longs ont pour noms leurs pratiques agricoles pour le moins frustrantes de l'avis des Courts. Il leur est reproché de posséder des vaches dont l'usage est d'un apport inestimable pour leur seul développement au détriment de celui des Courts. Souveraine Magnifique se rappelle bien les faits qui articulent ce motif accusatoire empreint de jalousie mal négociée : « La divine vache [...] nous donnait son lait pour nous sustenter, sa peau pour nous couvrir ou nous chausser, ses

cornes pour en faire des bijoux ou des instruments de musique, sa bouse pour fertiliser nos sols et cimenter la paille, sa chair pour nous nourrir et ses os pour toute une série d'objets d'art ou d'ustensiles de cuisine » (Ébodé, E., 2014, p. 53).

Le dernier mobile qui met le feu aux poutres entre Longs et Courts relève de la fausse accusation elle-même embaumée d'ignobles calomnies. Un faux procès est orchestré contre les longs aux fins de remettre en question leurs convictions religieuses mieux leur spiritualité. On les considère comme des hors la loi ou encore des anticonformistes religieux. Se définissant comme « une survivante d'une saison des horreurs » (Ébodé, E., 2014, p. 54), Souveraine Magnifique confie à son interlocutrice l'autre chef d'accusation qui accable ceux de sa race : « nous étions accusés de tenir davantage à ces mythes qu'à la personne de Jésus-Christ le fils de Dieu qui était mort sur la croix pour nous. On avait fini par nous identifier à ceux qui l'avaient crucifié » (Ébodé, E., 2014, p. 54). On peut par ailleurs lorgner du côté de la politique pour trouver une justification d'envergure à la guerre que font les Courts aux Longs. La veille d'un déclenchement de guerre final, l'accident du Président rwandais Juvénal Habyarimana constitue un mobile supplémentaire mais essentiel pour motiver les Courts à accuser les Longs d'assassinat sur le leader politique. Une des femmes « chargées d'innocentes cruches » se montrent attentive à cette récrimination qu'elle profère à la face du couple Babazimpa : « Ta femme et toi, vous deux-là, les musulmans, vous êtes au courant que les cancrelats ont tué le Président en faisant tomber son avion ? » (Ébodé, E., 2014, p. 70). En faisant de cet accident une récupération politique, les Courts et leurs femmes fondent leur argument de guerre sur le tribalisme et la vengeance corollaire : il faut désormais faire payer les meurtriers de « leur » Président. La performance vocale d'une puiseuse d'eau illustre le sérieux imprimé par un tel discours revanchard : « Vous vous rendez compte, abattre l'avion dans lequel se trouvait le Président ! Dieu du ciel, il a quand même voulu mourir chez lui, presque dans son lit [...] Le Président Juvénal Habyarimana n'était pas seul dans son avion. Ce sont les rebelles ; ces Longs que nous allons raccourcir jusqu'au dernier, qui ont fait le coup » (Ébodé, E., 2014, p. 71).

Tous ces éléments réunis s'avérant suffisants pour lancer l'assaut contre ceux qui ont pêché, il ne manque plus que l'examen des moyens qui serviront à chacun des belligérants pour plier son adversaire à sa volonté.

2.2. Une drôle d'armature au service de la barbarie humaine

Dans l'optique de déstabiliser les États Unis et partant de voir s'écrouler les deux tours jumelles qui meublaient le World Trade Center et symbolisaient la puissance des États-Unis d'Amérique, les terroristes ont eu recours à des avions bourrés d'explosifs. Lors des deux guerres mondiales ayant marqué l'Histoire du monde contemporain, l'usage des chars d'assaut, des fusils à très longue portée ainsi que des missiles puissants est noté. Pour sa part, la variante terroriste dite postmoderne « consacre l'utilisation de matériaux chimiques, biologiques voire nucléaires » (Chaliand, G., 1998, p. 9). Sihem s'est quant à elle chargée d'une ceinture explosive dans *L'Attentat* pour atteindre mortellement le maximum de cibles possibles au péril de sa propre vie. Au regard des quelques exemples qui précèdent, force est d'affirmer que les moyens requis pour mener à bien une guerre varient selon les ambitions des guerriers. S'agissant de la guerre rwando-rwandaise, sa

singularité réside dans ce qu'elle s'illustre par la rudesse du matériau de guerre employé pour témoigner de la barbarie qui la caractérise. Les massacreurs Courts utilisent en effet des outils plus facilement malléables mais dont les effets sur le corps humain sont immédiats. Il s'agit des coupe-coupe et des machettes bien aiguisées pour pouvoir « trancher les pieds et les têtes afin de raccourcir les cafards » (Ébodé, E., 2014, p. 56). Les Longs quant à eux n'avaient qu'un équipement dérisoire qui pouvait toutefois ôter la vie à un Court : « quelques frondes, flèches et morceaux de bois pour se défendre » (Ébodé, E., 2014, pp. 76-77).

Il importe cependant de relever que les armes utilisées par les Courts ne sont pas que matérielles : elles revêtent également la forme des agressions verbales. La guerre est donc aussi verbale. En effet, les Courts usent surabondamment d'un lexique incommodant couvrant le champ sémantique de l'horreur, autant que de tous les mots imaginables du langage secrétant un discours barbare en vue d'intimider ceux des Longs qui seraient encore dissimulés dans les collines alentours. Face à Souleymane et Sara, un couple constitué de Courts humanistes qui assiste les Longs en détresse en leur offrant abri et repas, les paiseuses d'eau n'hésitent pas à assimiler les mis en cause Longs à des animaux dont il faudrait impérativement se débarrasser. Les Longs sont décrits comme des « cancrelats éparpillés dans la brousse et qu'il fallait écraser » (Ébodé, E., 2014, p. 69). Assoiffées de voir le sang versé, ces femmes, adeptes de Shaytan le méchant, s'appuient sur la diffusion par la radio des Mille Collines d'émissions incitatrices à la brutalité pour conférer un caractère tribal à la guerre, entrevoyant de mettre à exécution leurs intimidations à l'endroit du couple suspecté : « Vous êtes nés chrétiens non ? Ne l'oubliez pas ! Qui s'écarte de la famille chrétienne le regrette tôt ou tard. On se demande ce qui nous retient de vous briser les jarrets, à vous aussi, même si vous êtes de la famille des Courts, vous trahissez quand même l'autre famille chrétienne » (Ébodé, E., 2014, p. 79).

Certains hommes massacreurs, quant à eux, les comparent à l'ivraie. Les Longs ressemblent à « ces mauvaises herbes [...] qui étouffent et nuisent à la fertilité du sol nationale » (Ébodé, E., 2014, p. 69). Ils se veulent les caisses de résonance de la radio susmentionnée qui encense le vice et sublime les sévices ainsi que le montre la narratrice omnisciente : « Quand la radio des Mille Collines entama, bien avant avril 1994, la diffusion de ses nocives émissions et de ses appels aux meurtres qu'elle achevait par la même recommandation : « Abattez tous les grands arbres », les Longs surent que l'on parlait d'eux, qu'on les désignait, que leurs jours étaient comptés » (Ébodé, E., 2014, p. 135).

Suivant par exemple ces propos, Melchior-Gaspard, un artiste très Court, marié toutefois à une Longue, Dorlothée, se verra fendu en deux moitiés égales : « d'un geste sec et tranchant, le meurtrier fendit Melchior-Gaspard de haut en bas comme on ouvre une noix de coco » (Ébodé, E., 2014, p. 136). La figure de la comparaison visible dans ce récit macabre illustre la cruauté des faits et la barbarie du meurtrier doublée de son sang-froid. Elle montre surtout que le matériel rudimentaire de guerre réquisitionné par des Courts cruels pour passer les Longs de vie à trépas fait parfois plus mal à l'œil nu que la balle d'un simple fusil de chasse.

Si la guerre entre Longs et Courts s'illustre comme une période tumultueuse qui rappelle le temps brumeux du ruissellement ininterrompu de larmes et de l'implacable monstruosité, force est de convenir que « la production du sens, c'est tout à la fois le sens produit et le mode de production du sens » (Mitterrand, H., 1980, p. 227).

3. Le génotexte, de la forme au sens : l'enjeu de l'esthétique

Définissant la sociocritique, Edmond Cros affirme ce qu'elle doit être ; « [...elle] est d'abord un travail par quoi se produit la rencontre du sujet et de la langue » (Cros, E., 2003, p. 52). La rencontre en question s'opère à travers deux attributs significatifs : les enjeux inhérents au style ou à l'esthétique et la vision du monde du romancier. Autant convenir que le génotexte s'articule à travers « les latences sémantiques d'un même énoncé » (Cros, E., 2003, p. 55).

3.1. Du jeu du style aux enjeux esthétiques

Le style étant défini comme la manière dont un écrivain se réapproprie la langue en vue de véhiculer son message, celui qui caractérise le texte d'Eugène Ébodé s'avère à la fois riche et varié puisqu'« avec des mots, l'écriture crée un sens que les mots n'ont pas au départ » (Barthes, R., 1981, p. 15). Nous mettrons en lumière le sens que revêtent les rétrospctions, l'inter-généricité ainsi que l'intertextualité.

3.1.1. Entre récit rétrospectif et double narration

Le récit d'Ébode s'offre au lecteur sous la forme d'une vaste analepse que Genette appelle encore retour en arrière. L'ensemble du roman structure un très long dialogue entre une journaliste et une victime de la tragédie génocidaire. L'art du dialogue consiste alors pour la narratrice à informer le lecteur autant qu'à narrer les faits endurés de longue date. Le changement de narrateur, manifesté à travers le passage du « je » à « elle » traduit une alternance au plan narratif : « **je** n'ai pas honte de ma vie » (Ébodé, E., 2014, p. 13). Dans cette occurrence, c'est Souveraine Magnifique qui parle. Mais après son intervention, le narrateur prend la charge du récit comme pour la suppléer : « **elle** baissa les yeux. Il me semble qu'**elle** avait été davantage étonnée par les derniers mots éjectés » (Ébodé, E., 2014, p. 13). Le récit examiné se distingue également à travers le mélange de genres qu'il offre à lire. On peut aussi voir dans la double narration une stratégie du récit enchâssé. Souveraine Magnifique la convoque sous forme de conte lorsqu'elle entame en pleine narration première le récit que lui raconta un jour son père : « il me revient l'histoire que me raconta mon père et qui opposa un maître forgeron, Muana, marié à Cumana, à son voisin Giromani, le chasseur et époux de Kito » (Ébodé, E., 2014, p. 128). De fait, cette histoire qui relate les circonstances de la mort du forgeron vise à mettre au jour l'irrationalité du procès lors de la Gacaca.

3.1.2. De la signification de l'inter-généricité et de l'intertextualité

L'inter-généricité se définit comme le mélange des genres dans un même récit. À côté de l'usage régulier du genre oral qui voit inscrire dans le texte de nombreuses phrases en lingala traduite en français, telle que « Nyakamwe ntavumba mu Bakara ! Celui qui n'a

aucune parenté avec les Bakara ne va pas leur quémander de la bière ! » (Ébodé, E., 2014, p. 122), Eugène Ebodé insère le genre épistolaire dans son texte dans l'optique de pouvoir achever la narration des malheurs nés de la guerre entre des tribus sœurs au cœur d'un Rwanda meurtri. Prise de fatigue, Souveraine Magnifique destine une lettre à la journaliste, lui permettant ainsi d'en savoir davantage sur la fin des événements marquant la guerre génocidaire qu'elle lui relate depuis le début du roman. La journaliste en sait désormais autant que la victime sur les contours de la Gacaca dans une lettre de cinq pages : « cher étranger, Gacaca signifie 'herbe verte', celle dur laquelle on prenait place pour régler les problèmes de la colline » (Ébodé, E., 2014, p. 125).

Le roman d'Ébodé comporte par ailleurs une évocation à d'autres textes qui lui sont antérieurs et qu'il transforme dans l'optique de redire les affres d'une guerre sur la victime principale. Dans le texte d'Ébodé, le paratexte revêt également une signification à travers le phénomène de la citation. Le paratexte se compose d'un « ensemble hétéroclite de pratiques et de discours – virtuellement illimité, synchroniquement et diachroniquement variable – et dont la fonction principale est d'entourer le texte, de l'annoncer, de le mettre en valeur (ou carrément de le vendre), bref de le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation » (Genette, G., 1987, p. 8).

Quant à l'intertextualité, elle renvoie à la « présence littérale, plus ou moins littérale, intégrale ou non, d'un texte dans un autre » (Kristeva, J., 1979, p. 87). Dans le récit d'Ébodé, le paratexte citationnel escorte le récit. Précisons qu'il correspond à « la convocation explicite d'un texte, à la fois présenté et distancé par des guillemets [il] est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, [intertextuelles] qui en comporte bien d'autres » (Kristeva, J., 1979, p. 87). Il fournit au lecteur des indices lui permettant d'émettre des hypothèses de lecture indispensables pour comprendre les contours de l'histoire avant même d'en lire le fond. Comme mode de déclinaison intertextuelle, la citation ouvre le récit d'Ébodé en lui imprimant une tonalité pathétique. L'évocation d'un passage de *Les Châtiments* de Victor Hugo prédispose le lecteur à la souffrance à laquelle le personnage central sera confronté au cœur de la société du texte. Il s'avèrera que très tôt dans sa vie, elle devient témoin oculaire du meurtre de ses parents. Elle devra subir les conséquences de ce traumatisme jusqu'à la fin du roman. Les mots de la citation d'Hugo articulent alors un message implicite : « Le meurtre à tes côtés, suit l'office divin./ Criant ! Feu sur qui bouge !/ Satan tient la burette, et ce n'est pas vin/ Que ton ciboire est rouge (Ébodé, E., 2014, p. 12).

On peut en outre mentionner cette autre citation de Denis Diderot que convoque le juge Distingué Ovingué pour décrire la décrépitude morale dans laquelle baigne Souveraine Magnifique lors du procès. Se mettant dans la peau de la victime, il affirme qu'elle pense que « lorsque les haines ont éclaté, toutes les réconciliations sont fausses » (Ébodé, E., 2014, p. 131). Cette citation montre que pour une jeune femme qui a tout perdu comme Souveraine, l'idée de réconciliation semble biaisée parce qu'elle n'est pas pensée mais imposée aux coupables. Voilà pourquoi Souveraine « ne voulait pas d'un pardon généralisé aux victimes » (Ébodé, E., 2014, p. 131).

Cette dernière partie de l'analyse témoigne qu'il serait réducteur pour le romancier de se limiter à la mimesis. Il importerait qu'il inscrive son invention dans la sémiotique en

conférant un sens nouveau aux faits sociaux observés dans la société de référence. Dès lors, on peut partager l'argument que « c'est dans la forme même que le romancier donne au mode d'existence sociale de ses personnages [...], que se glisse le geste idéologique » (Reuter, Y., 1996, p. 69). Ainsi, l'usage du récit rétrospectif, de la double narration, de même que le mélange de genres et de l'inscription de l'intertextualité à l'œuvre dans le roman, positionnent avant tout l'écrivain comme un artiste c'est-à-dire un inventeur de nouveaux mondes, un créateur de discours. Celui-ci se cristallise dans sa capacité à laisser parler un style singulier en vue de véhiculer sa vision du monde sur la guerre. De sorte qu'« interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre) c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait » (Barthes, R., 1970, p. 11).

3.2. Par-delà le témoignage : la dénonciation de l'injustice de la guerre

À la question de savoir si l'œuvre d'art peut constituer un témoignage, il convient de répondre par l'affirmative en ceci qu'elle se déploie comme un « discours sur le monde » (Mitterand, H., 1980, p. 5). Comme pour dire que le monde à travers lequel le romancier promène son miroir stendhalien baigne dans toutes sortes d'horreur nées des affres d'un comportement inhumain. Le témoignage dont se réclame l'œuvre ne vise donc pas à relater les faits dans leur exactitude, mais à conjurer le mal pointé du doigt aux fins de laisser éclore un monde harmonieux plus juste et plus digne des humains. Plus donc qu'un simple témoignage poignant d'une rescapée de guerre âgée de huit ans ayant assisté au massacre de ses parents hutus (les Longs), par des Tutsis (les Courts) lors du génocide rwandais de 1994, il s'agit de tracer les sillons d'une réconciliation forte susceptible d'impulser ou de ramener la paix dans un pays ravagé par la guerre. Etant parvenue à s'enfuir de la scène du crime fratricide grâce aux bons auspices d'un pourtant Court, Souleymane Babazimpa, la « survivante du carnage de 1994 » reviendra au pays vingt ans après un exil forcé et obtiendra réparation lors de la Gacaca, une assise nationale qui réinstaura la paix entre les parties belligérantes. Un juge confirmera ce postulat : « si le pays est retourné à la Gacaca, [...], c'était donc pour repeindre nos collines aux couleurs de la paix. Nos traditions ont volé au secours de la modernité » (Ébodé, E., 2014, p. 129). On peut dès lors partager l'avis que la littérature se révèle un moyen efficace pour dénoncer l'injustice d'une guerre en affirmant à la suite de Serge Doubrovsky, qu'elle « [...] est la somme des réponses possibles aux questions réelles que se posent un homme, et à travers lui, une époque, une civilisation, et à la limite, l'humanité » (Doubrovsky, S., 1966, p. 93). En tant que telle elle devient une postulation du vivre-ensemble.

3.2.1. La postulation de l'oubli pour un vivre-ensemble neuf

Le vivre-ensemble n'est plus un discours nouveau dans la géosphère mondiale ; c'est plutôt le contenu affecté à ce mode de vie qui se doit de revêtir le diadème de la nouveauté afin qu'il se renouvelle au fil des temps. La variante du vivre-ensemble plaçant l'homme au centre de ses préoccupations humanistes s'assimile à ce que Dominique Mvogo appréhende comme l'éthique de l'être ensemble. Il la conçoit comme « l'impératif de la refondation de notre monde pour l'instauration d'une vie saine, digne de l'homme » (Mvogo, D., 2009, p. 65). Pour prendre corps et se construire harmonieusement, cette éthique en appelle au concours de toutes les parties prenantes. Voilà pourquoi Mvogo

soutient qu'elle « nécessite le respect minimum de règles communes auxquelles chacun doit se soumettre » (Mvogo, D., 2009, p. 65). Théoricien du discours sur le vivre-ensemble, Eugène Ébodé s'illustre en sus comme un militant littéraire pour l'éclosion de la paix. En scénarisant la fraternité humaine, il dessine le tracé idoines an vue d'en faire des moteurs d'émergence d'une cité neuve. Dans cet espace de la nouveauté, les maux tels que la barbarie, la cruauté gratuite, le tribalisme et surtout la guerre n'ont plus droit de cité. L'idée célébrée est donc celle de guérir l'homme de toute velléité nihiliste à l'instar des cloisonnements claniques susceptibles de faire chavirer le pays dans l'escalade de l'horreur. En mettant en scène des personnages comme Souleymane Babazimpa, adepte de la « culture de la kubana, de la cohabitation » (Ébodé, E., 2014, p. 73), Ébodé atteste de sa volonté à postuler le vivre ensemble entre frères de divers clans au sein d'une même patrie. Alors qu'elle vient de résider pendant des mois chez ce Court qui aurait pu à tout moment l'éliminer comme ses frères, Souveraine Magnifique donne le témoignage que la paix résulte d'une quête patiente. Elle doit cependant transiter par une prise de risque extraordinaire : « chez les Souleymane, je devais donc me cacher au moindre bruit suspect et me jeter sous le lit, dans la cuisine, derrière les marmites » (Ébodé, E., 2014, p. 73).

Bien plus, au plus fort de la guerre interethnique, Souleymane brave les menaces des femmes Courtes et fait fuir l'héroïne vers Bukavu, chez son frère. Parvenu avec grâce sur la berge de la rivière Ruzizi, Souveraine rencontre un autre Court, Polycarpe Logambugu, qui se révélera un adjuvant affable pour elle. Souscrivant à l'argument que : « qu'elle soit de libération ou civile, la guerre est toujours un échec de l'imagination [puisque...] l'histoire de l'Afrique et du monde sont là pour nous l'apprendre » (Nganang, P., 2005, p. 25), Eugène Ébodé sculpte la figure de l'homme éthique : il s'agit d'un homme vertueux qui se comporte avec tous de façon indiscriminée ; il ne discerne non plus les origines ethniques des uns et des autres avant de porter assistance à ceux qui sont torturés. Souveraine trouve dans Logambugu le visage d'un tel homme : « il nous distribua de l'eau et des victuailles. Il prit avec lui les blessés et les emmena dans son embarcation [...] Il essuya les tentatives d'assassinat et d'emprisonnement, il reçut des menaces des groupes que son action contrariait » (Ébodé, E., 2014, p. 107).

Par ailleurs, en évoquant qu'en 2001 est promulguée par le gouvernement la loi proposant que les criminels ayant avoué leurs forfaits soient jugés sur les collines, Ébodé met en faisceau l'urgence pour chaque société humaine de recourir à la force du droit pour réparer les exactions commises sur des individus tout en sanctionnant les coupables. Autant croire que la matérialisation d'un tel postulat passe par une lutte acharnée contre toute forme de discrimination désastreuse visant à réifier les autres. Une sorte d'exhortation à plus d'humanisme se dégage ainsi du texte d'Ébodé.

3.2.2. La littérature et l'oubli : une marque a quête de l'humanisme

« On ne fait la guerre que pour faire enfin la paix », dit un proverbe français (Le dictionnaire de l'Académie française, 1839, p. 1234). Autrement dit, lorsque les hommes ont laissé triompher leur instinct bestial de la raison, il ne peut s'ensuivre qu'une escalade de barbarie. Aussi convient-il pour eux de fumer le calumet de la paix et ainsi, revenir à de meilleurs sentiments afin de (rés)susciter l'accalmie ébranlée. Tel est l'argument qui préside à la création d'une œuvre art. Gaëtan Picon reprécise les contours que génère

l'œuvre littéraire en affirmant qu'elle « [...] s'offre à l'esprit comme objet d'interrogation [...]. Dès qu'elle rencontre un regard, [elle] appelle irrésistiblement la conscience critique » (Picon, G., 1953, p. 11). La conscience dont il s'agit ici se définit comme une quête : celle d'un monde plus humain, au sein duquel les acteurs sociaux ne se regardent plus en chiens de faïence mais comme des frères et sœurs soucieux du développement de leur pays.

De ce point de vue, la reconstruction de la paix au cœur d'un Rwanda humainement ravagé ne saurait être la seule préoccupation des hommes politiques, pas plus qu'elle n'est celle des romanciers. Elle concerne toutes les parties prenantes, en premier les institutions gouvernementales. Voilà pourquoi le but recherché par les organisateurs de la Gacaca est de « raccommoder le pays en lambeaux » (Ébodé, E., 2014, p. 140). Le rôle du gouvernement devient indispensable en ceci qu'il assure la négociation concertée en la faisant émerger des tribulations ethniques rwando-rwandaïses. Il s'agit de fonder la vie nouvelle sur la vertu de l'humanisme qui rendra à la cité son aura d'antan. C'est en raison de cela que le gouvernement convient d'un certain nombre de mesures conservatoires visant à restaurer la paix menacée. Il s'engage à faire « supprimer les mentions d'origine ethnique qui figuraient depuis trop longtemps sur les cartes d'identité » (Ébodé, E., 2014, p. 118). Par la suite, il organise une palabre publique sous la forme d'un tribunal coutumier impartial afin d'établir les responsabilités lors du crime génocidaire. Il s'agit de punir les coupables conformément à la loi. C'est d'ailleurs au terme de cette assise juridique que les Longs reprendront goût à la vie.

Mais le romancier ne s'arrête pas en si bon chemin dans le processus de reconquête de la paix au sein du Rwanda romancé. Car, si Modeste Constellation est condamné à sept ans de prison avec obligation de reconstruire la maison des Magnifique endommagée, c'est davantage le travail mené par « l'ONG Renaître ensemble » qui frappe les esprits. Dans la perspective de remettre ensemble les frères ennemis d'hier, elle annonce le don d'une vache qui appartiendra à la fois à Souveraine Magnifique et Modeste Constellation. Cet animal les contraindra de l'entretenir par amour et de susciter autour d'eux cette vertu car, comme le disent les anciens, « c'est par les hasards de la naissance que nous sommes Long, Court ou Très Court ; seuls nos actes font de nous [...] de bons voisins ou de bons citoyens de nos collines et de notre pays. Les anciens nous demandent [...] de renaître ensemble » (Ébodé, E., 2014, p.149).

Baptisée Doliba par le meurtrier Donatien, la vache tient lieu de cordon ombilical entre les deux « belligérants » d'hier. Elle leur assigne une mission, celle de semer la graine du vrai pardon tout en suscitant une dose d'espérance destinée à conjurer résolument la vie de reclus menée par les Longs. L'humanisme que secrète alors l'écriture d'Ébodé porte la marque du pardon. Il se voit dans ces propos de Souveraine Magnifique : « autour de cette bête [...] nous avons, c'est vrai, réappris à nous parler [...] Doliba est notre cordelette pour nous sortir de l'abîme. Elle nous a été lancée pour que prenions langue avec nous-mêmes » (Ébodé, E., 2014, pp. 166-167).

Conclusion

À tout prendre, le roman d'Eugène Ebodé s'affiche comme un plaidoyer pour l'avènement d'un monde plus humaniste, dépouillé des âmes infâmes qui prêtent le flanc à la guerre. La littérature se perçoit ainsi comme une stratégie de conjuration de la mémoire blessée en vue d'impulser une logique de pardon et surtout d'oubli entre les hommes. En tant que telle, elle postule une réponse adéquate aux questions existentielles auxquelles sont confrontés les hommes. Elle ne constitue pas moins un moyen efficace pour dénoncer l'injustice de la guerre. Elle permet à cet égard de mettre à nu les incongruités dans laquelle baigne la mémoire. En expurgeant de la cité les convictions ethniques caduques qui alimentent une haine viscérale entre des frères, en les dressant les uns contre les autres dans le cadre d'une guerre génocidaire, le romancier dessine les cadres de l'oubli. Le faisant, il œuvre à la construction d'un humanisme béat que seule la paix peut entretenir. La littérature contribue, dès lors, à susciter une éthique du vivre-ensemble adossée aux vertus telles que la tolérance et le pardon mutuel, là même où la guerre a généré l'horreur et engendré de nombreuses pertes en vies humaines.

Références

- Barthes, Roland, *Le grain de voix*, Ed. Seuil, Paris, 1986.
 Barthes, Roland, *S/Z*, Ed. Seuil, Paris, 1970.
 Chaliand, Gérard, *Préface de La mécanique terroriste*, Ed. Nouveaux Horizons, Paris, 1998
 Doubrovsky, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique ?*, Mercure de France, Paris, 1966.
 Ébodé, Eugène, *Souveraine Magnifique*, Ed. Présence Africaine, Paris, 2014.
 Edmond, Cros, *La sociocritique*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2003.
 Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Ed. Seuil, Paris, 1979.
 Henri, Mitterand, *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1980.
Le Dictionnaire de l'Académie française, 1839, in <https://www.mon-poeme.fr/proverbes-guerre/> consulté le 25 juillet 2021.
 Métellus, Jean, *Anacaona*, Ed. Hatier, Paris, 1986.
 Mvogo, Dominique, *Le devoir de solidarité. Pour une éthique de l'être ensemble*, PUCAC, Yaoundé, 2009.
 Nganang, Patrice, *Le principe dissident*, Ed. Interlignes, Yaoundé, 2005.
 Picon, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre*, Ed. Gallimard, Paris, 1953.
 Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Ed. Dunod, Paris, 1996.

MÉMOIRE DE LA GUERRE DANS L'ŒUVRE DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO

Mihaela-Iuliana DUDEANU

Université Technique "Gheorghe Asachi" Iași

mihaela.marari@yahoo.com

Abstract. Literature is often the end result of reminiscing as well as obliterating and forgetting, as the creative surge gives way to either imagination or memory. Writer Jean-Marie Gustave Le Clézio is one of those authors who live between two worlds, which means that, in order for him to be at peace with himself, he claims French as well as Mauritian cultural heritage. The leclésian literary universe reveals snaps of the author's life, amongst which is also his experience during the Second World War. In his work, Jean-Marie reminisces about his childhood and the time spent in his home town because of the war. In doing so, he transforms his experiences in prose material, analysing and giving them new meaning. At the same time, his work references testimonies and other traumatising events which the writer either inherited from his family or received from people he met throughout the years. For these reasons, the leclésian literature grows from memory rather than imagination. In this article, we aim to discuss the way in which Jean-Marie Gustave Le Clézio deals with the war theme - a theme closely linked to the memory and recollections of a writer born in 1940.

Keywords: memory; imagination; war; childhood; testimony.

Introduction

Jean-Marie Gustave Le Clézio est né dans une période trouble de l'humanité. Il est venu au monde le 13 avril 1940 et, de ce fait, la Seconde Guerre mondiale a représenté l'événement majeur autour duquel son existence a tourné. L'histoire de sa famille commence pourtant il y a bien longtemps auparavant, lorsque l'un de ses ancêtres quitte la France pour aller vivre à l'Île Maurice. Au fil des générations, les membres de la famille leclésienne transmettent à l'écrivain un héritage renfermant de nombreux souvenirs. Ces souvenirs équivalent graduellement à des données emmagasinées dans un recoin de la mémoire. Des données auxquelles l'écrivain recourt à tout moment, en raison de l'impasse à laquelle il bute, lorsqu'il se met à imaginer et à créer des textes.

En même temps, dans la première étape de sa création, Le Clézio est très attentif aux changements provoqués par l'affirmation de la société de consommation. C'est pourquoi, dans un roman comme *La Guerre*, il peut y avoir question d'une certaine *mémoire de la guerre*. Une guerre que l'individu entreprend pour la survie, pour ne pas être assimilé aux objets, aux outillages qu'il utilise pour accomplir son travail. Une guerre, non pas au sens classique du terme présenté par tout dictionnaire, mais une série d'événements qui

impliquent la connaissance de soi et la préservation de son identité. Mais, l'ouverture à l'Autre de l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio aura lieu plus tard et la guerre s'y imposera comme un point de repère incontournable dans son évolution et dans son analyse.

Nous allons concevoir notre étude autour de quelques points, tels : le rôle de la mémoire dans l'acte créateur leclézien et la place occupée par la guerre dans l'ensemble des textes de cet auteur. Nous allons nous arrêter plus en détail sur la Seconde Guerre mondiale et nous allons finalement tirer des conclusions sur ce qu'on peut appeler *mémoire de la guerre*.

1. Le rôle de la mémoire dans l'acte créateur leclézien

Au fil des années, l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio s'est enrichie de nouveaux titres et, en même temps, des témoignages à valeurs paratextuelle. D'une part, les deux types de documents, envisagés comme un tout, ont contribué à l'affirmation de nouveaux sens, de nouvelles pistes d'interprétation. D'autre part, ils ont révélé l'importance accordée par l'écrivain à l'imagination et à la mémoire, dans l'acte scriptural, à la longue. En ce sens, Le Clézio lui-même, avoue que : « J'ai souvent l'impression d'inventer, mais **je pense qu'en fait, lorsqu'on écrit, on n'invente pas. On est toujours propulsé par une mémoire qui appartient quelquefois aux autres**, à ce que les autres vous ont raconté, à ce que vous avez entendu, mais il s'agit en fin de compte de mémoire : une poussée assez involontaire [...] l'imagination est la partie la plus volontaire de la mémoire. La question, pour le romancier, est alors très simple : comment la restructurer, la rendre romanesque ? J'ai eu souvent le sentiment que je faisais œuvre d'imagination volontaire, alors qu'il ne s'agissait en fait que de l'émergence d'une poussée volontaire : c'était de la mémoire et non de l'imagination » (Cortanze (de), G, 1999, 73).

A ce qu'il semble, chez Le Clézio, le rôle de l'imagination s'estompe devant celui de la mémoire, la sienne ou celle des autres. Un écrivain comme lui collecte des témoignages, enregistre des faits et des images, entreprend des voyages, lit des livres, pour les faire entrer dans ses textes ou dans ses conférences. En marchant sur les pas de l'auteur, on constate que son œuvre et ses autres interventions renferment des moments importants de sa vie. Leur présence et la façon dont il use nous font penser à la mémoire de longue durée qui se divise en mémoire implicite et mémoire explicite. La mémoire implicite renvoie aux connaissances qui peuvent être réactualisées à bon escient, alors qu'à l'intérieur de la mémoire explicite, on distingue entre *mémoire épisodique* et *mémoire sémantique*. La mémoire épisodique, c'est la mémoire des événements personnels qui renferme des informations associées aux contextes spatio-temporels précis, tandis que la mémoire sémantique renvoie aux connaissances générales portant sur notre milieu de vie (Cf. Ticu, C, 2004, 45). Dans ce cas, vu l'ensemble des textes lecléziens, il nous semble que l'écrivain s'y appuierait sur des éléments de la mémoire épisodique. Psychologiquement parlant, elle est présente dans la vie de tout enfant, à partir de l'âge de 3 – 4 ans et englobe un autre type de mémoire appelé mémoire autobiographique (Cf. *Ibid.*, 50-51).

La mémoire autobiographique représente, selon P. Piolino et ses collaborateurs, un ensemble d'informations et de souvenirs particuliers d'un individu, accumulés dès la

première enfance et qui lui permettent de se forger un sentiment d'identité et de continuité (Cf. Piolino, P., 2000, pp. 45-46, *apud*. Ticu, C, 2004, p. 57). En plus, la manière dont les parents, spécialement, la mère, communiquent avec l'enfant, influence sa performance narrative et contribue à la formation des premiers éléments à caractère autobiographique (Cf. Ticu, C, 2004, p.129). Ce qui s'applique aussi dans le cas de l'écrivain qui a passé les premières années de sa vie, jusqu'au départ pour l'Afrique, avec sa mère, son frère et ses grands-parents maternels. Sans plus insister sur des délimitations terminologiques concernant les différents types de mémoire, il nous semble cependant important d'évoquer *les souvenirs marquants* parce qu'ils forment des bornes narratives de l'histoire personnelle (Cf. *Ibid.*, p. 11).

Dans la catégorie des *souvenirs marquants* on retrouve trois types de souvenirs : traumatiques, vivaces et flash. Ceux qui sont les plus proches de ce que l'auteur nous livre comme matériel livresque, ce sont les premiers. Car les souvenirs traumatiques ont à la base des incidents ou des événements perçus comme menaçants par celui qui les vit. En même temps, ils entraînent, pour lui, des conséquences négatives importantes au niveau émotionnel à moyen et à long terme (Cf. *Ibid.*, p. 11). Pour dépasser ce type de problèmes, J.-M. G. Le Clézio se met à écrire des romans, comme *Oradi noir* et *Un long voyage*, *Le Cheik blanc*, des essais, un texte sur une mouette et, à partir des années 60, des récits sous l'influence de J. D. Salinger (Cf. Pien, N, 2004, pp. 81-82).

La parution du *Procès-verbal*, en 1963, marque son début littéraire, l'obtention du Prix Renaudot, mais aussi l'insertion de son propre vécu dans ses productions littéraires. D'ailleurs, l'écrivain confie la même année à Pierre Dumayet d'avoir mis une part de soi-même dans ce personnage, en poussant « à bout une autobiographie » (Cf. Le Clézio, J.-M. G, 1963). A 23 ans, J.-M. G. Le Clézio confirmait de la sorte la théorie psychologique conformément à laquelle les souvenirs que l'être humain conserve dans sa mémoire (autobiographique) équivalent aux événements qu'il a vécus entre 15 et 25 ans (Cf. Ticu, C, 2000, p. 9).

Pourtant, bien qu'Adam Pollo lui ressemble, chose que ses proches de l'époque semblent confirmer, en allant jusqu'à l'y identifier (Cf. Gazier, M, 2019), l'œuvre passe sous silence cette période de la vie de l'auteur. En revanche, chez lui, il y a d'autres moments qui sont mis en évidence, en fonction des déplacements qu'il entreprend. Qu'il s'agisse de voyages, comme le retour à l'Ile Maurice, le voyage au Sahara ou des séjours, tels ceux de Thaïlande, du Mexique ou du Panama, ce sont son œuvre et ses lecteurs qui en profitent. A part ce type d'expériences, chez Le Clézio, il y a celles qui sont indissociablement liées à l'enfance : la guerre et le séjour en Afrique.

L'Afrique occupe une place particulière dans l'œuvre leclézienne, parce que l'écrivain y a passé des années magiques, sans violence et en toute liberté (Cf. Le Clézio, J.-M. G, 1^{er} novembre 2011). Cette image semblable à une oasis du bonheur enfantin, comme un havre de paix, présentée dans certains fragments d'*Onitsha* et de *L'Africain* pâlit devant les injustices que l'on fait à l'Afrique et aux Africains. Cela détermine l'auteur à se rallier à leur cause, tout en affirmant : « A propos d'Indignés, je me sens, moi, un indigné de l'Afrique » (*Ibid.*). J.-M. G. Le Clézio n'est pas un idéaliste et les faits qu'il présente dans

son œuvre font partie de l'histoire de sa famille et de l'histoire du monde. Les deux renvoient à de nombreux conflits armés, ce qui nous permet d'essayer de voir quelle est la place occupée par le thème de la guerre dans la création de l'auteur.

II. La place occupée par la guerre dans l'ensemble des textes lecléziens

Comme nous avons déjà précisé, le thème de la guerre occupe une place à part dans l'ensemble des textes de Jean-Marie Gustave Le Clézio, si bien que nous pouvons revenir à la charge pour compléter nos affirmations initiales. A part les écrits qui parlent de la Seconde Guerre mondiale et des changements sociétaux entraînés par le progrès technique et technologique, la guerre est présente dans les textes de Le Clézio, dès *Procès-verbal*. En d'autres mots, « la guerre est présente, dans ses premiers livres, sous la forme de guerre, quoi qu'il en soit [...] les personnages de ses premiers romans sont en guerre d'une manière ou d'une autre [...] la guerre est partout chez Le Clézio » (Gazier, M, 2019). Sans compter les textes qui parlent du dernier conflit majeur de l'humanité, que nous allons traiter séparément, il convient d'évoquer des exemples qui étaient le bien-fondé de ses affirmations.

Du point de vue chronologique du déroulement des événements historiques, la guerre fait ressentir sa présence, pour la première fois, par l'intermédiaire de l'épisode de l'arrivée des Hollandais à Maurice. Il s'agit d'une lutte inégale entre l'être humain armé et les dodos, des oiseaux, disparus à jamais, au XVII^e siècle. (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2017, p. 90). La destinée des habitants de l'île Maurice est poursuivie, dès le XV^e siècle, jusqu'à nos jours. La traite aux esclaves des différents coins du monde est bel et bien dénoncée, aussi bien dans *Alma* que dans *Révolutions* (2003) ou *La Quarantaine* (1995). Ce sont des textes qui montrent les tares du système colonial et le pouvoir immesuré des gouverneurs locaux qui sont des véritables bourreaux pour leurs semblables. A ce niveau-là les révoltes des esclaves passent pour de petites guerres qui entraînent l'abolition de l'esclavage (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2003, pp. 510-511 et Le Clézio, J.-M. G., 2017, pp. 91-92).

Un autre événement historique important présenté par Le Clézio est la bataille de Valmy qui a eu lieu le 20 septembre 1792. A cette bataille, où les troupes françaises ont rejeté l'offensive des Prussiens (Cf. Crouzet, François, 2008, 741), a participé également l'ancêtre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Ultérieurement, bien que patriote, comme tous ses contemporains qui ont contribué à l'instauration de la République, celui-ci s'est embarqué pour l'île de France. Après sa colonisation par les Britanniques (Cf. Blumme, Jan, 2008, p. 168) elle change de nom et c'est, sous cette nouvelle dénomination d'île Maurice qu'elle figure dans *Révolutions* (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2003, pp. 130-131). L'installation en Afrique change la vie des Le Clézio, jusqu'au moment où ceux-ci se voient obligés de quitter leur terre d'origine, « le fatal jour de l'an de 1919 » (Le Clézio, J.-M. G., 2004, p. 58).

La bataille de Valmy est un événement capital pour le devenir de plusieurs vies et d'une œuvre qui enregistre, aussi bien la gloire que le déclin économique de la famille de l'écrivain lui-même. Et c'est à lui de noter que : « Sur une page du passeport, il est indiqué qu'il [Alexis François] voyage en compagnie de sa femme et de sa fille et de deux

serviteurs. [...] Le navire s'appelait le *Courrier des Indes*, un brick aventurier armé de douze canons [...] C'était le début de sa vie nouvelle, mais j'imagine ce que lui et sa femme ont ressenti quand le navire quitta la rade de Lorient et passa devant la pointe de Gâvre. **C'est cette décision qu'il a prise, au moment de la catastrophe de la Terreur, qui a fait que nous ne sommes pas nés en Bretagne, et que nous avons dû nous inventer d'autres racines** » (Le Clézio, J.-M. G., 2020, p. 85).

Le départ pour l'île Maurice de cet ancêtre, un peu rebelle qui voulait conserver ses cheveux longs (Cortanze (de), Gérard, 1999, p.13) explique en partie le désir de l'écrivain de faire des voyages qui peuvent représenter autant d'opportunités de partir en quête de soi-même, de son identité. D'ailleurs, il prête à ses personnages cet esprit aventurier qu'ils mettent au service d'une pérégrination entreprise comme bon leur semble. En faisant ces affirmations, nous pensons à un autre personnage leclézien, Alexis, du *Chercheur d'or*, qui est, d'un côté, orpailleur et de l'autre, participant à la Grande Guerre. En réalité, Alexis a comme modèle le grand-père paternel de l'auteur, Léon, plusieurs fois administrateur de Rodrigues. Cela nous permet d'acquiescer aux affirmations selon lesquelles « [I]a généalogie familiale fournit à LC un prétexte d'une célébration de ses ancêtres » (Mbassi-Atéba, Raymond, 2011, p. 41). Il paraît que cet ancêtre qui est à l'origine du protagoniste du *Chercheur d'or* se soit livré au même genre d'occupations que lui.

Alexis L'Etang participe à la bataille de la Somme et enregistre les faits avec une franchise qui pourrait choquer le lecteur. La guerre, c'est de la misère, de la soif, du désespoir, à tel point que les soldats sont « dévorés par les poux, les puces [...] recouverts d'une croûte de boue, mêlée de crasse, de sang », l'« eau de la rivière est lourde, couleur de sang » et « [I]'air est empoisonné : les fumées, l'odeur des cadavres. Une exhalaison de cave » (Le Clézio, J.-M.-G., 1985, pp. 278, 294, 302). Il va de soi que le sentiment associé à ce conflit n'est pas du tout positif et c'est à Alexis de conclure : « Nous haïssons la guerre au plus profond de nous-même ». (Le Clézio, 1985, p. 302).

A vrai dire, l'offensive qui a eu lieu du 1^{er} juillet au 18 novembre 1916 passe pour l'une des plus sanglantes de l'humanité. Les Forces alliées ont été composées de l'Empire britannique (incluant le Canada et Terre-Neuve) et la France qui ont lutté contre l'Empire germanique. Il s'agit d'un véritable massacre qui peut passer facilement pour une entreprise inutile, car au bout de « cinq mois de combats, les Forces alliées n'ont pénétré que dans 13 km des 25 km du front. Leurs pertes sont estimées à 614 000, dont plus de 24 700 Canadiens et Terre-Neuviens. Les pertes allemandes s'élèvent à environ 440 000 » (Roy, R. H. ; Foot, R., 2006). Aussi la bataille de Somme peut-elle être incluse dans cette mémoire de la guerre que Le Clézio construit d'éléments empruntés à sa propre époque ou aux témoignages de ses proches. En tout cas, l'image de la Première Guerre mondiale, telle qu'elle ressort des textes lecléziens n'a rien de beau, excepté peut-être les sentiments de confiance, solidarité et de patriotisme profonds qui règnent parmi les participants au début du combat. En poursuivant notre démarche, nous signalons l'insertion d'autres données concernant d'autres conflits dans l'œuvre de Le Clézio, au fur et à mesure que d'autres titres paraissent. En ce sens, nous signalons des éléments de l'histoire du Maroc, de l'Algérie, de l'Israël, de la Côte d'Ivoire, du Nigéria, du Libéria, de l'Indonésie, du Madagascar, de la Thaïlande, de la Corse, du Mexique, de la Corée ou du Japon.

Pour ce qui est de la situation du Maroc au début du XX^e siècle et l'instauration du protectorat français, il faut juste lire entre les lignes l'histoire de nomades de la vallée Saguiet el Hamra et celle de Lalla, ultérieure aux événements de Fès. C'est l'histoire des ancêtres de sa femme, d'origine marocaine qu'il suivra au Maroc et ils écriront ensemble, *Gens de nuages*.

A son tour, la situation de l'Algérie est présentée dans *Le Procès-verbal*, dans *Révolutions* et dans « Personne », nouvelle tirée d'*Histoire du pied et d'autres fantaisies*. Les deux premiers textes de l'écrivain évoquent la guerre algérienne, sous différents angles. *Le procès-verbal* le fait, à l'aide des articles de presses insérés dans l'histoire (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 1963, p. 255) et d'un personnage qui est au bord de la folie. En fait, l'écriture serait, dans ce cas, l'expression d'une période difficile pour Le Clézio lui-même et un moyen de se révolter contre les événements de l'époque. Par ailleurs, nous reprenons à notre compte les paroles de l'auteur lui-même : « Une [...] période difficile fut pour moi celle de la guerre d'Algérie. Je me souviens en particulier de l'été 1961, alors que la guerre était à son maximum, attentats terroristes d'un côté, exactions de l'armée française d'un autre côté. J'ai écrit *Le Procès-verbal* durant cet été, dans l'attente d'avoir peut-être à rejoindre les rangs de l'armée et à combattre contre un peuple qui ne demandait que sa liberté. [...] Mon roman traduisait cette situation, celle d'un jeune homme pris entre la violence politique et la folie. La guerre dura au-delà des limites parce que le général de Gaulle voulait conserver le Sahara algérien afin d'y continuer ses essais nucléaires à ciel ouvert, en dépit des condamnations des Nations unies. Ecrire avait alors un sens protestataire » (Le Clézio, J.-M. G., 2020, pp. 87-88).

Ultérieurement, la parution de *Révolutions* a tiré au clair cette critique leclézienne des combats armés, par la voix de Jean, une sorte d'*alter ego* de l'écrivain, qui consignait les faits de la même guerre dans un journal. L'amitié avec Santos Balas, un jeune homme qui « avait été incorporé dans un régiment d'infanterie partant pour l'Algérie » lui permet d'observer et de dénoncer l'inutilité de la guerre. Les innocents sont ainsi sacrifiés, en vue de l'accomplissement des désirs mesquins des dirigeants. Dans ce cas-là, la petite amie de Jean accouche d'un garçon qu'elle appelle Eric et poursuit ses études, mais, malgré la cérémonie du mariage des âmes, la jeune fille ne jouit pas véritablement d'une famille.

C'est pareil dans le cas des protagonistes de « Personne », nouvelle qui remet en cause la guerre civile d'Algérie (1991-2002). Il y a plusieurs couples que la mort sépare, sans que les jeunes hommes puissent accomplir leur véritable rôle dans la vie, celui de pères de familles. Chez Le Clézio, les femmes occupent souvent la place laissée libre par des hommes partis pour ne jamais revenir. En avançant dans le temps, Le Clézio enregistre des événements liés au Mexique dans plusieurs de ses textes, en survolant l'histoire du pays à différentes époques (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 1988, 1997, 2003, 2006). Cependant, les textes qui pourraient être directement associés à l'idée de mémoire seraient, à notre avis, *Révolutions*, *Ourania* et *L'Africain*.

Le roman publié en 2003 évoque les jours que Jean y passe à la bibliothèque, tout comme Le Clézio lui-même l'avait fait, en tant que coopérant à l'IFAL. (Cf. Cortanze (de),

Gérard, 1999, p.155). Le même type d'événement figure dans *Ourania* (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2006, p. 147), mais à lui s'ajoute l'approche du volcan Paricutín, dont don Thomas et don Jorge parlent (Cf. *Ibid.*, 74, p. 153). Le Mexique et le fait que l'auteur y habitera, au pied de ce volcan-même, l'aideront à percevoir différemment la réalité (Cf. Cortanze (de), G, 1999, p. 187). Le voyage au Mexique et les années qu'il y passera, en compagnie de Jemia, marqueront « la première étape de la reconquête de ce qui a été perdu, lors du départ d'Afrique » (Pien, Nicolas, 2004, p. 146). Il y pense toujours, comme nous pouvons le lire dans *L'Africain* : « En 1968, tandis que mon père et ma mère regardent monter sous leurs fenêtres, à Nice, les montagnes d'ordures laissées par la grève générale, et tandis qu'à Mexico j'entends le vrombissement des hélicos de l'armée qui emportent les corps des étudiants tués à Tlatelolco, le Nigéria entre dans la phase terminale d'un massacre terrible, l'un des grands génocides du siècle, connu sous le nom de guerre du Biafra » (Le Clézio, J.-M. G., 2004, p. 115).

Comme nous pouvons le voir, l'auteur enregistre les aspects qu'il vit au Mexique, lors de la révolte étudiante de '68, la situation en France et déplore le sort des Africains à la même époque. A cette dernière, il est profondément attaché, ce qui explique la réaction de Fintan, lorsqu'il apprend ces nouvelles : « Quand la guerre a commencé, là-bas, au Biafra, Fintan voulait partir, tout de suite, essayer de comprendre. [...] Il aurait fallu ne jamais s'en aller, rester à Onitsha, à Omerun. Ne jamais quitter des yeux l'arbre solitaire au-dessus de la plaine d'herbes, là où son ami l'attendait, là où commençait l'aventure » (Le Clézio, J.-M. G., 1991, p. 234). Il semble que, par l'intermédiaire de ses personnages, le romancier donne voix à ses propres pensées et à préoccupations.

Il va de soi que Le Clézio mérite bien d'être appelé « témoin du monde » (Cf. Cavallero, C, 2009) parce qu'il est quelqu'un qui passe à crible les événements de son époque, bien qu'il n'en soit pas toujours impliqué ou concerné. C'est pourquoi, dans *Tempête*, par exemple, on rappelle la situation politique de Thaïlande, aux années 80 (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2014, p. 14). En matière de conflits plus récents, dans « L'arbre Yama », il est question de la deuxième guerre civile libérienne (1999-2003) (Cf. Olivier, M, 2016), alors que dans « Une femme sans identité », Rachel fuit l'imminente guerre civile de Côte d'Ivoire (2002) (Cf. Bouquet, C, 2013).

Toutefois, l'événement historique le plus important de l'œuvre leclézienne reste la Seconde Guerre mondiale. Sans que le nombre des récurrences pèse, en faveur de ce constat, il faut observer, une fois de plus, que les premiers repères existentiels du romancier tournent autour de cette guerre. Nous avons déjà vu que du point de vue psychologique, on peut parler de mémoire autobiographique comme une composante de la mémoire épisodique, à partir de 3-4 ans. Il convient de dire que la raison pour laquelle nous avons décidé de traiter séparément cet aspect nous renvoie aux témoignages incessants portant sur deux moments qui impliquent directement l'auteur et sa famille.

III. La Seconde Guerre mondiale dans la création leclézienne

L'éclatement de la Seconde Guerre mondiale précède de quelques mois la naissance de J.-M. G. Le Clézio et, de ce fait, influence son parcours existentiel et son œuvre. D'une part,

il y a l'histoire du père, médecin de brousse en Afrique, et d'autre part, celle de la façon dont l'écrivain ressent cette période, en compagnie des femmes de sa vie. En ce qui concerne le père, l'éternel absent de sa création littéraire, Le Clézio reconnaît, à la maturité, que Raoul Le Clézio avait vécu un véritable drame à cause de l'impossibilité de rejoindre les siens, afin de les mettre à l'abri. Il le déclare à plusieurs reprises et l'inclut finalement dans *L'Africain* : « La plus grande preuve d'amour qu'il a donnée aux siens, c'est lorsqu'en pleine guerre, il traverse le désert jusqu'en Algérie, pour tenter de rejoindre sa femme et ses enfants et les ramener à l'abri en Afrique. Il est arrêté avant d'atteindre Alger et doit retourner au Nigéria. Ce n'est qu'à la fin de la guerre qu'il pourra revoir sa femme et faire connaissance des ses enfants au cours d'une brève visite dont je ne garde aucun souvenir » (Le Clézio, J.-M. G., 2004, p. 46).

L'absence des souvenirs et celle du père, l'incapacité de son fils de le comparer à d'autres gens, le déterminent à l'envisager comme un étranger, lors premier séjour en Afrique, ainsi qu'à son retour définitif d'Afrique. (Cf. *Ibid.*, pp. 52, 104). Ce n'est que par l'intermédiaire de l'écriture que Le Clézio tente de comprendre et d'accepter les différences qui les séparaient, car « j'ai découvert lorsque mon père, à l'âge de la retraite, est revenu vivre avec nous en France, que c'était lui l'Africain. Cela a été difficile à admettre. Il m'a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre. En souvenir de cela, j'ai écrit ce livre » (*Ibid.*, p. 9). En fait, cette parution a constitué une preuve de maturité de la part de Le Clézio-fils, qui, pendant son enfance, percevait « l'étranger » comme un ennemi qui portait atteinte à l'autorité que son frère et lui exerçaient sur leur grand-mère et leur mère.

De ce point de vue, la mémoire de la guerre est présentée dans plusieurs récits lecléziens par l'intermédiaire du regard de ses personnages qui sont des enfants ou des adolescents. Dans *Terra amata, Etoile errante, Ourania et Ritournelle de la faim* il s'agit de la retraite des Allemands. Dans *Etoile errante* (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 1992, pp. 66-68) et dans *Ourania* (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2006, p. 22), il est question aussi de la mort de Mario, un jeune adolescent faisant partie de la Résistance, avec qui Le Clézio avait l'habitude de jouer à l'âge de quatre ou cinq ans. (Cf. Le Clézio, J.-M. G., octobre 2008). La période passée en Bretagne est décrite toujours dans *Ritournelle de la faim* (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2008, pp. 125-134), pour montrer la vie que Simone Le Clézio y a menée, jusqu'à l'éclatement de la guerre.

Tous ces aspects que nous venons de signaler constituent, donc, la mémoire de la guerre, d'une œuvre, mais aussi les souvenirs d'un écrivain qui revient sur eux, dans *Chanson bretonne suivi de L'ENFANT ET LA GUERRE* (Le Clézio, J.-M. G., 2020). Pour quelqu'un qui déclare ne jamais écrire de mémoires (Cf. Garcin, J, octobre 2008), ni même de souvenirs d'enfance, parce qu'il y a beaucoup d'autres auteurs qui le font mieux que lui (Cf. Le Clézio, J.-M. G., 2020, p. 105), Jean-Marie Gustave Le Clézio s'y livre pourtant avec adresse. Ces deux derniers contes mettent ensemble tous les moments importants de la vie de l'écrivain qui sont, en égale mesure, identifiables, lors d'une lecture plus attentive de ses textes.

En d'autres mots, *Chanson bretonne*, qui s'étend sur les 104 premières pages du livre, revient sur la Bretagne, d'antan. L'écrivain raconte, à la première personne, les vacances

qu'il a passées à Sainte – Marine, en compagnie de ses amis, des doryphores et des gens porteurs d'histoire. Madame le Dour et Hervé rappellent, à travers leurs histoires de vie, un monde qui n'existe plus, car la Bretagne a été, à son tour, atteinte par la modernité. Au-delà de cet univers féérique, où l'enfant se joignait aux éléments fondamentaux, *Chanson bretonne*, c'est aussi l'histoire d'un pays qui a accueilli les Le Cézio, après qu'ils ont quitté Nice, « lorsque la Kommandantur allemande a décidé d'expulser tous les non-résidents » (Le Cézio, J.-M. G., 2020, p. 59). Par la suite, les envahisseurs allemands sont passés sur « les routes bretonnes » (*Ibid.*, p. 61) aussi et ils ont dû abandonner la Bretagne aussi. L'« exil du paradis » de sa mère – elle avait passé son enfance, son adolescence et une partie de son histoire d'amour en Bretagne – a représenté un moment on ne peut plus difficile pour eux.

L'enfant et la Guerre revient sur les événements vécus par Le Clézio et les siens et y ajoute encore des détails qui changent leurs vies. L'élément déclencheur du désastre, c'est une bombe qui tombe dans le jardin de l'immeuble de Nice où l'écrivain habitait à l'époque, lorsque celui-ci était en train de se baigner. Le Clézio note que « ce fracas a changé quelque chose dans nos vies (ma grand-mère, ma mère et les enfants). Jusque là nous avons vécu dans l'illusion que en franchissant la ligne de démarcation et en nous installant à Nice, la guerre ne nous retrouverait pas. Mais la guerre arrive à Nice. [...] Les Allemands ont franchi la ligne de démarcation, ils ont décidé de s'occuper du sud. Ils n'ont pas confiance dans les Italiens (Le Clézio, 2020, p. 112). Par la suite, « [l]e refuge, c'est le petit village de Roquebillière, dans l'arrière-pays niçois, dans la vallée de la Vésubie » (*Ibid.*, p. 114).

La solidarité unissait les gens à l'époque, en ce sens que « [t]ous les habitants, sans exception, ont soutenu les fugitifs. [...] A Saint-Marin les mêmes montagnards ont accueilli les familles juives » (*Ibid.*, p. 114). Au risque de leurs propres vies, ces villageois ont sauvé la vie à de nombreux enfants, l'écrivain et son frère, y compris. Dans *L'Enfant et la Guerre*, il est question aussi de la mort de Mario et de la tentative des familles juives de Saint-Martin de s'en aller vers « la Stura, leur capture par les milices fascistes à Borgo San Dalmazzo, et la déportation en train de Vintimille à Nice, puis de Nice à Drancy ». (*Ibid.*, p. 138). Ces événements historiques qui datent de 1943 (Cf. *Ibid.*, p. 137), figurant déjà dans *Etoile errante*, *Ourania* et *Ritournelle de la faim*, restent gravés dans la mémoire de l'écrivain grâce aux témoignages de sa mère.

Pour l'écrivain la guerre, à ce moment-là, c'était la faim : « Une faim du jour, de la nuit du dehors, du dedans, dans mon lit, dans la cuisine, en dormant, en marchant ». (*Ibid.*, p. 128). Cette sensation est la même que ressentaient sa grand-mère et sa mère qui faisaient tout leur possible pour donner à manger aux garçons. Cela explique l'association de la faim à l'image de la mère, dans le roman publié, peu avant l'obtention du prix Nobel de littérature par J.-M. G. Le Clézio. A en croire l'écrivain lui-même, ses premiers souvenirs clairs sont liés à Nice : « Mon premier souvenir réel, alors que la guerre est finie depuis longtemps, c'est Nice. Je suis au bord de la mer, le mari de ma tante, [...] nous achète des glaces. C'est la première fois que je goûte à la glace. J'essaie aussi son béret. Je ne pourrai pas l'oublier » (*Ibid.*). Après, c'est l'expérience de l'Afrique qui met fin aux tendances violentes des enfants qui torturent les termites et crient à tue-tête.

Conclusion

La mémoire de la guerre dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio renferme probablement beaucoup plus d'aspects que ceux que nous avons étudiés dans cet article. Le nombre de textes que l'auteur a fait paraître depuis 1963 s'enrichit presque chaque année d'un ou de plusieurs titres. Par conséquent, il est difficile d'affirmer qu'une étude, quel qu'en soit le sujet, couvre toutes ses significations. C'est pourquoi, la façon dont nous avons conçu notre article a privilégié une série d'éléments que nous avons considérés comme primordiaux dans l'établissement du sens du syntagme.

Pour nous, *la mémoire de la guerre* se construit autour de quelques aspects importants : la date de naissance de l'auteur, le bagage culturel qu'il a hérité de sa famille et sa façon de percevoir les événements plus ou moins récents du monde. A cela s'ajoute l'importance qu'il accorde dans l'acte créateur à la mémoire, à son expérience de vie, aux souvenirs marquants, parfois de type traumatique. Du point de vue psychologique, la mémoire de la guerre ferait partie de la mémoire explicite, épisodique dont ferait partie la mémoire autobiographique.

Finalement, nous considérons qu'une œuvre est le résultat de la mise en commun des données puisées à l'imagination et à la mémoire, mais, il nous est impossible de trancher la discussion en faveur de l'une ou de l'autre. Et Jean-Marie Gustave Le Clézio de conclure : « Si je réfléchis à ce qui a nourri mon écriture depuis le début, je m'aperçois que la part de la mémoire a grandi par rapport à celle de "la fantaisie" – je préfère ce mot à "imagination" [...] Je me souviens d'avoir ainsi répondu, lorsque j'avais une vingtaine d'années à une enquête littéraire : l'écriture est composée de 30% de souvenirs personnels, de 20% de réminiscences littéraires, de 10 % de plagiat pur et simple et de 40 % d'imaginaire. Aujourd'hui, si je dois faire le bilan, je dirais que la part de l'imaginaire s'est réduite considérablement, et qu'elle ne serait plus que de quelque 1 à 2 %, tout le reste étant réminiscence de la mémoire » (Le Clézio, J.-M. G., 2019, pp. 138-139).

Références

Blomme, Junn, *Histoire de l'Humanité*, Volume VI – 1789 – 1914, Paris, Editions UNESCO, 2008 (*L'Europe, L'Amérique et l'Afrique*, p. 123 – 183).

Bouquet, Christian, *La Côte d'Ivoire de 2002 à 2007 : une chronologie*, « Géoconfluences », 4 juin 2007 [en ligne, le 10 janvier 2013], URL : <<http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/etpays/Afsubsah/popup/BouquetChrono.htm>>.

Cavallero, Claude, *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009.

Cortanze (de), Gérard, J. M. G. *Le Clézio Le nomade immobile*, Paris, Gallimard, 1999.

Crouzet, François, *Histoire de l'Humanité*, Volume VI – 1789 – 1914, Paris, Editions UNESCO, 2008 (*La Révolution française et la Guerre de Vingt-Trois-Ans*, p. 725-758).

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, interviewé par Dufay, François, « On ne peut pas faire barrage au métissage », « L'Express », Paris, 10 octobre 2008, URL : <https://www.lexpress.fr/culture/livre/jmg-le-clezio-on-ne-peut-pas-faire-barrage-au-metissage_587614.html>.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave interviewé par Dumayet, Pierre, *Jean Marie Gustave le Clézio à propos de son premier roman* « Le Procès-verbal », « Lecture pour tous », INA, 16 octobre 1963, URL : <<https://www.ina.fr/video/I00018142/jean-marie-gustave-le-clezio-a-propos-de-son-premier-roman-le-proces-verbal-video.html>>.

Garcin, Jérôme, *Les révolutions de Le Clézio*, « Le Nouvel Observateur », Paris, 9 octobre 2008 [30 janvier 2003], URL : <<https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081009.BIB2166/les-revolutions-de-le-clezio.html>>.

Gazier, Michèle interviewée par Garrigou Lagrange, Matthieu, *Retour sur la vie de Jean-Marie Gustave Le Clézio, prix Nobel de littérature, né en 1940*, « La compagnie des œuvres », France Culture, Paris, 16 septembre 2019, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/j-m-g-le-clezio-14-vie-secrete?fbclid=IwAR3Rkb_ASoAt145Lfu9b_4bCHDqxSav1QOncfAU51n0gW9LQflAAKvaKzGw>.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, Propos recueillis par La Meslée, Valérie Marin, *Les Mondes de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, « Le Point culture », 1^{er} novembre, 2011, URL : <https://www.lepoint.fr/culture/les-mondes-de-jean-marie-gustave-le-clezio-01-11-2011-1391321_3.php>.

Olivier, Mathieu, *1990 – 2003 : comment la guerre au Libéria a fait rentrer la Cedeao dans une nouvelle dimension*, « Jeune Afrique », 16 décembre 2016, <<https://www.jeuneafrique.com/384287/politique/1990-2003-guerre-liberia-a-rentre-cedeao-nouvelle-dimension/>>.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Alma*, Paris, Gallimard, 2017.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Chanson bretonne suivi de L'Enfant et la Guerre. Deux contes*, Paris, Gallimard, 2020.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.

- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Histoire du pied et autres fantaisies*, Paris, Gallimard, 2011.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *La fête chantée*, Paris, Gallimard, 1997.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Ourania*, Paris, Gallimard, 2006.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Le procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Quinze causeries en Chine*, Paris, Gallimard, 2019 [Edition Kindle].
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.
- Le Clézio, J.-M. G., *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003.
- Le Clézio, J.-M. G., *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Tempête : Deux novellas*, Paris, Gallimard, 2014.
- Mbassi-Atéba, Raymond, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2011 [2008].
- Pien, Nicolas, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Roy, R. H. ; Foot, Richard, *Le Canada et la bataille de la Somme*, « Encyclopédie canadienne », Toronto, 21 décembre 2006, URL : <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/bataille-de-la-somme>>.
- Ticu, Constantin, *Memoria autobiografică*, Institutul European, Iași, 2000.

ROLUL REȚELELOR SOCIALE ÎN FIXAREA ÎN MEMORIA PUBLICULUI A MESAJELOR CAMPANIILOR DE RELAȚII PUBLICICE

Florentina POPA

Universitatea "Danubius" din Galați

florentinapopa@ymail.com

Abstract *The Internet has become a huge memory that we can use when we want to remember an event or look for information. Social networks have provided communication and public relations specialists with a multitude of possibilities to establish and cultivate relationships that will keep their brand image alive in the memory of the target audience. The private sector uses coherent strategies to keep the public's attention through these channels. Romanian theaters do not have a high-performance communication and public relations strategy that will create brands from actors and capitalize on the artistic act at its true value.*

Keywords: *brand, Romanian Theaters, actors, communication strategies and public relations*

Structura brandului

Campaniile de relații publice își propun să fixeze în memoria publicului-țintă imaginea de brand, iar comunicarea online oferă o multitudine de canale care pot fi folosite pentru diseminarea mesajelor de relații publice și oferă posibilitatea să le readuci în atenția publicului, să le corelezi cu alte campanii și să menții în memoria colectivă brandul. Ne-am obișnuit cu strategiile de promovare pentru diverse produse și servicii, dar mai puțin cu o activitate coerentă și performantă de creare a brandului personal și de menținere a relațiilor cu publicurile-țintă. Nici măcar politicienii nu se privesc ca un brand care oferă alegătorilor credibilitate și care, prin identificarea unor platforme de brand, să grupeze mesajele care răspund nevoilor publicului.

În general, brandurile sunt create de specialiștii în comunicare și relații publice și marketing cu scopul de a le fixa în memoria publicului și de aceea sunt într-o permanentă luptă cu uitarea, folosind diverse metode și strategii bazate pe cercetări laborioase. Multitudinea de firme care au apărut pe piața internă și internațională au creat o nevoie de promovare din ce în ce mai subtilă și performantă, ceea ce a dus la crearea de noi și noi canale de comunicare prin care informațiile să ajungă la consumatori. Această muncă de cercetare și de creare de strategii performante a dat naștere unei noi terminologii specifice - brand, branding, identitate, personalitate, imagine, reputație de brand - toate, de fapt, măsoară modul în care organizația pătrunde în memoria de lungă durată a consumatorilor, asociată cu emoții pozitive prin poveștile pe care le spune fiecare brand (Dagenais, B., 2003, p.24). Însă cercetările în domeniu dovedesc că nu se poate vorbi despre o imagine de brand care a trecut din memoria de scurtă durată în memoria de lungă durată decât atunci

când eu, consumatorul, am o experiență pozitivă legată de brand ; de fapt este vorba despre o succesiune de imagini care se arhivează în memoria consumatorilor în funcție de diversele tipuri de context în care are loc interacțiunea. De aici grija comunicatorilor de a feri brandul de situații de criză care să asocieze imaginea acestuia cu emoții negative, care l-ar păstra în memoria publicului, dar nu în sensul dorit.

Brandul se referă la o organizație, fie ea o organizație mai mică sau o corporație, și la produsele sau serviciile pe care le oferă publicului (Olins, W., 2009, p.21). Brandingul reprezintă calea prin care organizația se face cunoscută atât în mediul intern, cât și în cel extern și influențează permanent imaginea percepută de publicul intern și extern cu care interacționează (McEwen, W., 2008, p.50). Publicurile cărora li se adresează brandul sunt din ce în ce mai diverse, iar imaginea proiectată trebuie să fie coerentă și performantă, lucru care nu este deloc simplu și pentru aceasta își reunesc eforturile specialiștii din marketing, comunicare și relații publice și resurse umane. Din perspectiva comunicării și a relațiilor publice, brandurile sunt suma iconurilor, valorilor și informațiilor care formează mesajele diseminate pe diverse canale (Green, A., 2009, p.117).

Iconurile sintetizează și fixează în memoria receptorilor ansamblul, vorbesc implicit despre brandul respectiv, de exemplu, pentru orașul Iași, Palatul Culturii reprezintă un icon foarte puternic, oriunde vedem imaginea o asociem rapid în memorie cu orașul, însă fiecare receptor în parte va activa anumite asociații de idei și imagini, în funcție de informațiile pe care le-a stocat în memorie de-a lungul timpului. Numele organizație sau al unei persoane reprezintă un icon foarte puternic, care aduce în memoria receptorului informații stocate, dă identitate și diferențiază brandul, îi dă formă distinctă și consistență (Green, A., 2009, p.124). De aceea stabilirea numelui unui brand fie pentru o uzină de construcții de mașini, magazin, actor este foarte importantă, ușurința cu care este memorat de către public reprezintă un criteriu de selecție important. Nu întâmplător, la Hollywood, stabilirea numelui unui actor sau actrițe este parte din procesul de branding, chiar și atunci când încă nu se folosea această terminologie. De exemplu, Greta Garbo reprezintă un icon al cinematografului hollywoodian și a intrat în memoria publicului cu acest nume, deși numele ei adevărat era Greta Lovisa Gustafsson. O mașină Ford este diferită de o mașină Renault, deși principiul de funcționare este același.

Logo și sloganul reprezintă alte iconuri puternice care fixează brandul în mintea receptorului. Atunci când auzim sintagma *Prietenii știu de ce*, majoritatea românilor se gândesc la berea Bergenbier datorită sloganului folosit în campania de promovare și care a devenit o memă, deoarece face trimitere la asocierea dintre libertate, prietenie și întâlnirea la o bere între prieteni. Însă fiecare receptor poate adăuga și alte conotații în funcție de experiența proprie, important este că sintagma s-a fixat implicit în memoria publicului, chiar și a celor care nu sunt consumatori de bere, iar această asociere a salvat de la uitare atât numele firmei, cât și numele produsului. La fel, calul de pe mașina Ford Mustang este logo de produs și doar simpla sa prezență transmite mesaje către receptori, de exemplu, trezește încă multe amintiri pentru cei care au văzut filmul *Bullitt* cu Steve McQueen.

Valorile sunt baza informațiilor care vor compune mesajele distribuite către publicul receptor, ele dau coerență și credibilitate brandului. Deși sunt partea nevăzută, fără valori clare și respectate, brandul este pândit de tot felul de crize, de la cele de imagine până la

cele organizaționale care pot determina falimentul deoarece brandul și-a pierdut credibilitatea. Imaginile proiectate de serviciile de marketing și de relațiile publice sunt receptate distorsionat de receptor din cauza filtrului generat de încălcarea valorilor afișate sau promise. De exemplu, Grupul Renault are o Cartă etică în care apar descrise valorile pe care le respectă și modul în care se aplică (CARTA ETICĂ renaulthttps://group.renault.com/charte-etique-roumain). Deși puțini dintre clienți au citit această carte, totuși în momentul în care apare o grevă sau firma nu recunoaște o defecțiune din fabricație și pune în pericol viețile clienților își pierde credibilitatea din cauza faptului că nu și-a respectat propriile valori: protejarea salariaților și protejarea clienților. Mesajele distribuite de mass-media, dar și de cei direct implicați în conflict pe alte canale, rețelele sociale, plângeri penale etc. aduc în atenția publicului această încălcare a propriilor valori, care determină modificarea imaginii companiei și implicit a produselor. Credibilitatea este un criteriu foarte important pentru fixarea caracteristicilor unui brand în memoria publicurilor-țintă și a publicului în general (Oliver, S., 2009, p.126).

Mesajele sunt vehiculele care fixează imaginea de brand, iar pentru a fi relevante pentru publicul-țintă este necesar să fie modelate de iconurile cunoscute de public, însă în permanență trebuie să identifice noi iconuri cu potențial de semnificare și valori care dau brandului identitate și stabilesc relații cu receptorii. Sunt branduri care beneficiază de susținerea publicului datorită poveștii pe care o spune fondatorul. De exemplu, Steve Jobs cofondatorul companiei Apple Computer sau Jeff Bezos fondatorul brandului Amazon, reprezintă iconuri puternice care sunt repere pentru societate. Sunt însă domenii, cum este cel artistic, teatrele, opera etc. în care este necesară și crearea de branduri individuale, care să susțină brandul instituție, cum ar fi Teatrul Național București, de exemplu. Analizez din punct de vedere calitativ cum s-au adaptat teatrele românești la situația de criză determinată de pandemia de Covid 19 și cum și-au creat actorii propriile strategii de comunicare și relații cu publicul.

Rolul comunicării și al relațiilor publice în promovarea activității teatrale

În domeniul teatral românesc relațiile publice au un rol destul de redus, deoarece cea mai mare parte a teatrelor din România sunt subvenționate de stat, iar directorii consideră că afișarea programului pe site și afișele lipite în apropierea clădirii teatrului sunt suficiente. Perioada de criză determinată de pandemia de Covid 19 a ridicat un colț al cortinei și, în perioada de pauză impusă de condițiile de protejare a populației, actorii mai tineri au încercat să stabilească noi legături cu publicul. Internetul prin canalul YouTube, Instagram sau alte rețele sociale oferă posibilitatea stabilirii unor conexiuni care să dea naștere unor noi forme de comunicare prin care publicul să cunoască alte fațete ale actorilor.

Actorii reprezintă pentru o societate iconuri culturale care, prin povestea pe care o spun pe diverse canale, au rolul de a atrage receptorii spre lumea magică a teatrului și filmului. Crearea acestor simboluri necesită multă muncă de creație din partea actorilor, dar și a specialiștilor în comunicare și relații publice pentru a crea și menține vraja brandului. De exemplu, pentru publicul iubitor de teatru este important dacă un actor cunoscut pentru competențele sale artistice joacă într-o piesă de teatru, el va deveni un magnet care va atrage spectatorii în sală. Pentru teatrul și cinematografia românească această activitate de relații publice prin care actorul devine brand lipsește aproape cu desăvârșire. De aceea este

cu atât mai remarcabilă încercarea actorilor Marius Manole și Ilona Brezoianu, să stabilească cu receptorii o întâlnire zilnică prin intermediul canalelor YouTube și Facebook, în timpul pandemiei. Întâlnirea online s-a născut din dorința de a menține legătura cu publicul iubitor de teatru, dar și pentru a se fixa în memoria receptorilor din țară, dar și de peste mări și țări, și în alte roluri pentru care singuri își stabilesc regia și scenariul.

Izolarea obligatorie determinată de criza sanitară a determinat dorința de a fi împreună, de a ne întâlni, chiar și online. Aceste înregistrări vor fi probabil mărturii ale situației excepționale prin care trecem și ne vor aminti nouă și generațiilor viitoare de modul în care am găsit metode de a depăși frica de singurătate, de boală, de necunoscut. Însă, dincolo de dorința de a comunica cu publicul și de a strânge fonduri pentru actorii independenți care au rămas fără surse de venit din cauza pandemiei și a măsurilor de protecție luate de factorii de decizie, aceste înregistrări video au meritul de a folosi internetul și rețelele sociale pentru promovarea artiștilor ca brand personal. Mare parte a publicului român este obișnuit să cunoască actorii, de exemplu, prin intermediul posturilor de televiziune. Filmele românești și spectacolele de teatru au o audiență relativ redusă și din cauza lipsei implicării performante a specialiștilor în comunicare și relații publice pentru promovarea actului artistic.

Revenind la modul în care cei doi actori, Marius Manole și Ilona Brezoianu, își structurează materialul video, remarcăm că atractivitatea mesajului transmis este dată de aparenta lipsă de structură și coerență și pare că se bazează în totalitate pe spontaneitatea emițătorilor. Fiecare întâlnire are un invitat, care, pe parcursul materialului, este prezentat publicului din diverse unghiuri, iar lumina cade pe alte fațete ale personalității sale, astfel încât atenția și interesul receptorilor sunt în permanență stimulate. Materialul video are un logo – imaginea caricaturizată a celor doi actori, un nume - *Welcom as in aor hom*, și un slogan sub forma unui cântec compus special de Gabriel Cindea și cântat de actorul Marius Manole, gazda emisiunii. Sloganul are potențialul să devină o memă prin nota ironică în care sunt pronunțate cuvintele în limba engleză combinate cu fraze în limba română, dar și prin mesajul cu încărcătură simbolică.

Fiecare întâlnire scoate în evidență, prin intermediul invitaților, ceea ce este dincolo de cortină, care sunt situațiile cu care se confruntă actorii, realitatea din lumea artistică românească. Una dintre întâlnirile *Welcom as in aor hom* foarte apreciate de public o are ca invitată pe soprana Angela Gheorghiu, care este deja un brand renumit pe plan internațional, datorită modului în care este organizată activitatea artistică în țările cu respect față de actul artistic. Întregul dialog dintre realizatori și invitată pune în evidență diferența dintre un artist consacrat internațional, conștient de valoarea sa și care face parte dintr-o poveste țesută de creatorii de brand, pe de o parte și artiștii români, de cealaltă parte, care singuri încearcă să-și construiască propria poveste care să atragă publicul spre sala de teatru sau cinema. În actul artistic, performanța este cea care te fixează în memoria publicului și reprezintă o muncă de echipă și fiecare are rolul său pentru ca rezultatul final să fie de neuitat.

Spre deosebire de alte întâlniri online *Welcom as in aor hom*, în această înregistrare video desfășurată aparent sub forma unui interviu cu întrebări spontane, se observă că realizatorii

și-au pregătit întâlnirea printr-o cercetare atentă asupra activității profesionale a invitatei; aceasta se reflectă în modul în care sunt alese temele de discuție, în formularea întrebărilor, completarea dialogului cu afișarea unor imagini de la diverse manifestări culturale la care a participat soprana. Întâlnirea este diferită de celelalte întâlniri cu alți colegi de scenă sau regizori români, prin admirația care se citește atât din toanălitătea vocilor gazdelor, dar mai ales din mimică, ochii care reflectă bucuria de a discuta cu un brand recunoscut, ca să folosesc terminologia de specialitate. Această reflectare a stării lor de spirit este remarcată și de Marius Manole la finalul întâlnirii, când rămâne doar cu colega sa, Ilona Brezoianu, și fac o scurtă evaluare prin care caracterizează succint, din punct de vedere nonverbal, întregul dialog:

– Trebuie să vezi în reluare că și să vezi ce privire aveai, cum ascultai, să vezi privirea aia, să vezi cum ascultai fascinată. Ziceai că eram doi copii și ni se spunea cea mai frumoasă poveste.

(https://www.youtube.com/watch?v=vfe_kaXxwIQ&t=130s)

Doresc să pun în evidență necesitatea cultivării brandurilor autohtone din lumea artistică și de aceea voi privi contrastiv câteva mesaje cheie din acest dialog, care pun în evidență diferența de viziune a celor care coordonează activitatea artistică în teatre.

Angela Gheorghiu este un icon puternic și ea prin simpla prezență transmite încredere în propriile forțe, profesionalism, eleganță, stil. Fiecare apariție reprezintă o poveste care completează povestea brandului și din care se subînțeleg foarte clar valorile personale – cunoașterea de sine, și-a ales permanent rolurile și ariile care i se potrivesc, care îi pun vocea în valoare, chiar dacă a trebuit să refuze contracte; implicarea totală în actul artistic indiferent dacă sunt repetiții sau spectacol, respect pentru munca sa și a colaboratorilor, atenție la fiecare detaliu care ar putea să afecteze rezultatul final. Chiar pentru această întâlnire informală, care ar putea să pară mult mai relaxată, a avut o discuție anterioară cu gazdele transmisiunii online în care a stabilit ce stil de îmbrăcăminte va aborda fiecare, cum este transmisă întâlnirea, și-a creat contextul în care urma să-și spună povestea (Ries, Al., 2005, p.126). Toate informațiile pe care le-a furnizat către public au scos în evidență valorile personale și au pus-o într-o lumină favorabilă. A descris cu umor și nonșalanță situații care par desprinse din basme pentru public și pentru actorii români, atât datorită personalităților implicate, - întâlnirile cu regina Suediei, prințul Charles, de exemplu -, cât și prin modul profesionist în care se desfășoară activitatea artistică, atenția pentru orice detaliu din partea întregii echipe, respectul pentru interpretul care reprezintă interfața cu publicul. Succesul lui reprezintă succesul instituției și al întregii echipe, este o carte de vizită pentru fiecare membru al echipei.

O premieră anunțată cu două săptămâni înainte la Teatrul Național București versus o premieră anunțată cu cel puțin doi ani înainte la Royal Opera House Londra, arată interesul acordat promovării performante. Această perioadă de doi ani este necesară pentru a crea, prin intermediul mass-mediei și a altor canale, evenimente care să dea naștere unei stări de spirit, care apoi să provoace publicul să vină în sala de spectacol pentru a vedea o anumită solistă sau solist într-un anumit rol, să creeze dorința (Zaltman, G., 2007, p.78). Accentul în promovare cade pe artiștii care urmează să creeze acele roluri, ei vor fi

magnetul care vor atrage publicul în sală, însă performanța actului artistic va depinde de munca întregii echipe. Apoi, Angela Gheorghiu subliniază cât este de important ca interpretul să fie co-creatorul propriului costum, împreună cu regizorul și creatorul de costume, deoarece din costum iese personajul și fiecare amănunt contează; prin comparație, Marius Manole evocă situația unei piese în premieră la care a jucat cu costumul prins în ace de siguranță, deoarece nu fusese gata, și asta la un teatru de elită din capitală.

O altă caracteristică a brandului personal Angela Gheorghiu este stabilirea programului profesional cu trei ani înainte, ceea ce înseamnă că ea știe ce roluri va avea și cum "se va construi pentru ele", după propria mărturie; "construcție" care implică, pe lângă activitatea de creație legată de rol, evenimentele create de teatrele lirice implicate, specialiștii în marketing și relații publice, care prin strategiile adoptate, trezesc interesul publicului și dorința de a participa emoțional la acest parcurs de pregătire, culminând cu seara spectacolului și cu evenimentele create după spectacol. Aceste evenimente întrețin povestea brandului, de la interpreți, regizor și dirijor, la restul echipei, totul fiind în beneficiul de imagine al instituției care pune în scenă. Cultivarea permanentă a relațiilor cu toți stakeholderii menține interesul pentru instituția de cultură, atrage sponsori care investesc în actul artistic și în evenimentele prin care se promovează, prin asocierea cu aceste branduri și cu emoția pozitivă generată de ei. Evenimentele pun în lumina reflectoarelor artiștii, creează povești și mesaje care se vor regăsi în știrile din mass-media și, implicit, vor ajunge la public.

În concluzie, este necesar ca teatrele românești să-și regândească întregul parcurs de creație a brandului instituției și a brandurilor actorilor, împreună cu specialiștii în comunicare și relații publice și marketing, prin stabilirea și menținerea relațiilor cu stakeholderii, prin crearea de evenimente și mesaje care să creeze povestea de brand. Trebuie să revenim măcar la ceea ce se întâmpla în perioada interbelică, când trupele de teatru reușeau să creeze, cu succes, mituri despre actorii importanți, care astăzi reprezintă baza brandingului. Înființarea unei trupe de teatru se baza pe atragerea celor mai cunoscuți și performanți actori și îi puneau în valoare prin piesele selectate în repertoriu, prin costume și decoruri.

Astăzi Internetul oferă o multitudine de posibilități de promovare pentru toate tipurile de branduri, care, în teatru, sunt reprezentate de actori, regizori, scenografi etc. și, împreună, dau naștere unor creații care rămân în memoria publicului peste ani. Posibilitatea de a înregistra aceste creații și de a le retransmite ulterior către un public interesat, indiferent de locul în care acesta se află și de timpul de desfășurare a actului artistic real, reprezintă o fixare în memoria socială actuală și viitoare a acestor branduri și o șansă de a evita uitarea, care, din păcate, învâluie tot ce nu este de strictă actualitate.

Referințe

- Green, Andy, *Comunicare eficientă în relațiile publice. Crearea mesajelor și relațiile sociale*, Ed. Polirom, Iași, 2009.
- McEwen, William, *Forța brandului*, Editura Allfa, București, 2008.
- Oliver, Sandra, *Strategii de relații publice*, Ed. Polirom, Iași, 2009.
- Ollins, Wally, *Manual de branding*, Ed. Vellant, București, 2009.
- Ries, Al., Ries, Laura, *Căderea advertisingului și ascensiunea PR-ului*, Editura Brandbuilders Grup, București, 2005.
- Zaltman, Gerald, *Cum gândesc consumatorii*, Ed. Polirom, Iași, 2007.
- Carta Etică renault <https://group.renault.com> › charte-etique-roumain
https://www.youtube.com/watch?v=vfe_kaXxwIQ&t=130s

MARIE-ANGÉLIQUE, AMINATA ET RICHARD PIERPOINT OU FIGURES SINGULIÈRES DE L'ESCLAVAGE CANADIEN OUBLIÉ

Cheikh Mouhamadou Soumoune DIOP & Mbaye NGOM
 Université Assane Seck – Ziguinchor (Sénégal)
cdiop@univ-zig-sn & mbayeastou@yahoo.fr

Abstract: *In Canada, the question of slavery is deliberately hidden by historians (with the exception of researchers like Marcel Trudel) or very rarely approached by works of fiction. This is the case with slaves who belonged to their owners until the end, as well as Black Loyalists who, like Richard Pierpoint, won their freedom after the War of 1812. But if specialists of History prefer ignore the facts, the authors of Literature refuse to forget the crimes of slavery. This is the challenge of the novelists Micheline Bail, in *L'Esclave*, and Lawrence Hill, in *The Book of Negroes*, a book translated into french and adapted for television under the title *Aminata*. We'll analyze this type of literary and television productions which, on the one hand, break the silence on the transatlantic slave trade in (and seen from) Canada by rewriting history, on the other hand, echo the rare documentation on Canadian slavery. This contribution demonstrates therefore how fictional representations make it possible to rehabilitate historical figures of slaves forgotten by historiography.*

Keywords: *Slavery – Canada – Memory – Rewriting – Rehabilitation.*

Introduction

De l'océan Indien à l'océan Pacifique, de l'Afrique subsaharienne à l'Europe en passant par le Maghreb, l'esclavage des Noirs a laissé des traces indélébiles dans les consciences et dans bien des lieux érigés par l'UNESCO au rang de patrimoine mondial de l'Humanité : Gorée au Sénégal, Ouidah au Bénin, Cabinda en Angola, Zanzibar en Tanzanie. Cependant, dans certaines localités du monde, il y a encore un tabou chez les descendants des esclavagistes ou des victimes. Au Canada, la question demeure délibérément occultée par les historiens, à l'exception de quelques auteurs comme Marcel Trudel qui affirme : « Nous avons été de modestes esclavagistes. C'est peut-être pour cette raison que nous en avons si peu parlé » (Trudel, M, 2005, pp.92-93). Mais si l'historiographie n'a pas assez documenté certains faits, la littérature, elle, n'oublie pas les crimes de l'esclavage. C'est sur cette réalité monstrueuse de l'Histoire humaine que reviennent les romans de Micheline Bail dans *L'Esclave* ou de Lawrence Hill dans *The Book of Negroes* traduit en français et adapté à la télévision sous le titre d'*Aminata*, ainsi que les docufictions sur Richard Pierpoint, esclave noir et héros de la guerre de libération du Canada en 1812. Même si la figure de l'esclave canadien a fait l'objet de représentation fictionnelle, elle reste néanmoins peu connue et peu étudiée. Dès lors, l'objectif de cette contribution est de présenter, par le biais d'histoires singulières situées entre réalité et fiction, de personnages historiques et littéraires les contours de l'esclavage au Canada. Notre analyse emprunte les outils du comparatisme littéraire, particulièrement l'analyse

transdisciplinaire, pour mettre en exergue le rôle de la mémoire dans la réécriture de l'Histoire.

Nous analysons dans cet article des productions romanesques et filmiques qui brisent le silence sur la traite transatlantique vue du Canada, pour montrer d'abord les itinéraires des personnages, ensuite les destins et destinées des héros et enfin la dimension mémorielle et la tentative de réhabilitation des esclaves sujets.

1. Les itinéraires des personnages

Richard Pierpoint, Aminata et Angélique ont connu les « routes de l'esclavage » (Gbodossou, E, V, A, 2018) dans ces différentes étapes : capture, acheminement, vente et exploitation. Néanmoins, si les difficultés rencontrées, les obstacles surmontés, les conditions de servitude sont les mêmes que ceux des esclaves qui ont traversé l'océan Atlantique, chacun a eu un parcours particulier. Cette particularité chez l'esclave noir canadien est liée avant tout au fait qu'il n'est pas venu directement de l'Afrique ; il a transité soit par les États-Unis ou soit par les Antilles.

Richard Pierpoint, surnommé Captain Dick ou Black Dick (Fraser, R, L, 2020 ; Parrott, Z, 2020) est un personnage historique né vers 1744 dans le Boundou, une région située dans l'actuel sud-est du Sénégal, en Afrique de l'Ouest. Capturé à l'âge de seize ans par des marchands d'esclaves, il est vendu probablement à Fort James (sur la côte de l'actuelle République de la Gambie) à des négociants anglais qui l'ont acheminé par la traversée de l'océan Atlantique vers l'une des Treize colonies britanniques. Aux États-Unis, il est acheté, pour son service, par un officier britannique, le Capitaine Pierpoint, dont il portera le patronyme (prononcé aussi Pawpine, Parepoint). Lors de la guerre de libération de 1812, Richard Pierpoint, alors âgé de soixante-huit ans, se réengage dans la troupe des loyalistes noirs (Coloured group) du Canada. Si ce dernier fait renseigne sur la personnalité d'un homme ayant refusé la servitude jusqu'à la mort, l'absence de lieu de sépulture connu témoigne de l'histoire occultée de Pierpoint bien qu'il fût héros de la résistance anti-esclavagiste et de la lutte de libération canadienne. Ce qui en fait une figure symbolique de l'esclavage au Canada malgré sa sous-représentation littéraire ou cinématographique, contrairement aux personnages que mettent en fiction Lawrence Hill et Micheline Bail.

Angélique et Aminata sont deux figures féminines d'esclaves noires du Canada récupérées par la fiction littéraire. Dans *The book of Negroes*, l'écrivain canadien Lawrence Hill met en scène une jeune fille née en 1745, kidnappée entre ses dix ou onze ans dans son village natal Bayo au Mali par les « chasseurs d'hommes » (Hill, L., 2012, p. 17). Aminata va exercer plusieurs fonctions au cours de son parcours : secrétaire, comptable, défenseur des esclaves, etc. Profitant de la tension entre les Patriotes (fidèles à la Couronne britannique) et les Rebelles (indépendantistes américains), elle s'enfuit à Birchtown de 1783 à 1792, participe à la migration des loyalistes au Canada, s'active comme abolitionniste et œuvre à la prise de conscience des Noirs (en les alphabétisant) et dans le leadership féminin durant l'esclavage.

Marie-Joseph-Angélique est le nom de baptême d'une fille née en 1705 devenue esclave, comme Aminata, à ses dix ou onze ans. Selon l'historiographie, elle serait capturée à l'île

de Madère et acheminée à Martinique par les Français où elle a d'abord vécu (Cooper, A., 2020). Elle a eu plusieurs propriétaires dont des maîtres anglais et un Hollandais (ou Flamand), Nichus Block. C'est celui-ci qui l'a d'ailleurs revendue à dix-huit ans à la foire d'esclaves de New York au Canadien qui l'a emmenée à Montréal, pour neuf cents livres sterling.

L'histoire de cette esclave noire est réelle malgré le fait qu'elle soit méconnue. Parce que l'esclavage reste une question délicate au Canada, il passe presque comme s'il n'y a jamais été pratiqué. Or, Marie-Angélique, ses maîtres montréalais, son amant, son procès (les témoins, le bourreau, les documents, etc.) ont bien existé selon Micheline Bail dans l'avant-propos de son roman (Bail, M., 2009, p. 9). La vie de Marie-Angélique va basculer quand, au printemps 1734, un quartier de Montréal prend feu. En effet, lorsque l'incendie est déclaré, « causé par une main criminelle », pour apaiser le feu de la colère des habitants victimes (Bail, M., 2009, p. 454), il fallait un coupable idéal comme « Angélique, [qui a] la révolte au cœur et obsédée de liberté » (Bail, M., 2009, p.263), qui avait « une sorte de dignité combative » (Bail, M., 2009, p.16), « une forte tête [...] et une propension à la fuite » (Bail, M., 2009, p. 39). Lorsque la sentence est prononcée, « la négresse est condamnée à être pendue et étranglée jusqu'à ce que mort s'ensuive à une potence qui pour cela sera plantée, et son corps mort sera brulé et consommé » (Bail, M., 2009, p. 521-522).

En résumé, grâce à la fiction littéraire, on en sait plus sur l'esclavage canadien. Aminata et Angélique sont l'image de l'esclave domestique contrairement à Richard Pierpoint dont les archives et la documentation disponible n'ont pas fait cas de ses services au domicile de son propriétaire. L'histoire de ce dernier est plutôt centrée sur sa vie de résistant et d'acteur à la libération du peuple canadien, autre facette de la figure de l'esclave. En effet, si tous les esclaves étaient destinés à l'exploitation, tous n'ont pas connu la même aventure ni la même fin.

2. Destins et destinées de l'esclave au Canada

Les destinées de Richard Pierpoint et Aminata sont un peu similaires car ils ont été affranchis et ont retrouvé leur liberté tandis qu'Angélique est morte dans son combat contre la servitude. Cependant, contrairement à l'héroïne de Hill, le loyaliste ne retournera jamais dans son pays natal.

Si chacune de ces figures historiques de l'esclavage canadien a une destinée singulière, leurs destins se recoupent par moment puisqu'elles cherchent toutes à reconquérir leur liberté. Les témoignages historiques et légendaires sur Richard Pierpoint le présentent comme un esclave aux différentes facettes, qui a œuvré autant pour briser sa condition d'homme asservi que pour la libération du peuple canadien. Homme charismatique, il a montré qu'il était un leader communautaire après son installation à Niagara. C'est pour demeurer un « être libre » ancré dans ses valeurs ancestrales que Pierpoint s'est évertué à les transmettre par le biais de la tradition orale à la communauté noire canadienne, à la manière d'« un conteur de talent » comme les griots de l'Afrique de l'Ouest.

En somme, l'histoire de Richard Pierpoint est singulière à plus d'un titre du fait de

l'itinéraire suivi, de son combat pour retrouver sa situation d'homme libre jusqu'à un âge avancé mais surtout son implication dans l'histoire de la libération du peuple canadien face aux Américains indépendantistes. Malgré sa singularité et son héroïsme, il reste un inconnu, comme tous ces nombreux esclaves dont les faits et gestes sont effacés de la mémoire collective. Mis à part quelques petits films (entre une et dix minutes), peu de représentations mettent en valeur l'homme et sa grandeur. D'ailleurs, ces reconstitutions commanditées par le Gouvernement du Canada mettent en avant moins ses exploits que sa reconnaissance pour cette « chère » patrie qui lui a donné la liberté. Il est donc présenté comme un Canadien modèle à qui on fait dire : « Je suis fier de mon pays. Je suis fier d'avoir porté la glorieuse bannière de l'homme libre. Notre pays est bâti sur la liberté et sur le refus de la servitude. J'ai rempli la volonté du roi et celle de notre magnifique pays le Canada » (Patrimoine canadien sur "la guerre de 1812"). Cette mise en scène, bien qu'elle réduise l'amnésie collective sur l'histoire de ce personnage historique dans la mémoire des Canadiens, est orientée pour atténuer le sentiment d'une nation esclavagiste. Mais la véritable image que Richard Pierpoint laisse derrière lui est celui d'un homme libre à sa naissance et qui entendait l'être à sa mort, comme il le clame dans la « Minute du patrimoine » au gouverneur du roi, le Major Général Isaac Brock. Et il en fut ainsi même s'il n'a pas pu aller au bout de son rêve de retourner en Afrique que l'héroïne de Hill accomplira.

Aminata est un personnage qui regorge des qualités exceptionnelles par rapport à son statut d'esclave noire. Dès son enfance, son intelligence et sa maturité précoce ont été détectées par son père qui l'initie à l'écriture en arabe et à la lecture du Coran. C'est une exception pour une jeune fille de son âge (6 à 11 ans) dans une société et à une époque où la femme est surtout préparée à la gestion de son futur foyer conjugal (Hill, L, 2012, p. 25). Sous une autre forme, sa mère a senti ses aptitudes à apprendre très vite et a participé à sa formation professionnelle en faisant d'elle une assistante accoucheuse (Hill, L, 2012, p. 29). Cette expérience lui profitera beaucoup durant son périple d'esclave. À cette éducation traditionnelle, il faut ajouter son statut privilégié d'esclave instruite qui lui a permis de tenir, comme une professionnelle, des livres de comptabilité (Hill, L, 2012, p. 242), le fameux registre « The Book of Negroes » pendant le recensement des loyalistes pour leur migration vers le Canada. Elle a eu le charisme d'une meneuse d'hommes avec une éloquence captivante, qui fait que les loyalistes noirs ont adhéré facilement à ses idées et lui ont permis de parler en leur nom devant le Parlement britannique. Au-delà de son destin exemplaire, Aminata relaie la mémoire collective, celle des rescapés comme elle et celle des milliers de victimes sacrifiés au nom de la gloire du maître, telle l'héroïne de Micheline Bail.

Angélique est une esclave noire dont le caractère rebelle est décelé très tôt par ses maîtres : Francois Poulain de Francheville et Thérèse de Couagne. Ce trait de caractère qui l'habitera tout le long de sa vie la desservira à la fin. Toutefois, il faut dire que la défiance n'est pas la seule arme d'Angélique. Elle sait séduire pour arriver à ses fins (comme avec le matelot Jolicoeur, l'esclave César à Gamelin), de persuasion ou de douceur (avec les autres domestiques ou « sauvages » dont Barbe par exemple), d'amour (envers Claude Thibault) et surtout de dignité (du procès jusqu'à la fin de sa vie). C'est pourquoi malgré le traitement cynique de Thérèse de Couagne et toutes les souffrances qu'elle lui a

infligées (Bail, M, 2009, p. 212), sa maîtresse n'a pas supporté l'ultime humiliation que lui ont imposée les juges, celle de demander pardon. Bail en rend compte dans une scène pathétique : « Désarçonnée tout à coup par la vulnérabilité de cette femme humiliée et brisée, Thérèse sentit fondre et tomber à plat toute la haine qu'elle avait accumulée contre la négresse » (Bail, M, 2009, p. 537).

Dès lors, l'exécution de la sentence de Marie-Joseph-Angélique, inculpée arbitrairement et sans défense à l'incendie de Montréal au « Printemps 1734 » apparaît comme le sacrifice d'une martyre. Sa mise à mort par la potence, romancée, rappelant le spectacle d'un supplice tragique, révèle toute la barbarie de l'esclavage au Canada où on soutient qu'il fut moins violent qu'aux États-Unis.

Retenons que si Angélique a eu une destinée moins reluisante que celle d'Aminata, c'est parce que d'une part elles n'ont pas eu le même parcours, et que d'autre part leurs caractères diffèrent fortement. L'une est analphabète, révoltée et solitaire tandis que l'autre est instruite, diplomate et engagée dans la communauté. Ce dernier trait de caractère que l'on retrouve chez Richard Pierpoint est dû sans doute au type de propriétaire qu'ils ont eu, contrairement à Angélique dont la conduite était dictée par l'instinct de liberté. Guidée par la passion démesurée de sortir du joug de la servitude plus que par la raison qui a permis à Aminata de saisir toutes les opportunités. L'héroïne de Bail ne pouvait connaître une autre fin que celle qui est restée inscrite dans la mémoire des Canadiens comme une page sombre de leur histoire. Mais, à côté de celle-là, s'écrivent d'autres plus « valorisantes » comme celle de Pierpoint dont l'expérience de soldat, la sagesse d'homme âgé et la clairvoyance de leader ont fait de l'esclave un héros au Canada. Tous les trois ont combattu pour le respect de la dignité humaine car ils étaient convaincus que « la liberté se mérite, elle ne se donne pas » (Aissaoui, M, 2010, p. 89). C'est pourquoi leurs histoires sont restées inoubliables.

3. Dimension mémorielle des histoires et tentative de réhabilitation

L'analyse des histoires singulières de Richard Pierpoint, d'Aminata et d'Angélique ont permis de tirer des enseignements liés aux questions mémorielles. Celles-ci renvoient à la fois aux témoignages et aux symboles ainsi qu'à leurs aspects éducatifs et justiciers.

L'œuvre littéraire peut être utilisée comme une source documentaire et historique, un témoignage de l'engagement idéologique des auteurs, un legs pour la postérité, avec des fonctions de retransmission et de relais de la mémoire occultée. Ainsi, l'écriture devient un « acte de solidarité historique » (Barthes, R, 1972, p. 14) et un « devoir de mémoire ». A travers des romans et des représentations cinématographiques, nous avons des occasions de fouiller les archives rangés aux oubliettes (Sevry, J, 2000, p.45 à 55). A cet effet, l'écriture participe au renforcement de l'Histoire qui « est la mémoire des nations » (Ki-Zerbo, 2007, p. 28).

Aminata et *L'Esclave* ont retracé les parcours de deux personnages représentant toutes les femmes-esclaves. Ces textes sont dans la logique de l'histoire de Tituba (Condé, M, 1986), une manière de parler de l'esclavage féminin, moins raconté que celui des hommes. Aminata participe à ce challenge de lutter contre l'oubli en se proclamant Djéli. Son récit,

au-delà de la perpétuation de la mémoire collective, est une histoire qui raconte cette douleur atroce endurée par l'esclave noir, perceptible comme une forme de résilience (processus de reconstruction) où le récit dit le traumatisme collectif, décrit les stratégies d'adaptation des communautés victimes et leur capacité à se relever pour aller de l'avant (Cyrulnik, B, 2005, p. 97-113). Cette même remarque reste valable avec le personnage de la figure de Richard Pierpoint au front dont la portée didactique et la tentative de réhabilitation mémorielle sont encore actuelles.

A travers l'évocation de ces trois héros, l'esclavage canadien sort de son mutisme et permet de considérer que le Canada n'a pas échappé à l'horreur de la traite atlantique et que son peuple a contribué à ce commerce. Leurs histoires singulières participent à la « remythologisation de l'histoire » (Durand, G, 1969) ou à la politique d'héroïsation qui galvanisent ces « conquérants de la nuit nue » (Glissant, E, 1956, p. 155) avec comme exemple l'éloge du marronnage et des révoltes des esclaves sur les navires et dans les colonies. D'abord, elles nous offrent d'autres versions de l'Histoire que celles sélectionnées par les manuels scolaires, imposées par l'idéologie dominante et enseignées aux peuples dominés. Ensuite, face à la vacuité de l'Histoire, lire le roman ou regarder un film sur cette réalité est un moyen d'aider à reconstruire le passé tu, effacé ou travesti à partir des bribes de l'histoire conservées par les esclaves. Ce qui renvoie à la notion d'anthropoétique de Francis Affergan qui souligne l'amputation de la mémoire historique des « commencements », consécutive aux déportations et à l'esclavage ainsi que le rôle de la fiction dans le processus de reconstruction mémorielle (Affergan, F, 1997, p. 239). Enfin, il faut enseigner autrement la problématique de l'esclavage en intégrant des politiques éducatives considérant l'histoire de l'esclavage comme faisant partie de l'Humanité et développer au-delà du devoir mémoriel une culture de la résilience car « le triomphe d'un blessé n'a jamais disculpé l'agression » (Cyrulnik, B, 2003, p. 21). Selon Edouard Glissant, « l'oubli offense, et la mémoire, quand elle est partagée, abolit cette offense [...]. Et si nous voulons partager la beauté du monde, si nous voulons être solidaires de ses souffrances, nous devons apprendre à nous souvenir ensemble » (Glissant, E, 2020). C'est dans cette perspective que la récupération de la figure héroïque de Richard Pierpoint, à travers un spot publicitaire (« Heritage minute »), une mise en spectacle de son histoire et des dessins effectués sur lui, est visible dans les écoles élémentaires du Canada anglophone. En outre, le gouvernement canadien essaie de réhabiliter ce héros en baptisant en 2013 un bâtiment fédéral à London, en Ontario, ainsi que la Maison du Canada au Sénégal (son pays natal), inaugurée le 23 Février 2021, de son nom. Cette tentative de réhabilitation s'observe aussi avec Angélique ; en 2012, une place publique à Montréal (le lieu même de l'incendie en juin 1734) est baptisée la Place Marie-Josèphe-Angélique.

Conclusion

Par le truchement des personnages d'Angélique, d'Aminata et de Richard Pierpoint, c'est une autre réécriture de la traite négrière transatlantique qui se lit. Leurs histoires donnent une vision de l'esclavage au Canada revisitée grâce à la documentation historique ou sa récupération romanesque et filmique. Leurs personnalités et leurs destins sont symboliques dans la mémoire collective car ils témoignent des souffrances de l'esclave et enseignent

des formes de résistance qui ont valu à ces personnages la reconnaissance populaire et la réhabilitation. Unis par le même sort, les trois esclaves noirs ont vécu différemment cette tragédie et chacun, quelle que soit la dureté des épreuves, a tenté d'obtenir sa liberté à tout prix : Aminata et Richard Pierpoint auront la possibilité de redevenir libre alors qu'Angélique ne connaîtra jamais l'affranchissement. Toutefois, la mort de celle-ci ou celle du vieux loyaliste n'est-elle pas synonyme de retour au pays des ancêtres tel que le pensait Monsieur Médouze dans *La Rue Cases-nègres* de Joseph Zobel (1950) ou Tituba dans le roman éponyme de Maryse Condé ? On est en effet tenté de répondre comme le note Kangni Alem que « l'âme retrouve toujours ses origines » (Alem, K, 2009, p. 232). Si donc, ces figures singulières n'ont pas toutes connues les mêmes formes de libération, il n'empêche que leur résistance quotidienne rend compte d'une attitude de résilience individuelle et collective. Aminata et Angélique célèbrent des modèles féminins de bravoure et de courage, qui sacralisent et remythifient la femme noire dans l'éveil des peuples opprimés. Quant à Richard Pierpoint, il est resté le loyaliste noir dont les faits d'armes sont inscrits dans la mémoire collective canadienne malgré une exploitation littéraire inexistante de son histoire.

Références

- Affergan, Francis, *La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*, Paris, Albin Michel, coll. Idées, 1997.
- Aissaoui, Mohammed, *L'affaire de l'esclave Furcy*, Paris, Gallimard, 2010.
- Alem, Kangni, *Esclaves*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2009.
- Bail, Micheline, *L'Esclave*, Montréal, Les Éditions Libre Expression, coll. 10/10, 2009 [1999].
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- Condé, Maryse, *Moi Tituba, sorcière... Noire de Salem*, Paris, Gallimard, 1986.
- Cyrulnik, Boris, *La trilogie de la résilience*, Odile Jacob, 2007. Notamment *Le murmure des fantômes*, Paris, Odile Jacob, 2005 [2003].
- Diop, Cheikh. M. S., « Écriture fragmentaire et résilience littéraire chez Jean-Luc Raharimanana », *Interculturel Francophonies*, revue n° 20. Lecce (Italie), juin 2013, p. 97-113.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : DUNOD, 1992 [Bordas, 1969].
- Fraser, Robert Lochiel, « Pierpoint, Richard », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 7, Université Laval/University of Toronto, 2003 (1988)–, consulté le 14 juin 2020, http://www.biographi.ca/fr/bio/pierpoint_richard_7F.html .
- Gbodossou, Erick Vidjin Agnih, *Histoire africaine et conscience africaine à travers les âges*, Dakar, METRAF Éditions, 2018.
- Glissant, Édouard, *Les Indes, Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1956.
- Glissant, Édouard, Une pensée archipélique, « Edouard Glissant et la mémoire de l'esclavage » <http://edouardglissant.fr/fiche3b.html>, consulté le 13/03/2020 [en ligne].
- Hill, Lawrence, *Aminata* (trad. Carole Noël), Paris, Présence Africaine, 2012 [*The Book of Negroes*, Toronto, Harper Collins Publishers, 2007].
<https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/campagnes/mois-histoire-des-noirs/canadiens-noirs.html>
- Ki-Zerbo, Joseph, *Repères pour l'Afrique*, Dakar, Panafrika Silex/Nouvelles du Sud, 2007.
- Parrott, Zach, « Richard Pierpoint » [en ligne], mis à jour le 6 octobre 2016 [le 1er février 2020], disponible sur <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/richard-pierpoint>
- Sévry, Jean, « Mémoires de l'esclavage, mémoires des esclaves, Deux témoignages, Nigeria (1789) et États-Unis (1845) » Rochmann, Marie-Christine, *Esclavage et abolitions: Mémoires et systèmes de représentation*, Paris, Editions Karthala, 2000, p. 45-55.
- Trudel, Marcel, *Deux siècles d'esclavage au Québec*, Montréal, Éditions Hurtubise, 2005.
- Zobel, Joseph, *La Rue Cases-nègres*, Paris, Présence Africaine, 1950.

VARIA

LE CORPS FÉMININ DANS LES ROMANS DE RACHID BOUDJEDRA. ENJEUX D'UNE ÉCRITURE SUBVERSIVE

Khadija MAARIR

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Dhar El Mahraz, Fès – Maroc
fz56964@gmail.com

Abstract. *It was not easy, in conservative and modest Maghreb societies, to talk about the body and its representations, let alone make it an object of writing. Writing on the body was such a taboo that respects for the rules of propriety, care for the sensitivity of the reader took precedence over all considerations. However, some subversive writers, including Rachid Boudjedra, will dare to make the body a central component of the novelistic universe, which will determine the functioning of the entire textual device. We will better understand the links between the characters, the relationship between the individual and the community, and the question of values. Hence, the body becomes "the mediator between the intimacy of the Self and the exteriority of the world" (RICOEUR, P, 1990, 372). Taken in various postures, the female body reveals, especially in these writers', the status of woman in all its complexity and ambivalence: tortured woman, bruised woman, but at the same time desired, eroticized... Our article will focus on the body as a "place of relational and social complexity" (BERNHEIM, G, 1996, 180) in Boudjedra's works. Doing this, we will attempt to provide fair answers to the following questions: How does the body manage to forge a place within the text? What role is reserved for it? We will also wonder if writing does not assume a cathartic and liberating role through resistance to doxa and alienating stereotypes in which it freezes the female body.*

Keywords: *body, subversion, desire, abjection, catharsis.*

Il n'était pas facile, dans les sociétés maghrébines conservatrices et pudibondes, de parler du corps et de ses représentations et encore moins d'en faire un objet d'écriture. Écrire sur le corps constituait un tabou à telle enseigne que le respect des règles de bienséance, le soin de ménager la sensibilité du lecteur primait sur toute considération. Pourtant, certains écrivains subversifs, dont Rachid Boudjedra fait partie, vont oser faire du corps une composante centrale de l'univers romanesque, laquelle composante déterminera le fonctionnement de l'ensemble du dispositif textuel. On comprendra mieux les liens entre les personnages, le rapport entre l'individu et la communauté, la question des valeurs. Le corps devient ainsi « le médiateur entre l'intimité du moi et l'extériorité du monde » (Ricoeur, P., 1990, 372). Pris dans des postures variées, le corps féminin surtout révélera, chez ces écrivains, le statut de la femme dans sa complexité et ses ramifications.

Dans le paysage littéraire maghrébin de langue française, l'œuvre de Rachid Boudjedra est considérée comme polémique et critique. La voix singulière du romancier introduit la discordance dans le champ littéraire et fait voler en éclats les dogmes de toutes sortes.

C'est un auteur provocateur qui clame haut les vérités, qui a le courage de rompre avec une littérature algérienne plutôt ethnographique et folklorique, teintée de misérabilisme et de timide contestation. Sa parole irritée émane d'un rapport subversif à la machine littérature. Parole captatrice pleine d'interrogations, parole qui nous implique dans les débats cruciaux autour des questions de la modernité, des traditions, de l'aliénation, de la révolution, de l'Orient, de l'Occident et de l'émancipation de la femme...

La notion de subversion est alors capitale pour appréhender les enjeux de l'œuvre de Rachid Boudjedra. La violence du texte reflète dans cette optique les bouleversements subis par les sociétés maghrébines dans le siècle précédent. Nous avons, d'une part, l'occupation coloniale avec ses stratégies de violence physique et symbolique qui visaient à inférioriser, à intimider et à terroriser les populations des pays colonisés. Signalons, d'autre part, les désillusions des indépendances. Les grands rêves de liberté et de modernité ont cédé face aux forces conservatrices et à l'autoritarisme. Il est donc tout à fait normal, comme le pense Albert Memmi, que le roman maghrébin devienne « l'expression des inquiétudes de la société, de ses doutes, de même que de sa lutte contre elle-même, de sa négativité » (Dejeux, J., 1994, 39).

Le choix esthétique de Boudjedra trouve ainsi toute sa justification. Selon lui, la raison d'être de la littérature réside dans sa capacité « de remise en question, de subversion et de renversement » d'un ordre déjà établi, puisque le roman n'est que l'expression des contradictions de la société si bien qu'écrire, c'est « nommer le réel et lui donner forme » (Gafaïti, H., 1987, 11). Dès lors, le cadre social, comme ensemble d'expériences existentielles, reste indissociable des modalités de la pratique littéraire. Boudjedra portera un regard attentif à l'enfance considérée par Blondel comme l'âge où se fixent les affects et les sentiments. Le romancier affirme ainsi: « les premiers romans ont été ceux de l'enfance que j'ai appelée l'enfance saccagée. L'enfance trahie par les adultes, l'enfance bafouée par le père. Et cette enfance est racontée dans mes premiers romans, *La Répudiation* et *L'Insolation*, d'une façon violente. Je dirais que c'étaient les romans du cri » (Gafaïti, H., 1987, 11). Tout part de l'enfance sacrifiée, violentée, ce qui se traduit justement par une écriture violente qui met délibérément l'accent sur les troubles et les désordres de la psyché. D'où le recours au vocabulaire de la psychanalyse: le complexe d'Oedipe, l'inceste, la castration, le sentiment de culpabilité, le dédoublement.

La prospection psychanalytique est mise au service d'une écriture de la transgression qui, en disant l'indicible, en livrant les secrets de la psyché et du corps, procède à la destruction du triangle sacré composé de la religion, de la politique et du sexe. Le corps devient objet d'écriture, instrument privilégié du langage dans le sens où « le sexuel constitue la substance et la matière même de la pensée et de la production langagière » (Zeliche, M., 2005, 49). C'est à travers le corps que l'on reconstitue l'Histoire problématique voire traumatique de l'individu et de la collectivité. C'est pourquoi l'univers Romanesque de Boudjedra est hanté par « ces êtres problématiques » qui sont toujours en quête de valeurs absolues opposées aux mythes ancestraux de la société patriarcale.

Notre article portera sur le corps comme « lieu de complexité relationnelle et sociale » (Bernheime, G., 1996, 180). Nous essayerons de voir ainsi comment, par le biais du corps féminin, les dérèglements pathologiques de la psyché s'articulent aux carences patentées du

système des valeurs et aux drames de l'Histoire. Nous livrons alors le devenir problématique d'une société qui n'a pas encore réglé les problèmes de la violence, de la domination et de l'autorité. On montera d'abord comment le corps exprime les rapports de domination qui sous-tendent la société. On verra ensuite comment il génère une attitude paradoxale faite de désir et de repulsion. On démontrera enfin comment il cristallise les énergies de contestation et de subversion à tous les niveaux.

Corps et rapports de domination

Aborder la question du corps, c'est évidemment traiter de « la question de la personne et son rapport à autrui » (Bernhei, G., 1996, 17). Désormais, le relationnel détermine la valeur du corps, son statut social ou ses fonctions... Les rapports entre les protagonistes (homme/femme) sont révélateurs des postures différentes que prend le corps. Il dévoilent les valeurs qui déterminent son existence individuelle et collective. Dans ce sens, Michel Foucault considère ces rapports comme « un champ de bataille », un lieu de négociation entre pouvoir et domination. Le corps sera alors à tour de rôle dominant ou dominé, désirant ou désiré, sujet ou objet.

Notons d'emblée que les prescriptions religieuses et les traditions exercent une violence symbolique et effective sur le corps. Le corps féminin surtout révélera des héroïnes romanesques condamnées et rejetées. Elles incarnent, en quelque sorte, la figure d'Ariane, déesse de la mythologie grecque qui fut abandonnée par Thésée malgré son amour et qui meurt de chagrin. On assiste alors, dans les textes de Boudjedra, à une dramatisation de la violence. En effet, pour mettre en exergue le drame obsédant de la femme soumise, l'auteur choisit une forme d'écriture caractérisée par l'éclatement et la subversion insolente. Les textes regorgent de mots et d'expressions relatifs au corps, plus particulièrement dans sa dimension érotique. Au-delà de toute retenue, il s'agit d'abord de nommer les choses. Nommer est en soi un geste transgressif mais aussi une sorte de leur attribuer une identité. On peut lire dans *L'Insolation* : « palpe d'un geste rapide les hanches et la poitrine, un sein beaucoup plus gros que l'autre, ...fesses volumineuses, seins banals, poitrine houleuse, la douceur de son corps» (Boudjedra, R., 1972, 78). Ailleurs, on décline les appellations du vagin sous toutes les formes: il est tantôt « un machin», tantôt « ce magma de peaux rosâtres de grandes lèvres de petites lèvres de clitoris de plis et de replis de vulve de poils». Il désigne aussi ces « choses humides, toutes ces sécrétions », « cette barbaque cette viande cette chair tuméfiée comme saccagée mutilée à coups de couteau ... », ces « grosses noix que les femmes sont condamnées à porter entre leurs jambes comme une malédiction », « la vraie plaie » de la gente féminine (Boudjedra, R., 1994, 30-31-33). Le propos est tout aussi cru dans *La Répudiation* où Boudjedra ne lésine pas sur les mots : « fesses volumineuses » « seins banals», « poitrine splendide » (Boudjedra, R., 1969 : 12, 19, 107), « cet organe infatigable mais fade, humide et décevant [...] cette fente ridicule, ce pertuis enfantin, cette caverne obscure, moite, mouillée, cachottière... » (Boudjedra, R., 2017, 94).

Le récit du corps n'est autre que celui d'une violence, d'une soumission tragique incarnée notamment par la figure de la mère. Dans *La Répudiation*, *L'Insolation*, *La Macération*, *Timimoun*, *Les figuiers de Barbarie* et *La Dépossession*, les noms changent, mais c'est la même histoire qui sera racontée différemment. Celle d'abord de l'enfance volée, du

mariage précoce: « elle a été mariée très jeune, à treize ans, comme le voulait cette coutume ancestrale et barbare de marier les filles à peine sorties de l'enfance » (Boudjedra, R., 2017, 54). Ce sera aussi le cas de Kamar dans *La Macération*, mariée très jeune à Hassan El Djazaïri, âgé de quarante et un ans, alors qu'elle venait d'avoir ses premières règles. Celle ensuite du viol qui s'abat comme une fatalité sur la femme pour confirmer son statut d'objet sexuel, soumis aux plaisirs et à la bonne volonté des hommes. La scène du viol constitue un invariant narratif des romans de Boudjedra. Le romancier n'hésite pas à cracher à la figure du lecteur toute la cruauté et toute la violence associée à l'acte: « Viol de ma mère, en pleine lumière de l'été, à côté du puits où elle était venue puiser l'eau; par terre, à la manière des moutons de mon enfance que j'avais vu tuer et dépecer » (Boudjedra, R., 1972, 85). Ce qui choquera de plus Mehdi, le narrateur, ce sera le silence des deux sœurs soumises et engrossées en même temps. Face à leur calvaire, et pour couvrir le scandale, Si Omar fait appel à Djoha (figure humoristique dans la tradition orale) qu'il menace de livrer à la police pour ses activités d'agitateur politique notoire et pour son trafic de stupéfiants. Djoha accepte un mariage blanc avec Selma, il reçoit en contrepartie un local situé sur le port et deviendra poissonnier.

Dépossédée de son corps, la mère sera aussi privée d'un nom propre. Dans *La Répudiation* 'Ma' sera possédée tel un objet par si Zoubir, elle sera par la suite délaissée au profit d'une autre femme plus jeune. Pire encore, elle sera accusée d'adultère après avoir été « abandonnée depuis une dizaine d'années, privée d'affection, amoureuse, délaissée sexuellement » (Boudjedra, R., 2017, 80). Les champs lexicaux de la violence, de la souffrance dominant alors dans les textes cités à telle enseigne que des mots comme « sang, déluge, dépuceler, violence inouïe, la plaie ouverte, sanglotait, souffrait » deviennent constitutifs de la représentation et du destin de la femme. Nous sommes bel et bien face à une écriture de la dénonciation en vertu de laquelle les hommes deviennent des bourreaux sadiques savourant la souffrance de leurs victimes. Une telle hargne verbale, dont la vocation est de déstabiliser le lecteur, sont indispensables pour rendre compte des rapports de domination au sein de la société maghrébine et que la problématique de la sexualité résume si bien.

Pour Claude Lévi-Strauss, le couple homme-femme est « une rencontre dramatique » (Lévi-Strauss, C., 1955, 561) caractérisée par l'opposition et la violence. Ceci est d'autant plus vrai dans le contexte magrébin que la violence aboutit purement et simplement à la claustration et au mutisme du corps féminin, dans le sens où « le mutisme est fermeture de l'être » (Ben Jelloun, T., 1973, 69). Le corps cloîtré, paralysé dans ses frustrations est décrit avec énormément de sensibilité dans *La Répudiation*, *L'Insolation*, *La Dépossession* mais aussi dans *Timimoun*. La tonalité pathétique fait son apparition et se présente comme l'envers de la violence textuelle qui domine ailleurs. IL ne s'agit pas de s'apitoyer sur le sort des femmes, mais de leur réserver des moments d'intimité qui font transparaître leur humanité, gommée et par l'arbitraire d'une société phallocratique: « ma mère se réfugie dans ses migraines légendaires. Elle s'entourait alors la tête d'un magnifique fichu berbère...elle lui octroyait, certainement, des qualités miraculeuses pour guérir ses maux de tête et calmer ses angoisses rentrées et ses frustrations de femme délaissée par son époux. » (Boudjedra, R., 1994, 32). Par des détails, insignifiants en apparence (le fichu berbère), le texte nous dit comment la femme fait face à la violence subie, comment elle

tente de contourner son impuissance en conférant un pouvoir surnaturel aux objets du quotidien, aux marabouts et aux charlatants visités, lesquels constituent un ultime refuge et une source d'espoir devant la surpuissance des hommes.

De la sociologie à la psychanalyse: le corps entre désir et répulsion

Michel Porret rappelle les « nouveaux standards de l'esthétisme contemporain [qui] par l'excessive violence faite au corps, réactualisent dans un mode aseptisé [...] les incarnations de la bestialité qui sommeille dans l'individu. » (Porret, M., 1998, 23). Dans ses romans, Boudjedra met en relief cet aspect bestial réservé au corps qui n'est que "chair", "viandé", "loque". En un mot, le corps féminin est une source d'effroi, d'abjection. Le romancier nous renvoie aux constituants archaïques de l'imaginaire féminin, à la figure de la femme castratrice, à celle de l'ogresse qui nous dévore. Cette peur primitive de la femme s'exprime d'abord par la répulsion face au sang menstruel. Les menstrues hantent les narrateurs-personnages des romans de Boudjedra. C'est le cas de Mehdi, le narrateur de *L'Insolation*: « quelque chose, dans ma tête, me disait qu'elle était désirable malgré la peur du liquide épais qui n'arrêterait pas de couler de la blessure, mais il ne fallait pas me parler de sa poitrine! » (Boudjedra, R., 1972, 10). Elle s'exprime, ailleurs, par la laideur et la difformité du corps féminin. Voici comment le même Mehdi réagit face au corps de Nadia: « Il faut m'armer de volonté pour résister à ses avances, sinon la douceur de son corps, son giron irradiant et son buste apparemment harmonieux me mettraient hors de moi. A nouveau, ce serait le déluge de la chair blanche et rebondie, puis à nouveau la peur face aux deux seins ridicules. » (Ibid., 23). Présenté de manière caricaturale, le corps féminin inspire le dégoût: « il fallait que le dégoût me prit [...] et que j'allasse dans la tinette vomir toutes mes tripes, avec dans ma tête des massacres collectifs » (Ibid., 124) Mehdi traite Nadia d' « ogresse » et de « méchant scorpion de race borgne ». Il révèle sa haine à l'égard de son corps abject mais exploité sexuellement. En effet, pour stimuler *salibido*, Mehdi a recours à des photos de pin-up, à des positions excitantes. La peur archaïque de la femme rend indispensable, en quelque sorte, le recours à des figures féminines rassurantes façonnées par l'imagination. C'est comme si la société maghrébine, au seuil de la modernité, était restée prisonnière d'une représentation archaïque du féminin où le désir et son inhibition coexistent tant bien que mal.

Cette coexistence problématique se voit dans toutes les œuvres de Boudjedra où le rapport au corps féminin est fortement ambigu. A titre d'exemple, pour Zahir, personnage de *La Répudiation*, le corps féminin est à la fois objet d'attraction et de répulsion à cause du sang qui ne symbolise pas autre chose qu'une blessure. Il écrit sur son carnet: « Depuis cette rencontre avec l'intimité féminine (les menstrues), j'ai considéré les femmes comme des êtres à part, porteurs de plaies redoutables » (Boudjedra, R., 1969, 105). La circoncision, comme pratique traumatisante et « invention barbare des adultes » (Ibid., 204), exacerbe chez les narrateurs, l'angoisse de la femme et de la castration. Si le sang maternel, synonyme de souillure, est associé à « la projection de la peur, de la castration » (Almanjrado, H., 2001, 51), le sang de la circoncision ne fait que prolonger cette peur par la mutilation qui se fait d'ailleurs avec la bénédiction de la mère et sous son égide.

Autrement dit, pour comprendre l'écriture de la violence chez Boudjadra, il faut opérer, comme le suggère le romancier d'ailleurs, un glissement du niveau sociologique vers le

niveau psychanalytique et anthropologique. L'ambivalence qui caractérise le positionnement face à la femme trouve alors son explication. Présentée comme une victime soumise et impuissante, celle-ci ne suscite pas moins un sentiment de peur voire de haine. Toutes les protagonistes deviennent pour ainsi dire le substitut de la mère déchue, accusée de lâcheté et rendue responsable de son sort: « ridicule, ma mère! Je la haïssais » (Boudjedra, R., 1969, 61) La soumission de 'Ma', de Malika et de sa tante passive explique et justifie, par conséquent, la répulsion du narrateur pour le corps féminin. Les femmes ne manifestent aucune réaction face à l'autorité masculine, aux actes de discrimination et à la débauche ostentatoire. Une telle résignation, une telle aliénation ne peuvent qu'offusquer Boudjedra, qui est contestataire dans l'âme. La révolte dans son œuvre se veut cathartique; elle vise en particulier la purgation des fantasmes enfouis dans l'impensé individuel et collectif maghrébin et invite à une reconsidération du corps féminin.

Mais, dans l'économie complexe du désir, la mère honnie est en même temps objet de convoitise. Aussi, le rapport à la femme prend-il parfois une coloration nettement œdipienne. Michelle Perron note, à cet égard, que dans le complexe d'Œdipe « l'imaginaire projette souvent la libido dans des expositions crues, subversives du corps féminin » (Porret, M., 1998, 23). Boudjedra tirera tous les effets possibles de la complexité du rapport à la mère. On comprend, dès lors, l'attitude de Mehdi dans *L'Insolation*, de Rachid dans *La Répudiation* et surtout l'amour qu'ils portent à la mère, l'envie œdipienne de la posséder. Cette envie s'exprime, d'une part, dans le discours. En témoignent la répétition de l'expression « ma mère » (Boudjedra, R., 1994, 22,23, 32, 33, 34, 98) au début de plusieurs paragraphes. Elle s'exprime, d'autre part, dans le rêve, le narrateur rêve de sa mère morte dans une ville étrangère difficile d'accès. Ce fait s'explique chez Freud par le désir de la possession symbolique de la mère, contrariée par les interdits moraux, lequel désir engendre le refoulement qui, à son tour, génère des rêves pouvant se reporter vers d'autres femmes telles Nadia l'infirmière, confondue avec la mère réelle: « hurlant mille insanités, confondant Nadia avec ma mère avec Samia puis avec l'amante du bagnard » (Boudjedra, R., 1972,70).

On l'aura compris. Le corps féminin nous renseigne sur une réalité sociale et historique, celle de la société algérienne au lendemain de l'indépendance. Objet de désir et de répulsion, il résume, de manière symbolique, les ambiguïtés qui habitent cette société, les tensions qui la traversent, les rapports de domination qui la régissent. La sclérose de la société, l'impuissance à imaginer une émancipation libératrice se traduisent pour ainsi dire par la peur primitive de la femme castratrice. Mais, dans l'économie générale des œuvres étudiées, un mouvement sous-terrain se laisse deviner, une contestation larvée se fait sentir. Le corps en sera le véhicule et l'enjeu.

Corps et Révolte

Dans *La Littérature et le Mal*, Georges Bataille souligne que « la littérature porte en elle une révolution » (Bataille, G., 1957, 9); laquelle se concrétise de deux façons, soit par la contestation du monde des adultes, soit par l'adhésion au parti du Mal et des vilains. Les femmes chez Boudjedra réussissent à combiner les deux. Derrière une apparence de soumission, elles font le choix du mal pour déjouer, en secret, les lois iniques et

coercitives du sérail. Nous retrouvons ici la figure archétypale de la femme insoumise dont l'ingéniosité vient à bout des systèmes d'autorité les plus répressifs. En effet, des personnages comme Samia, Yasmina, Zoubida, Laila, Saida se rebellent par des actes de vengeance qui subvertissent le système des valeurs. La tante Malika dans *L'Insolation* recourt à la trahison pour se venger du tyran Si Omar : « elle prisait en cachette. Je l'avais surprise, plus d'une fois, en train d'allaiter mon oncle qui se pavanait entre ses deux femmes » (Boudjedra, R., 1972, 83) afin de prouver sa virilité. Zoubida franchit un pas supplémentaire en trompant son vieux mari avec son propre fils Rachid. Les actes incestueux abondent d'ailleurs dans *La Répudiation*, *L'Insolation*, *La Macération*, *Les figuiers de Barbarie*... Les femmes, avec la complicité des victimes masculines du système de domination, se livrent à la désacralisation subversive de la figure du père et du mari. Un même combat les unit. L'édifice de la société patriarcale se fissure. Il ne tient que par une solidité de façade. Rachid, le narrateur de *La Répudiation* qui a le même prénom que l'écrivain, entretient des rapports avec Zoubida, la deuxième épouse de son père. Le narrateur de *La Macération* convoite Kamar, sa jeune marâtre, et tente de violer sa demi-sœur. Les femmes, en apparence dociles, font implorer le système de valeurs de l'intérieur, en livrant le corps à toutes les dérives, à tous les excès possibles et impossibles.

Cette attitude jusqu'au-boutiste, qui réunit femmes et hommes, prend d'autres formes dans les œuvres de Boudjedra. La révolte devient alors acte de défi, transgression consciente de tous les tabous, de tous les interdits. Au-delà de toute pudeur, le roman intègre dans son univers des thèmes comme l'alcoolisme, l'homosexualité, le kif, la prostitution. Nous frôlons la trivialité du picaresque. Le romancier ne sera pas complice du silence ambiant. Il oppose la réalité du corps, ses désirs et ses dérives à la pudeur affectée des uns et des autres. Un épisode de *Timimoun* résume ce que nous venons de dire. Un personnage s'enivre le lendemain des funérailles de son frère, lequel a choisi le suicide comme acte libérateur : « je contrevins à la tradition religieuse en buvant mon premier verre de vodka ; le lendemain des funérailles » (Boudjedra, R., 1994, 58). Un suicide camouflé et arrangé par le père en mort naturelle, sous la pression des autorités religieuses. Même le rituel religieux de purification des cadavres s'avère pour ce personnage atypique une pratique insignifiante : « pourquoi laverait-on les morts? Drôle d'idée! Quand on sait à quelle vitesse un corps pourrit, se désagrège... » (Ibid., 54). Autodestruction, putréfaction. Arraché à la logique des conventions sociales, le corps est ramené à sa dimension purement physiologique. Par ailleurs, le narrateur de *Timimoun*, homosexuel, se trouve incapable d'entretenir une relation avec Sarah, la jeune femme qui l'a séduite : « c'est cette nuit-là que je regrettai, pour la première fois, d'être passé à côté des femmes, de leur tendresse, de leur corps, de leur sexe, de leur humidité. Mais c'est cette nuit-là, aussi, que je retombai dans ma peur des femmes » (Ibid., 48). Par la suite, l'homosexualité est revendiquée sans détour par ce même personnage. Corps impuissant. Corps assumé. Corps régénéré. Toute la dynamique sociale, historique; toute la dynamique de la psyché s'expriment ici.

A ce stade de l'analyse, on peut dire que le corps constitue le point nodal autour duquel gravitent tous les enjeux de l'écriture romanesque si bien que son histoire révélera, dans un même acte, les blessures du moi et celles qui ont marqué l'Histoire de l'Algérie. Verena von der Heyden-Rynsch affirme à cet égard : « Le moi qui observe et écrit ne se

contente pas de se dévoiler soi-même, mais révèle des événements restés jusqu'alors secrets, ensevelis par l'histoire, auxquels un éclairage personnel peut prêter une valeur sociale singulière. » (Alemdjrodo, H., 2001, 138). Dans *La Pluie et Le Démantèlement*, Boudjedra réussit la jonction de l'individualité et de l'Histoire. En même temps qu'elles rejettent toute forme de soumission, les héroïnes de ces romans prennent la parole pour juger leur société. Cette prise de parole leur permet, d'une part, d'affirmer leur individualité et, d'autre part, leur subjectivité par rapport à l'Histoire. La narratrice du *Démantèlement* se consacre à l'écriture et remet en question tout le passé colonial et les clichés qui y sont rattachés. Dans le même roman, Tahar El Ghomari, grand militant anticolonialiste, cède ses manuscrits à la narratrice du roman, Selma, afin qu'elle élabore, à partir de ses notes parcellaires, une relecture plus cohérente de la guerre d'Algérie. Le récit de *La Pluie* n'est que la confession d'une femme arabe qui étale sur le papier son destin gâché, sa déception affective et sa névrose familiale ainsi que son rejet de la violence coloniale.

Pour dire les choses plus simplement, disons que le corps et la patrie ne font qu'un. Les violences subies pas l'un renvoient d'une manière ou d'une autre aux violences subies par l'autre. Nous adoptons ici la distinction que fait Merleau-Ponty entre le corps « objectif » et le corps « phénoménal » (Merleau-Ponty, M., 1964, 80-181). Dans le corps phénoménal, on attribue à une ville des qualités propres au corps humain. C'est ce que fait Boudjedra dans ses romans. Le corps ambivalent de la femme est construit ainsi à l'image des villes algériennes (Constantine, Alger...) dotées de valeurs paradoxales. Tout est fait, en outre, pour assimiler le viol du corps féminin à celui de l'Algérie dominée par la double agression de la puissance coloniale et de la société patriarcale. C'est pourquoi Boudjedra ne dissocie jamais les souffrances de la mère et celles du pays. Ce passage des *Figuiers de Barbarie* le montre: « nous avons peur. Peur de tout. De l'adversaire impitoyable. De nos chefs aussi impitoyables. Des éléments naturels, hostiles et meurtriers » (Boudjedra, R., 2010, 37). Voilà ce qui explique les inhibitions subies par le corps, mais aussi ce désir de liberté qui est d'abord violence, colère, volonté de déconstruction, mais qui ne tardera pas à se transformer en énergie de reconstruction.

En guise de conclusion, on peut dire que l'œuvre de Rachid Boudjedra, plus que toute autre, vérifie ce lien très fort entre la littérature et la psyché. D'où la valeur accordée au thème du corps. La mise à mal de l'intégrité de ce dernier devient ainsi le symbole de l'assujettissement de la femme, voire de toute une société. Par conséquent, les blessures faites au corps tout court ne sont que prétexte à aborder les maux dont souffre le corps social. Du coup, la figure de la femme devient la métaphore de la patrie, de l'ensemble de la société algérienne. Dans cette démarche métaphorique, le corps, et plus particulièrement le corps féminin, va cristalliser tous les enjeux d'une dynamique où coexistent une tendance à la soumission et une volonté de révolte. Les maux prennent alors plusieurs formes, celle de l'ordre social patriarcal, de la tyrannie du pouvoir, de la répression politique, des traditions et de la religion. Dans cette optique, la subversion comme « esthétique de violence » sera mise en œuvre non pour représenter la violence en elle-même, mais dans la perspective d'une rupture revendiquée avec le conformisme. Bref, à travers le corps féminin, se lit toute l'Histoire et toute la topographie du mal algérien. On y lit l'impuissance d'une société qui est sortie du colonialisme sans vraiment pouvoir se

libérer des rapports de domination qui se sont perpétués à travers la figure du patriarche. On y découvre aussi les peurs d'une société qui n'a pas encore dépassé les ambiguïtés inhérentes à la peur primitive du féminin. Mais, au-delà de ce constat affligeant, rapporté avec une violence sans concession, le corps s'affirme surtout comme énergie libératrice: il transgresse toutes les lois, toutes les règles de bienséance, toutes les limites pour nous installer dans le difforme et le monstrueux. Tout bien considéré, écrire un roman pour Boudjedra s'apparente à une catharsis qui s'accomplit dans la transgression des formes scripturaires, dans la réécriture de l'identité féminine, dans la libération de l'individu et de toute la société.

Références

Corpus

- Boudjedra, Rachid, *La Répudiation*, Ed. Denoël, Paris, 1969.
 Boudjedra, Rachid, *L'Insolation*. Ed. Denoël, Paris, 1972.
 Boudjedra, Rachid, *La Macération*, Ed. Denoël, Paris, 1984.
 Boudjedra, Rachid, *Timimoun*, Ed. Denoël, Paris, 1994.
 Boudjedra, Rachid, *Les figuiers de Barbarie*, Ed. Grasset, Paris, 2010.
 Boudjedra, Rachid, *La Dépossession*, Ed. Grasset, Paris, 2017.

Essais, articles et études critiques

- Alemdjrado, Hangni, *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Ed. Pessac, Bordeaux, 2001.
 Bataille, Georges, *La Littérature et le Mal*, Ed. Gallimard, Paris, 1957.
 Ben Jelloun, Tahar, *Harrouda*, Ed. Gallimard, Paris, 1973.
 Bernheim, Gilles, *Le Corps*, Ed. Albin Michel, Paris, 1996.
 Déjeux, Jean, *Littérature maghrébine d'expression française*, Ed. PUF, Paris, 1992.
 Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*, Ed. Payot, Paris, 1975.
 Gafaiti, Hafid, *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1999.
 Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Ed. Gallimard, Paris, 1964.
 Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Ed. Seuil, Paris, 1990.
 Zeliche, Mohammed-Salah, *L'écriture de Rachid Boudjedra, poétique des deux rives*, Ed. Karthala, Paris, 2005.

THE TRANSFER OF CULTURAL INTELLIGENCE TO MEDICAL STUDENTS IN THE DIGITAL ERA

Laura Ioana LEON

“Grigore T. Popa” University of Medicine and Pharmacy – Iasi

lauraileon@yahoo.com

Abstract. *The notion of cultural intelligence is increasingly referred to nowadays, particularly when it comes to the efficient communication within the workplace. We may even say that cultural intelligence overlaps with intercultural competence, which is true up to a certain extent; however, as communication keeps getting more digital (especially amid the COVID-19 pandemic), we come to realize that the traditional methods of teaching such notions must be updated in order to correspond to our current needs. Given the fact that these concepts were being taught to medical students in ESP classes, the following paper aims to discuss some approaches to teaching these subjects – which prove to be highly beneficial to medical students when they learn to understand the way in which cultural intelligence may come to influence the work they are going to carry out in health care settings, the way in which they will be able to interact with people coming from different cultural backgrounds. The paper will also try to address the problem of cultural values nowadays, the way in which people respond to such values in a digitalized world that may have come to challenge the very notion of tradition as we used to perceive it.*

Keywords: *Cultural intelligence; Big C Culture; foreign language teaching; medical students; online learning.*

We have, in many instances, stressed upon the idea that foreign language teachers, especially those dealing with foreign languages taught for specific purposes, have to keep themselves updated and adapt their didactic materials so that they correspond to the new challenges of a world in continuous change. Thus, in this preoccupation to improve the English learning experience of medical students, at the “Grigore T. Popa” University of Medicine and Pharmacy Iasi, we have constantly tried to update our course topics. Even in the absence of a pandemic experience (that, undoubtedly, has had its huge impact upon the teaching process – let us think only to the fact that we had to experience, for the first time in our lives, a 100% online teaching process to which we had to adapt overnight), we could easily sense the need of saying something more about the topic of culture when it came to foreign language teaching. Indeed, it took almost half of a century to realize the importance of dealing with the element of culture in foreign language teaching, and then to implement the right amount of ideas and activities in our classes, that would make the process worthwhile and effective. Needless to say that there were still teachers and students that had never heard about the relationship between language and culture and consequently, for whom the whole foreign language learning was diminished to the traditional format of the acquisition of vocabulary and grammar rules.

In this context, the aim of this paper is to show how the perspective upon the notion of culture, as we used to perceive it less than a decade ago, has undergone some major transformations that have reached their climax once the teaching process had to be transferred in the online medium because of a pandemic.

It has become somehow evident that the old traditional approach to culture, as part of foreign language teaching, no longer fits in the new context in which culture might be going through a process of change in acceptance. Maybe this is more valid for the English language itself, though, as we are trying to approach the new concept of *cultural intelligence*, we are going to see that this term rather applies to a general context. The English language holds a special place due to the fact that, in some contexts, it may have become emptied of any cultural connotations – let us think of the Internet, where the English language is the lingua franca, being thus used by people all over the world, each individual representing their own culture, without any strings attached to the use of the English language as a medium of communication. Therefore we consider it very important today to establish clearly why the element of culture, as part of foreign language teaching, with an emphasis on foreign languages taught for specific purposes (ours being Medical English), needs to be paid attention. The old traditional perspective was trying to explain why culture should be integrated in the study of a foreign language, as part of trying to understand the whole context or background where the language was spoken.

The ultimate goal of studying a foreign language (this is valid, however, most of the times, in North American and Western European contexts) is to be able to live in that specific cultural context, behaving almost like a native speaker, thus being able to surpass any cultural obstacles that may impede communication. This was, undoubtedly, a thing that was easily understood in our Romanian contexts as soon as our doctors started to look for jobs abroad and they could see that, unless they become familiar with the major cultural aspects (be they part of Big C Culture or little c culture), they won't be able to survive. So culture became an important ingredient when it came to the workplace (especially when doctors were carrying out their professional activities outside the Romanian borders – though, with the intense migration process, culture has become a sensitive issue almost anywhere in the world, regardless the context), but also to keep the pace with the development of technology (though this time we may speak of some slightly different skills that may be required). Last but not least, in order to follow an academic career, as we have discussed it before, any notion related to Academic Writing (as part of the ESP curriculum) should contain references to cultural issues as well. The majority of studies focusing on this topic stressed upon the importance of this idea. Citing a study carried out in 2001 D. Thanasoulas, Noor Rochmawaty, along with other researchers emphasize this important idea, “language and culture are interrelated as culture help people to identify not only speaker and listener, topic of the conversation but also help people to better understand how to identify messages, meaning behind the message and the contexts. However, the manner in which culture is often presented often does not meet the expectations and needs of an increasingly communicated world” (Rochmawaty, N, 2018, 655). The last idea we find in the quoted paragraph may need some more investigation that will lead us to some important ideas regarding cultural intelligence. As foreign language

teachers, who have understood the importance of dealing with the cultural element in our classes, finding relevant activities to work with our students, we might easily notice that some of our students may become more effective in acquiring this knowledge.

This individual potential to put this knowledge to good use may have actually nothing to do with the way in which foreign language teachers do their jobs. Of course, we are not trying to diminish the foreign language teachers' role in the process of transferring this knowledge – on the contrary, they are a key element in the process as they become the facilitators for the students to better understand how to become aware of these ideas and, later on, how to put them to good use. It may be here that we can find an early conceptualization of cultural intelligence, as a skill needed in order to function effectively in a globalized interconnected world. The experience of the pandemic has shown us how this skill is needed more than ever: “Regarding the role of language learning strategy in the successfulness of a second or foreign language learner, studies provide several factors which may affect the choice and use of the strategies. Gardner and MacIntyre point out that the relationship between language learning strategies and other individual factors such as intelligence, aptitude, attitudes, motivation and anxiety is complex. Other potential learner variables which may affect the choice of language learning strategies are personality, learning style, beliefs and personal circumstances. Three factors which commonly regarded to have an impact on learners are the variables of nationality, sex and age” (Rochmawaty, N, 2018, 656). Further on, the study focuses on other important ideas the language learning strategies, but also the learners' personal experiences or skills that lead to proficiency, i.e. “foreign language proficiency is the ability to use the language modalities (listening, reading, writing and speaking), and to assume the cultural framework of the language being studied for the purpose of communicating ideas and information” (Rochmawaty, N, 2018, 657). As we have already said, despite all that, teachers should be encouraged to bring activities in their classroom that would promote the idea of culture: “Given the arguments of how cultural intelligence plays an important role in students' preference of language learning strategies and the frequency of applying them, it is necessary to note that English teachers should promote a culturally responsive teaching atmosphere in their classroom. This type of classroom will help students' level of cultural intelligence improved as it provides more opportunities on cross-cultural interactions. High level of cultural intelligence is assumed to encourage students to better understand their own culture and the foreign culture that they are learning. With this understanding, they could direct themselves to be good language learners who know the most suitable strategies to use that fit to their personality and cultural backgrounds” (Rochmawaty, N, 2018, 661).

The pandemic experience has definitely brought about unexpected situations that challenged us not only from a technical point of view (if we had to display some technical skills), but also from a cultural point of view – this time a quite different experience than the one we were used to, in the context of going through something that was similar all over the world. We had to isolate ourselves, but, again, for the very first time since the Internet, everything has become closer than ever. Being exposed to all sorts of situations or people belonging to different cultural backgrounds, we had to find resources to understand them, to understand different types of behavior. For that, cultural intelligence is needed: “Just as emotional intelligence helps you interact effectively with students

based upon the cues they send about their emotional state, cultural intelligence allows you to have that kind of insight when you're a cultural outsider. A great deal of what it takes to detect and respond in light of the emotions of a student presumes you know how to interpret their nonverbal behaviors and the subtext beneath their words. That's difficult if not impossible when dealing with someone from an unfamiliar culture"(<https://culturalq.com/blog/teaching-english-with-cultural-intelligence/>).

The need for cross-cultural understanding is imperative, and finding those strategies to teach foreign languages effectively, by making our students develop these extra skills (we may not have had in view before the pandemic), is a thing that we should try to focus on in the years to come: "Teaching with cultural intelligence means you adapt your teaching style and content based upon your students' cultural background but that you also must retain your personal style for what makes you authentic and effective in the classroom. There's a great deal of research behind the kinds of strategies that are most effective for teaching with cultural intelligence. And the good news is, anyone can teach with cultural intelligence. But it's not automatic. It requires an intentional effort to assess and improve your skills and a developmental plan for adjusting the way you teach. But with a conscious effort, you'll find yourself becoming more confident and comfortable in the classroom" (<https://culturalq.com/blog/teaching-english-with-cultural-intelligence/>). We have seen, thus, that once the pandemic has started to bring about its challenges, specialists in the field have begun their research in what would improve the experience of learning a foreign language in a world that may require new adaptation skills. Here is an attempt to give a broad definition to the concept of cultural intelligence: "Cultural intelligence is the capability to function effectively across national, ethnic, and organizational cultures. It can be learned by almost anyone. Cultural intelligence offers leaders an overall repertoire and perspective that can be applied to myriad cultural situations. It's an approach that includes four different capabilities, enabling us to meet the fast-paced demands of leadership in the global age" (Livermore, D, 2015, 4-5). What is important to establish from the very beginning is that cultural competence (the old perspective) and cultural intelligence are by far different concepts and, obviously, they refer to different things. They refer to two different realities but as it seems, we should try to acquire both in order to survive and get our ideas across in multicultural contexts. According to the above-mentioned author, David Livermore, "Again, cultural intelligence is the capability to function effectively across a variety of cultural contexts, such as ethnic, generational, and organizational cultures. CQ has some similarities with various approaches to cultural competence, but it differs in its specific ties to intelligence research. As a result, the emphasis is not only on understanding different cultures, but also on problem solving and effective adaptations for various cultural settings. By using the "intelligence" approach, the CQ model also acknowledges that your multicultural interactions are as much personal, individualized experiences as they are simply knowing about differences between Germans and Koreans. Even if you and I have the same cultural background, we'll experience new cross-cultural situations differently according to who we are as individuals" (Livermore, D, 2011, 5).

Thus, it is important to understand that the notion we are speaking of is not a competence that one can learn in connection to one particular culture. As compared to the old traditional cultural competence, that came in relation to the foreign language the student was

learning, cultural intelligence becomes a skill that you either have or not, and once you have it, you are likely to be comfortable in any foreign cultural context you might find yourself in. As the authors of the study entitled *Cultural Intelligence in Foreign language Learning Contexts* say, “cultural intelligence is not specific to a particular culture. It does not, for example, focus on the capability to function effectively in France or in Japan. Instead, it focuses on the more general capability to function effectively in culturally diverse situations” (Ghonsooly, B, 2018, 48). If we are to compare the traditional cultural competence (usually seen as Big C Culture and little c culture) with cultural intelligence, then we may say that cultural intelligence is more like an individual competence, similar, in a way, with emotional intelligence (many of the researchers who studied cultural intelligence pointed out the relationship between the two). Thus, similar to emotional intelligence, cultural intelligence is a skill that may undergo changes within time, relying on the individual’s power to process the experiences he / she is going through. Consequently, as the emotional intelligence improves throughout one individual’s life, the same way the degree of cultural intelligence within one individual may be improved as the person experiences some things that are intellectually managed and processed the right way.

In this context, little c culture seems to be closer to the idea of cultural intelligence as Big C Culture is rather a static element within a particular culture. Like cultural intelligence, little c culture (the ephemera, the things that help you survive within one culture) is constantly changing and evolving and it is up to the individual to find resources to keep the pace with all the changes. In the same above-mentioned study there is another interesting reference to the kind of skills one should focus nowadays as they prove to be more effective in the whole new context. Thus, the authors of the study noticed that the old theories focused more on such skills as reading and writing, as they were the ones to provide the learners with what, back then, seemed to be essential: “if the students’ command of pronunciation, grammar, vocabulary and cultural knowledge is to improve, it ‘must be grounded in a sound knowledge of the society in which the language is based’” (Ghonsooly, B, 2018, 60). A little bit further, quoting Cook (2003), they say that “the successful interpretation of language (spoken or written) in context depends on the degree to which the participants share conventions and procedures. Such conventions, together with the values and the beliefs behind them, are elements of cultural background knowledge” (Ghonsooly, B, 2018, 60). The conclusion is that today, in order to better acquire the skills towards achieving or developing cultural intelligence, a foreign language class should try to train the student to develop better listening skills. Listening is defined as a fundamental language skills that may lead students to achieving cultural intelligence: “Much of mass communication is oral, so listening is a fundamental language skill. It is the medium through which one can gain a large portion of information, understanding of the world and of human affairs, their ideals and sense of values /.../ Listening is an active process in which the listener constructs meaning by using cues from both contextual information and existing world knowledge: ‘Understanding is not something that happens because of what a speaker says; the listener has a crucial part to play in the process by activating various types of knowledge and by applying what he knows to what he hears and trying to understand what the speaker means’ (Anderson Anderson & Lynch)” (Ghonsooly, B, 2018, 61). Here is one important idea that shows how the student is

actually playing an active part during the foreign language class. Once they are shown (trained) how to master the deciphering process, it is up to them to process the information acquired and invest it with meaning.

This leads us to an idea that we have referred to before, that foreign language teachers, in an attempt to improve the effectiveness of their classes (let us not forget that our experience is mainly focused on dealing with 1st and 2nd year medical students, studying ESP), they may also deal with topics that are nowadays integrated in the larger chapter of medical humanities. One such topic is undoubtedly pragmatics. At the basis of the domain of pragmatics lies the very definition of irony which is seen as a discrepancy between what is said and what is meant. The meaning is hard to be found, it has to be deciphered, all conversations and exchanges of messages requiring this effort from the listener who is not a passive element in the communication process. Besides learning a lifelong skill here, medical students can also see the impact of such knowledge upon the doctor-patient communication, when the doctor is supposed to do the same thing, i.e. gather the information from the patient, decipher it and invest it with meaning (that could be also read as establishing a correct medical diagnosis). In an interesting study focusing on the relationship between cultural intelligence and the use of expressions of gratitude among Iranian upper intermediate EFL learners, the authors underline the same idea of the importance of the study of pragmatics as it includes social situational and textual context. It also includes background knowledge context: that is what people know about each other and about the world (Razaei, O, 2017, 152).

No matter how we approach the topic of cultural intelligence today, it is essential for us, both teachers and students, to understand the diverse world we live in. No matter the field in which we carry out our professional activities, today we have to show tolerance and respect towards differences, to be able to solve conflicts respectfully and show empathy, understanding that things that may be unfamiliar to us does not mean they are useless or that they do not have value. In health care settings such values are very important and, as the research has shown, they seem to go hand in hand with cultural intelligence. The more an individual is able to display these skills, the higher his / her degree of cultural intelligence is. The process begins with the understanding of the idea of *culture*, how it shapes our mentality and behavior. Many of the studies show that intercultural competence begins with the individual's potential to understand his / her own culture first. Self-awareness lead to intercultural competence (that allows the development of cultural intelligence), knowing, that is, how to behave in cross-cultural contexts. Speaking about the kind of activities that develop such an awareness, stressing upon listening and speaking skills is watching films, reading authentic materials, having guests in classroom and last, but not least, taking into account the specificity of the ESP in the context of working with medical students, it is important to integrate all these topics in health care settings. Answering the question why teaching requires focus on cultural intelligence, we have found this satisfactory answer: "Successfully bridging cultural differences in the classroom requires 'cultural intelligence'. Cultural intelligence does not involve mastering a set of specific rules of each culture. Rather, it requires that instructors develop a flexible set of skills, including the ability to listen and pay attention, reflect on the meaning of underlying behavior, seek out relevant information and advice, and adapt resourcefully. It

also requires being aware of and willing to challenge one's own cultural assumptions" (<https://www.cmu.edu/teaching/design/teach/teaching-across-cultures.html>). Taking these things into consideration, it is obvious that we have to focus our energy on trying to deal with both these concepts in our foreign language classes. Cultural competence and cultural intelligence are interrelated, in their turn, in the sense that an individual could not function effectively in our world today in the absence of either of these skills. The way in which we shall integrate these new topics in our classes is still to be researched and discovered, but we should try to have this in view, while keeping in mind that this may be the fundamental trigger towards the future teaching process.

Références

<https://www.cmu.edu/teaching/design/teach/teaching-across-cultures.html>

<https://culturalq.com/blog/teaching-english-with-cultural-intelligence/>

Anderson, A & Lynch T, *Listening*, Oxford University Press, New York, 1988 apud Ghonsooly, Behzad & others, *Cultural intelligence in Foreign Language Learning Contexts*, 2018.

Cook, G, *What leads to cultural intelligence? Business Horizons in Applied Linguistics*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

Gardner, R.C. and MacIntyre, P. D., *A Student's Contributions to Second-language Learning. Part II: Affective variables*, *Language Teaching*, 26:1-11, 1993.

Ghonsooly, Behzad & others, *Cultural intelligence in Foreign Language Learning Contexts*, 2018, http://www.cultusjournal.com/files/Archives/ghonsooly_et_al.pdf

Livermore, David, *The cultural intelligence difference*, ANACOM, New York, 2011.

Livermore, David, *Leading with cultural intelligence*, AMACOM, New York, 2015.

Razaei, Oranoos & Bavali, Mohammad, *The Relationship between cultural intelligence and the expression of gratitude among Iranian upper intermediate EFL learners* in *Journal of Studies in Learning and Teaching English*, volume 6, Issue 1, 2017.

Rochmawaty, Noor & others, *Do cultural intelligence and language learning strategies influence students' proficiency?* in *Journal of Language Teaching and Research*, vol. 9, no 3, 2018.

INTERACȚIUNEA VERBALĂ ÎN CONTEXT INSTITUȚIONAL. RAPORTUL DE ASIMETRIE

Mirela AIOANE

Universitatea „Al.I.Cuza”, Iași

amirai@yaho.com

Abstract. *The use of certain pronominal forms or allocutionary formulas and titles, although individual, subjective behavioral acts, strongly characterize the social life from a certain historical period. Their use in certain situational and institutional contexts depends on extralinguistic, socio-economic, political and cultural factors. Any kind of verbal interaction presupposes the existence of a speaker and an interlocutor (or a group), between which a series of oppositions are established. In this article we will deal with the logical realization of verbal interaction in certain institutional contexts: hospitals, schools, universities, media, social networks, taking into account the asymmetric relationship, based on the power relationship: doctor / patient, teacher / student, student, journalist / interviewee, television interview or online. The linguistic and communicative choices of the interlocutors are the consequence, the result, the product of an external social structure. The analysis of verbal interaction in certain institutional contexts highlights the existence of recurring structures that characterize certain communicative situations: questions / answers, limited time and space, which can also lead to a conflict versus cooperation. The doctor, the teacher, the judge, the journalist leads the verbal interaction, opening and closing the conversation, choosing the topic of discussion, having total control over the communicative situation, thus establishing the asymmetry of social status between interlocutors, based on social, moral, age or professional hierarchy. Getting familiar in this situational context is no longer perceived as a mark of globalization, of non-discrimination, but can lead to a latent conflict. In the last part of the paper, we will refer to the current trends for the establishment of a relationship of parity, solidarity, even within a relationship marked by asymmetry, leading, at least in the private sector (private hospitals, private universities), to the establishment of a relationship of cooperation, more friendly, polite, which does not necessarily imply agreement between the interlocutors, but even divergences of opinion.*

Keywords: *verbal interaction, conversation, asymmetry, personal pronouns, power relationship, social status.*

Folosirea unor anumite forme pronominale sau formule și titluri alocutive, deși acte comportamentale individuale, subiective, caracterizează pregnant viața socială dintr-o anumită perioadă istorică. Întrebuințarea lor în anumite contexte situaționale și instituționale depinde de factori extralingvistici, socio-economici, politici și culturali. Orice tip de interacțiune verbală presupune existența unui locutor și a unui interlocutor (sau a unui grup), între care se instaurează o serie de opoziții.

În prezentul articol ne vom ocupa de realizarea logică a interacțiunii verbale în anumite contexte instituționale: spitale, școli, universități, massmedia, rețelele de socializare, luând în considerare raportul asimetric, bazat pe relația de putere: medic/pacient, profesor/elev, student, jurnalist/ intervievat, în cadrul unui interviu televizat sau în mediul on line. Alegerile lingvistice și comunicative ale interlocutorilor sunt consecința, rezultatul, produsul unei structuri sociale externe. Analiza interacțiunii verbale în anumite contexte instituționale evidențiază existența unor structuri recurente care caracterizează anumite situații comunicative: întrebări/ răspunsuri, timp și spațiu limitate, ceea ce poate conduce și la generarea unui conflict versus cooperare. Medicul, profesorul, judecătorul, jurnalistul conduc interacțiunea verbală, deschizând și închizând conversația, alegând tema discuției, având controlul total asupra situației comunicative, instaurând astfel asimetria de statut social între interlocutori, bazată pe putere socială, morală, generată de vârstă sau de ierarhia profesională. Tutuirea în acest context situațional nu mai este percepută ca o marcă a globalizării, a non discriminării, ci poate conduce spre un conflict latent.

În ultima parte a lucrării ne vom referi la tendințele actuale pentru instaurarea unui raport de paritate, solidar, chiar în interiorul unei relații marcate de asimetrie, care să conducă, cel puțin în mediul privat (spitale private, universități private), la instaurarea unui raport de cooperare, mai amical, politicos, ce nu presupune neapărat acord între interlocutori, ci chiar divergențe de opinie.

Un articol al jurnalistei Mihaela Ardelean, din 08.02.2021, “Pacientă pensionară, fostă profesoară de română, ajunsă în spital: *Mie să nu-mi ziceți tanti! Mie să nu-mi vorbiți cu tu! Dacă nu eram eu, nu ajungeați asistenți și doctori! V-am învățat pronumele de politețe! Folosiți-l!*” lecturat on line din întâmplare în ziarul *Republica*, a constituit punctul de plecare pentru realizarea acestei lucrări. Este vorba de relatarea modului în care astăzi, poate și din pricina stresului la care suntem supuși cu toții zi de zi și, cu atât mai mult, personalul medical, sunt tratați unii pacienți, îndeosebi vârstnicii, în spitalele din România. Profesoara protagonistă a articolului este doar vocea impersonală a multor oameni spitalizați, aflați în situații similare sau și mai neplăcute.

Despre folosirea pronumelor personale de politețe (Aioane, 2003; 2004; 2014) și despre tendința spre tutuire, sub influența culturii occidentale (Aioane, 2016) în mesaje, anunțuri promoționale) în diferite contexte situaționale și în anumite perioade istorice, am mai scris în multe alte materiale, însă raporturile umane se transformă permanent și fiecare generație dezvoltă o manieră diferită în a vedea și considera viața, ceea ce generează noi mode și simboluri; asistăm astăzi, în anii pandemici, la schimbări majore în multe ramuri ale vieții sociale și profesionale.

Structura microsocioală care se manifestă în anumite situații comunicative dintr-un moment istoric reflectă structura macrosocioală iar folosirea ritualurilor politetii (saluturi, întrebunțarea unui pronume personal în adresare, gesturi, interjecții, eufemisme sau disfemisme) deși bazate pe o convenție socială, fiind produsul unei structuri sociale externe, rămân acte comportamentale individuale, rezultat al subiectivității fiecărui vorbitor. Limba se transformă odată cu diferențierile sociale, marcând implicit evoluția sau involuția unei țări.

Conversația reprezintă modelul oricărei interacțiuni sociale. În prezentul articol ne vom referi la relațiile sociale asimetrice, bazate mai ales pe conflict. *Formele conflictului*, numite astfel de Franca Orletti (Orletti, 1994), alegerea unei forme lingvistice, proclamarea învingătorului și a învinsului sunt operații graduale în interiorul interacțiunii verbale. Liliana Ruxăndoiu-Ionescu (Ruxăndoiu-Ionescu, 1995: 85) face referire la politețea pozitivă/ politețea negativă, două concepte deja explicate de R Brown și A Gilman (Ruxăndoiu-Ionescu, 1995: 85) cu privire la raporturile de non reciprocitate între indivizi, bazate pe inegalitate socială și pe putere socială. Orice act conversațional se desfășoară între cel puțin doi interlocutori; interlocutorul superior poate avea o anumită putere socială, datorată poziției ierarhice în familie, bazată pe vârstă, pe grade de rudenie, în școli, universități, armată, spitale, interviuri televizate, talk show-uri, care adaugă un plus de teatralitate și prezența unui dublu public, în studioul tv și acasă, cu diferite posibilități de intervenție, rețele sociale etc care îi va permite să controleze comportamentul lingvistic al celuilalt vorbitor. Ca în orice producție lingvistică, variatele forme ale conversației sunt puternic influențate de context, de acțiunile paraverbale: gesturi, mimică, poziția corpului, priviri, elemente prozodice (intonația, tonul vocii, care caracterizează limba vorbită și sunt suplinite în mediul on line, pe rețelele sociale, de inserarea de expediente grafice, cum ar fi emoticoanele. Interviurile telefonice, din cadrul televizajelor, care permit un schimb verbal sincronizat, sunt actualmente integrate cu noile tehnologii prin intermediul platformelor digitale, zoom, webex, chat, facebook etc, care nu folosesc vocea umană, ci tastatura, o permanentă conexiune între limba vorbită și limba scrisă.

Pe rețelele sociale, de multe ori, în dialogurile între participanți necunoscuți la actul conversațional, se folosește tastatura, dar nu se știe cu precizie când va fi citit mesajul, când va fi primit răspunsul la o întrebare, dat fiind că interacțiunea verbală se desfășoară în momente temporale diferite și fiind virtuală, unele reacții emotive, temperamentale, acordul sau dezacordul se pot semnala doar prin folosirea mărcilor discursive scrise și prin folosirea punctuației.

În dialogurile informale, în comentariile scrise în stil colocvial, familiar, în urma unei postări pe rețelele sociale, formele conflictului se manifestă de cele mai multe ori mai violent, dat fiind că interacțiunea este virtuală, folosirea aproape generalizată a pronomului personal intim de adresare, *tu*, urmat de verb la persoana a doua singular nu mai ține cont de nicio ierarhie bazată pe vârstă sau statut social, ajungându-se rapid la injurii și comportamente lingvistice care denotă ură, se recurge la cyberbullying, în diferitele forme de manifestare, relația de putere trecând cu ușurință de la un interlocutor la altul sau generând tabere, grupuri umane agresive lingvistic, un comportament repetitiv, cu scopul de a speria, de a umili pe cei vizați.

Revenind la articolul Mihaelei Ardelean din *Republica*, putem lesne observa tensiunea existentă astăzi în majoritatea spitalelor din România dintre medici, asistenți și bolnavii spitalizați, mai ales oameni modești, din mediul rural sau în vârstă, care, deseori sunt tratați fără deferință, cu apelative precum *tanti, mamaie, bunică, tataie*, însoțite de

pronumele de politețe medie, *matale*, discriminator, sau chiar de pronumele personal alocutiv, *tu*, (folosit frecvent în adresare către pacienții mai tineri) ceea ce generează neplăcere, uimire, ofensă, neliniște și ripostă, ca în cazul citat mai sus. Doamna respectivă, profesoară la pensie, ripostează dur, dar și cu teama de a nu fi admonestată, mai ales când asistenta se corectează și adoptă un ton mai adecvat, mai politicos. În astfel de situații, când raportul dintre interlocutori este asimetric, medicul, asistentul, veșnic agasat și obosit, se află într-o poziție superioară, de putere, iar pacientul este inferiorul. Avem, așadar, de a face cu politețea negativă care menține și întărește distanța dintre vorbitori. De multe ori, chiar în raportul dintre două femei, pacientă modestă și medic femeie mai tânără, relația de putere este întreținută de persoana aflată în inferioritate printr-un salut sau cuvinte de mulțumire care mențin asimetria: *Sărut mâna, doamna doctor!*. Cazurile de acest gen sunt foarte frecvente. (cfr. Aioane, 2016) Raportul asimetric este evidențiat și de maniera de a saluta. Pacienții de o condiție socială mai modestă și mai vârstnici vor fi întotdeauna excesiv de politicoși cu medicul curant, salutul *Sărut mâna* devenind o practică comună tuturor.

Nerespectarea regulilor scrise sau nescrise ale politeții nu înseamnă neapărat și violarea normelor lingvistice, dar pot atrage consecințe sociale. În unele state europene, în care se practică frecvent terapia de grup, mult mai rară în România, discuții, comentarii pornind de la o temă comună: alcoolismul, dependența de droguri sau violența domestică, între participanții la terapie și medicul psihiatru care conduce discuțiile, se creează o relație de apartenență la grup, de complicitate, de ajutorare, relație paritară benefică, care șterge inegalitățile sociale, diferențele economice, ierarhice sau de vârstă, instaurând un raport ce tinde spre simetrie.

Relații și schimburi conversaționale de același fel se pot crea și în mediul on line, pe rețelele sociale, caz în care participanții la terapia de grup nu se cunosc în viața reală, interacțiunea virtuală oferindu-le și mai multă libertate de exprimare, prin instaurarea raportului simetric perfect. Relația medic/pacient este complexă, aflată între formal și informal, cu deschidere spre negociere între cele două părți, raportul de putere aparține însă, mereu medicului, ca deținător al cunoștințelor medicale, iar pacientul are rolul pasiv, intervențiile sale, precum justificări, răspuns la unele întrebări, contraziceri sau confirmări, interpretabile în interiorul schimbului verbal, confirmă conflictul latent între cei doi interlocutori, care poate fi și mai pronunțat în cazul în care există și diferențe de gen între cei doi. Medicul poate leza involuntar sensibilitatea pacientei, neținând cont de experiențele personale ale acesteia, deci, de subiectivitatea ei, ci prezentând rigid, doar pe baze științifice problema medicală, fără a se implica emotiv, ceea ce se întâmplă foarte des. În spitalele private se tinde spre un raport simetric, spre mai multă cooperare între medic și pacient, mai ales în relaționarea dintre două femei, de vârste apropiate, se poate ajunge la posibilitatea instaurării unui raport de prietenie, prin întrebuițarea pronumelui personal de confidență, *tu reciproc*.

Mediul on line, rețelele sociale facilitează relațiile simetrice și în cazul întrunirilor voluntarilor de orice categorie socială sau profesională și vârstă, uniți de o pasiune comună sau un țel nobil, cum ar fi îngrijirea animalelor dintr-un adăpost public, ajutorarea unor bătrâni singuri dintr-un sat izolat, manifestări de protest sau de adeziune pentru o cauză

socială sau națională și altele de acest fel. Raportul de asimetrie în interacțiunea verbală între interlocutori (profesor/elev, student, profesor/profesor, raport bazat pe ierarhia de generație, de vârstă) se instaurează și în scoli, și în instituții de învățământ superior. Profesorul, aflat în poziție ierarhică de superioritate profesională, deține puterea și va folosi în adresare pronumele alocutiv *tu*, urmat de verb la persoana a doua singular, primind întotdeauna pronumele reverențial *dumneavoastră*, urmat de verb la persoana a doua plural, menținând distanța între participanții la actul comunicativ și favorizând politețea negativă. În universități se tinde spre reciprocitate, prin folosirea pronumelui de politețe reciproc sau, uneori prin crearea unei intimități sau relații de prietenie între profesori tineri, lectori străini și studenți, se dezvoltă un raport de simetrie *tu/tu*, subiect dezvoltat în alte lucrări anterioare, amintite mai sus.

În mediul universitar poate apărea un tip de relaționare asimetrică, bazat pe puterea ierarhică oferită de vârstă și de istoricul comun al celor implicați: doi profesori din generații diferite ajung colegi de catedră. Cel mai tânăr, care, eventual, a fost și studentul celui mai în vârstă, va folosi aproape întotdeauna în adresare pronumele de politețe, *dumneavoastră*, și va primi în schimb, pronumele personal intim *tu*, chiar în cazul în care cei doi se cunosc de mult timp și au un raport amical. Asimetria tinde să se diminueze când cei doi interagenți au vârste apropiate. La propunerea decanului de vârstă se poate trece la simetrie, prin cultivarea unei politeți pozitive și în situațiile în care este vorba de diferențe de generații între interlocutori, situație deseori refuzată de cel mai tânăr.

Un alt caz relativ nou, apărut în România în ultimii ani, privește raportul de asimetrie care se instaurează între angajator și angajat atât în sistemul public, de stat, cât și în cel privat, unde este și mai manifest. Angajatorul, patronul, de orice vârstă, chiar foarte tânăr, se va considera întotdeauna într-o situație de superioritate ierarhică, în plan economic, financiar, de poziție socială și se va adresa angajatului, indiferent de vârsta sau pregătirea acestuia, folosind pronumele personal intim, *tu*, urmat de verb la persoana a doua singular, dar primind mereu în schimbul verbal, adresarea politicoasă, pronumele de politețe, *dumneavoastră*, plus verb la persoana a doua plural, atitudine care poate produce surpriză neplăcută sau jignire, amplificată și de modul în care angajatorul așteaptă să fie salutat de subalterni, chiar în cazul în care politețea elementară indică o altă atitudine. De exemplu, la intrarea într-o instituție, într-o clădire, angajatorul, de orice vârstă sau sex, ar trebui să salute primul grupul de angajați existenți deja la lucru. Se menține astfel politețea negativă, interlocutorul aflat în poziție ierarhică de putere, *învingătorul*, controlează și impune comportamentul lingvistic al celui alt, *învinsul*, conform definițiilor date de Franca Orletti (Orletti, 1994: 99), formelor conflictului, accelerând distanța bazată și pe inegalitatea socială a vorbitorilor. Formele pronominale alocutive sunt elemente revelatoare ale unei perioade istorice.

Un alt tip de raport asimetric poate să se instaureze între persoane care, deși se cunosc din copilărie sau au fost colegi de școală și se reîntâlnesc după o lungă perioadă de timp în condiții diferite, unul, aflat într-o poziție ierarhică superioară, cei doi pot folosi în adresare un pronume reverențial. Este, însă, o situație specială, delicată și superiorul ar putea cere trecerea la adresarea amicală, în anumite contexte situaționale, în afara reuniunilor de grup, în afara ședințelor la nivel profesional, în interacțiunea privată. Alteori, trecerea de la

un pronome personal alocutiv la altul, de la *dumneavoastră* la *tu*, ofensiv, însoțit de insulte, prin încălcarea regulilor lingvistice și comportamentale, poate însemna dorința de a pune capăt unei relații, unei întrevederi neplăcute.

O lege nescrisă este impusă public prin adresarea mereu familiară față de staruri, artiști, actori, sportivi cunoscuți, indiferent de vârsta acestora, considerate persoane carismatice, a devenit modă și este predată ca o lecție de interviurile televizate și nu numai. Este vorba de accentuarea politeții pozitive, de folosirea pronumelui alocutiv „tu” mistic (Renzi, 1993: 375) în adresarea către persoane empaticе, demonstrând astfel familiaritate, apreciere, prietenie, un sentiment de posesiune națională.

Se tinde în rândul tinerilor la instaurarea raportului simetric în relaționare în multe sfere ale activității profesionale. Asimetria se menține totuși aproape întotdeauna în cazurile în care apar diferențe de gen. Femeile vor fi mereu mai reticente în a trece rapid de la pronumele reverențial la cel intim în raporturile profesionale, indiferent de raportul de vârstă. Selecția folosirii anumitor forme lingvistice, comunicative și comportamentele sunt expresia unei structuri sociale externe, iar aceasta se poate transforma în anumite etape istorice.

Referințe

- Aioane, Mirela, *Forme alocutive și reverențiale în limbile romanice. Pronumele alocutive în limbajul publicitar*, Iași, Universita XXI, 2003
- Aioane, Mirela, *Dal latino alle lingue romanze. La genesi dei pronomi di riverenza nelle lingue romanze*, în *La cultura rumena tra l'Occidente e l'Oriente: gli umanesimi greco-bizantino, latino e slavo*, 2004, pp. 129-211
- Aioane, Mirela, *Pronumele alocutiv TU egalizator in limba romana. Studiu psiholingvistic*, in GIDI, 2016, Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity, vol.III, Language and Discourse, pp. 694-704
- Bazzanella, Carla (2008²), *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un'introduzione*, Roma - Bari, Laterza (1^a ed. 2005).
- Orletti, Franca (a cura di), *Fra conversazione e discorso. L'analisi dell'interazione verbale*, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1994
- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Conversația: structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, București, ALL, 1995
- Renzi, Lorenzo, *La deissi personale e il suo uso sociale*, Firenze, Le Lettere, 1993

TRADUCEREA UNITĂȚILOR FRAZEOLOGICE ÎN TEXTELE LITERARE. O ABORDARE PRACTICĂ

Daniela-Lucia PANAINTE

“Gheorghe Asachi” Technical University of Iasi

aniela24ene@yahoo.com

Abstract. *This research discusses translation models of phraseological units selected from English and Romanian literary texts. The analysis of the phraseological units translability is performed by observing the similarities or inconsistencies between the grammatical, semantic and stylistic levels of the English and Romanian samples. We decided to follow the procedure of partial equivalence to see to what extent interlingual transfer occurs under optimal conditions and if there is an imbalance in the target language system, when the texts contain idiomatic expressions specific to that community. The scheme we propose consists in identifying, analyzing the meanings of the unit, transferring meaning and completing the translation process by creating a text adapted to the grammatical, stylistic and functional needs of the target language. The numerous examples we have extracted from literary texts represent samples of lexical, semantic, stylistic adequacy, demonstrating that there are various translation strategies, which constitute solutions for partial equivalence of phraseological units from the source language to the target language.*

Keywords: *phraseological unit; translation; partial equivalence; source/target language.*

În comunicarea obișnuită și în practica traducerii, rezultatul material al comunicării, determinat de intenția vorbitorului și de funcția mesajului lui, poziționarea mesajului în timp și spațiu, caracteristicile principale ale textului sunt deosebit de importante. Prin urmare, nu putem să vorbim despre modele de traducere ale unităților frazeologice, fără a plasa aceste unități în text și fără a recunoaște valoarea lor comunicativă. Pentru acest scop, am ales să comparăm câteva texte din literatura engleză și română care sunt produse ale autorilor recenți, autori care și-au scris opera în secolul trecut, iar o parte dintre ei, încă mai produc opere de valoare. Diversitatea stilistică din aceste opere este atât de mare, încât am avut surse bogate și variate de selecție a textelor care să conțină, mai ales îmbinări caracterizate de expresivitate, considerate mai dificil de echivalat într-o limbă țintă. Având în vedere că spațiul de cercetare din acest articol este unul îndeajuns de restrâns, am ales să ne limităm la textele autorilor recunoscuți de după cel de-al doilea război mondial numai din literatura britanică, fără a intra și pe terenul literaturii americane, întrucât aria de selecție a expresiilor idiomatice ar fi fost mult prea mare pentru studiul pe care îl întreprindem. Compararea acestor texte ne oferă posibilitatea de a observa apropierea sau distanța dintre nivelele gramaticale, semantice și stilistice ale versiunilor din cele două limbi, din perspectiva analizei traductibilității unităților frazeologice.

În analiza modelelor de traducere a unităților frazeologice din studiile noastre anterioare, am văzut că există trei tipuri principale de transmitere a informației cognitive și de redare a imaginii din interiorul unei unități frazeologice din limba țintă în limba sursă: *echivalență totală*, *echivalență parțială*, *echivalență zero* (Ene, D., 2010, p. 201). Dintre toate aceste trei modele vom urmări tiparul echivalenței parțiale în textele selectate, pentru a vedea în ce măsură transferul interlingual se produce în condiții optime și dacă se produce un dezechilibru în sistemul limbii receptoare, atunci când textele conțin frazeologisme specifice mai degrabă, comunității respective. Totodată, este important să vedem dacă schema pe care o propunem, legată de identificarea, analizarea sensurilor unității, transferul de sens și finalizarea procesului de traducere prin crearea unui text adaptat la necesitățile gramaticale, stilistice și funcționale ale limbii țintă poate fi implementată cu succes. Am ales să exemplificăm tehnicile de traducere prin prisma conceptului de echivalare parțială pentru că aceasta presupune că un cuvânt din limba țintă poate avea câteva corespondente în limba sursă și este, probabil, cea mai întâlnită formă de traducere, întrucât traducătorul încearcă să păstreze semnificația, gradul de expresivitate și metaforizare al textului original.

Procedeul *echivalenței parțiale* este utilizat în mod constant în traducerile textelor literare, el realizându-se pe baza analogiei semantice, pe identificarea semnificațiilor comune ale expresiilor din limba sursă și limba receptor și pe respectarea valorilor stilistice din textul original. Aceasta este situația în care metafora/unitatea frazeologică din limba sursă este substituită cu o metaforă/unitate frazeologică din limba țintă cu același sens. Textele literare se adaptează cel mai bine *traducerii* de tip *re-creare* și cazului *echivalenței parțiale*, în care traducătorul, pe baza talentului său și a cunoașterii bune a limbii țintă, reușește să păstreze sensul unității originale, gradul de metaforizare (chiar dacă modul de reprezentare diferă tranșant), conotațiile stilistice și implicit valoarea funcțională a discursului.

Oferim câteva exemple ilustrative, în care se aplică procedeul unitate frazeologică în original – frazeologică în traducere, ambele conținând metafore și fiind la fel de expresive.

În cazul de mai jos, *it isn't all sweetness and light* s-ar traduce literal prin *nu e totul dulceață și lumină*, dar traducătorul a găsit o analogie semantică potrivită în limba română în idiomul *nu e totul doar lapte și miere*:

The sweet smell here, the sweet smell, and the dazzled Jews. «Uncle Pepi» never left any scars. You know, *it isn't all sweetness and light* here, not by any manner of means.” (Amis, M., 1991, p.143),

„Mirosul dulceag de aici, mirosul dulceag și evreii uluiți. «Unchiul Pepi» n-a lăsat niciodată vreo cicatrice. Să știți că *nu e totul doar lapte și miere* aici, nici pe departe.” (Amis, M., 2005, p.192);

Un alt exemplu de echivalență parțială apare în citatul următor. Pentru idiomul *to cock ears*, traducătorul a găsit expresia *a trage cu urechea* în limba română, respectând dimensiunile semantico-stilistice ale textului original. Remarcăm că traducătorul păstrează

și valorile gramaticale ale frazeologismului din textul sursă (mod indicativ, timp trecut în ambele limbi), deși structural expresiile diferă (substantivul *ears* are marcă de plural, pe când în română expresia este alcătuită din verb și substantiv la singular):

„They looked at him with eyes that lacked interest in what they saw, and *cocked ears* at the drum roll of the fire. Piggy glanced nervously into hell and cradled the conch.” (Golding, W., 1984, p. 9);

„Îl priviră indiferenți și *traseră cu urechea la* răpăitul de tobă al focului. Piggy urmări nervos iadul de flăcări și strânse cochilia în brațe.” (Golding, W., 2006, p. 50).

Observăm că îmbinarea *to talk about what's on someone's mind* (a spune ce ai în minte, trad. lit.) are aceeași semnificație și același grad de expresivitate cu echivalentul ei din limba română *a spune ce ai pe suflet*, doar că metaforele folosite au referenți diferiți:

„Oh, it's just a late-night phone-in programme. You know, people call up and talk about *what's on their mind* and ask questions.” (Lodge 2002: 42),

„- Nu-i decât un program nocturn, de vorbă cu ascultătorii prin telefon. Știi, te sună oamenii să-ți spună *ce au pe suflet*, îți pun întrebări.” (Lodge 2003: 56).

Expresia *to be as high as a kite* (a fi înalt ca zmeul, trad. lit.) are același sens ca *a o lua pe ulei*, chiar dacă metaforele conținute în idiomuri au sisteme de referință diferite, iar structura formală a expresiei în original diferă în mod evident de cea a frazeologismului din limba receptor:

Then, suddenly – woomph! She *would be high as a kite*. This evening she ordered herself to drink slowly, but somehow the bottle had emptied itself before they had finished their main course [...].” (Lodge, D., 2002, p. 814),

„Iar pe urmă, dintr-o dată – zbang! *O luase pe ulei* în cel mai adevărat sens al cuvântului. În seara aceasta își impusese să bea încet, dar ca un făcut, sticla se golise înainte să termine felul de mâncare principal [...].” (Lodge, D., 2003, p. 274).

În cazul citatului următor, expresia *to make head or tail of* (a face cap și coadă din, trad. lit.) este transferată chiar prin două idiomuri pentru a sublinia mai plastic intențiile autorului (o îmbinare care conține o metaforă mai evidentă – *a se uita ca la felul paișpe* și o îmbinare mai puțin expresivă – *a nu-i da de capăt*):

„I tried to catch up with those *Reader's Digest* Condensed Books, but Angelica threw them in the trash can and gave me some others to read that I just couldn't *make head or tail of*.” (Lodge, D., 2002, p. 515)

„Am încercat să mă pun la punct cu edițiile alea prescurtate din *Reader's Digest*, dar Angelica le-a aruncat la coșul de gunoi și m-a pus să citesc altele, la care *mă uitam ca la felul paișpe* și nu le dădeam de capăt.” (Lodge, D., 2003, pp. 355).

Expresia *to call the shots*, în exemplul care urmează, poate crea probleme oricărui traducător, căci în limba engleză ea are două sensuri și două presupuse origini. În primul

caz, *to call one's shots* înseamnă „a verbaliza ceea ce o persoană urmează să facă, a informa despre planurile cuiva”; această unitate derivă probabil din jocurile de biliard, în care un jucător trebuie să anunțe lovitura pe care urmează să o execute (*to call* – „a striga”, *shot* – lovitură). În al doilea caz, idiomul *to call the shots* implică o schimbare a accentului de la o perspectivă personală la un cadru mai larg de referință, în care un individ încearcă să controleze evenimentele, să fie în poziție de autoritate; expresia poate deriva din contextul în care un regizor are rolul hotărâtor în crearea filmului (*to call* – „a aduna”, *shot* – secvență de film, fotografie). În această situație, numai contextul poate contribui la clarificarea sensului expresiei și la alegerea unei unități frazeologice cu semnificație similară în limba receptor, alegere pe care traducătorul a făcut-o în mod fericit, demonstrând o bună cunoașterii a ambelor limbi:

„Now Philip seems *to be calling all the shots*.” (Lodge, D., 2002, p. 290),
 „Când colo, s-ar zice că Philip a ajuns *să se creadă buricul pământului*.” (Lodge, D., 2003, p. 89).

În textul următor, personajul însuși realizează faptul că folosește o unitate frazeologică. *Small beer* (*bere mică*, trad. lit.) vine de la expresia *chronicle small beer* și înseamnă „a înregistra, a nota evenimente lipsite de importanță”. Încă din secolul al șaisprezecelea, sintagma *small beer* a implicat ideea de bere slabă, de aici și sensul expresiei. Îmbinarea este redată în română prin expresia idiomatică *floare la ureche*, care are aceeași conotație de „lucru ușor, lipsit de importanță”:

„*«Small beer»*, says Akira aloud, and smiles toothily to himself. It is an English phrase whose meaning he has learned only this morning, from one of the novelist's letters.” (Lodge, D., 2002, p. 290) ,
 „- *Floare la ureche*, zise Akira cu glas tare și zâmbește încântat, dezvelindu-și dinții. E o expresie englezească al cărei sens l-a învățat azi-dimineață, dintr-o scrisoare primită de la romancierul englez.” (Lodge, D., 2003, p. 89).

Procedeu analogiei semantice în care expresiile au același sens și aceeași conotație stilistică, dar diferă prin modul de reprezentare, care este specific fiecărei limbi în parte, este redat în fragmentele următoare. Conotațiile semantice și stilistice se păstrează prin echivalarea expresiei *a trage un perdaf* cu îmbinarea *to give a good dressing-down*, ambele având sensul de „a certa, a muștra aspru pe cineva”, dar provenind din reprezentări ale realității diferite.

În limba română, *perdaful*, care provine din cuvântul de origine turcă *perdah*, desemnează „raderea de jos în sus, contra direcției în care crește părul”. În limba engleză *dressing-down* este un cuvânt compus care exprimă o dublă realitate: verbul *to dress* era folosit în secolul al XV-lea pentru a ilustra acțiunea de a despica și a presăra peștele cu sare; în secolul al XIX-lea, *to dress down* presupunea activitatea de a extrage minereul, de a-l zdrobi și preface în pulbere:

„«By the way, old boy», he said. «I hear that little beggar of mine let fly at you with his catapult yesterday. *I gave him a good dressing-down* for it. In fact I told him I'd take the catapult away if he does it again.» (Orwell, G., 1978, p. 132).

„- Apropo, bătrâne, zise el. Aud că amărâtu-ăla mic al meu a tras ieri cu praștia-n tine. *I-am tras și eu lui un perdaf bun* pentru chestia asta – i-am spus că-i iau praștia dacă mai face.» (Orwell, G., 1991, p. 52).

În textul următor, conotațiile stilistice și semantice sunt respectate în cazul traducerii expresiei englezești *to put one's foot in it* (*a pune piciorul în ceva*, trad. lit.) prin expresia românească *a o face de oaie*, deși este evident că imaginile conținute în îmbinări diferă. Unitatea frazeologică *to put one's foot in it* este o variație a expresiei *to put one's foot in somebody's mouth* (*a pune piciorul în gura cuiva*, trad. lit.) care implică ideea de „a zice sau a face ceva inadecvat, stângaci”.

„He strolled out to the doorway. Buck Mulligan bent across to Stephen and said with coarse vigour:

- You *put your foot in it* now. What did you say that for?” (Joyce, J., 1969, p.19),

„Ieși cu pas nonșalant. Buck Mulligan se aplecă peste masă spre Stephen și spuse cu vigoare aspră:

- Acuma *ai făcut-o de oaie*. Ce ți-a venit să-i spui asta?” (Joyce, J. 1984, p. 21).

O traducere de calitate presupune găsirea tonului adecvat și reflectarea intențiilor autorului. Transferul de la sursă la receptor nu trebuie doar să țină cont de corectitudine gramaticală și semantică, ci și să ia în considerare aspectele stilistice și pragmatice ale textului, în așa fel încât cititorul să fie introdus la modul autentic în dimensiunile operei literare.

Observăm, în cele ce urmează, că multitudinea de frazeologisme echivalate cu expresii apropiate ca sens, dar diferite ca imagine, conferă atât textului din limba sursă, cât și celui din limba receptor, vivacitate și originalitate. În dicționare, găsim adesea expresii care sunt al căror sens este redat prin echivalente deja prestabilite. Măiestria traducătorului constă în a alege dintre acestea sau în a găsi echivalentul potrivit, dincolo de cercetarea oricărui dicționar, așa după cum se întâmplă în exemplul de mai jos:

„Then think of the competition. General thirst. Good puzzle would be *cross* Dublin without passing a pub. *Save it they can't*. Off the drunks perhaps. Put down three and carry five. What is that? A bob here and there, *dribs and drabs*. On the wholesale orders perhaps. *Doing a double shuffle* with the town travellers. Square it with the boss and *we'll split the job*, see?” (Joyce, J., 1969, pp. 69-70),

„Și mai gândește-te că ăștia au concurență. Setea e generală. Ar fi o problemă frumoasă, să te pună *să bați* Dublinul *de la un cap la altul* și să nu treci prin fața nici unei cârciumi. *Să vrea și n-ar putea*. Poate de la ăia beți morți. Scrii trei și ții cinci. Așa o fi? Un șiling de-aici, altul de-acolo, *dacă nu curge pică*. Poate de la comenzile en gros. *Se mai înțeleg pe șest* cu comis-voiajorii. Tu aranjează-te cu sefu’, și-o *dăm pe urmă pe din două*, înțelegi? (Joyce, J., 1984, p. 67).

După cum am văzut din exemplele prezentate, redarea unităților frazeologice dintr-o limbă în alta este un act de adaptare a unor tipare logico-semantice, structurale și culturale care presupune o bună cunoaștere a limbilor, și totodată, abilități în a folosi mijloacele de exprimare. În modelul pe care l-am propus pentru traducerea frazeologismelor și care poate fi aplicat pe terenul oricărei limbi, totuși „pașii” menționați au importanță în egală măsură. Nerespectarea unuia dintre „pași”, fie ca e vorba de nerecunoașterea unei unități frazeologice, de nedecodificarea sensurilor denotative și conotative ale acesteia sau de inabilitatea de a găsi un echivalent în limba țintă, duce adesea la posibilitatea unui transfer interlingual nereușit, prezent în fragmente de traducere inadecvată.

Circulația unităților frazeologice în zone geografice extinse se datorează, în proporție considerabilă, traducerilor. Așa după cum am văzut în acest studiu, frazeologismele au un rol definitoriu în diverse registre de comunicare, iar o traducere reușită presupune realizarea echivalențelor semantice, stilistice și pragmatice în textul din limba receptor. Numeroasele exemple pe care le-am extras din textele aparținând genului beletristic și care s-au constituit în mostre de adecvare lexicală, semantică, stilistică demonstrează că există diverse tehnici și strategii de traducere, ce se constituie în soluții de echivalare a unităților frazeologice din limba sursă în limba receptor. După părerea noastră, traducătorul trebuie să își dezvolte o anumită sensibilitate la a folosi unitățile frazeologice în limba receptor, să le insereze natural în text, fără a pierde din stilul viu, autentic al textului original.

Referințe

- Amis, Martin, *Time's Arrow*, Jonathan Cape, London, 1991.
- Amis, Martin, *Săgeata timpului*, traducere și note de Dana Crăciun., Editura Polirom, Iași, 2005.
- Ene, Daniela Lucia, *Conceptul de «echivalență» în traducerea îmbinărilor stabile de cuvinte din limbile engleză și română*, *Philologica Jassyensia*, an VI, nr. 2 (12), 2010, pp.199-210.
- Golding, William, *Lord of the Flies*, în ediția William Golding, *Three novels: Lord of the Flies, Pincher Martin, Rites of Passage*, Guild Publishing Ltd., London, 1984.
- Golding, William, *Împăratul muștelor*, traducere de Constantin Popescu, Editura Humanitas, București, 2006.
- Joyce, James, *Ulysses*, The Bodley Head Ltd., London, 1969.
- Joyce, James, *Ulise*, traducere și note de Mircea Ivănescu, Editura Univers, București, 1984.
- Lodge, David, *A David Lodge Trilogy: Changing Places, Small World, Nice Work*, Penguin Books, London, 2002.
- Lodge, David, *Ce mică-i lumea!*, ediția a II-a, traducere, postfață și note de George Volceanov, Editura Polirom, Iași, 2003.
- Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four*, Guild Publishing, London, 1978.
- Orwell, George, *O mie nouă sute optzeci și patru*, traducere de Mihnea Gafița, Editura Univers, București, 1991.

PUBLICITATEA CA LECTURĂ COLECTIVĂ INCONȘTIENTĂ

Doina Mihaela POPA

Universitatea Tehnică "Gheorghe Asachi" din Iași

doinamihaelapopa@yahoo.fr

Abstract Jungian psychoanalysis draws a parallel between archetype and the concept of "collective representations", the one through which Lévy-Bruhl designates the symbolical figures that populate the primitives' world view and which were subsequently reactivated by Serge Moscovici under the name of "social representations". Another famous psychoanalytical postulate, formulated by Lacan in the 60s according to which "the unconscious is structured like a language" seems to be confirmed by the most recent studies in social psychology. The classical theory accepted by the majority of the cognitivists which stipulated that language processing was achieved only in a conscious state is today dismantled by Ran R. Hassin and the team he coordinates: the processing of simple semantic structures, or even arithmetic ones, can also be achieved in unconscious state. As members of social groups, we possess "an innate matrix alphabet" through which we decode space and time by relating ourselves to the others and to our own self. Due to the evolution of mass media devices, the 20th century and the beginning of the current century contribute to the intensification of an authentic phenomenon of mergence in the collective imaginary: cinematography, fashion, television, politics, music, art, and last but not least, Publicity, as forms of „soft-power”, cease to belong to a certain group, thus almost instantaneously becoming legible at global scale; their intra and inter-semiotic translation makes them adaptable to all cultures, irreversibly shaping the collective mentality. Through persuasion techniques, the advertising strategies impose a daily "unconscious reading" on the consumer, promoting brands to the detriment of products, thus building an imaginary universe around brands as bearers of symbolic values.

Keywords: advertising; collective imaginary; subliminal persuasion; unconscious reading.

«Ce qu'il y a de plus terrible dans la communication c'est l'inconscient de la communication» Pierre Bourdieu

I.1. Câteva perspective asupra psihologiei colective. Autorul conceptului de *inconștient colectiv*, Carl Gustav Jung, își teoretizează descoperirea în principal în două dintre lucrările sale: *Despre arhetipurile inconștientului colectiv* (1934), *Conceptul de inconștient colectiv* (1936), diferențându-l, din start, de *inconștientul individual* freudian, structură distinctă a aparatului psihic tripartit: "La început, conceptul de inconștient s-a mărginit la desemnarea conținuturilor refulate sau uitate..." (Jung, C.G., 2003, p.13). Jung plasează cele două concepte într-o relație ambiguă de opoziție /complementaritate: "Fără îndoială, un strat oarecum superficial al inconștientului este personal. Îl numim **inconștientul personal**. Acesta se sprijină pe un strat mai adânc, care nu mai provine din experiența personală, ci este înăscut. Stratul acesta mai adânc constituie așa-numitul

inconștient colectiv. M-am oprit la expresia “colectiv” întrucât acest inconștient nu mai este individual, ci universal, adică în opoziție cu psihismul individual (...) și formează baza psihică de natură suprapersonală, prezentă în fiecare.” (Idem, p.14, s.n.). El își definește noul concept prin conținutul acestuia: spre deosebire de *inconștientul personal*, așa cum este el întâlnit în psihanaliza freudiană (Freud, S., 2000), sediu al dorințelor și pulsioniilor individuale refulate, dominat de *complexele afective* - pe care le deosebește de *imago*, recunoscând, însă, înrudirea lor conceptuală: “amândouă au legătura cu același domeniu: relațiile copilului cu mediul său familial și social. Dar, în timp ce complexul desemnează efectul ansamblului situației interpersonale asupra subiectului, imago-ul desemnează o urmă imaginară a unuia sau altuia dintre participanții la aceasta situație” (Ibidem, p.189) - și reprezentat de “ansamblul conținuturilor nonprezente în câmpul actual al conștiinței” (Ibidem, p.190), conținutul *inconștientului colectiv* este format cu precădere din *arhetipuri*, descrise de Jung ca “tipuri arhaice sau originare”, “imagini universale existente din vremurile străvechi”, traduse prin mituri, basme, legende.

Fără să le suprapună, autorul admite paralela între *arhetip* și conceptul de *reprezentări colective*, așa cum apar acestea la Lévy-Bruhl, desemnate ca figuri simbolice care populează concepția despre lume a primitivilor și pe care, ulterior, Serge Moscovici, în *Psihologia socială sau mașina de fabricat zei*, le va reactiva sub denumirea de *reprezentări sociale* (Brune, F., 2003, pp.29-68). Astfel, în capitolul: “Un concept uitat: reprezentarea socială”, Moscovici le definește ca pe acele “entități aproape tangibile” care “circulă, se încrucișează și se cristalizează neincetat în universul nostru cotidian, prin intermediul unui cuvânt, al unui gest sau al unei întâlniri, impregnând majoritatea raporturilor sociale, a obiectelor produse sau consumate, a comunicărilor interschimbate... ele corespund pe de o parte, substanței simbolice care intră în elaborarea lor și, pe de altă parte, practicii care le generează, tot așa cum știința sau miturile corespund unei practici științifice, respectiv mitice.” (Moscovici, S., 1994, p.29). Deși autorul delimitează *mitul de reprezentare socială*, descriindu-l pe cel dintâi ca forma arhaică și primitivă de a concepe lumea, el nu respinge ideea unei persistențe moderne a formelor mitice: “Mai există oare cineva care să nu vorbească de “mitul femeii”, “mitul progresului”, “mitul egalității” și alte mituri de același ordin?” (Idem, p.31).

I. 2. Imaginarul social. Jacques Lacan figurează cele trei registre esențiale ale câmpului psihanalitic - *real, simbolic, imaginar* -, prin metafora unor triple bucle de noduri: desfacerea oricărui dintre ele atrăgând desfacerea celorlalte două. Registrul *imagnarului* este, după Lacan, registrul sentimentului, iar esența acestuia, una ambivalentă: ea este, simultan, o proiecție *intrasubiectivă* (descriind raportul narcisic al subiectului cu propriul său eul) și *intersubiectivă* (descriind o relație duală, sprijinită pe imaginea unui semen și pe relația de atracție sau adversivitate față de acesta). Aceasta concepție a lui Lacan asupra *imagnarului* va influența orientările cercetărilor ulterioare, ducând, în 1964, la apariția noțiunii de “*imagnar grupal*” sau *colectiv*, introdusă de Didier Anzieu și conform căreia “în orice situație de grup, o reprezentare subînțeleasă este comună mai multor participanți: nu există grup fără imaginar” (Doron, R., Parot, F., 1999, p. 385]. Structural, “*imagnarul grupal*” pare să reunească atât trăsăturile “*inconștientului colectiv*” junglian, populat de *arhetipuri*, cât și cele ale “*reprezentărilor sociale*”, teoretizate de S.Moscovici, fiind o componentă a mentalității de grup și sprijinindu-se pe câteva direcții comune de

cercetare a conceptului de *grup*: a) ca obiect al unor reprezentări imaginare (fantasme, imagini etc.); b) ca arhitectură comună de imagini interne, angoase și emoții colective; c) ca loc de emergență și de manifestare a imaginilor inconștiente raportate la originea grupului, la scopurile sale, la relațiile dintre membrii săi.

Într-un interviu din 1957, Jacques Lacan afirma : « *Priviți hieroglifele egiptene : atâta timp cât s-a cercetat numai sensul direct al desenelor reprezentând vulturi, animale, oameni așezați, în picioare sau mergând etc., aceasta scriere a rămas indescifrabilă. Luat separat, micul semn "vultur" nu înseamnă nimic ; el nu-si găsește valoarea semnificată decât considerat în ansamblul sistemului căruia îi aparține. Ei bine, fenomenele cu care ne confruntăm în această analiză a inconștientului sunt de același ordin lingvistic. Psihanalistul nu este doar un explorator de continente necunoscute sau de abisuri marine, el este un lingvist : el descifrează scriitura aflată acolo, sub ochii săi, oferită privirilor tuturor, dar care rămâne indescifrabilă, atâta timp cât nu-i poți descoperi legile, cheia ».* Celebrul postulat psihanalitic, formulat și teoretizat de Lacan în anii '60, conform căruia « *Inconștientul este structurat ca un limbaj* » (Chemama, R., 1995, p. 145) pare să fie confirmat, în mod tulburător, de studiile de psihologie socială foarte recente. Astfel, teoria clasică, acceptată de majoritatea specialistilor cognitivisti de până acum, care susținea că procesarea limbajului se realizează doar în starea de conștiență, este pe cale să fie demontată de către cercetătorul Ran R. Hassin și echipa coordonată de acesta, care au demonstrat, în lucrarea *The New Unconscious*, publicată în 2005 la Oxford University Press, că prelucrarea expresiilor semantice simple sau chiar a celor aritmetice, se poate realiza și în stare *inconștientă* . Pentru a demonstra că oamenii pot procesa limbajul fără un efort conștient, cercetătorii au realizat un studiu de laborator ; astfel, unui ochi al unui participant i se prezintă un stimul țintă (care nu se observă conștient), în timp ce celălalt ochi este distras de tehnica *Constant Flash Suppression* (CFS), care presupune etalarea și schimbarea cu rapiditate a unor imagini colorate (stimulul tinta nemaifiind observat în mod conștient timp de câteva secunde). Pentru a testa procesarea inconștientă a limbajului, stimulul a fost creat din mai multe expresii simple : astfel, s-a descoperit că participanților le-a luat mult mai mult timp să devină conștienți de propoziții logice precum (*Eu calc rufe*), comparativ cu propozițiile ilogice de genul (*Eu calc cafeaua*). De asemenea, s-a constatat că expresiile negative, de pildă « ochi vânăt » au fost observate mai repede decât cele neutre sau pozitive, precum « cutie cu nisip ». Când participanții nu au fost supuși la CFS, nu s-au observat diferențe legate de durata în care sunt observate propozițiile, lucru care sugerează că oamenii pot citi și procesa limbajul fără a fi conștienți de asta. « *Ceea ce am descoperit a fost că oamenii pot citi câteva cuvinte și pot face exerciții aritmetice fără să vadă cuvintele sau ecuațiile. Prin urmare, descoperirea noastră ar trebui să ducă la actualizarea teoriilor științifice legate de conștiența și inconștiența umană* » (Hassin, Ran R, 2005, p. 163) scrie autorul cărții, Ran R. Hassin.

I. 3. Inconștient și comunicare publicitară. Deținem, în calitate de membri ai unui grup socio-cultural, un „*alfabet matricial înăscut*” de subsisteme iconice, prin care percepem decodificăm și comunicăm spațiul și timpul, raportându-ne la ceilalți și la propriul sine, o încărcătură emoțională colectivă, care acționează ca un magnet urias, cristalizând stiluri, tabuuri și norme comportamentale, afective și existențiale inconștiente. Datorită evoluției fără precedent a mijloacelor de comunicare în masă și a globalizării, secolul XX și

începutul actualului secol contribuie la intensificarea unui adevărat *fenomen de comasare a imaginarului colectiv*. Filmul, moda, televiziunea, politica, muzica, arta și, nu în ultimul rând, Publicitatea, ca tot atâtea forme de „soft-power” (Joseph Nye, *Bound to Lead : The Changing Nature of American Power*, 1991), încetează să mai aparțină unui anumit grup, devenind, aproape instantaneu, lizibile, la scară planetară; traductibilitatea lor intra și inter-semiotică le fac adaptabile oricărei culturi, influențând, dacă nu chiar modelând ireversibil mentalul colectiv și conținuturile acestuia. Arhetipuri ca „Eroul” sau „Eternul feminin”, cândva distincte, se suprapun acum prin semnificații și simboluri comune: competiție, succes, provocare, putere, frumusețe etc. Noul erou al mitului cinematografic sau publicitar (intersectând de multe ori trăsăturile masculinității /feminității într-un tipar androgin: *Superman, Superwoman*, sau transgresand condiția umană: *Catwoman, Spiderman, Batman*) este nevoit să depășească – ca în basmele clasice - obstacole și examene riguroase, să escaladeze stânci, să plutească pe râuri, să zboare, să atingă culmile cele mai înalte, dar nu în cautarea Graalului mitic, ci a unei prozaice, savuroase și reci... sticle de bere. Adaptând pricipiul filosofiei antice conform caruia „pe căi ocolite se ajunge la stele”, specialiștii în publicitate exploatează masiv persuasiunea subliminală (Idem, pp.77-106) și capacitatea individuală de a citi inconștient mesaje aparent inofensive, neutre.

Din ce în ce mai evident, *strategiile publicitare* privilegiază, în ultimii ani, promovarea *mărcilor* în detrimentul celei a *produselor*. O astfel de formă de mediatizare se traduce prin construirea unui *univers imaginar* în jurul mărcilor purtătoare de adevărate valori simbolice spectaculare (vezi campanii ca *Nike, Addidas, Levi's, Benetton, Coca-Cola, Orange, Apple* etc). Axate pe concepte universal dezirabile ca : performanță, libertate, atractivitate, spontaneitate, eroism, aceste valori creează o “comuniune” (în sens cvasi-religios) a consumatorilor cu mărcile idealizate: citim astfel pe eticheta unul fular marca *Springfield* pentru tineri: “*Springfield authentic accesories for modern heroes, with the best look!*”, iar pe o sticlă de oțet: “*Am I too sexy?*” Ancorarea mesajului publicitar mai întâi în *simbolic*, și abia ulterior în *senzorial*, face din acest nou “*opium cotidian*”, cum numește F. Brune publicitatea, un “*reflex mental colectiv*” (Brune, F., 2003, p. 19).

Categoriile odinioară opuse: “*imaginar*” vs “*realitate*” nu doar se completează reciproc, ci se substituie una alteia, cu scopul bine stabilit de a deruta consumatorul, de a-i destabiliza referințele la lumea reală, de a-l *frustra*; absența produsului prezentat în reclamă din frigiderul sau bucătăria noastră, din sala de baie, poșeta sau garaj, ne exclud implicit din grupul privilegiat al *deja* fericiților posesori, iar această frustrare are implicații sociale inacceptabile. Pentru a accentua “*magia*” promptă efectuată de produsele cele mai neașteptate, sunt invocate și parodiate pasaje biblice de referință: spre deosebire de Lazăr cel reînviat, muribundul din reclama pentru berea *Stella Artois* își vede șansele spulberate de fiul căzut în păcatul ...polimorf al setei, lăcomiei și minciunii! “*Mitologia publicitară dezvoltă nostalgiile cetățeanului urbanizat. Iar aceste promisiuni etalate devin imaginea frustrărilor noastre. Totul se întoarce împotriva consumatorului ademenit din toate părțile: oferta plenitudinii înțește în el percepția celor ce-i lipsesc. Prin această blestemată magie, iată-l mai frustrat ca niciodată de “natura” pierdută. “Adevăratele paradisuri sunt acelea pe care le-am pierdut”, spune Proust. Să contăm pe brânză pentru a le căpăta? Tocmai aici magia brânzei devine perversă. Ea adaugă mitologiei frustrante*

un șantaj care, pe termen lung, devine teroare: singurul mijloc de a regăsi natura pierdută este să cumperi și să consumi.” (Idem., p.31).

II. 1. Mesaje rapide vs mesaje lente. Analizând *timpul* ca dimensiune esențială a comunicării și ca trăsătură culturală distinctă, diferită de la o națiune la alta, Edward T. Hall operează distincția între *mesajele rapide* (citirea unui tilu de ziar, de pildă) și *mesajele lente* (lectura unei cărți, de exemplu), ca paternuri de comunicare socială și interculturală: ”*Fiecare cultură pare să se ancoreze în puncte diferite ale unei scări a vitezei de comunicare, acolo unde membrii ei comunică cel mai lesne. Este, astfel, inadecvat să transmiți mesaje de tip rapid unor indivizi apti să recepționeze mai ales mesaje de tip lent. Conținutul celor două tipuri de mesaje poate fi identic, însă individul nu va recepta decât mesajele corespunzând frecvenței familiare lui* (Hall, E.T., 1984, p. 78). Istoria, consideră Hall, este purtătoarea unor mesaje extrem de lente, alături de artă sau filosofie, la antipod plasându-se, fără tăgadă, mesajele publicitare, pe care Hall le include în categoria *mesajelor rapide* , alături de *titluri, mesaje de propagandă, caricaturi, întreceri sportive* etc. Lângă *publicitate* , ca tip clasic de *mesaj rapid* , Hall situează *plăcerea* , insistând asupra relației biunivoce dintre cele două.

Astfel, majoritatea tehnicilor de persuasiune inconștientă ale semioticii publicitare, printre care se evidențiază *feminizarea și hipererotizarea* , manipulează imaginarul consumatorului în sensul sexualizării produsului (ex.: săpun, creme cosmetice, deodorante, dulciuri etc.) și/sau a actului consumării acestuia. Cuvântul declanșator de fantasmă este, cel mai frecvent, *plăcere* ; creativii din agențiile de publicitate aplică fără să clipească pricipiul freudian (a cărui sursă, cel mai probabil, o ignoră) conform căruia “*Toată viața noastră este reglată de Principiul Plăcerii*” (Freud, S., 2000, pp.163-210). Componenta lingvistică, acest tip de mesaj publicitar este dominată, cel mai frecvent, de un context non verbal dominant, excesiv, muzical și/sau vizual. Reclama pentru crema *Nivea* este extrem de elocventă în acest sens: mai mult chiar decât fața, pielea corpului, părul, – ca suprafețe intens erotizante, prin definiție - sunt surse de voluptate și erotism.

Senzorialul este supraevaluat: canalele tactil/kinestezic, olfactiv/gustativ sunt suprasolicitate, sustrăgând-se codificărilor culturale, chiar normelor creștine. Într-un vechi și “inocent” clip publicitar pentru ciocolata *Primola* (“*N-o împarți cu nimeni!*”), egoismul și duplicitatea sunt doar o parte dintre mijloacele utilizate care (inversând *motto-ul machiavelic*) scuză... scopul, adică procurarea cu orice preț a *plăcerii, a voluptății* . Etalarea *corpului feminin* și a *nudității* este un excelent pretext pentru a vinde orice tip de produs, și nu în mod necesar cele destinate publicului masculin; *nuditatea excesivă* constituie garantul unei receptări sigure a mesajului, mizându-se pe principiul anacronic că (atât în familie, cât și în societate) *bărbatul-destinatar* este cel care deține puterea de cumpărare: “*Nu e suficient ca femeile sa fie frumoase, trebuie sa fie si sexy – iata ce afirmă publicitatea. Atitudinea erotica se exprimă, simultan, prin postură, privire, expresia chipului etc., prin accesorii și vesminte, prin psihologie*” (Ibidem, p.44).

II. 2. Publicitatea ca lectură colectivă inconștientă. Feminizarea, hiper-erotizarea și fantasma nudității asigură o lizibilitate aproape urgentă și ating, în majoritatea reclamelor, un grad de redundanță maxim, indiferent dacă mesajul publicitar este destinat produsului

X, Z sau Y: parfum, blue-jeans, ciocolată, ultimul tip de Iphone ori de BMW; astfel, textul unei reclame mai vechi la cafeaua “*Elite-Selected*”, apărută în revista Beaumonde nr.4/2005, p. 27 (“*Gustul fierbinte al fiecărei clipe*”(reprezentând un cuplu de îndrăgostiți cu capetele lipite, ochii închiși și buzele întredeschise): “*O ceașcă de cafea Selected. Un șir de clipe fierbinți, pe care nu te poți opri să le savurezi cu ochii închiși de plăcere. Clipe ale căror gust bogat și inconfundabil trezește în memoria simțurilor tale senzația plină a unui sărut. A unei mângâieri. A unei îmbrățișări care ai dori să te învăluie la nesfârșit*”, s.n.) este ulterior reformulat, odată cu rebrânduirea produsului, din *Elite* în *Don Cafe*, de către actrița M. Morgenstern, care îl transpune într-un videoclip extrem de senzual, vehiculând o terminologie similară.

Această lizibilitate violentă are drept efect modelarea inconștientului însuși al consumatorilor; obiectul dorinței (întotdeauna consumabil și constituind sursă de plăcere) este, asimilat senzualității și erotismului, iar reducția sex=produs simplifică relația cumpărător /obiect cumpărat: “*Erotizarea este pentru mitul produselor ceea ce coloranții sunt pentru realitatea fizică a acestora.Utilizarea ei în publicitate antrenează denaturări în mai multe grade. Laturile dragostei sunt reduse mai întâi la dragostea de lucruri, pulsiunea sexuală la pulsiunea de cumpărare... Individul prins în capcana erotizării, răătăcit în consumul de fantasmе legate de obiecte se vede frustrat, prin însăși cumpărarea lor, de o viață relațională veritabilă*”. (Ibidem, p.37).

Analizând afișele publicitare ale unor mărci foarte cunoscute ca: Moskino, Nikkon, Coco Chanel, Giorgio Armani, Dolce&Gabana, Gucci, Benetton, Yves SaintLaurent etc, dominate nu doar de erotizare excesivă sau chiar aluzii explicite la trans-sexualism, viol, perversiune și consum de droguri ci, mai ales, de masificatoarea fantasmă a nudității, am putut constata perseverenta tentația misogină cu care este portretizată feminitatea, în evoluția ei diacronică, de la începutul secolului trecut, până în prezent; prin *feminizarea și hiper-erotizarea* produselor, ca tehnici de dominare masculină, publicitatea ne determină, inconștient, să “*citim*” că sexualitatea este și ea obiect de consum, că ființa umană însăși este - citându-l pe F. Brune – “*un astfel de obiect*”. De altfel, în cadrul unei conferințe dedicate “*Stereotipurilor de gen în publicitate*” organizată de Consiliul Roman Pentru Publicitate, și care a avut loc în 2012 la Athenee Hilton Bucuresti, participanții au dezbătut, într-o sesiune moderată de Mihaela Miroiu (Profesor Universitar SNSPA), crearea unor personaje-tip în publicitatea românească, diferența dintre personajele masculine și cele feminine și reacțiile pe care acestea le starnesc publicului feminin. Printre temele discutate, s-au analizat rezultatele unui interesant studiu intitulat “*Integrating Sexual Objectification With Object Versus Person Recognition. The Sexualized-Body-Inversion Hypothesis*” dezvoltat de Philippe Bernard, Sarah J. Gervais, Jill Allen, Sophie Campomizzi si Olivier Klein și publicat în 2012 în *Psychological Science* nr. 23, studiu care indică faptul că oamenii percep contururile femeii ca obiecte și le recunosc cu mai multă ușurință. Astfel, dacă imaginea este inversată, prezentată rasturnat, subiecții nu mai pot recunoaște bine alși oameni, dar pot recunoaște foarte bine obiecte. Din studiul respectiv a rezultat însă, în mod paradoxal, faptul că femeile sunt mult mai des recunoscute atunci când imaginea este inversata. Ceea ce duce la concluzia că *imaginea corpului feminin*, mai ales imaginea corpului feminin în poziții provocatoare, este deja percepută ca *obiect*, așadar *reificată* de către creierul consumatorului de media

(http://www.iqads.ro/a_23594/rezultatele_vanzarilor_versus_rezultatele_studiilor_cu_privire_la_stereotipurile_de_femei_din_publicitatea_romaneasca.html): *“Trecând cu mult dincolo de erotizarea vizibilă a produselor, publicitarii se consacră unei condiționări sexuale inconștiente mascate cu argumente explicite ale discursului. Tocmai clandestinitatea sexualizării publicitare (cel puțin în sex-shopuri știi la ce să te aștepți) mi se pare condamnată, ca fiind la fel de perversă în efecte pe cât e de scandaloaasă în principii”* (Brune, F., 2003, p.52).

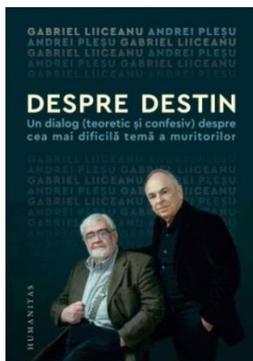
Concluzii Mulțimile - spune Gustave Le Bon - sunt întrucâtva asemănătoare Sfinxului din povestea antică: fie știm să rezolvăm problemele pe care psihologia lor le ridică, fie ne resemnăm să fim devorați de ele. Subversivă și ambivalentă, Publicitatea pare să fi devenit o Meduză *reloaded* a mileniului III, un nou tip de lectură, colectivă și inconștientă, dar superficială; ea deține, în mentalul colectiv actual, un loc uzurpat treptat celorlalte forme de comunicare, abolind frontierele, mizând pe interculturalitate și intertextualitate pentru a pune în scenă conexiunile dintre imaginea unui produs și semnificațiile acesteia socio-culturale.

Devenim astfel, inconștient, nu doar cititori, ci și co-autori ai diferitelor formule de creație publicitară, ai acestei supra-realități efemere invocate de Paul Watzlawick în *L'Invention de la réalité* și conform căruia construim, *inventăm* lumea, atunci când credem că doar o percepem, iar ceea ce numim *realitate* este o interpretare, construită prin comunicare. Aceeași consubstanțialitate ”privit/privitor” este denunțată de Ignacio Ramonet, într-un sub-capitol al cărții sale *La Tyrannie de la communication*, vorbind de reducerea timpului de analiză și de reflecție în receptarea/devorarea informației: *”Senzațiile sunt cele care primează. Jurnalistul reacționează la cald, instinctiv. Abandonează exigențele profesiei și devine un simplu martor, confirmând astfel că auto-informația este posibilă. Postura de receptor se suprapune peste cea de jurnalist. Orice distanțare față de faptul relatat dispare, spectatorul este înglobat în evenimentul însuși, face parte din el.”* (Ramonet, I., 2001, p.113).

Referințe

- Brune, F., *Fericirea ca obligație. Psihologia și sociologia publicității*, București, Ed. Trei, 2003.
- Chemama, R., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995.
- Doron, R., Parot, F., *Dictionar de psihologie*, Bucuresti, Ed. Humanitas, 1999.
- Freud, S., *Psihanaliza inconștientului*, Opere vol 3, Ed. Trei, București, 2000.
- Hall, E.T., *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, Paris, Ed. du Seuil, 1984.
- Hassin, Ran R., “*The Power of the Subliminal: On Subliminal Persuasion and Other Potential Applications*”, in Ran R. Hassin *et al.*, *The New Unconscious*, Oxford University Press, 2005.
- Jung, C. G., *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, București, Ed. Trei, 2003.
- Moscovici, S., *Psihologia sociala sau masina de fabricat zei*, Iasi, Ed. Universitatii “Al.I.Cuza”, 1994.
- Ramonet, Ignacio, *La Tyrannie de la communication*, Paris, Gallimard, 2001.
- Watzlawick, P., *L’Invention de la Réalité*, Paris, Seuil, 1997.
- http://www.igads.ro/a_23594/rezultatele_vanzarilor_versus_rezultatele_studiilor_cu_privi_re_la_stereotipurile_de_femei_din_publicitatea_romaneasca.html

COMPTES RENDUS



Mariana MANTU
Universitatea Tehnică "Gheorghe Asachi" din Iași
mantu_mariana@yahoo.com

Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, *Despre destin, Un dialog (teoretic și confesiv) despre cea mai dificilă temă a muritorilor*, Ed. Humanitas, București, 2020

Cea mai recentă colaborare dintre Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu este o carte care cuprinde un dialog epistolar între cei doi autori (zece scrisori pe tema destinului), urmat de o serie de paisprezece articole ("restituiri"), sub semnătura lui Andrei Pleșu (apărute, de-a lungul anilor, în revista *Dilema veche*). Impresionantul aparat bibliografic (201 titluri) reprezintă preocuparea lui Andrei Pleșu (și intenția, nerealizată, din păcate, până la aceasta dată) de a scrie o carte pe o temă atât de generoasă, incitantă și chiar obsesivă, cum este aceea a destinului.

Dezbaterea la care s-au angajat cei doi, este, din capul locului, supusă unui "destin" ingrât, pentru că o astfel de temă nu poate soluționa și oferi un răspuns final, adică o definiție (sau mai multe, desigur) a cuvântului. Dar, așa după cum afirmă autorii înșiși, importantă este căutarea, dialogul în sine – ca expresie a acestei căutări – și nu punctul terminus al teritoriului unor răspunsuri clare, fără blurări de sensuri, ezitări sau echivocuri. De altfel, premisa cărții va întregi, simetric, concluzia acesteia care apare la sfârșitul dialogului epistolar: "Nu ne-am propus să oferim un "rețetar" existențial care să dizolve insomniile, ci, dimpotrivă, să stimulăm o trezie dinamică, o ofensivă mentală hrănitore, la egală distanță de resemnare și fudulie. Căci, vorba cronicarului, nu e alta mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului zăbavă, decât căutarea destinului propriu." (143) Ideea unei astfel de cărți vine, pentru Andrei Pleșu, ca o incitantă și salvatoare provocare intelectuală, într-o perioadă a vieții scriitorului când energiile creatoare păreau a-i fi secătuite, ca reflex al lipsei de motivație pentru actul scrierii, o stagnare în inițiativele realizării unor proiecte.

Scrisoarea I cuprinde amintiri legate de anii tinereții petrecuți la Păltiniș, sub celebra de-acum, tutelă intelectuală a lui Constantin Noica. Au fost anii în care Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu sunt inițiați în teoria diferitelor sisteme filozofice (deși ei manifestaseră și înainte preocupări în acest sens) și se constituie ca perioadă de început a unei prietenii care, în ciuda unor diferențe spirituale și ideatice (așa cum, pe alocuri, apar chiar și în cartea de față), a traversat o viață de om. *Scrisoarea* cu

care debutează volumul trasează, ca punct esențial de plecare, ideea scoaterii temeii din sfera rigidă a unor definiții simpliste, situate la un nivel comun, având în vedere faptul că *"în majoritatea religiilor, mitologiilor sau tradițiilor folclorice, ca să nu mai vorbim de limbajul curent, tema destinului este plină de înțelesuri fataliste bătute în cuie și de tainice legături cu credința și cu zeeii"*(20). Destinul este adesea situat în proximitatea tragicului, ceea ce conturează o perspectivă și implicit o abordare limitată, lucru pe care autorii cărții au încercat să-l evite.

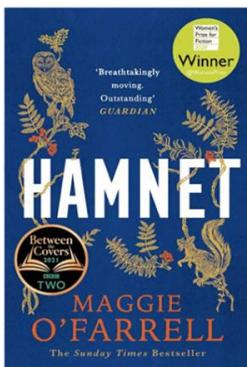
Cea de-a treia *Scrisoare* debutează cu sublinierea diferenței dintre viață și destin, două cuvinte care îndeobște sunt acceptate în sinonimie și raportate la existența personală a fiecărui individ, căpătând căpătând astfel, inevitabil, accente hiperbolice, venite dintr-o inerentă subiectivitate. O altă echivalență semantică îndeobște acceptată și folosită ca atare este aceea dintre destin și predestinare, o perspectivă care conduce la imposibilitatea individului de a interveni în schimbarea vieții sale.

O abordare care definește poziția autorilor face referire, pe de o parte, la destin ca reflex a ceea ce individul lasă în urma sa, pe de altă parte, la starea interogativă a existenței sale, cu alte cuvinte, la faptul că *"există oameni, nu puțini, care nu-și pun, aproape niciodată, problema destinului. Oameni care nu-și trăiesc viața sub specia interogației"*(43). În acest punct de abordare se circumscrie și mesajul fundamental al cărții: drumul către aflarea răspunsurilor este, câteodată, cu mult mai important decât găsirea acestora. Este și poziția, nu o dată exprimată a lui Andrei Pleșu care pledează pentru ipostaza căutătorului care este îmbogățit sufletește tocmai de parcurgerea acestui drum către aflarea soluțiilor.

În scrisorile care urmează se fac și alte corelații: destin și timp (ființa umană este, inevitabil, *„cuplată la un segment de timp determinat cu o durată prestabilită, un timp finit suspendat prin moarte"*(45), destin și istorie (existența unui destin individual și a unuia colectiv), destin frânt de istorie, cum a fost cel al filozofului Alexandru Dragomir, nemurire și destin, reîncarnare și destin.

La îndemnul și provocarea lui Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu povestește în spațiul celei de-a opta *Scrisori* despre întâlnirile cruciale cu oameni care i-au marcat existența. Scrisoarea a noua, amplă, definește o serie de sintagme legate de problematica volumului, precum aceea a *"infinitalului lăuntric"* (sinonim cu Dumnezeu) sau libertatea omului de a alege dintre diferitele "variante" de destin. În acest sens, Gabriel Liiceanu afirmă: *"Dacă patru sunt componentele vieții (...)-suma datelor primite la naștere, suma alegerilor vieții noastre, întâmplările (norocoase sau nu) ale vieții noastre, întâlnirile esențiale -dintre acestea patru, doar două privesc cu adevărat teoria destinului: libertatea noastră și întâlnirile noastre cruciale (al căror merit, până la urmă, tot noi îl avem, pentru că nu am fost aleși de pomană de cei ce ne-au ales. Așadar, în privința destinului consider că noi nu suntem decât libertate."*(125)

Cele paisprezece însemnări ale lui Andrei Pleșu, din ultima parte a cărții vin să completeze fericit dialogul epistolar al autorilor, abordând teme precum: destinul religios, adică acea existență dictată aprioric și aflată exclusiv în mâinile Providenței, *"moartea lui Dumnezeu"* și, ca o consecință preluarea, de către om, a destinului, destine mici și destine mari, sensul vieții, destinul ca necesitate narativă, ca țesătură de situații destinale, ispită, determinism, fatalitate, etc. Reflecțiile dialogale, stilul alert, incitant, presărat de idei și experiențe personale, de teoretizările din diferite arii ale cunoașterii (filozofie, religie, științe) reprezintă tot atâtea motive de lecturare pentru cititorul aflat pe drumul descifrării propriului destin (*"cea mai dificilă temă a muritorilor"*, așa după cum suntem anunțați din titlu) dacă luăm în considerație ideea următoare: *"Nu este nevoie să lași în urma ta o statuie. Nu statuia este unitatea de măsură a unui destin, ci gradul în care fiecare dintre noi își ia viața în primire pentru a-și modela un destin"* (127).



Ioana BACIU

“Gheorghe Asachi” Technical University of Iași
ioanabbaciu@gmail.com

Maggie O’Farrell, *Hamnet*, Tinder Press, 2020

Let not the title of Maggie O’Farrell’s novel fool you: instead of a stereotypical book about the proverbial “man of genius”, or even about his son, whose name is on the cover, this piece of historical fiction delivers one of the many possible portrayals of his wife, as many as the gaps in Shakespeare’s biography (read: practically endless). While Germaine Greer’s *Shakespeare’s Wife* is referenced as one of the consulted works, it is not given prevalence and the novel goes on a path entirely its own, maintaining an aura of mystery and enchantment, blurring the line between history and fiction. If things are explained, these explanations are so fanciful that the readers needs must suspend their disbelief. *Hamnet* is, first and foremost, a book about the female experience which, in the late sixteenth century, would include, for most women, the loss of at least a child. It would also include the constant struggle for female self-assertion, which leads to Ann’s transformation into a witch-like waif with a gift of foresight. *Hamnet* is the book a mother would write.

Anne Hathaway, also known as Agnes, the name used by O’Farrell and the one she is referred to by her father in his will (O’Farrell 369), takes center stage in an unexpected manner given the customary portrayals of Shakespeare’s wife. The 26 year-old marrying the 18 year-old who impregnated her out of wedlock was often the subject of speculation ending in ridicule - something O’Farrell is not only aware of, but intent upon changing. The familiar narrative of Anne/Agnes as a seducer of young men or a desperate spinster willing to do anything to marry, a “cradle-snatcher” that trapped a promising youth in an unhappy marriage, forcing him to move to London to pursue his career, is abandoned, part of a tradition in criticism that the author wants to put a stop to: Agnes is the eldest

daughter of the farmer whose children young Will is teaching Latin. It is her idiosyncratic personality that draws him to her, her unwillingness to bend to anyone's will.

In order to make the woman the star of the book, O'Farrell creates a first scene (meant to be memorable, no doubt) where Agnes is glimpsed by her future husband coming out of the woods with a falcon on her arm; this is expanded upon when she shares with the Latin tutor the extraordinary experience of having a kestrel for a pet. Already a rebellious waif with a reputation for knowing herbs for cures and predicting the future, Anne/Agnes is the spawn of a mother who died in childbirth of similarly peculiar inclinations. If the symbolism of the falcon was not transparent enough, with its longing for freedom and boundless skies, Agnes, too, is attuned to nature. Witch-like, known for her herbal remedies that make her the enemy of the local physician, with his laughable dried toads as a cure for the plague, Agnes is still unusual, but in an empowered way, one that would no doubt attract the stigma of her contemporaries. If readers weren't already groaning in disbelief at these rather exaggerated touches by now, to further sever Agnes from the land of the ordinary, the author has her slip to the forest to give birth to her eldest daughter, Susanna, unattended, to be found and taken back home by her gigantesque shepherd brother and by her husband. The character of Shakespeare himself, dwarfed by his brother-in-law and overcome with worry, appears disempowered, a negligible gabbling fool, a minor character orbiting around London as the center of his activity, while his wife gravitates around her children. Significantly, the novel is given the name of the real-life boy, not the tragic character; it is a personal story, not a fictionalized one, the illiterate mother's book, not the literate father's.

The every-day life of a family in which tensions between siblings from different marriages, between fathers and sons, step-mothers and step-daughters, glovers and farmers is fictionalized to such an extent that it reaches the height of fairy tale antagonisms: the stepmother character, for instance, whose dislike of Agnes is never hidden, almost fuses with that of the mother-in-law, similarly reluctant to allow the newcomer in. All along, the disclaimer etched in invisible ink at the bottom of O'Farrell's book urges its readers to suspend their disbelief as they bear in mind that this not only is fiction, but merely *one* of the pluralities projectable on the blank canvas of Shakespeare's imagined family life, while simultaneously pushing the limits of the seemingly, the appropriate, the believable.

If turning the female character into a witch is O'Farrell's way to save Anne Hathaway from the unremarkable reputation of being "just a peasant" with a limited understanding of her husband's work, it is also a solution to the apparent mismatch between the two. Agnes immediately senses that her betrothed is the possessor of an inner world much richer than he lets on; in this sense, the pair are a perfect match, as her uncanny ability to see right through people is similarly peerless. "Peerless" (O'Farrell 77) is just word the young Shakespeare he uses to describe his perfect match to his sister Eliza (Joan, in real life, a name changed by the author as it coincided with that of another important character in the book). Will teaches his sister Eliza how to read in a way that that recalls one of the "seduction theories" that Germaine Greer speaks about in her book, noting that one of the ways in which the real-life Shakespeare could have gotten Anne pregnant was by teaching

her how to read, an activity of some erotically-charged intimacy (Greer 52). The Anne Hathaway of the book – Agnes – knows her letters and pens a cryptic message to her husband on the day that she gives birth, but it is practically illegible. She is uninterested in writing because the world is accessible to her through a different set of skills, just as she tells her daughters, reconciling the fanciful Judith with the practical Susanna. Germaine Greer’s book mirrors Hathaway’s status in the age as a “second class citizen” – she is neither Anne or Agnes, but the wife of someone important. Significantly, in O’Farrell’s novel Agnes’s name is all over the book, while her husband’s is completely absent. In a form of belated retribution, it is evident that the book is dedicated to the silenced Agnes.

As for Hamnet himself, he is already in a world apart that foreshadows his future seclusion in the unjoinable realm of death as he opens the novel in an oppressive atmosphere of utter frustration and solitude: his twin sister, the weaker one since birth, has caught the plague, and there are no useful adults around to ask for help. The foul-tempered, violent John, Hamnet’s paternal grandfather, is a caricature of inflamed ego, his mother is away collecting honey, the physician is not in and, in any case, his assistant has devined that the cause of the illness has sent the boy swiftly on his way. When the mother finally returns, it has become obvious that the worst has come to pass. It is the boy, however, that succumbs to the disease, sparing the sister. The mother is inconsolable, as is the father who barely manages to attend the funeral in time. Shakespeare’s own personality is muted, as his prolonged absence from his Stratford home would deem necessary to a spouse left alone to tend to three children by herself (the eldest daughter, Susanna, and twins Hamnet and Judith), while her husband was running a theatre company four days away by horseback, in London.

The sources O’Farrell mentions in *Acknowledgements* provide documented historical data on Elizabethan customs in the English country in the late 16th century regarding courtship, marriage, the rearing of children and many other aspects pertaining to the circumstances surrounding the writer’s family life. Out of the better-known works about Shakespeare’s life whose tradition O’Farrell continues, she is highly indebted to Germaine Greer’s 2007 *Shakespeare’s Wife*, but also to Peter Ackroyd (author of a well-known biography of the author), James Shapiro (*A Year in the Life of William Shakespeare*). Stephen Greenblatt’s contributions on the topic are not given a nod to, and while the author did certainly research the topic, she is a writer, not a Shakespearean scholar intent upon an exhaustive survey of the past.

If *Hamlet*, written a few years after his son’s death, is the product of a father’s grief, *Hamnet* is the book of the mother – a possibly illiterate one, who did not enjoy the education that would allow her take on the matter at the time. Agnes moves in and out of the stifling spaces of the houses she lives in, always at the bottom of their hierarchies, forever a guest, never an owner from the protection of her mother, father, stepmother. The historically documented line in Shakespeare’s will, where he leaves his wife the second-best bed of the house, is also alluded to. Considered proof of the poor relationship between the pair, O’Farrell once again subverts that expectation. The trundle bed, specifically designed so that children could sleep next to their parents after they left the cradle, is, in

fact, a memento of their lost son and a thoughtful gesture on the part of a husband that truly understands his wife.

References

Greer, Germaine, *Shakespeare's Wife*, Harper Collins e-books, 2008.
O'Farrell, Maggie, *Hamnet*, Tinder Press, London, 2020.