LCL • LES CAHIERS LINGUATEK • No.1-2/2017 • Revue bianuelle du Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication *Linguatek*, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Roumanie
ISSN 2601 - 0313
ISSN-L 2559 - 7752

LINGUATEK

LES CAHIERS
NOTEBOOKS
LOS CUADERNOS
I QUADERNI
DIE HEFTE
CAIETELE

LINGUATEK

No. 1-2/2017 ***Corps & Langage***

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

Comité de rédaction :

Nicoleta-Mariana Iftimie
Mioara Mocanu
Evagrina Dîrțu
Olivia Cristina Rusu
Mariana Mantu
Lucia-Alexandra Tudor
Andreea Chirculescu

Comité scientifique :

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

Responsable du numéro : **Doina Mihaela Popa**

Illustrations : Šárka Novotná

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

TABLE DES MATIÈRES

Argument / 7
Mélanie Mesager, Redire la danse : les savoirs du corps / 9
Sophie Salin, Deleuze au pays des merveilles et des miroirs / 22
Maria Concetta La Rocca, *Ex-movere*, les émotions à travers le langage : neurones miroirs, neurones canoniques et sémantique incarnée / 30
Régine Atzenhoffer, Scripturalité du corps dans l'œuvre de Charlotte Roche et Nelly Arcan / 38
Souad El Fellah, Les postures corporelle et coénonciative dans le genre de discours questions au gouvernement / 51
Martha Asunción Alonso, Poétique de la vieillesse féminine dans l'œuvre narrative de l'antillaise Simone Schwarz-Bart / 62
Evagrina Dîrțu, Métamorphose et fiabilité narrative / 69
Delphe Kifouani, Les corps politiques de Djibril Diop Mambety : anarchie, utopies / dystopies / 74
Valeria Mogavero, Corpo e parole nella Grande Guerra / 82
Eugénie Péron-Douté, Le corps de l'anagramme / 90
Yosr Ben Romdhane, Le corps interprète / 99
Nada Issa, Le corps comme lieu de sémiose, l'approche de J. Fontanille / 106
Olfa Bouassida Souli, Le corps dansant de Pina Bausch / 116
Maude Lafleur, Le corps gros et ses représentations littéraires : l'éléphant qu'on évite de nommer / 124
Arouna Coulibaly, « Surdi-mutité », multicanalité des codes non verbaux et du corps parlant / 137
Diana Gradu, L'art du maquillage entre promesse du bonheur et ruine de l'âme / 150
Mahamadou Lamine Ouedraogo, Sémiotique de la résistance du corps-actant martial / 156
Sofía Jiménez González, Cuerpos de mujer y censura en las redes sociales / 168
Monica Frunză, « Le corps en kit » : Le nouvel imaginaire du corps dans le discours publicitaire français / 178
Clémence Mesnier, L'introjection du langage à même la peau / 184
Alain Yapo, Postures corporelles et variations langagières : situation et enjeux dans *Filles de Mexico* de Sami Tchack / 190
Romain Chareyron, Lorsque le corps se fait langage : aporie du discours et vérité des corps dans le cinéma français contemporain / 198
Daniela Lucia Ene, A cognitive investigation of *Body* idioms in English and Romanian / 210
Mirela Aioane, Gestica italiană, un limbaj special / 218
Radu Cozmei, Notes on head symbolism / 224
Nicoleta-Mariana Iftimie, Character Identification, Gestures ans Gender Stereotypes in *Lady Windermere's Fan* / 232
Šárka Novotná, Confession formulée au clair de la lune blasphématoire : les rituels du corps et du langage dans la *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* de Michel Tremblay / 245
Olivia-Cristina Rusu, Le regard narratif dans un *Monde à peu près :* Il était une fois un petit garçon / 258
Elvira Oroian, Le langage nonverbal dans le discours dramatisé / 268
Ibrahim Boumazzou, Représentation du corps féminin dans le roman africain francophone / 280
Rim Gamanda, L'œil et la chevelure, esthétique du « monstrueux » dans *Les yeux bleus cheveux noirs* de Marguerite Duras / 287
Doina Mihaela Popa, Metafora corporală în psihoterapie / 294

SECTION VARIA / 299

Amoikon Dyhie Assanvo, Proverbes Baulé : forme et valeurs / 301

COMPTES RENDUS / 315

Mioara Mocanu, Dicționar explicativ german-român de verbe cu particulă oscilantă și neoscilantă / 317
Claudia Elena Dinu, Bine ați venit! Limba română – Manual Nivel 1 / 322
Elena Petrea, Le français à l'usage des vétérinaires et des zootechniciens / 324

INDEX DES AUTEURS / 326

Argument

Pour son premier numéro, *Corps et langage*, *LES CAHIERS LINGUATEK*, la publication biannuelle du Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication « Linguatek » de l'Université « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Roumanie, vous propose une série d'articles en français, anglais, espagnol, italien et roumain, réunis sous le thème interdisciplinaire de la relation entre le corps et le langage, relation réfléchie dans la linguistique et la psycholinguistique, la littérature, le cinéma, la danse, le théâtre, la publicité, le discours politique et même les arts martiaux. Toute la rédaction des *Cahiers* remercie les auteurs suivants ayant gentiment accepté de collaborer à ce premier numéro, illustré avec les dessins de Šárka Novotná :

Mirela **Aioane**, Iaşi, Romania
Amoikon Dyhie **Assanvo**, Abidjan, Côte d'Ivoire
Martha **Asunción Alonso**, Amiens, France
Régine **Atzenhoffer,** Strasbourg, France
Olfa **Bouassida Souli**, Tunis, Tunisie
Ibrahim **Boumazzou**, Kenitra, Maroc
Romain **Chareyron**, Athabasca, Canada
Arouna **Coulibaly,** Abidjan, Côte d'Ivoire
Radu **Cozmei**, Iaşi, Roumanie
Claudia Elena **Dinu**, Iaşi, Roumanie
Evagrina **Dîrțu**, Iaşi, Romania
Souad **El Fellah**, Montpellier, France
Daniela Lucia **Ene**, Iaşi, Romania
Monica **Frunza**, Iaşi, Roumanie
Diana **Gradu**, Iaşi, Roumanie
Nicoleta-Mariana **Iftimie**, Iaşi, Roumanie
Sofía **Jiménez González,** Madrid, Espagne
Delphe **Kifouani**, Saint-Louis, Sénégal
Maude **Lafleur**, Montréal, Canada
Clémence **Mesnier**, Besançon, France
Mélanie **Mesager**, Paris, France
Mioara **Mocanu,** Iaşi, Roumanie
Valeria **Mogavero**, Vérone, Italie
Issa **Nada,** Lyon, France
Šárka **Novotná**, Brno, République Tchèque
Elvira **Oroian**, Cluj, Romania
Mahamadou Lamine **Ouédraogo**, Koudougou, Burkina Faso
Eugénie **Péron-Douté**, Paris, France
Elena **Petrea**, Iaşi, Roumanie
Doina Mihaela **Popa**, Iaşi, Roumanie
Gamanda **Rim**, Sfax, Tunisie
Maria Concetta **La Rocca**, Raguse, Italie
Yosr Ben **Romdhane**, Paris, France
Olivia Cristina **Rusu**, Iasi, Romania
Sophie **Salin**, Paris, France
Alain **Yapo,** Abidjan, Côte d'Ivoire

REDIRE LA DANSE : LES SAVOIRS DU CORPS

Mélanie Mesager
Université Paris 8, France

Abstract*. What is the dance doing to the body? This is the question asked by Sabine Macher, as ethnograph of her own tribe, to the dancers staying at La Ménagerie de verre after their training. I provide an analysis of the interviews produced which starts from the premise that the body having danced is shaped in the present of the discourse and shows that this construction conveys knowledges of the body and by the body. Dancers answer to the representation of an anatomic body present in the questions of S. Macher by one of a global body whose shape can change according to the sensations, which dilates itself, opens itself to the environment, and, by turns, gets closer to and away from the speaking subject. These representations reveal points of views which come from the tension of enunciation, and make the body an object of attention and a vehicle of the attention towards the world. But neither the body nor the world are actually made objects of the discourse : the real object is how the body is felt and is feeling at the same time, how it is connecting itself to open to the world. This way of saying contemporary dance as a perceptive act of* souci de soi *is included in an order of discourse which promotes, through the notions of "connection", "opening", "availability", a certain kind of dance that frees the body and the movement, and where the "goodness" and the "accuracy" are values that are not aesthetic but sensitive.*

Keywords*: dance; perception; body; discourse; Sabine Macher.*

Entre 2009 et 2012, lors d'une résidence d'écrivain attribuée par le conseil régional d'Ile de France, Sabine Macher, danseuse et écrivaine, est invitée à la Ménagerie de verre. Fondé en 1984 à Paris, cet espace est consacré à l'art contemporain et plus particulièrement à la danse. Il est dirigé par Marie Thérèse Allier, qui accueille des chorégraphes et propose des entraînements destinés aux danseurs. Sabine Macher y a mené trois séries d'entretiens : avec la directrice, avec Vincent Druguet, et avec des danseurs à la sortie des cours. De ces discours sont nées deux œuvres : *Direladanse*, un manuscrit de 66 pages qui n'est pas encore édité à ce jour, mais dont la qualité littéraire laisse espérer qu'il le sera prochainement, et une proposition chorégraphique intitulée *Pourquoi mes cheveux avec en poche : danse ton nom* dans laquelle on entend, entre autres montages sonores, des diffusions de ces entretiens. La chorégraphie a été programmée en 2016 et 2017 au *Plastic danse flore* de Versailles, au festival *Vivat la danse* à Armentières et au *Phare* (scène nationale du Havre).

En janvier 2017, j'assistais à une répétition de *Pourquoi mes cheveux* à Armentières. Sabine Macher, à la fin de la journée, juste avant que je ne rate le dernier train pour rentrer à Paris, m'a fait le don précieux de l'intégralité des entretiens qu'elle avait enregistrés à la Ménagerie. Il m'a semblé qu'une telle passation m'engageait à produire à mon tour des discours sur ces entretiens. C'est dans cette dynamique que ce situe le présent article : il s'agit d'une des continuités possibles au travail de S. Macher, une façon donc, de « redire la danse », traversée de mes propres références et questions universitaires du moment, et de celles qu'a fait naître la thématique de ce premier numéro des *Cahiers Linguatek* : corps et langage. J'y ai privilégié l'étude des entretiens menés avec les danseurs sortant du studio, d'abord parce qu'ils forment un corpus homogène quant aux questions posées et au contexte de production des discours ; ensuite parce que l'analyse de discours de danseurs reste encore marginale dans les écrits sur le milieu chorégraphique où on privilégie encore très souvent ceux des chorégraphes, censés être plus à même de parler de la danse. Même si parfois danseurs et chorégraphes se confondent (certains danseurs de la Ménagerie ont également une activité de chorégraphe)

interrogés ainsi à la sortie de leur entraînement sur leurs sensations physiques, c'est bien en tant que danseurs qu'ils s'expriment : il ne s'agit pas de parler d'une pièce chorégraphique et de ses enjeux mais bien du corps dansant.

Ou, plus exactement, du corps ayant dansé, l'acte de danser se situant dans un passé immédiat. A ces danseurs, S. Macher pose plusieurs questions. Deux d'entre elles, qui traversent tous les entretiens, m'occuperont dans cet article : la première porte sur « ce que ça fait » de danser, et la deuxième, comme en écho, invite l'interlocuteur à parler d'une partie de son corps qu'il sentirait plus que les autres ou qui serait plus « en avant » à l'issue du cours. Dans *Direladanse*, S. Macher écrit qu'elle cherche par-là à savoir « où se situe la danse » dans le corps.

Cet article rend compte de l'étude d'une série de 35 entretiens, captés à la sortie du cours de danse, que je retranscris selon les conventions suivantes :

/	Pause	:	Allongement
-	Rupture	↗	Intonation montante
↘	Intonation descendante	<u>Souligné</u>	Chevauchement
XXX	Passage non compris	(…)	Coupure

Les danseurs sont identifiés par leurs prénoms et la date de l'entretien que j'indique à la fin des citations. Cet article prend le parti d'étudier des représentations transversales du corps dans le langage, au détriment de l'individualité de chaque entretien ; non pas dans l'optique d'une montée en généralité qui impliquerait l'accès à une certaine « vérité », mais plutôt dans celle d'une contagion ou d'une contamination des discours, en montrant comment certains corps traversent les productions verbales des danseurs.

La relation qui existe entre corps et langage est une question à laquelle l'étude d'un corpus d'entretiens ne peut pas nous permettre de répondre : les discours que les danseurs tiennent sur le corps ayant dansé ne nous renseignent pas sur la relation qu'entretient l'acte de parler, et son « objet », qui de plus se trouve être en partie au moins son sujet : le corps du danseur. Analyser de tels discours et en tirer des conclusions demande de partir d'hypothèses sur la place qu'on peut donner au corps comme objet du discours et au langage par rapport au corps qui se dit. J'expose ici rapidement mon positionnement actuel sur la question comme un point de départ, dans l'optique qui est celle de l'analyse des entretiens de la Ménagerie de verre.

Le lecteur des entretiens que j'étudie peut considérer que les danseurs, souvent hésitants et employant des figures imagées, tenteraient de dire des sensations corporelles préexistantes, qui seraient bien là mais auraient du mal à se formuler en paroles parce qu'il y aurait un problème de « traduction » entre le langage du corps et le langage des mots. C'est la perspective qui guide par exemple l'étude que propose Mariem Guellouz d'entretiens de chorégraphes contemporains sur l'emploi de la métaphore : ces derniers auraient une sorte d'image de mouvement ou de sensation de mouvement qu'ils essaieraient de traduire, mais n'y arrivant pas, ils utiliseraient la métaphore (Guellouz, M., 2014).

Je pars quant à moi du présupposé inverse, selon lequel il n'y a pas de perception « d'avant le langage », qui aurait une réalité objective en-deçà des images linguistiques qu'on emploie pour la nommer. Dans cette optique, le corps n'a pas à proprement parler de langage, hors celui que projette sur lui le sujet du discours, et à l'inverse, il n'existe pas de langage

« absolu », qui serait indépendant du corps. Autrement dit, le corps évolue dans un univers linguistique, sémiotisé par le langage, en même temps que le langage n'existe pas hors de l'ancrage corporel d'une émission et/ou d'une réception (Bernard, M, 1976 et 1996). Ainsi je comprends la notion de langage du corps qu'on emploie en sémiotique comme dépendante d'un sujet sémiotisant, et non pas intrinsèque au corps lui-même. Selon ce renversement de perspective, les objets inanimés sont alors également pourvus d'un sens et on peut leur attribuer un « langage », entrer en interaction avec eux, comme c'est le cas dans de nombreux rituels magiques (Landowski, E, 2005).

Quelle place attribuer alors à cette perception « pure », d'avant le langage, qui se dit souvent dans le milieu de la danse ? Peut-être celle d'une trace, comparable dans sa temporalité rétrospective à l'archi-écriture qui hante le langage dans la *Grammatologie* de Jacques Derrida : une impression ou une sensation qui existe comme un passé dans le présent du langage, mais dont on ne peut pas savoir si elle existerait sans lui (Derrida, J, 1967). Si l'on décide de se placer dans la perspective du présent du discours des danseurs, l' « avant » qui est parfois dit comme un « hors langage » correspond bien à un vécu, à une réalité, mais une réalité rétrospective, qu'on ne peut saisir qu'après coup, et qui ne peut alors être considérée qu'en fonction du moment du dire.

Les discours produits par S. Macher et les danseurs prennent alors une dimension différente de la traduction « en mots » d'une réalité « physique » préexistante : ils agissent comme des productions de savoirs du corps, où circulent des discours antérieurs, et qui contribuent activement à construire le corps, tout comme, d'ailleurs, le discours que je produis à présent à leur lecture.

Une fois explicitée cette hypothèse de départ, nous pouvons à présent adopter un point de vue situé cette fois à l'endroit des discours, et nous demander quels savoirs du corps ils contribuent à construire et véhiculer en nommant les « traces de danse » qui les habitent. Cependant, l'expression « savoirs du corps » est ambiguë : s'agit-il de savoirs sur le corps ? Ou de savoirs par le corps, dont l'objet serait alors *autre* ? Autrement dit, le corps est-il, dans ces discours, l'objet ou le sujet du savoir ?

Cette question se situe au cœur de ce qui lie langage et corps dans ces entretiens : dans le premier cas, le langage est le vecteur de connaissances objectives sur le corps, dans le second, il construit en acte une appréhension corporelle du monde. Elle me guidera dans un parcours qui tentera d'articuler les notions de « connexion », « globalité », « lien », « ouverture », « disponibilité », « bien-être » et « liberté » qui traversent ces discours de danseurs.

Parties du corps ou corps global ? Tensions dans l'interaction

Les discours prononcés par les danseurs de la Ménagerie de verre émergent dans un contexte particulier, celui de la sortie de cours (à l'exception d'Annabelle qui est interrogée avant l'entraînement). Contrairement à l'idée courante selon laquelle la danse serait un art corporel et *donc* situé hors du langage, le cours de danse, comme les créations de spectacles, sont des espaces linguistiques où le professeur / chorégraphe guide à l'aide de la parole le mouvement en train de naître : les indications portant sur le positionnement du corps, les intentions, les centres d'attention accompagnent la production de mouvement sous forme de conseils, d'invectives, de descriptions, selon les styles. Elles sont appropriées, interprétées et incorporées par les danseurs. Les interlocuteurs de S. Macher sortent donc de ce bain discursif

lorsqu'ils sont interrogés. Elle-même ne suit pas les cours (à l'exception d'un, le 29 octobre, quelle mentionne). Elle n'a donc pas le même vécu immédiat que les danseurs. Cependant, formée elle-même à la danse contemporaine, elle se dit dans *Direladanse* « ethnographe de [sa] propre tribu ».

Les questions posées évoluent un peu au fil des semaines : alors que les premières sont plus précises et demandent d'évoquer des « lieux » où se sent la danse, dans les entretiens des derniers jours, déroutée par les réponses qu'elle reçoit et qui ne correspondent pas à ses attentes, S. Macher pose des questions plus générales, telles que « parlez-moi de ce qui vous passe par la tête, maintenant, après le cours de danse, plutôt physiquement », puis dans un second temps tente de recentrer la réponse en demandant où se situe exactement dans le corps la sensation évoquée.

Les questions de S. Macher sont précises dans leur contenu, sous-tendues par un désir concernant le type de réponse attendue. Mais elles sont également formulées avec des hésitations qui semblent laisser la place au détournement d'un projet qui ne s'avance pas comme une certitude :

> **S.M** c'est bien / on essaie ↘ mais heu en fait le problème c'est que je sais pas quelle question poser ↘ / heu c'est-à-dire en fait heu j'aimerais que : vous me parliez de : est-ce que : par exemple en sortant du cours là / (…) est-ce qu'il y a un endroit de votre corps qui vous paraît plus : en avant qu'un autre : ou est-ce que vous avez des sensations : particulières physiques (Jordi, 28/09)

Cet exemple est particulièrement révélateur de ce qui se joue dans la façon d'aborder les danseurs : S. Macher y affirme explicitement ses tâtonnements (je ne sais pas quelle question poser), mais affirme d'emblée une représentation cartographique du corps en parlant d'un « endroit », puis élargit à des « sensations physiques », laissant place à des réponses qui ne seraient pas exactement contenues dans la première question. A plusieurs reprises, elle exprime l'écart qui existe entre ses attentes et les réponses qu'elle reçoit :

> **S.M.** hm hm / hm hm ouais y a beaucoup de gens qui disent heu qui disent un peu des choses comme ça / moi en fait je pensais que vous alliez peut-être me parler d'un endroit dans votre corps particulier / mais la plupart heu : enfin *peut-être* (Aude, 05/10)

> **S.M.** non non mais / y a pas que toi / aussi je pense que c'est assez : assez partagé hein en plus là on : (…) enfin moi je suis beaucoup à la recherche de quelque chose où y aurait le : je sais pas des des : hm des symptômes physiques aussi ↗ (Sara, 12/10)

Il y a manifestement une tension qui se crée entre les attentes de l'enquêtrice et les réponses de ses interlocuteurs, montrant qu'ils se sont emparés des brèches permises par les hésitations affirmées plutôt que de répondre précisément à ses attentes. Cette tension semble porter sur un conflit entre des représentations du corps : alors que S. Macher cherche des « endroits » précis, les danseurs lui parlent de sensations globales : on trouve 45 occurrences, réparties sur l'ensemble des entretiens, de termes évoquant un corps « relié », « connecté », où tout se « réunit » et « circule ». Lorsque S. Macher tente d'amener un interlocuteur à situer d'une façon plus précise une sensation dans son corps, souvent, celui-ci semble dérouté dans son discours :

> **S.M** ha ha et heum : justement par rapport au mouvement par rapport au corps ça vous a laissé une sensation particulière ou :
>
> **U** une ouverture /
>
> **S.M** une ouverture ↗ autant dans le pied que : que dans l'œil ↗ ça peut se localiser ou c'est un peu heu :

> **U** c'est peut-être un peu ici ↘ dans le
>
> **S.M** dans le haut du corps ↗
>
> **U** ouais ↘ (Ursula, 13/10)

Ursula répond en employant deux modalisateurs : « peut-être » et « un peu », et montre une région du corps diffuse, sans la nommer.

> **S.M** et heu : y a un endroit où / que vous où vous pourriez localiser plus particulièrement ↗ ce qu'il se passe
>
> **C** ouais alors je sais pas si heu : c'est à chaque fois heu : le même travail j'imagine ça doit dépendre de ses : de ses cours mais là j'ai l'impression que c'est beaucoup situé au niveau de la poitrine de : (Claire, 08/10)

Claire, avant de répondre, énonce une série d'hésitations « ouais alors je sais pas ».

> **S.M.** et il y a un endroit dans le corps où c'est spécialement agréable ou ça peut pas se : localiser
>
> **S** oh c'est vraiment connecté en fait c'est : c'est global je enfin global je dirais pas que : y a que : mon bras droit ou quoi que ce soit je : je peux sentir mon petit doigt jusqu'au : sacrum heu le sommet du crâne les talons enfin je me sens très connectée : devant derrière côté dessus dessous
>
> **L** [rires] (Sylvie et Laure, 20/10)

Sylvie et Laure sont interrogées ensemble. A la question de la localisation, Sylvie répond, comme plusieurs autres interlocuteurs, par la négative. Le rire qui suit, celui de Laure, est une réaction qui est également bien représentée : elle indique une prise de distance par rapport au discours qui se construit. Il s'agit à la fois d'une réaction à la question, qui semble incongrue, et d'une expression de gêne devant sa propre incapacité à répondre à une telle question.

Quelles que soient les réponses des danseurs, la question de la désignation d'un endroit « précis » du corps amène des réactions de prise de distance, d'hésitations, rompt la fluidité de l'échange. On peut à titre d'hypothèse penser que S. Macher leur induit une représentation topographique du corps en rupture avec celle qu'ils développent en dansant, qui serait celle d'un corps « relié » ou « global ».

Cependant, certains des danseurs, après cette rupture discursive, répondent à la question, créant des paysages corporels qui ne sont pas exactement ceux de S. Macher. Chez cette dernière, on trouve des énumérations de parties du corps posées sur un même plan, qui n'obéissent pas à des hiérarchies, comme on les trouverait sur des planches d'anatomie :

> vous vous sentez autant : dans votre genou que dans : vos côtes que dans : les cheveux ↗
>
> est-ce que il est autant heu : (…) dans la bouche que dans les pieds :
>
> vous ressentez pas plus vos cheveux que vos orteils (…) *ou votre genou que votre dos* :

Les danseurs, lorsqu'ils acceptent de localiser des sensations, construisent des espaces corporels dans lesquels on trouve très souvent une organisation qui oppose un centre (localisé aussi bien dans le bassin, les hanches, la colonne, le sternum) à des « extrémités » (les doigts, les mains, les bras, les jambes, les pieds, la tête), comme par exemple dans ces deux réponses :

> le corps profond quoi / le centre heu : et puis ça ça diffuse partout quoi voilà ↘ c'est assez difficile à exprimer par des mots : mais heu ça diffuse partout je trav- on trava- j'ai pas

> l'impression d'avoir travaillé plus les jambes plus la tête plus heu la mémoire heu plus heu non j'ai l'impression d'avoir dansé voilà (Carole, 02/11)

> heu : j'dirais là qu'il y a le bassin : qu'est extrêmement heu : une espèce de cuvette / comme ça / où je me sens assez bien assise heu / heum : d'endroits qui sortiraient ↗ oui oui : y aurait : les doigts là je sens plus mes extrémités je sens le regard aussi un peu plus ouvert (Linda, 02/11)

Le mouvement qui part de l'intérieur pour se propager vers l'extérieur est ici particulièrement bien exprimé par l'image du bassin-cuvette et d'« endroits » périphériques comme les « doigts ». La fin de la description, le « regard (…) un peu plus ouvert », marque une étape supplémentaire dans ce parcours : l'externalisation du corps qui se « relie » au milieu extérieur, par l'intermédiaire de la vue, soit, de la perception.

Une question de points de vue

Un tel exemple m'incite à considérer que la divergence entre la représentation anatomique du corps de S. Macher et celles que proposent les danseurs n'est pas celle qui opposerait des systèmes de représentations, ce qui n'est pas nécessairement fondé puisque S. Macher vient du milieu de la danse contemporaine comme ses interlocuteurs. Il s'agit plutôt d'une divergence de points de vue, ou de perspectives : alors que l'ethnographe-écrivaine considère le corps qu'elle interroge de l'extérieur, et d'une façon un peu générique (elle souhaite étudier « la » danse, dans « le » corps, après « le » cours), les danseurs tentent de formuler des réponses à partir d'eux-mêmes, de leur propre corps, qu'ils ressentent de façon plus dynamique qu'anatomique : d'où l'évocation un peu monstrueuse d'un corps bassin d'où sortent des extrémités, mais également de corps qui rapetissent ou se dilatent :

> le fait de prendre des cours heu :: on a le corps beaucoup plus dilaté : beaucoup plus grand : beaucoup plus heu donc heu moi quand j'arrête de danser j'ai tendance à : à plutôt me : pas me tasser mais être / dans un corps différent moins mobile et moins : accessible au mouvement / voilà (Julia 19/10)

Le corps peut également s'« allonger » (Isabelle, 28/10), sa matière peut se modifier et prendre de la « consistance » (Martine, 28/09) : dans le discours des danseurs, le corps n'est pas une donnée objective, extérieure, mais il se modifie en fonction de la perception qu'on en a.

C'est donc précisément dans ces perspectives, dans leurs variations et dans leurs flottements qu'on trouve la façon dont se construit rétrospectivement le corps *ayant dansé*. La tension introduite par le point de vue de S. Macher oblige l'interlocuteur à construire une (ou des) perspectives qui définiront son corps dans son discours, et le positionneront, lui-même, en tant que sujet parlant, par rapport au corps qu'il décrit et « sent ». Et ce corps senti est un corps dynamique, en mouvement, où les « parties » ne se localisent pas nécessairement comme sur une image anatomique stable, comme l'exprime bien Laurent lorsqu'il parle de la sensation du corps organisé en spirale lors d'un mouvement :

> tout le corps participe mais quand on est spiralé on ne sait pas exactement où sont toutes les parties du corps / mais heu : on les ressent on les sent ↘ c'est pas : peut-être pour se situer exactement dans l'espace mais on sent / on sent que toutes les parties du corps participent (Laurent, 02/11)

Le corps est souvent mentionné comme une troisième personne. Même pensé comme un espace dynamique, projeté dans l'espace, il est dissocié du « je » parlant. Au détour d'une

réponse le corps peut même, dans un effet de discours rapporté au style direct, devenir une deuxième personne, un interlocuteur pour le « je » :

> essayer de d- pas donner trop d'ordre trop d'ordre au corps ↗ des fois essayer que ce soit le corps qui te parle ↗ qui n'est pas bête ↗ il est assez intelligent ↗ et heum : ça veut dire que- en fait / heu voilà / il faut relâcher / c'est une question de relâchement / et d'écoute / relâcher la tête relâcher le la pensée que qu'on a – qu'on a l'habitude de la faire bouger très très vite / très très très très vite et le corps il est plus lent / il va derrière ha ha attends-moi attends-moi : et des fois heu ça il faut dire d'accord je t'attends heum : t'es mon ami je t'aime bien alors heu : je reste ↘ et c'est toi qui me guide / c'est toi le guide maintenant (Jordi 28/09)

Dans cet exemple extrême, le corps est totalement dissocié d'une instance équivalente au sujet qui serait « la pensée », et il serait à son tour capable d'expression. Sara, quant à elle, compare à deux reprises le corps à une habitation, avec, la seconde fois, une hésitation entre le contenant et le contenu :

> ben je sais pas c'est comme- ben tu vois là par exemple j'ai un corps là tu vois / mais c'est comme si petit à petit je l'habitais et je le sentais comme si avant j'étais pas : dedans : et après petit à petit je rentre ↘ j'habite / mon corps ↘ ou mon corps m'habite enfin je sais pas trop mais heu : et du coup quand je commence à transpirer ça commence je sais pas ça commence ici au milieu de la poitri :ne et ça va au bas du dos : puis c'est la tête et tout : et le visage les cheveux et : puis parfois les jambes quand tu vas vraiment jusqu'au bout et **là** c'est heu : enfin c'est une joie extrême (Sara, 12/10)

Il s'énonce ici une relation mouvante entre le « je », le sujet, et le corps, à la fois contenants et contenus l'un de et par l'autre. L'occupation progressive du corps par le sujet est décrite comme un effet de la danse. Le « je » pénètre dans le corps, et le verbe « habiter » dans le premier énoncé semble synonyme de « sentir » : une première caractéristique du corps ayant dansé serait celle d'être un corps particulièrement « senti ». Dans le discours de Jordi cité ci-dessus, le « guidage » et « l'écoute » (de soi envers son corps) expriment également cette caractéristique, dans laquelle on peut voir une explication de la notion de « connexion » rencontrée dans de nombreux discours :

> on le [le corps] trimballe tout le temps avec nous ↗ et heum : mais par contre y a pas d- b- beaucoup de moments dans la journée où on puisse avoir un contact direct d'écoute avec notre propre corps / et heu : et- je pense que c'est la raison pour laquelle / je danse / c'est / parce que / c'est une façon de me connecter avec moi-même (Jordi 28/09)

Le corps ayant dansé est donc dans un premier temps ce corps « senti », à l'écoute duquel se met un sujet, situé à l'intérieur de lui, ou l'englobant, peu importe : un sujet en « dialogue » avec lui, qui en prend « conscience ».

Fernando est un danseur qui explique avoir cessé de danser pendant six mois. Lorsqu'il répond à S. Macher, il vient de reprendre son premier cours, et il exprime une difficulté qu'il analyse en termes de projection mentale et physique dans l'espace

> je me projecte dans l'espace du moment que je veux occuper cet espace le corps il occupe pas de la même façon que j'- que j'avais visualisé quoi / je crois qu'il y a beaucoup dans : genre heu c'est difficile de : de se laisser heu : profiter de ces chemins quoi ↘ entre le : la position arrêtée / heu : ou ou je pense ma projection dans l'espace / et/ tout ce chemin que je dois faire pour me : placer / dans l'espace où je me suis projecté ↘ (Fernando, 19/10)

Ici encore, le corps est une troisième personne, mais le sujet pensant n'est plus tourné (uniquement) vers lui ; il se tourne vers l'« espace », dans lequel il se projette mentalement. Le savoir propre à la danse consisterait alors à faire coïncider cette projection mentale à une projection physique. La dissociation du sujet et de son corps semble venir de cet

empêchement, dû à l'arrêt prolongé de l'entraînement du danseur. La « connexion » qu'évoquent les danseurs désigne donc le lien de toutes les parties du corps entre elles qui participent d'une même « intention » et forment un corps senti « globalement », mais aussi cette coïncidence d'un esprit, ou d'une conscience, avec un corps « physique ».

Dans d'autres discours, ou d'autres parties des discours, car les deux points de vue sont loin d'être exclusifs l'un de l'autre, le sujet tend à se confondre avec le corps ayant dansé :

> oui y a mon mouvement propre en fait / que j'ai retrouvé que je connais très bien puisque : c'est le mien / et heu : mais qui allait vraiment : enfin qui allait davantage dans : / pas dans l'idée de masse mais dans l'idée heu : d'un certain continuum : heu lié heu : lié en fait aux autres danseurs / parce que c'était très heu : c'était pas dans la masse en fait / dans le groupe oui / on était très souvent lié à : à un autre danseur / et donc le mouvement / toujours dans un continuum en fait va se lier à celui d'un autre s'en détacher et aller vers un autre / (…) et : et c'est vrai que l'idée de continuum était très : enfin moi je l'ai ressentie très présente (Aude, 05/10)

Cet exemple montre que lorsque le corps devient le sujet, ce qui se dit devient le milieu, ou l'espace avec lequel il est en contact (ici le groupe). De senti, le corps devient sentant, il se tourne vers l'extérieur.

On comprend mieux alors l'importance d'une géographie du corps où s'opposent presque systématiquement un centre et des extrémités. Les extrémités sont comme des antennes, des points de repères dans l'espace qui se fabrique par le mouvement :

> le centre bien sûr ↗ après c'est : c'est la délicatesse des extrémités ↘ (…) heu dans le contact avec l'espace dans l'intrusion dans l'espace / la- le fait de se poser aussi dans l'espace / de construire ↘ donc ça passe beaucoup par heu ouais par les extrémités ↘ (Laure, 12/10)

Le rapport à l'espace est également celui qui lie le corps sentant à la force gravitaire, d'où l'importance de la conscience du centre, mais également des « appuis » et du rapport au sol :

> le vertige ben c'est le fait de : on a l'impression de : hmm ben c'est au niveau ça passe ça traverse le corps parce que c'est ça part de : de très haut ↗ et puis quand on arrive on sent le s- le sol se rapprocher / puis : hop on se reprend donc ça traverse heu : tout le corps et puis un moment heu : au niveau du centre on se rattrape avec les appuis des jambes ou ben des : des mains (Laurent, 02/11)

On lit dans cet énoncé un va-et-vient constant entre le corps désigné à la troisième personne (qui répond à la localisation du « vertige » que demande Sabine : « ça traverse le corps ») et le corps sentant, qui coïncide avec un « on » sujet, le danseur en général, quand il suit ce cours. La description se fait de l'intérieur : c'est le sol qui se rapproche, le « centre » désigne la conscience du lieu gravitaire et permet d'éviter la chute, grâce aux extrémités qui deviennent des appuis (jambes ou mains). Cette sensation du corps sentant relié à l'extérieur s'exprime cette fois moins en termes de connexion qu'en termes d' « ouverture » et de « disponibilité » :

> heu : sensation physique particulière heu en général je suis plus heu : j'entre en tonicité après : enfin : durant le cours donc en sortant heu : heu : c'est p- c'est pas du tout dans la douleur ↗ mais c'est heu : une ouverture / déjà à / à l'extérieur ↗ enfin c'est-à-dire aux autres heu (…) et à l'environnement et : heu : heu c'est plutôt bon / c'est plutôt / oui une disponibilité quoi ↘ (Aude, 05/10)

Le jeu de points de vue construit donc un corps à la fois senti, distinct d'un sujet « qui le sent » et sentant, lui-même en position de sujet dans le discours. Le corps senti s'organise dans une relation dynamique à l'espace, permise par la conscience du poids du corps et des

extrémités. La notion de « connexion » exprime à la fois une sensation de globalité, d'engagement total du corps dans le mouvement, et une unité entre le sujet et le corps ; donc le passage possible d'un corps senti, énoncé de l'extérieur en grande partie en réponse aux demandes de S. Macher, à un corps sentant qui ne fait qu'un avec le sujet parlant. Les traces de la danse s'expriment alors en termes d' « ouverture » et de « disponibilité » : une relation du sujet sentant à son environnement, au monde, que nous pouvons à présent préciser, et qui me permettra d'émettre de rapides hypothèses quant à l'inscription de ces entretiens de danseurs dans l'ordre des discours actuels sur la danse.

Se sentir bien, à la « juste place »

> **I** heu n- non enfin oui justement voilà ça : hem / justement ça ç- ça s- on va dire ça **globalise** quoi heum : ça aiguise v- énormément la sensation heu : de chaque chose et puis en même temps heu : en même temps heu : là moi je me sens heu : dans un t tout / enfin je peux : je je je : je suis plus particulièrement reliée à : au t- tout de mes sensations ↘
>
> **S.M** hm hm / mais ce tout justement est-ce qu'il peut se localiser ↗ ou est-ce que il est autant heu :
>
> **I** ah ben non : enf-
>
> **S.M** dans la bouche que dans les pieds :
>
> **I** ben oui justement ouais voilà ↗ ouais ouais ouais oui main- maintenant je s- à la fois c'est un ensemble de sensations que je peux mettre ensemble et effectivement heu : qui est peut-êt- assez aiguisée pour que je puisse / aller heu : effectivement dans mon cinquième orteil de pied : dans la sensation de : l'intérieur de ma gor :ge de mes poumons : heu : heu de ce que j'entends : comment je vois : (Isabelle, 26/10)

Isabelle énonce ici l'acuité des contacts du corps avec le monde : « ce que j'entends, comment je vois ». Et c'est de cette acuité que nait la sensation d'un corps « global », qui nous rappelle le corps phénoménologique décrit par Merleau-Ponty, pour qui le corps forme un « système synergique » et non « un ensemble d'organes superposés » (Merleau-Ponty, M., 1976, pp. 265 et 270), ou encore, antérieurement, la notion de schéma corporel comme organisation dynamique globale introduite par Schilder (Schilder, P., 1968). Plus précisément, dans le discours d'Isabelle, la perception de son corps intérieur précède à une perception accrue du monde extérieur, qu'elle place exactement sur le même plan. La trace de la danse, ce serait justement d'avoir « relié » ces différents ordres de perception, dans l'optique d'une mise en mouvement.

Si les sensations exprimées par les danseurs déroutent Sabine Macher qui les trouve « spirituelles » là où elle attendait du « physique » c'est peut-être parce que précisément elles s'expriment en termes de perception. Dans ce qui se dit de cette activité perceptive, il n'y a pas de discontinuité entre ce qui serait d'une part psychique et de l'autre corporel, parce que les traces de danse recherchées sont celles du travail d'un geste dans sa relation au milieu. Le monde perçu, pas plus que le corps, ne fait l'objet d'une connaissance précise et objectivable. Les danseurs, s'ils se disent plus « ouverts » et « disponibles », parlent d'un environnement très flou, même lorsqu'il s'agit de leurs partenaires :

> et ça c'est agréable ↘ une sorte de voyage à travers l'au :tre à travers le grou :pe à travers heu / et ça je trouve ça super agréable ↘ (Isabelle, 28/10)

L'autre n'est pas défini, il se fait milieu, support dans lequel s'exerce la sensation. Ce qui est en jeu, ce n'est pas une connaissance du monde dans lequel se projetterait le corps sentant,

mais bien le procès même du sentir, le développement « égoïste » (comme le nomme un des danseurs), d'un être au monde plus « agréable » par l'accroissement des sensations. D'où également l'impression d'un corps « dilaté » que décrivait Julia dans un énoncé cité plus haut. Cette sensation s'accompagne d'affects et de valeurs positives, tels que la « liberté » ou la « détente ». Mais également d'un jugement de valeurs qui s'exprime par les termes « bien » et « juste » :

> un ancrage dans le sol / posé c'est pas une lourdeur ni un poids / posé / à sa juste place j'ai envie de dire ↘ à sa juste place ↘ (Laure, 12/10)

« Juste place » que Laure affirme comme étant physique *donc* spirituelle

> oui mais elle est physique ↗ elle est elle est elle est : parce qu'elle est physique elle peut être spirituelle j'pense mais c'est : très ancré / parce que : un pied est un pied j'ai envie de dire mon pied est posé là / il est : pas à côté il est là

Cette notion de justesse physique, accompagnée des affects positifs, de la connexion de soi à soi et du rapport d'ouverture au monde qui traversent le corpus me semble paradigmatique du discours des danseurs interrogés par S. Macher. Elle s'ancre dans la revendication d'une « certaine façon de pratiquer la danse », et donc inscrit ces réponses dans l'ordre symbolique des discours sur la danse.

Comme je le soulignais au début de cet article, l'entrainement du danseur est un endroit où circulent les discours sur la danse et le corps, à travers les directives et la façon de les énoncer. Les danseurs interrogés citent parfois au cours des entretiens le nom ou le prénom du professeur qui vient de donner le cours, preuve que leur discours est consciemment traversé de ce qui vient de s'énoncer. Analyser les origines de tous les discours de la danse et du corps présents dans les entretiens menés par S. Macher, tirer les fils historiques des représentations qui y convergent, dépasserait de beaucoup les cadres de cet article. Sans doute y trouverait-on des origines labaniennes (un corps au centre d'un espace mobile), des influences de la danse moderne, etc. Néanmoins, on peut rencontrer dans les réponses des danseurs de la Ménagerie de verre quelques références explicites qui situent le discours qu'ils sont en train de produire : notamment, Fernando fait allusion à la « méthode Feldenkrais », une pratique de prise de conscience par le mouvement qui, selon les termes exacts qu'emploie Isabelle Ginot pour la décrire, a pour but d'améliorer le mouvement « global » et l'ensemble de ses « connexions » (Ginot, I., 2014, p. 52) : deux termes qui précisément me sont apparus représentatifs dans le corps des entretiens. Bien entendu, il ne s'agit pas de la seule influence pertinente, mais la mention de ce nom propre et la proximité terminologique entre la description qu'en propose Isabelle Ginot et les entretiens étudiés attirent notre attention sur la circulation des discours (Feldenkrais s'inspirait lui-même de Schilder et de la notion de schéma corporel dans les écrits théoriques qui accompagnent sa méthode de PCM). Et surtout, cette référence à une pratique somatique contribue à situer les discours produits du côté d'une certaine danse contemporaine, « ce type de danse-là », précise Paolo, qui « fait du bien » au corps. Ou encore, selon Carole, une façon actuelle de pratiquer la danse contemporaine :

> les choses très spécifiques d'actuellement : le mouvement jus : te au bon moment : sans se faire mal : » (Carole, 02/11).

27 danseurs, alors que les questions ne portent jamais sur ce point, précisent qu'ils se sentent « bien », ressentent du « plaisir », voire de la « jouissance », et que c'est « bon » pour le corps. Il s'agit bien d'une valeur définitoire de la danse pratiquée. Cette danse qui fait du bien, s'oppose parfois à une autre pratique, qui souvent est identifiée comme la danse que les danseurs faisaient « avant », qui, elle, était dangereuse pour le corps. Cette autre danse reste également floue. Dans certains discours, elle est comparée à la technique classique (« corps de

ballet », « danseuse étoile »), mais une technique classique fantasmée (les locuteurs ne la pratiquent pas ou plus) assimilée au « spectaculaire » et à la « blessure » (Corinne, 26/10) ou à l'« esthétisme » (Géraldine, 20/10). Parfois, l'autre danse est assimilée à d'autres formes de danse contemporaine, pratiquées à d'autres époques, ou dans d'autres lieux.

Ce qui importe, plus que de savoir exactement de quelle danse il s'agit spécifiquement, c'est de noter que le « juste » et le « bien » ne sont pas des valeurs esthétiques, mais bien des valeurs liées aux sensations : le mouvement ou la place est « juste » quand elle procure un « bien-être », et « libère » le mouvement. Le bien se « sent » de l'intérieur : il n'est pas validé par un regard extérieur. Avoir « bien » dansé, c'est donc se sentir « bien ».

Les valeurs de « bien-être », de « liberté » et d' « ouverture » qui traversent les discours des danseurs s'inscrivent donc dans un ordre de discours qui est également politique, dans le sens où il régit des relations de pouvoir dans le milieu de la pratique de la danse. Ce discours est celui de la revendication d'une certaine danse, qu'on pourrait (rapidement) dire fondée sur l'acuité sensorielle plus que sur l'esthétique. On comprend alors mieux le jeu de points de vue qu'engagent les questions de S. Macher : les traces que laissent une telle danse ne se localisent pas dans une partie du corps anatomique contemplée de l'extérieur mais résident précisément à cet endroit de l'être à l'espace ; la dextérité développée est celle d'accroître son attention au milieu (son propre corps, puis l'espace alentour et la gravité) en vue d'une aisance et d'une précision plus grandes du geste. Le corps qui se construit dans ces discours est un corps senti et sentant à la fois, et qui se revendique comme un corps situé, en « connexion » à soi-même et au monde. Et affirmer se « sentir bien » après le cours valide l'appartenance à cette façon de (bien) pratiquer la danse.

Conclusion

Michel Foucault, dans un de ses cours au collège de France, montrait que la célèbre injonction de l'oracle de Delphes, *Connais-toi toi-même*, prenait place dans une philosophie du « souci de soi », garante de l'accès à une vérité qui affecte en retour le sujet, et non dans une philosophie de la connaissance moderne (Foucault, M., 2001, pp. 10-11). Sabine Macher, cherchant à savoir où se situerait la danse dans les corps des danseurs sortant de leur entraînement à la Ménagerie de verre, se heurte à des réponses globalisantes, déroutantes par leur « spiritualité » et ne relevant pas de la connaissance anatomique du corps. Aux questions portant sur la localisation des traces de la danse dans le corps, les danseurs répondent en construisant des espaces corporels dynamiques organisés autour d'un centre et d'extrémités. Tour à tour senti et sentant, par un jeu de points de vue, le corps ayant dansé qui s'énonce est un corps en mouvement, doté d'une perception accrue de lui-même et de l'environnement : une sensation de l'espace et de la gravité qui est aussi bien physique que « spirituelle ». Plus qu'une connaissance anatomique, c'est un « souci de soi » que décrivent les danseurs interrogés à la Ménagerie de verre, qui les affecte en tant que sujets, les rendant « libres » et « ouverts » au monde. Le savoir du corps, que j'interrogeais en introduction, se situe donc à un endroit liminaire entre le savoir objectif « sur » le corps et le savoir véhiculé par le corps : il s'agit d'un savoir que l'on pourrait dire « incorporé » ; non pas une connaissance du corps ni du monde extérieur mais le savoir d'un corps projeté dans le monde extérieur. Comme discours, ce savoir prend place dans un champ symbolique qui le traverse et le dépasse, construit par les indications données, entre autres, lors des entrainements proposés à la Ménagerie de verre, qui elles-mêmes ont des histoires. La façon dont le sujet se dit affecté par la danse n'est donc pas neutre et le positionne dans une politique des pratiques du corps que

régit un système de valeurs où le « bien » est un « bien-être », et le mouvement juste un mouvement « libre » et justement senti, par opposition à une approche esthétique du geste dansé, jugée contraignante, voire dangereuse.

Références

Bernard, Michel, *L'Expressivité du corps*, Ed. J.-P. Delarge, Coll. Corps et culture, Paris, 1976.
Bernard, Michel, *Le Corps*, Seuil, Paris, 1996 (1972, 2eme édition revue et augmentée 1976).
Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1967.
Foucault, Michel, *L'herméneutique du sujet,* cours du 6 janvier 1982, Seuil, Gallimard, Paris, 2001.
Ginot, Isabelle, *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Pratiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, l'Entretemps, Ed. Lavérune, 2014.
Guellouz, Mariem, « La métaphore à l'épreuve de la danse contemporaine », *in Skén&Graphie*, n°2, "Paroles de danseurs et de chorégraphes", Presses Universitaires de Franche-Comté, collection "Annales Littéraires de Franche-Comté", 2015, pp. 33-42.
Landowski, Eric, *Les Interactions risquées*, PULIM, Limoges, 2005.
Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Laffont, Paris, 1976.
Schilder, Paul, *L'Image du corps*, Gallimard, Paris, 1968 (*Das Körperschema.* Springer, Berlin 1923).

DELEUZE AU PAYS DES MERVEILLES ET DES MIROIRS

Sophie Salin
Université de Bourgogne, Fance

Abstract. *Deleuze in Wonderland and through the Looking-Glass: Humor, a matter of transcription of fantasies on the border between words and bodies. According to Gilles Deleuze, interpretation in the field of literature means decoding the signs sent from the bodies. In Proust and Signs, he explains that semiotics is always corporeal semiotics and he outlines a theory of signs and symptoms. In Logic of Sense, he studies the way words and bodies are meant to be separated from each other or linked to each other in the works of Lewis Carroll. Deleuze tries to discover how a corporeal text happens to structure a logical one by means of traces or symptoms. He analyzes these interactions as a way to trigger humor and enthusiasm by the reader of Alice's adventures. In Logic of Sense, humor turns out to be like a transcription of "fantasies" in the Freudian sense of the word. This paper aims at discovering how these interactions between body and language are likely to trigger humor, a concept that Deleuze differentiates from "irony" and "joke" ("Witz"). We will analyze how the process which leads to humor appears like a "condensation" of a dream image that allows Lewis Carroll's protagonists to keep a corporeal and literal way of being and behaving. We will try to find out which characters use humor or irony towards Alice and treat her whether as equal or with contempt. We will analyze whether Alice succeeds in going beyond the border of the super-ego and we will also focus on the "portmanteau words" occurring in the poem entitled Jabberwocky.*

Keywords: *literary semiotics; body language; fantasy; humor; Gilles Deleuze; Lewis Carroll.*

L'humour, une affaire de transcription de fantasme située à la frontière des mots et des corps

Dans *Logique du Sens*, Gilles Deleuze s'intéresse à la manière dont enthousiasme et plaisir naissent chez le lecteur des œuvres de Lewis Carroll. Dans cet essai de logique, il décrit l'humour comme une transcription de fantasmes digne d'un « art des surfaces » en distinguant cette notion du concept d'ironie et en la rattachant au concept de langage corporel. Cet article propose de dégager dans quelle mesure le processus à l'origine de l'humour apparaît dans *Logique du Sens* comme le résultat d'un « processus de condensation » qui permet aux paroles des personnages carrolliens de garder un ancrage « corporel » et « littéral » en déjouant la censure des pulsions exercée par le surmoi.

1. Une remontée à la surface des fantasmes placée sous le signe de Nietzsche et Freud
1.1. Le renversement du platonisme comme condition à l'émergence des fantasmes

Pour Deleuze, interpréter en littérature signifie déchiffrer les signes que les corps émettent. Ces signes doivent être d'abord passés au crible comme des symptômes. Dans ses œuvres, Deleuze se transforme en sémiologue et clinicien pour esquisser une théorie des signes et des symptômes. Les œuvres de Deleuze véhiculent une sémiologie des corps qui porte la griffe de Nietzsche et Freud. Dans *Proust et les Signes*, Deleuze écrit : « Les linguistes auraient raison s'ils savaient que le langage est toujours celui des corps. Tout symptôme est une parole, mais d'abord toutes les paroles sont des symptômes » (Deleuze, G., 1970, pp. 110-111).

Deleuze affirme ici que la sémiotique des corps est la seule valable. Cette sémiotique exige une « auscultation » des expressions corporelles. C'est précisément ce type d'examen ou symptomatologie que Deleuze préconise non seulement dans *Proust et les Signes* mais aussi dans *Logique du Sens*, ouvrage dans lequel il étudie par le détour des œuvres de Carroll la frontière qui sépare les mots des corps.

Le voyage qu'entreprend Alice au pays des miroirs lui permet de découvrir un langage corporel. A l'instar d'un spéléologue, Alice essaie de faire remonter à la surface les simulacres ou fantasmes que Platon - souvent largement identifié par Nietzsche au personnage de son maître Socrate - avait enfouis en les mettant au ban de la cité et de la tragédie grecque au nom de la morale et d'un monde des idées figé dans les cieux. Deleuze écrit :

> Dans sa propre découverte, Nietzsche a entrevu comme dans un rêve le moyen de fouler la terre, de l'effleurer, de danser et de ramener à la surface ce qui restait des monstres du fond et des figures du ciel. (Deleuze, G., 1969, p. 131)

Ce passage renvoie au « renversement du platonisme » qu'évoquait Deleuze un an plus tôt dans *Différence et Répétition* et que Deleuze imputait à Nietzsche (Deleuze, G., 1968, p. 92). D'après Deleuze, Nietzsche a sondé le monde dionysiaque qui ne correspond pas à l'énergie liée des symptômes mais l'énergie libre des expressions mentales des pulsions présentes sous forme d'images ou de sensations que Freud appellera « fantasmes ». Nietzsche a créé une « machine dionysiaque à produire le sens » (Deleuze, G., 1969, p. 130) qui requiert une symptomatologie et une sémiologie. Dans le sillage de Nietzsche qui voulait, selon Deleuze, que les forces vitales et érotiques du Dionysien présentes sur la scène tragique lors des Bacchanales organisées en l'honneur du dieu du vin puissent s'incarner et s'exprimer librement et harmonieusement dans le principe apollinien sans être occultées par la métaphysique socrato-platonicienne, Alice est en quête de la sémiologie qui émane naturellement des forces inconscientes et érotiques teintées par le Dionysien nietzschéen dont l'homologue sera l'Eros freudien.

Dans *Logique du Sens*, Deleuze rend hommage aux « découvreurs de la machine inconsciente » que sont Nietzsche et Freud (Deleuze, G., 1969, p. 90). Selon Deleuze, les œuvres de Carroll fonctionnent d'après le modèle de la machine dionysiaque nietzschéenne ou encore de la machine désirante freudienne qui implique une archéologie de l'inconscient suivie d'une libération des fantasmes.

1.2. Archéologie freudienne au pays des merveilles et des miroirs

Lorsque Deleuze définit l'humour comme « l'art des surfaces » (Deleuze, G., 1969, p.166), il se réfère implicitement à Freud qui arpentait dans sa première topique les surfaces en distinguant trois couches, à savoir celles de la conscience, de l'inconscient et d'un niveau intermédiaire servant d'interface entre les deux (Freud, S., 1985, pp. 121-122). Le bloc-notes magique est d'après Freud « le tableau à écrire sur lequel on peut effacer les notes par un simple geste de la main ». Il est composé d'« un morceau de résine ou de cire brun foncé », « recouvert d'une feuille mince et translucide qui est fixée à son bord supérieur et libre à son bord inférieur » comportant elle-même deux couches : « un feuillet de celluloïd transparent » et un « papier translucide ». Si les deux parties ne sont plus en contact, il n'y aura pas formation de « traces mnésiques » au niveau intermédiaire susceptible de conserver l'impression d'un événement traumatique. Ainsi Freud propose-t-il une archéologie de

l'inconscient en esquissant l'image d'un palimpseste, à savoir l'image d'un parchemin médiéval confectionné à partir de peau de chèvre qui devait, par souci de parcimonie, être gratté afin que d'autres textes puissent y être réinscrits. Par analogie, le palimpseste qui se dessine dans l'archéologie freudienne est celui de la conscience à travers lequel l'inconscient peut se manifester en laissant des traces ou symptômes qui sont eux-mêmes des reflets déformés des fantasmes. Dans sa première topique – à laquelle succédera une deuxième topique composée de la triade des instances « moi », « ça » et surmoi », Freud semble vouloir gratter une strate consciente qui recouvrirait partiellement une strate inconsciente enfouie en raison du refoulement mais susceptible de ressurgir à la surface de la conscience sous forme de symptômes lors du « retour du refoulé », phénomène que Freud illustre à travers l'exemple d'un jeune enfant jouant avec une toupie en s'amusant à l'éloigner puis la rapprocher de lui pour imiter successivement le départ et le retour de sa mère (Freud, S., *Au-delà du Principe de Plaisir*, in 2015, pp. 284-288).

Si Freud semble considérer que les traces laissées par le « retour du refoulé » doivent être de nature pathologique et les relie à l'instinct de mort, Deleuze associe ce retour davantage à une « compulsion de répétition du plaisir » qu'à une compulsion de répétition morbide. Selon Deleuze, Freud a néanmoins le mérite d'être à la fois symptomatologue et philologue dans la mesure où il examine à la loupe les « réminiscences » du texte érotique et les analyse comme des symptômes qui se répètent. Il cherche à sonder le texte conscient pour retrouver le texte pulsionnel. A cette fin, Freud guette les traces telles que les « traces mnésiques » qui subsistent lors du « retour du refoulé » et a recours à des outils comme l'archéologie, modèle dont Deleuze s'inspire pour décrire les mouvements du personnage d'Alice dans les œuvres de Carroll.

Dans *Alice au Pays des Merveilles*, la protagoniste principale évolue en effectuant des mouvements horizontaux et verticaux. Dans le deuxième volet des aventures d'Alice intitulé *De l'autre côté du Miroir*, elle émet le souhait de voir ce qui se trouve derrière le miroir (Carroll, L., 1990, pp. 262-263). Lorsque son vœu est exaucé, le miroir devient perméable. Dès lors, Alice peut glisser sur cette surface à double face qui semble relier le système perception-conscience au côté inconscient. En proie à une sorte de délire schizophrénique, elle sonde les symptômes qui se forment à la surface de son corps en observant les aspérités que sa peau présente (Deleuze, G.,1969, p. 106) et qu'elle perçoit comme des petits trous de telle sorte que la surface de sa peau – qui représente la frontière entre le corps et les mots servant à désigner les choses – ne semble plus hermétique (Freud, S., *L'inconscient*, in 2015, p. 240).

2. Une perméabilité corps-mots à l'origine de l'humour dans les œuvres de Lewis Carroll

2.1. L'humour, une affaire de transcription de fantasmes

Dans *Logique du Sens*, Deleuze nous livre une recette de l'interprétation qui consiste à déceler les structures invisibles telles que les simulacres et les fantasmes qui transparaissent en filigrane çà et là à la surface du texte sous forme de symptômes. Cet essai de logique se place sous le signe du structuralisme dans la mesure où une structure inconsciente semblant affleurer à la surface séparant les corps et les mots y est reconstruite à l'aide d'une symptomatologie.

Pour illustrer ce phénomène, on pourrait citer *Les Mots et les Choses* ouvrage dans lequel Michel Foucault essaie de trouver ce qui échappe à la représentation des choses par les mots à

travers l'exemple du tableau *Las Meninas* de Vélasquez. A première vue, tout porte à croire que le peintre, représenté à gauche sur le tableau, brosse le portrait de l'infante d'Espagne dont les parents semblent briller par leur absence. A y regarder de plus près, le peintre dessine le couple royal constitué par Philippe d'Espagne et sa femme Marianne qui n'est présent sur le tableau que sous la forme de son reflet dans le miroir situé à droite du peintre. A l'image du fantasme freudien qui n'est perceptible qu'à l'état de symptôme, le couple royal apparaît ici comme une sorte de structure cachée ou simulacre qui tire les ficelles de la production de signes et de sens et serait comparable à une sorte d'« inconscient de l'inconscient », de « blanc » ou de « chapitre censuré » (Lacan, J.,1966, pp. 136-137).

Les simulacres produits par les forces vitales érotiques que Nietzsche appelle Dionysien doivent être articulés verbalement en prenant la forme de ce que Nietzsche et Freud appellent respectivement l'Apollinien et le moi corporel. En écho à Nietzsche, Deleuze écrit dans *Différence et Répétition* : « Bref, il s'agit de faire couler un peu de sang de Dionysos dans les veines organiques d'Apollon » (Deleuze, G., 1968, p. 338).

Deleuze espère ainsi voir réapparaître dans le texte littéraire les « reflets apolliniens du fond dionysiaque » évoqués par Nietzsche (Nietzsche, F., 1971, p. 8 [41]), ce qui n'est pas sans anticiper la formulation freudienne selon laquelle « là où était du ça, du moi doit advenir. » (Freud, S., *Nouvelle Suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*, in 2015, pp. 162-163).

Dans *Logique du Sens*, Deleuze veut montrer comment l'enthousiasme naît chez le lecteur qui s'adonne au plaisir du signifiant. En démontant le mécanisme du jeu des signifiants à l'origine de l'humour, Deleuze reste dans le sillage de Freud qui explore la frontière qui existe entre « représentations de mots » et « représentations de choses » (Freud, S., *Das Unbewußte*, in 1948, p. 300) et qui énumère les formes du double sens telles que la métaphore et le jeu de mots (Freud, S., 1981, p. 58).

Dans *Le Mot d'esprit,* Freud définit le mot d'esprit comme le résultat d'un phénomène de « condensation », processus qui désigne la transformation de réduction que subissent les pensées de rêve et qui correspond à une opération de codage du contenu latent en contenu manifeste (Freud, S., *L'Interprétation des Rêves*, in 2015, p. 323). Si le mot d'esprit offre la possibilité de sortir du cadre des conventions linguistiques et de lever la barrière de la conscience, il dissimule aussi une certaine agressivité du locuteur. C'est pourquoi Deleuze préférera au mot d'esprit l'humour qui présente, selon Freud, l'avantage de permettre non seulement d'obtenir du plaisir par une voie détournée en laissant libre cours à l'inconscient mais aussi de déjouer la censure du surmoi en rendant le moi plus indépendant du surmoi : « L'humour est non seulement quelque chose de libérateur […] mais encore quelque chose de sublime et d'élevé […]. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. » (Freud, S., 1981, pp. 401-402.)

Dans *Logique du Sens*, Deleuze s'intéresse au phénomène de l'humour en soulignant que les erreurs linguistiques commises par les enfants sont souvent sources de néologismes qui ne sont pas anodins, ce que mentionne également la Reine Rouge en réaction au jeu de mots d'Alice dans *De l'autre côté du Miroir* : « Même un jeu de mots doit vouloir dire quelque chose… » (Carroll, L., 1990, p. 348).

Au cours de ses aventures, Alice semble tiraillée entre la joie qu'elle éprouve à entendre des jeux de mots et son sentiment de devoir. Sa personnalité menace de se scinder entre une personnalité en proie à ses seules pulsions et une personnalité raisonnable qui a partiellement

intériorisé dans son surmoi les interdits et les conventions de la société. En ce sens, Alice semble traverser la position kleinienne appelée « paranoïde-schizoïde » qui intervient quelques mois après la naissance du nourrisson et qui désigne une étape préalable à la construction d'un moi. Pour Melanie Klein, le jeu de la bobine (ou de la toupie selon les traductions) évoqué par Freud pour illustrer le phénomène du retour du refoulé reflète symboliquement les angoisses et les fantasmes du nourrisson. Le surmoi est animé par des pulsions libidineuses et ennemies et se constitue dès les premiers mois. Au cours du premier semestre de sa vie, le bébé traverse la position paranoïde-schizoïde pendant laquelle toute frustration est vécue comme une agression venant de la part de la mère. A cette agression, le nourrisson réagit en attaquant sa mère de manière imaginaire. De là naissent, selon Melanie Klein, des délires de persécution dans la mesure où le bébé projette sur sa mère les mêmes pulsions en vivant dans la crainte de représailles. Le nourrisson entretient une relation à l' « objet » tel que, par exemple, le sein maternel en l'incorporant. Cette « incorporation » que Melanie Klein appelle « introjection » fournit au bébé un modèle d'identification nécessaire à la constitution d'un idéal du moi et d'un moi qui se forme en se distinguant de ce qui lui est extérieur, en incorporant ce qui est bon et en évitant d'ingérer un mauvais objet. Une fois cette position dépassée, le bébé parvient à la position dépressive qui l'amène à prendre conscience du fait que sa mère ne fait pas partie de lui-même et à percevoir qu'elle constitue une entité à part entière (Klein, M., 1933, pp. 344-369). Alice semble dépasser cette position grâce à l'humour, moyen rhétorique que Deleuze prône davantage que le mot d'esprit et l'ironie socratique qui consistait à afficher du respect à l'égard de l'interlocuteur tout en feignant ne pas croire posséder la vérité et ne pas faire preuve de condescendance (Deleuze, G., 1969, p. 159).

2.2. Le chat de Chester et Heumpty Deumpty, des interlocuteurs aux effets libérateurs

Lors de son voyage au pays des merveilles, puis à travers le miroir, Alice rencontre de nombreux animaux fantastiques. En passant à travers le miroir qui semble cacher d'autres miroirs symbolisant la limite entre les mots et les corps, Alice cherche à comprendre les rouages du langage inconscient que ses interlocuteurs utilisent en confondant les mots et les choses.

Tel un chat de Chester, le chat qu'elle croise dans le premier volet de ses aventures sourit d'une oreille à l'autre. L'expression (figurée) anglaise *« to grin like a Cheshire-Cat »* qui retranscrit la gestuelle et le devenir du corps du chat semble alors s'effectuer au sens propre (Carroll, L., 1990, p. 140). De manière analogue à Freud qui met en relation le fait que sa patiente hystérique Madame Cecilie souffre de ne pas pouvoir avaler (au sens propre du terme) avec le fait qu'elle n'ait sans doute pas réussi à « avaler » (au sens figuré) une remarque désobligeante et qu'elle rende ainsi « à ses innervations les plus fortes leur sens verbal primitif » (Breuer, J./ Freud, S., 2005, p. 145), Carroll étudie la fine frontière qui sépare le corps du langage. C'est pourquoi il met en scène le chat de Chester qui confond ces deux niveaux. Si le chat vient ainsi troubler les bribes de raisonnement logique d'Alice, il a au moins le mérite de lui faire prendre conscience du fait que les signes naissent par différenciation comme le suggère son clin d'œil concernant la différence entre *« pig »* et *« fig »*. En s'effaçant pour ne laisser poindre qu'un sourire flottant, le chat de Chester semble être un bon pédagogue qui réussit à faire acquérir à Alice des mécanismes linguistiques – ici la distinction des deux phonèmes « p » et « t » – sans s'imposer en maître socratique par opposition à un disciple. Grâce à ses apparitions en filigrane, il ressemble également à un psychanalyste qui serait à l'écoute de son patient en pratiquant une sorte d'« attention flottante », c'est-à-dire en restant en retrait sans imposer sa présence (Freud, S., *Ratschläge*

für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung, in 1948, pp. 376-387). Selon Deleuze qui se réfère aux théories de Melanie Klein, ce chat est pour le surmoi d'Alice un « bon objet » vers lequel ses pulsions peuvent se tourner et auquel elle peut s'identifier. En faisant preuve d'une « complaisance provisoire à l'égard de la libération des pulsions sexuelles » (Deleuze, G., 1969, p. 274), il permet à Alice de laisser libre cours à ses fantasmes par le biais de l'humour qui induit une levée ponctuelle de la censure du surmoi.

Comme l'atteste l'exemple de la Dame de Cœur qui joue le rôle d'une mère autoritaire et castratrice réclamant sa décapitation, Alice rencontre des personnages susceptibles de s'apparenter à des personnages ironiques aux accents socratiques. Dans *De l'autre côté du Miroir*, Alice ne se retrouve plus en présence de personnages issus d'un jeu de cartes mais sur un miroir en forme d'échiquier. Elle a alors pour dessein de battre la Reine Rouge qui apparaît comme un « mauvais objet ». Une fois arrivée au pays des miroirs, Alice rencontre également Heumpty Deumpty, mi-homme, mi-œuf, qui parle au sens littéral en explorant la frontière qui sépare les corps des mots. Cet être à la forme ovoïde maîtrise les règles de la sémiotique corporelle et pense que les noms ne sont pas le produit de conventions mais reflètent l'apparence, la forme de la personne portant ce nom. Il dit à Alice : « Mon nom, à moi, signifie cette forme qui est la mienne et qui est, du reste, une très belle forme » (Carroll, L., 1990, p. 318). De plus, Heumpty Deumpty sait que le langage de l'inconscient fonctionne comme le langage des seigneurs dans *La Généalogie de la Morale* de Nietzsche.

De la même manière que Nietzsche s'insurge contre un système de signes que des « esclaves » auraient imposé à des personnes plus nobles d'esprit qu'il appelle « seigneurs », Heumpty Deumpty fait sienne la thèse nietzschéenne selon laquelle « ce sont les puissants qui ont donné au nom des choses force de loi : et entre les puissants, ce sont les plus grands artistes en abstraction qui ont créé les catégories » et conduit à une cristallisation des signifiants en signifiés métaphysiques (Nietzsche, F., « Fragments posthumes, été 1886 - printemps 1887 », in 1971, p. 6[11]). Pour lui, tout dépend de la question de savoir qui est le maître, formulation qui renvoie à la généalogie nietzschéenne dont l'objectif est de déterminer quelles forces se cachent et sont à l'œuvre derrière le langage. Il stipule : « Lorsque *moi* j'emploie un mot […], il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie… ni plus, ni moins. […] La question est de savoir qui sera le maître… un point, c'est tout. » (Carroll, L.,1990, p. 316)

Heumpty Deumpty se fait l'avocat de la parole individuelle face à une langue conventionnelle à laquelle Alice s'obstine à se référer, comme l'atteste la réplique suivante : « La question […] est de savoir si vous avez le pouvoir de faire que les mots signifient autre chose que ce qu'ils veulent dire. »

Ainsi Heumpty Deumpty prend-il le contre-pied de la thèse d'Alice qui reste campée sur sa position en défendant l'arbitrarité du signe au sens saussurien du terme, thèse qui ne signifie pas que le rapport entre « signifiant » et « signifié » puisse être établi au gré de la personne qui emploie un signifiant. Heumpty Deumpty se situe ici aux antipodes de Saussure qui utilise le terme d'arbitrarité pour expliquer que le lien entre « signifiant » et « signifié » est fixé arbitrairement par l'ensemble d'une communauté linguistique qui se met ainsi d'accord sur la correspondance entre signifiant et signifié (de Saussure, F., 1972, p. 101).

Contrairement aux philosophes abstraits, Heumpty Deumpty pense que des forces inconscientes telles que le « ça » – et non des signifiés originels – déterminent la production de signes et de sens. Ce philologue improvisé n'a pas pour autant la prétention d'être le maître du signifié mais apparaît comme le « maître du signifiant » (Lacan, J., 1966, p. 174.). Il nous

livre une étude digne d'être comparée à celles proposées par Freud. De manière analogue à Freud dans *Le Mot d'esprit*, Heumpty Deumpty sonde le langage inconscient à travers ses déguisements comme les lapsus qui relèvent d'une véritable « chimie syllabique » (Freud, S., *L'Interprétation des Rêves*, in 2015, p. 341). Selon Deleuze, il contribue ainsi à la construction de l'identité d'Alice, qui, pour sa part, apparaît comme un « corps morcelé » dans la mesure où elle n'a pas encore dépassé la position paranoïde-schizoïde telle que dépeinte par Melanie Klein.

Dans le poème intitulé *Jabberwocky*, Heumpty Deumpty analyse un grand nombre de néologismes évoquant des animaux fantastiques qui, à l'image des centaures et satyres, furent chassés de l'espace tragique par Platon. Dans l'esprit de *La Chasse au Snark* de Carroll où le terme « Snark » apparaissait comme une contraction des termes anglais *« shark »* (requin) et *« snake »* (serpent) permettant de conjurer un être hybride à moitié requin et à moitié serpent, Heumpty Deumpty étudie dans ce poème des « portmanteau words » (Deleuze, G., 1969, p. 60) qu'il définit ainsi : « C'est comme une valise […]. Il y a trois significations contenues dans un seul mot » (Carroll, L., 1990, p. 318). Il sait que l'inconscient recèle des forces plastiques qui se traduisent en s'exprimant par des mots-valises et semble ainsi recourir à la terminologie freudienne de « mots-valises », c'est-à-dire de mots comprenant un sens condensé et déclenchant par le biais d'une distorsion un effet humoristique comme par exemple les termes « Autodidasker » (Freud, S., 1981, p. 29) et « Famillionär » (Freud, S., *L'interprétation des Rêves*, in 2015, p. 342).

Conclusion

Dans *Logique du Sens*, Deleuze met la focale sur l'humour qui apparaît comme l'expression déguisée de fantasmes. A cette fin, il invoque Nietzsche et Freud en s'intéressant en particulier au personnage carrollien d'Alice qui, au cours de ses aventures au pays des merveilles et des miroirs, rencontre des personnages tels que le chat de Chester et Heumpty Deumpty dont les paroles restent ancrées dans un sens littéral et corporel. En brouillant la frontière entre les corps et les mots et en traitant Alice sur un pied d'égalité par le biais de l'humour, ces personnages apparaissent comme le moyen pour Alice de détourner la censure du surmoi pour pouvoir, par le détour de la condensation, vivre sereinement avec ses fantasmes.

Références

Breuer, Josef/ Freud, S., *Etudes sur l'Hystérie*, PUF, Paris, 2005.
Carroll, Lewis, *Œuvres*, Pléiade, Paris, 1990.
Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, éditions de Minuit, Paris, 1968.
Deleuze, Gilles, *Logique du Sens*, éditions de Minuit, Paris, 1969.
Deleuze, Gilles, *Proust et les Signes*, PUF, Paris, 1970.
Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke*, édité par Anna Freud, Imago, Londres, 1948.
Freud, Sigmund, *Œuvres complètes,* PUF, Paris, 2015.
Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Payot, Paris, 1981.
Freud, Sigmund, *Idées, résultats, problèmes, Note sur le bloc-notes magique*, Payot, Paris, 1985.
Klein, Melanie, *Works, The Early development of Conscience in the Child*, Hogart, Londres, 1933.
Lacan, Jacques, *Ecrits I, Fonction et champ de la parole et du langage*, Seuil, Paris, 1966.
Nietzsche, Friedrich, *Œuvres complètes,* Gallimard, Paris, 1971.
de Saussure, Ferdinand, *Cours de Linguistique générale*, Payot, Paris, 1972.

EX-MOVERE, LES EMOTIONS A TRAVERS LE LANGAGE : NEURONES MIROIRS, NEURONES CANONIQUES ET SEMANTIQUE INCARNEE

Maria Concetta La Rocca
DISUM Catania – EHESS, Paris, France

Abstract. *Since their beginning in the '50s, the cognitive sciences investigate on the role of our cognitive system in the perception of all that surrounds us. Inside this vast domain, the neurosciences study, by the means of the machines of cerebral neuro-imagery, the mechanisms that are activated in human brain after a series of stimuli. Within the framework of the neurolinguistics, important studies were made on the link between the body and the language. The aspect that I want to deepen in my article concerns in particular the link between the language and the body in the perception of the emotions. That the language is a product of our brain is a well-known statement. But why is the language able to move us? To answer this question it is initially necessary to wonder: what are the emotions? Where do they born? How do they travel through the language? And which is the role of our body in the perception of the emotions? Throughout my study, I will explain one of the most fascinating and important discoveries of the last century: the mirror neurones, the nervous cells which reflect the action observed, and the canonical neurons, which are activated at the time of the potentiality of an action. Linguistically, both classes of neurones are responsible of the phenomenon of embodied semantics and embodied cognition.*

Keywords: *emotions; body; language; canonical and mirror neurons; neuroscience*

Les sciences cognitives après Descartes : cerveau, corps et émotions

Depuis leur naissance officielle en 1978, à La Jolla (Californie), pendant un colloque organisé par la *Cognitive Science Society*, les sciences cognitives n'ont pas arrêté d'étudier les capacités de notre système cognitif – mais aussi l'intelligence artificielle des machines – en interaction avec la réalité qui nous entoure. Elles comprennent plusieurs disciplines qui souvent se croisent et collaborent entre elles. Selon la classification de George A. Miller (2003, pp. 141-144), les sciences cognitives comprennent la psychologie, la philosophie, l'anthropologie, l'informatique, la linguistique et les neurosciences. Ces dernières se diffèrent des sciences cognitives par le fait que les premières étudient le cerveau à l'aide de machines d'imagerie cérébrale, telles que l'IRMf, la TEP, la EEG et MEG, juste pour en citer quelques-unes.

Dans mon étude, je vise à explorer un aspect spécifique que les neurosciences cognitives ont mis en évidence : le lien entre cerveau et langage dans la perception des émotions. En particulier, ce qui m'intéresse c'est de voir comment le langage réussit à nous communiquer des émotions à un niveau corporel par le simple biais de la lecture ou de l'écoute des mots.

Le lien entre corps et langage dans la perception des émotions est aujourd'hui sujet d'étude de plusieurs disciplines, telles que, par exemple, la philosophie du langage, la linguistique cognitive, la sémantique cognitive et les neurosciences. L'analyse que je vais conduire se place à la croisée de toutes ces branches de la linguistique, avec une attention particulière à la sémantiqueincarnée.

Avant d'aborder ce sujet dans le détail, il me semble d'abord nécessaire de faire un pas en arrière et d'esquisser par grandes lignes l'arrière-fond du lien entre cerveau, langage, corps et émotion. En effet, l'une des majeures contributions des sciences cognitives est celle d'avoir abattu une fois pour toutes le mur qui sépare le corps et la raison. Une telle affirmation pourrait sembler banale de nos jours. Toutefois, si l'on pense que la première démonstration officielle du fait que cerveau et émotions sont des entités indissociables date des années '90 du XXème siècle, on se rend compte qu'il s'agit d'une démonstration plutôt récente.

En réalité, il est bien de préciser qu'une première impulsion dans la réévaluation des émotions a eu lieu grâce à la phénoménologie du philosophe français Maurice Merleau-Ponty (1945), qui a soutenu l'importance de la perception corporelle dans l'expérience. Néanmoins, c'est seulement suite au travail du neurologue portugais Antonio Damasio que les émotions ont gagné leur statut important dans l'expérience quotidienne et artistique de l'homme. En effet, à l'aide de nombreuses expérimentations scientifiques, Damasio a réfuté la théorie de René Descartes, qui concevait les émotions comme des entités éloignées de la raison et séparées du corps. Descartes soutenait la distinction nette, pendant le XVIIème siècle, entre *res cogitans* et *res extensa*, c'est-à-dire entre la substance psychique (l'esprit, le cerveau) et réalité physique (le corps). Il discernait, donc, la rationalité de l'émotivité, qu'il concevait comme deux entités tout à fait disjointes. Cette pensée prévaut durant tous les siècles suivants.

Il a fallu attendre le XXème siècle pour que cette conviction soit remise en question. C'est seulement avec Damasio que nous assistons à une réévaluation des émotions à l'intérieur de notre système cognitif. Dans son *L'erreur de Descartes* (1994), ce neuroscientifique explique avec lucidité et à l'aide d'exemples sur des patients qui ont subi un traumatisme crânien, comment les émotions soient, en réalité, les entités les plus rationnelles que l'homme puisse expérimenter.

Ainsi, Damasio démontre l'importance des émotions dans les processus cognitifs de la vie de l'homme et il explique sa thèse en analysant les cas de patients qui ont subi des traumas cérébraux. Célèbre et désormais historique le cas de Phineas Gage, un ouvrier américain blessé par une barre de fer qui entre par sa joue, traverse son cortex préfrontal et, en pénétrant son crâne, sort de sa tête. Bien qu'il ait survécu à ce violent accident sans endommagements apparents, quelques semaines après, Gage devint irrationnel, agressif, vulgaire dans son langage et totalement incapable de prendre des décisions. Gage fut, en effet, blessé aux parties du cerveau responsables à la fois des émotions et du raisonnement. Damasio précise dans son étude que le cas de Gage met en lumière, pour la première fois, comment dans le cerveau il y ait des systèmes députés au langage, à la perception et à la fonction motrice, aux émotions mais en même temps aussi au raisonnement. Il n'y a pas un centre unique pour la vision, un pour le langage, un pour la raison et l'autre pour le comportement social, mais il y a des systèmes composés par différentes unités cérébrales étroitement interconnectées.

Cela signifie que l'esprit est le résultat de l'activité de chacune de ces composantes séparées, et de l'activité concertée des systèmes multiples qui le constituent (Damasio, Antonio, 2006, p. 33). Avec Damasio, nous sommes alors en présence d'une véritable révolution dans le domaine de l'étude des émotions, vues maintenant non pas comme quelque chose d'éthérée ou, pire, d'opposée à la raison, mais analysables dans leur aspect biologique et anatomique aussi. Grâce à ce neuroscientifique, donc, les murs qui séparaient la rationalité des émotions ont été abattus. Et surtout, on a compris que l'émotivité et tous les mécanismes qui en dérivent peuvent être finalement étudiés d'une manière scientifique.

Des neurones miroirs et canoniques à la sémantique incarnée

Si les émotions ont gagné leur importance dans l'étude du cerveau grâce à Damasio, durant les dernières vingt années, une autre découverte a marqué le chemin ses sciences de la cognition : les neurones miroirs. L'histoire de cette découverte est désormais connue, néanmoins il est important de rappeler par grandes lignes son contexte. Aux environs des années '90, dans le laboratoire de l'Université de Parme, une équipe de recherche dirigée par le neuroscientifique Giacomo Rizzolatti découvre grâce à des expérimentations sur le cerveau des macaques que dans le cerveau de ces primates il existe une classe spéciale de neurones. En effet, durant une expérimentation, Vittorio Gallese, un des scientifiques de l'équipe de Rizzolatti, est en pause entre un test et un autre. Un macaque reste assis en attendant qu'on lui donne une nouvelle tâche à accomplir. Lorsque Gallese saisit un objet, à ce même moment, il entend le bruit de la machine attachée au cerveau de l'animal, ce qui signale une activité neuronale. Cette activité provient de l'aire F5 du macaque, une partie du cortex visuo-moteur qui se trouve aussi dans le cerveau humain. Dans une situation normale et selon ce que l'on avait cru jusqu'à ce moment-là, les neurones de l'aire F5 s'activent quand un sujet accomplie lui-même une action. Pendant que Gallese saisit l'objet, par contre, des neurones du macaque se sont activés aussi, juste en observant l'action.

L'équipe de Parme, après de nombreuses autres expérimentations, découvre alors qu'il y a aussi un groupe de neurones, dans la même partie du cerveau, qui « tirent » aussi quand on observe une action, c'est-à-dire lorsque l'on voit quelqu'un d'autre accomplir une action. En d'autres mots, ces neurones nous font ressentir, durant l'observation d'un comportement /action, les mêmes sensations que nous ressentirions si c'était nous qui accomplissions ce comportement/action. Ce processus de *mirroring* est valable aussi pour l'observation d'image ou pour la lecture de phénomènes qui impliquent une action. En ce cas, c'est les neurones canoniques qui s'activent. Les neurones canoniques sont un ensemble de cellules nerveuses qui se trouvent toujours dans l'aire F5 du macaque et qui s'activent non seulement lorsque le sujet observe un autre sujet prendre un objet quelconque, mais aussi lorsque le sujet observe un objet qui possède un potentiel d'action, c'est-à-dire qui pourrait être saisi ou servir pour une action (Rizzolatti, Giacomo, Sinigaglia, Corrado, 2006 ; Iacoboni, Marco, 2009, pp. 653-670).

Grace à des techniques de *brain imaging*, l'équipe italienne décèle les neurones miroirs dans des parties spécifiques du cerveau humain. En effet, chez l'homme les neurones miroirs se trouvent principalement dans deux systèmes cérébraux. Le premier est le fronto-pariétal , qui comprend le cortex pré-moteur (l'aire Broadmann 44, qui correspond à une partie de l'aire de Broca, siège de l'élaboration du langage) et le lobe pariétal inférieur (aire 40 de Brodmann, impliquée dans la lecture, aussi bien pour la signification que pour la phonologie) (Buccino, Giovanni *et al.*, 2004, pp. 400-404). Le deuxième est le système miroir limbique, qui se trouve justement dans le système limbique et dans l'insula, la partie la plus profonde de notre cerveau et celle qui représente le siège de la formation des émotions primaires.

Les neurones miroirs représentent alors la base scientifique et empirique qui expliquerait l'empathie, ce ressentir ce que les autres ressentent. En effet, il existe un lien anatomique entre les neurones miroirs et les émotions. Une intéressante étude a été faite par Marco Iaboboni neuroscientifique de la UCLA University de Los Angeles (Iacoboni, Marco *et al.*, 2003, p. 5497-502). Grâce à l'IRMf, un examen neurologique qui enregistre le flux du sang et ses variations au niveau du cerveau, il observe l'activité des cellules nerveuses des personnes en train d'observer des images contenant des visages qui expriment douleur, rage, surprise,

etc. Il leur demande aussi d'imiter ces mêmes émotions. D'après les résultats de ce test, Iacoboni a vu que, aussi bien durant l'observation des images que dans l'imitation, les neurones miroirs, les aires du système limbique (notamment l'amygdale) et le cortex insulaire s'activent. Selon Iacoboni, le mécanisme neuronal de l'empathie s'expliquerait ainsi : le cerveau reçoit le stimulus, « simulé » grâce aux neurones miroirs qui, à leur tour, en voyageant à travers l'insula, lanceraient le signal au système limbique, qui génère les émotions. En plus, c'est durant le processus d'imitation que l'insula serait plus stimulée, et donc le signal émotif serait plus puissant.

> The insula would be more active during imitation because its relay role would become more important during imitation, compared with mere observation. Finally, limbic areas would also increase their activity because of the modulatory role of motor areas with increased activity. Thus, observation and imitation of emotions should yield substantially similar patterns of activated brain areas, with greater activity during imitation in premotor areas, in inferior frontal cortex, in superior temporal cortex, insula, and limbic areas. (Iacoboni, Marco *et al.*, 2003, p. 5497-5402)

L'émotion naît alors à partir de l'observation d'une autre émotion. Surtout, cela est possible grâce à l'action : mimique faciale, gestes des mains exprimant quelque chose. Iacoboni et son équipe le soulignent bien :

> To empathize, we need to invoke the representation of the actions associated with the emotions we are witnessing. In the human brain, this empathic resonance occurs via communication between action representation networks and limbic areas provided by the insula. (Iacoboni, Marco *et al.*, 2003, p. 5497-502).

Mais revenons au point central de la présente étude : quel est le lien entre neurones miroirs, émotions et langage ? Une étude méthodologique sur le rôle que jouent les neurones miroirs dans la perception du langage et le déclenchement d'un mécanisme d'empathie a été conduite par Lisa Aziz-Zadeh et collègues. Au cours de leur expérimentation, en analysant l'activité cérébrale des sujets qui étaient en train de lire des phrases qui décrivaient les actions des mains ou de la bouche et de regarder des vidéos reproduisant les mêmes actions, Lisa Aziz-Zadeh a pu voir que dans les deux cas les neurones miroir s'activaient de la même manière (Aziz-Zadeh, Lisa, 2008, pp. 1818-1823). C'est comme si l'action lue était reflétée dans le cerveau, ce qui active le processus de *mirroring*. Cela est un aspect approfondi par la sémantique incarnée.

Le langage dans le corps : la sémantique incarnée

Comme son nom le suggère, la sémantique incarnée s'occupe d'étudier tout ce qui concerne la signification des mots en relation avec le cerveau et le corps. À la base de cette branche de la linguistique cognitive il y a l'idée selon laquelle les concepts contenus dans le langage seraient représentés dans les parties du cerveau correspondantes à l'action de ces concepts. Par exemple, la lecture du mot « grimper » résonnerait dans notre cerveau dans les aires motrices qui correspondent à l'acte de grimper. Ce principe est aujourd'hui résumé dans la théorie de l'*embodiment*, « a central idea in cognitive linguistics » (Evans, Vyvuen, Green, Melanie, 2006, p. 44). Cette étiquette, à première vue difficilement traduisible, implique un substrat matériel des capacités langagières, perçues comme en profonde liaison avec le corps. Selon ce principe, les fonctions mentales ne peuvent être séparées du corps et tous les

mécanismes cognitifs ont lieu à la fois dans le cerveau et dans le reste du corps. George Lakoff et Mark Johnson affirment de manière significative à ce propos :

> Reason is not disembodied, as the tradition has largely held, but arises from the nature of our brains, bodies, and bodily experience. This is not just the innocuous and obvious claim that we need a body to reason; rather, it is the striking claim that the very structure of reason itself comes from the details of our embodiment. The same neural and cognitive mechanisms that allow us to perceive and move around also create our conceptual systems and modes of reason. […]
> Reason is not purely literal, but largely metaphorical and imaginative.
> Reason is not dispassionate, but emotionally engaged. (Lakoff, George, Johnson, Mark, 1994, p. 4)

Lorsque nous affirmons l'existence d'un lien entre raison et émotion et raison et corps, nous déclarons non seulement que tout a lieu dans le cerveau humain et en relation au corps, mais aussi que les émotions peuvent être étudiées de la même manière que n'importe quel autre mécanisme. Comme je l'ai déjà annoncé, le terrain sur lequel la cognition incarnée a pu se former est celui de la remise en question du dualisme cartésien, opéré à la fin du XXème siècle. En effet, en allant au-delà du rationalisme et de la séparation corps/esprit, aujourd'hui les neurosciences sont en train de révéler d'importants aspects qui impliquent aussi la psychologie, la philosophie et les autres sciences qui examinent la corporéité de la cognition humaine (Johnson, Mark, 1987), ainsi que leur aspect émotionnel. Par conséquent, il en dérive que l'expérience façonne notre cognition et vice versa, le tout passant par le corps :

> The fact that our experience is embodied […] has consequence for cognition. In other words, the concepts we have access to and the nature of the "reality" we think and talk about are a function of our embodiment: we can only talk about what we can perceive and conceive, and the things we can perceive and conceive derive from our embodied experience. (Evans, Vyvyen, Green, Melanie, 2006, p. 46)

Pour approfondir cet aspect en relation au langage, on pourrait expliquer le concept de cognition incarnée en prenant en examen au moins trois niveaux interprétatifs : littérale, cognitif, neurologique.

Une première interprétation, quand bien même simple, voit la cognition incarnée comme le phénomène selon lequel un parlant utilise des expressions faisant une allusion directe au corps. Dans le domaine littéraire, par exemple, il y a un grand nombre d'auteurs qui choisissent – plus ou moins consciemment – un lexique corporel. Ainsi faisant, ils créent un réseau sémantique profondément lié à la corporalité, qui s'exprime par le biais de la synesthésie et de la métaphore, figures de style qui jouent justement sur la sémantique.

En allant vers un deuxième niveau interprétatif, purement abstrait et général, nous pouvons affirmer que, comme Lakoff et Johnson l'ont fait pour la métaphore (1980), le langage est le produit de son interaction avec d'autres capacités cognitives et sensorielles, ainsi que de son rapport avec la réalité et le bagage personnel de celui qui parle. Affirmer que, par exemple, l'élaboration de la métaphore – tout comme de la métonymie et de la plupart des autres figures de style – implique non seulement notre cerveau mais aussi notre expérience cognitive de la réalité signifie avouer que le langage a lieu dans le corps et à travers le corps.

En effet, l'un des principes qui gouvernent la linguistique cognitive est l'intégration du langage à d'autres facultés humaines. Le corps influencerait le raisonnement et notre manière

de percevoir nos expériences et vice versa. Comme Lakoff et Johnson soulignent dans leur étude (1999), la cognition incarnée « refers to the ways in which our conceptual thought is shaped by many processes below the threshold of our active consciousness » (dans Freeman, Margaret, 2002, p. 446).

Cependant, si l'on prend en considération l'acception la plus empirique du terme « cognition incarnée », on fait alors référence explicite aux neurosciences et à leur expérimentation sur notre cerveau. Comme déjà expliqué, contrairement à la première génération des cognitivistes, qui avait un acabit fonctionnaliste, la seconde génération regarde non seulement vers le cerveau comme centre d'élaboration des informations et production du langage, mais surtout vers le corps. C'est ce dernier, en effet, qui permet – en synchronie avec le système neuronal – une expérience complète de la cognition, de la pensée et de la perception.

Or, dire que le langage est « incarné » signifie ainsi affirmer que nous percevons le langage *grâce* au corps et *dans* le corps. De même, notre réaction au langage passe à travers le physique : « In an embodied mind, it is conceivable that the same neural system engaged in *per*ception […] plays a central role in *con*ception » (Lakoff, George, Johnson, Mark, 1999, p. 37), affirment Lakoff et Johnson. La perception, en effet, n'est pas « something that only occurs through specific sensory apparatus (e.g., eyeballs and the visual system) in conjunction with particular brain areas », mais plutôt :

> A kinesthetic activity that all includes all aspects of the body in action. Perception is highly linked to subjunctive thought processes whereby objects are perceived by imagining how they may be physically manipulated. (Gibbs, Raymond W., 2005, p. 12)

Selon cette approche pour ainsi dire neurobiologiste, langage et corps sont profondément impliqués dans la réception et dans la production du premier, parce que tout a lieu dans le corps. Raymond Gibbs, qui aborde la cognition incarnée du point de vue psychologique, philosophique et linguistique à la fois, affirme avec conviction que le système langagier est forcément lié à notre système cognitif.

> Language reflect important aspects of human conceptualization and thus is not independent from mind (i.e., as a separate module). Systematic patterns of linguistic structure and behaviour are not arbitrary, or due to conventions or purely linguistics generalizations, but are motivated by recurring patterns of embodied experience […], which are often metaphorically extended. (Gibbs, Raymond W., 2005, p. 12)

Le langage a donc des racines corporelles. Ce n'est pas la réalité qui donne forme au langage, mais c'est le langage qui concrétise l'expérience que notre corps fait de la réalité. De la même manière, c'est le langage qui fait « résonner » dans notre corps – au niveau cognitif et émotif – le sens des mots qu'il véhicule.

Au-delà de ces explications philosophiques toutes ces théories ont pu être approfondies grâce aux découvertes concernant les neurones miroirs et les neurones canoniques. Le principe de base est, en effet, que la compréhension d'une action – donc sa signification – est perçue par le système cognitif de notre cerveau qui, à son tour, se trouve *dans* un corps qui perçoit ces actions. Selon la théorie de la sémantique incarnée, cela est valable aussi pour la lecture de concepts qui concernent des actions/mouvement. Une récente étude conduite par Liza Aziz-Zadeh et Antonio Damasio démontre et approfondit justement cet aspect. Les deux neuroscientifiques expliquent à ce propos:

> The theory of embodied semantics states that concepts are represented in the brain within the same sensory-motor circuitry in which the enactment of that concept relies. For example, the concept of ‘‘grasping” would be represented in sensory-motor areas that represent grasping actions; the concept of ‘‘kicking” would be represented by sensory-motor areas that control kicking actions; and so forth. […] Thus the phrase ‘‘kick off the year” would also involve the motor representations related to kicking. (Aziz-Zadeh, Lisa, Damasio, Antonio, 2008, pp. 35-39)

Grâce aux neurosciences on peut donc aujourd’hui mieux connaitre les mécanismes qui sous-tendent la production et la perception du langage. L’étude des neurones miroirs est en train de nous dévoiler le mystère de l’empathie, sur lequel un grand nombre de philosophe et scientifique s’est interrogé durant des siècles et des siècles. La sémantique incarnée est expressément née pour analyser le lien entre langage, cerveau et émotions. C’est pour cela que, si le neurobiologiste indien V.S. Ramachandran (2009) a affirmé que « les neurones miroirs feront pour la psychologie ce que l’ADN a fait pour la biologie », on peut ajouter qu’en réalité leur rôle va bien au-delà, en touchant la linguistique et la sémantique pour expliquer nos émotions.

Références

Aziz-Zadeh, Lisa, Damasio, Antonio, « Embodied semantics for actions: Findings from functional brain imaging », dans *Journal of Physiology* vol. 102, no. 1-3, Paris, January-May 2008, p. 35-39.

Aziz-Zadeh, Lisa, Wilson, Suzanne M., Rizzolatti, Giacomo, *et al.*, « Congruent embodied representations for visual presented actions and linguistic phrases describing actions », dans *Current Biology* vol. 16, 2006, p. 1818-1823.

Bauer, Joachim, *Pourquoi je ressens ce que tu ressens*, G. Trédaniel, Paris, 2012.

Borillo, Mario, Goulette, Jena-Pierre (dir.), *Cognition et création. Exploration cognitive aux processus de conception*, Éd. Margada, Liège, 2002.

Bottineau, Didier, « Parole, corporéité, individu et société : l’*embodiment* dans les linguistiques cognitives », dans *Texto !* vol. XVII, no. 1-2, 2012.

Buccino, Giovanni *et al*., « *Action observation activates premotor and parietal areas in a somatotopic manner: an fMRI study* », dans *European Journal of Neurosciences* vol. 13, 2004, p. 400-404.

Carli, Eddy, *Cervelli che parlano: dibattito su mente, coscienza e intelligenza artificiale*, Mondadori, Milano, 2003.

Damasio, Antonio (1995), *L’Erreur de Descartes*. *La Raison des émotions*, Nouvelle édition, trad. de l’anglais par Marcel Blanc, Odile Jacob Science, Paris, 2006.

Desail, Rutwik H., Binder, Jeffrey R., *et al.*, « The Neural Career of Sensory-motor Metaphors », dans *Journal of Cognitive neuroscience* vol. 23, no. 9, Sept. 2011, p. 2376-2386.

Evans, Vyvyen, Green, Melanie (dir.), *Cognitive Linguistics. An introduction*, Edinburgh University Press, 2006.

Freeman, Margaret, « Cognitive mappings in Literary Analysis », dans *Style* vol. 2, no. 36, 2002, p. 466.

Gallese, Vittorio, « Embodied simulation : from neurons to phenomenal experience », dans *Phenomenology and the Cognitive Sciences* vol. 4, 2005, p. 23-48.

Gallese, Vittorio, Goldman, Alvin, « Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading », dans *Trends in Cognitive Sciences* vol. 2, 1998, p. 493-501.

Gibbs, Raymond W., *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge University Press, 2005.

Iacoboni, Marco *et al.*, « Grasping the intentions of others with one's mirror neuron system », dans *PLoS Biology* vol. 3, 2005, p. 529-535.

Iacoboni, Marco, « Imitation, Empathy and Mirror Neurons », dans *Annual Review of Psychology* n. 60, 2009, p. 653-670.

Johnson, Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago University Press, 1987.

Lakoff, George, Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999.

Ledoux, Joseph, *Le cerveau des émotions. Les mystérieux fondements de notre vie émotionnelle*, (1998), Odile Jacob, Paris, 2005.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard coll. TEL, Paris, 1945.

Miller, George A., « The cognitive revolution: a historical perspective », dans *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 7, n. 3, 2003, p. 141-144.

Ramachandran, Vilaynur S., « Ramachandran: Les neurones qui ont formé la civilisation », dans TEDIndia, interview de 2009 : https://www.ted.com/talks/vs_ramachandran_the_neurons_that_shaped_civilization?language=fr

Rizzolatti, Giacomo, Sinigaglia, Corrado, *So quello che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano, 2006.

Schmitt, Adam, « De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages », dans *Poétique* vol. 2, no. 170, 2012, p. 143-162.

SCRIPTURALITÉ DU CORPS DANS L'OEUVRE DE CHARLOTTE ROCHE ET NELLY ARCAN

Régine Atzenhoffer
Université de Strasbourg, France

Abstract*. In this paper we investigate the question of the body in the work of Charlotte Roche and Nelly Arcan. Both show in their books a post-feminism approach. Roche's and Arcan's spontaneity and lack of taboos concerning in particular the female body mark the originality of their writing and their way of describing genitals, blood or feces. They denounce the cult of beauty, youth and hygiene. Any kind of prudery has disappeared from the account, and the story plunges into crudeness.*

Keywords*: female body; post-feminism; feminine look; women writing.*

Parler du corps laisse entrevoir la difficulté qu'il y a à cerner un objet soumis à une multiplicité de représentations. Les discours sur le corps abondent : qu'ils soient littéraires, médicaux, psychanalytiques, sociaux ou qu'ils s'inscrivent dans une perspective esthétique ou narratologique, ils renvoient aux lecteurs et auditeurs l'image d'un objet à la fois étrange et familier. Car ce corps n'est pas ce que l'on croit qu'il est : ouvert, labile, poreux, protéiforme, sujet à d'infinis avatars et métamorphoses, sa figuration et sa mise en scène dans l'espace littéraire – qui nous intéresse plus particulièrement – en font un « objet » du réel, projeté à l'intérieur de l'œuvre, mais également un espace ouvert à l'imagination, un lieu en imagination. C'est là une thématique majeure de la littérature et on pourrait dresser le panorama des dé/re/configurations, partielles ou globales, du corps fictionnel dans ses avatars et son devenir socio-historique. Ce paradigme va de la panoplie du corps externe (du vêtement à l'écriture de la peau, aux organes), à l'imaginaire du corps interne[*]. Si cette question du corps n'est pas nouvelle, elle se pose de manière aiguë et renouvelée dans les fictions féminines contemporaines. Lieu de jouissance et de souffrance, territoire avec zones, orifices, points et lignes, surfaces et creux où se marque et s'exerce le pouvoir de la maîtrise et de l'abandon, le corps féminin s'instaure, dans cette littérature postmoderne, non seulement comme un objet de désir, mais aussi comme un sujet désirant, sujet qui se réjouit à s'assumer dans un contact charnel. Conquis et exploré dans presque tous ses plis et replis morphologiques extrêmes, le corps féminin montre ce qui jusque-là, sous la plume des femmes-écrivains, demeurait « caché ». La dimension sensuelle du corps devient une alternative et un choix dans la construction de l'identité du sujet féminin, car l'exhibition de la nudité constitue ici une forme de dissidence et la quête d'une nouvelle individualité dans un espace social qui confine souvent le corps dans une vision stéréotypée et réifiée. A présent, le corps sensuel doit être tactile, odorant et sonore.

Dans les récents écrits de Charlotte Roche et Nelly Arcan (Arcan, 2001 ; 2004 ; 2007), tout comme dans ceux de Catherine Millet, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Marie L., Lorette Nobécourt, Christine Angot, Chloé Delaume ou Marie-Sissi Labrèche, la représentation du corps peut être jugée dévalorisante pour la femme parce qu'elle fait du sujet féminin un Autre, un objet, et même un « abje(c)t » - traduction du mot-valise anglais

[*] Par exemple : le paradigme corps muet et silencieux de la physiologie, tel que l'envisage B. Noël dans *Extraits du corps*, Draguignan, Éditions Unes, 1988 ou dans *Les États du corps*, Fata Morgana, 1999. Voir aussi l'article qu'il consacre à Fred Deux, « L'expérience extérieure », Revue *Nulle part le temps*, n° 2, nov. 83, p. 89-100.

« abject » créé par H. Berressem qui, grâce à ce « a » italique, substantive l'adjectif abject sur le modèle des noms *object* et *subject* - (Berressem, 2007, pp. 19-48). Cette abjection peut être comprise comme une entrée dans le trash, le dégoûtant, et l'écriture féminine contemporaine du corps évoque dès lors une atmosphère nauséeuse et horrifiante. La critique universitaire et journalistique a fait de ces récits les emblèmes paradigmatiques d'une tendance à la « pornographisation » de la littérature contemporaine (Maingueneau, 2007, p. 100) qui serait le fait d'une nouvelle génération d'écrivaines. S'intéresser à ces femmes-écrivains et à leurs œuvres pose un problème de définition du corpus, car il ne s'agit là ni d'un ensemble d'œuvres dont les auteures revendiquent un héritage littéraire commun, ni d'un mouvement reposant sur des principes affirmés ouvertement. Le point commun de ces textes réside dans l'investissement des thématiques du corps et de la sexualité, traitées de manière crue, et dans le sexe de leur auteur. La constitution des œuvres hétéroclites de ces «femmes écrivains [qui] publient depuis quelques années des récits rencontrant un réel succès et laissant une large place à la sexualité» (Bridet, 2004, p. 439) en tendance est certainement le fruit de la visibilité médiatique de certaines d'entre elles. Particulièrement médiatisées, les récits de Charlotte Roche et Nelly Arcan ont fait scandale pour l'impudeur qui les caractérise, témoignent de changements profonds au sein de la société et révèlent que les récits féminins contemporains expriment, tout aussi fortement que dans les années 1970, la nécessité de réinventer les identités sexuées et l'écriture du corps. Ces œuvres participent d'une «fascination, à laquelle notre société laisse une large place, pour la régression et la transparence, pour la régression en toute transparence», d'une aspiration «à montrer la simple mécanique du corps, comme si on ne la montrait pas» (Bridet, 2004, p. 445) conjuguée à «une marchandisation de soi» dans la «vaste entreprise du spectacle» (Ibid., 2004, p. 446). La visibilité médiatique qui leur est accordée s'expliquerait notamment «par une disposition créée par le champ littéraire et, plus largement, par la société dans son ensemble, qui délèguent à ces femmes le soin de révolutionner les mœurs, et, du même coup, limitent la reconnaissance dont elles peuvent jouir, en les cantonnant dans un domaine de l'intime, certes nouvellement marqué par la sexualité au dépens des sentiments, mais qui demeure traditionnellement le leur» (Ibid.) G. Bridet laisse entendre que ces femmes-écrivains traitant des thèmes du corps et de la sexualité sont devenues des phénomène littéraires à cause de l'effraction qu'elles opèrent au sein des champs littéraire et thématique.

Des corps supplémentés…

Nelly Arcan met en scène des femmes cultivées et « libérées », des étudiantes, des écrivaines engluées dans la réification corporelle qui détermine et fixe leur identité. L'objectivation du corps féminin est au premier plan dans *Putain*, par le biais de la thématique du travail du sexe, et à travers celle de la pornographie dans *Folle*. Les protagonistes de son œuvre sont aliénées par des stéréotypes féminins intimement liés à la tyrannie de la jeunesse et au culte de la beauté, alimentés par la société de consommation et largement diffusés par les magazines féminins, la publicité et la pornographie. Elles tentent de se conformer à tout prix aux aspects prescriptifs et uniformisants des stéréotypes de la féminité qui constituent leur seul référent identitaire. Ainsi, elles cherchent à « perdre du poids » parce que « les petites fesses [...] sont [...] plus jolies, plus féminines. » (Arcan, 2001, p. 93), s'acharnent à améliorer leur apparence et à travailler leur corps « dans l'espoir de le retrouver un jour dans une revue de maillots de bain, étalé là cent mille fois dans tous les kiosques à journaux de tous les pays du monde. » (Arcan, 2001, p. 169). Dans *Putain*, les stéréotypes sexuels dictent ou suggèrent une certaine idée de la féminité et des attitudes corollaires à ces préceptes. Pour se sentir femme et établir une concordance entre son corps et son identité genrée, Cynthia s'abandonne aux diktats des

stéréotypes féminins véhiculés par les médias et à partir desquels elle se construit. Elle rêve de correspondre à cette image de la femme idéale jeune, belle et hypersexualisée promulguée par la publicité et les magazines féminins. Cette image stéréotypée s'inscrit dans « une matrice d'intelligibilité » (Butler, 2005, p. 85) : pour être reconnaissable pour les autres et pour soi-même, il faut être conforme aux normes d'intelligibilité de son genre, socialement établies et perpétuées. Or, ces critères sont produits indépendamment de la subjectivité de la jeune prostituée de luxe qui incarne le stéréotype de la femme-objet, concentrée sur sa seule apparence corporelle et son image (Arcan, 2001, p. 21). Dans *Putain*, l'argent gagné en se prostituant permet à Cynthia de se fabriquer un corps sur mesure : « avec cet argent, je peux m'occuper de moi comme je l'entends, [...] faire mousser mes cheveux à l'infini avec un nouveau shampoing, courir les chirurgiens, entretenir cette jeunesse sans laquelle je ne suis rien et cette blondeur qui donne un sexe à mes regards [...] » (Arcan, 2001, p. 51). L'argent lui procure le « pouvoir » de participer à la société de consommation et de reproduire, à travers l'auto-normalisation, les habitudes quotidiennes qui cristallisent la féminité : elle se fait « gonfler [l]es lèvres avec du silicone, les lèvres et les seins » (Arcan, 2001, p. 94). La répétition du terme « lèvres » met l'accent sur la fragmentation du corps. Il n'est plus un tout, mais un agglomérat de parties. Les lèvres et les seins étant connotés sexuellement, la jeune femme a du pouvoir sur son corps et elle l'utilise pour se transformer en objet de désir. Cynthia participe donc au « fashion-beauty complex » en faisant siennes des pratiques qui entraînent son corps dans la docilité et l'obéissance à une demande culturelle tout en l'expérimentant en même temps en termes de « pouvoir » et de « contrôle » (Bordo, 1999, p. 253) et constitue une certaine forme d'aliénation. Nelly, la narratrice de *Folle*, agit de la même manière. Elle ne cesse de s'entraîner dans des centres de conditionnement physique et dépense des milliers de dollars en chirurgie plastique : « cette chose qui pousse les hommes vers les femmes [...] pouvait [...] mépriser la nature en refusant ses limites. Sur le Net, on le voyait bien par exemple chez les femmes qui gagnaient leur vie à se faire grossir les seins jusqu' à se déplacer en chaise roulante [...] » (Arcan, 2004, p. 192). La négation des corps bruts de Cynthia et de Nelly fait écho à l'impératif d'améliorer son corps en fonction des canons de beauté.

Cette obsession d'améliorer son corps, qui selon Judith Butler n'existerait que dans l'échec de sa réalisation, conduit à l'effacement des narratrices derrière la chair raffermie. Afin de ressembler à un idéal, Rose se façonne sur un modèle fantasmatique. Dans *À ciel ouvert*, les deux protagonistes, Julie et Rose, réduites à leur surface épidermique, se livrent une guerre à travers la chirurgie plastique à tel point qu'elles finissent par se ressembler physiquement. Et cette ressemblance en indique une autre : celle de leur mode de vie consacré à modifier leur corps. Leur portrait se fait par la mise en regard de leur apparence actuelle et de ce qui a été corrigé, voire même effacé : « [Julie] reconnaissait tous les signes, même les plus petits, qui indiquent que quelque chose a disparu [...] : le front statique, le contour de l'œil lisse, sans ridules même sous la pression de la lumière du jour ; l'arrête du nez marquée mais si peu par la cassure de l'os rendu très droit et affûté, les lèvres comme enflées, arrondies, entrouvertes, fruits de magazine » (Arcan, 2007, p. 77). La beauté de Rose et de Julie est commerciale, industrielle. Et Julie ressemble à Rose dont le visage dépersonnalisé est morcelé, les différents organes existant indépendamment les uns des autres. Rose, dont les yeux ne sont évoqués qu'à travers leur contour, devient un être sans regard dont le visage évidé, transformé par le bistouri ne permet plus la rencontre de l'autre. La construction identitaire, chez Nelly Arcan, semble être l'effet conjugué d'une constante négociation entre identité, féminité et corporalité par l'intermédiaire du regard de l'autre : « je suis un décor qui se démonte lorsqu'on lui tourne le dos [...] » (Arcan, 2001, p. 25). L'affirmation « je suis un décor » est éloquente : les termes référentiels identitaires -« je suis » -, sont juxtaposés à un ensemble d'éléments dédiés à

ornementer ou à remplir une fonction de support, à créer l'illusion au sein d'un spectacle. Le vocable « décor » illustre la façon dont Cynthia se perçoit, c'est-à-dire uniquement un paraître. Les cosmétiques, la lingerie, les implants mammaires, enfin tout ce qui marque la femme en tant que femme socialement, font partie, dans les récits arcaniens, des attributs, fréquemment évoqués, de cette féminité factice. Pour l'auteure, la féminité est une mise en scène trompeuse du corps, un déguisement qui se perpétue à travers la répétition et le recommencement d'un travail de métamorphoses et d'altérations esthétiques, une « mascarade » (Arcan, 2001, p. 17) : « après la crème vient la poudre pour le teint et le fard pour les paupières, le rouge à lèvres à étendre après avoir tracé le contour avec un crayon, le mascara et la gelée pour faire briller les cheveux, le soutien-gorge à armature pour faire grossir les seins [...] » (Arcan, 2001, p. 126). Ces pratiques forment le sujet qu'est Cynthia : il lui est donc impossible de se défaire ou de se dissocier de ce travestissement quotidien. Elle subit et s'approprie, tout à la fois, les normes corporelles qui font d'elle une femme « féminine » : « Et n'allez pas croire que j'échappe à cette règle, je suis une femme de la pire espèce, une femme qui fait la femme [...] » (Arcan, 2001, pp. 43-44). Et de tels corps finissent par devenir interchangeables, inhabités, désertés. Et le « fashion-beauty complex » prend la forme d'un vaste système d'industries qui fabriquent des produits, des services, des informations, des images et des idéologies incitant les femmes à être un corps à perfectionner. Ce que Bartky (Bartky, 1990, p. 39) nomme « agentivités culturelles » est un contrôle et un pouvoir exercés sur son corps et, par extension, sur sa vie. Il ne s'agit pas, pour les femmes, « installé[es] dans un souci permanent de soi, dans une dialectique amour-haine où le corps réel, avec ses rides et ses bourrelets, est déprécié par le même mouvement qui, en même temps, magnifie le corps idéal » (Détrez, 2002, p. 206) de la libération de leur corps. Cette conception de la féminité n'est pas sans rappeler Lacan et l'article, publié en 1929, « Womanliness as a Masquerade » de Joan Riviere qui ont certainement été des intertextes déterminants pour l'auteure dont le mémoire de maîtrise portait sur la psychanalyse lacanienne. (Butler, 2005, pp. 130-140).

Le roman *À ciel ouvert*, à travers la figure de la « Femme-Vulve », s'appuie également sur le formatage du corps féminin et la violence que cela suppose. Dans sa lecture du monde de la mode, l'auteure y développe une théorie de l'acharnement esthétique : des dépenses prodigieuses d'argent et de temps sont engagées pour remplacer la vraie peau par une peau sans failles. Espoirs et désillusions se succèdent et sont toujours surmontés par de nouveaux produits, de nouvelles techniques d'interventions esthétiques ou des retouches. Nelly, la narratrice de *Folle*, une perpétuelle insatisfaite, car elle ne peut arrêter le processus de vieillissement et incarner durablement, malgré sa « silhouette de poupée » (Arcan, 2004, p. 25), le stéréotype de beauté de la Barbie valorisé socialement. Aux prises avec les photos de belles jeunes filles diffusées dans les magazines et les publicités qui lui renvoient des répliques de « nymphettes » (Arcan, 2004, p. 101), elle travaille son corps comme une matière, se transforme en chair à bistouri. Julie, tout comme Nelly et Cynthia, dans *Folle* et *Putain*, cherche à reprendre le contrôle de ses chairs jusqu'à se statufier et devenir « dure comme pierre ». Si Arcan reprend ici le thème de la femme-statue, il s'agit en réalité d'une friable statue de sel qui se désintégrant jusqu'à ne plus exister. Ses narratrices cherchent à résister à l'envahissement graduel de leur corps par le vieillissement et le pourrissement, s'entraînent pour exister au-delà de leur condition organique. Rose recourt au Botox pour « statufier » ses traits (Arcan, 2007, p. 69) ; pour Julie, la chirurgie plastique est un moyen « pour se masquer, substituer à leur corps un uniforme voulu infaillible, imperméable » (Arcan, 2007, p. 200). Le bistouri les fige dans une jeunesse feinte et les transforme en poupée sans âme ni singularité - et même presque sans vie (Arcan, 2007, p. 201) : « morte comme une vraie poupée de magazine en maillot de bain, comme Michael Jackson dans la solitude de sa peau blanche » (Arcan, 2001, p. 102). Ce corps refait fait peur : elle risque,

« dans le passage du temps, à travers les âges, de basculer du côté des monstres, des Michael Jackson, des Cher, des Donatella Versace » (Arcan, 2007, p. 200). Le corps devient un objet modifiable dont il est possible de maximiser le potentiel, un « effet spécial » (Le Breton, 1999, p. 133). Et ce désir de modifier un corps « insuffisant » ne serait, en fait, que le reflet d'une volonté de transcender la mort (Le Breton, 1999, p. 133). Le sexe refait par vaginoplastie devient « un sexe d'enfant » (Arcan, 2007, p. 191) : la matérialité du corps féminin dans *Folle* est modifiée afin de concorder avec une féminité centrée sur l'attrait sexuel. Nelly, au corps de Porn Star (Arcan, 2004, pp. 94-95), participe à sa propre aliénation en remodelant son corps d'après des normes et des standards socioculturels. Son corps « appartient désormais au domaine de la culture » et n'a plus grand-chose de « naturel ». Dans le milieu fictionnel du travail du sexe, le corps est détaché de la prostituée et étalé comme objet de consommation. Nelly est, à la fois, un être excessif qui exhibe effrontément son sexe et un être lacunaire parce qu'elle est une femme : « lorsqu'on est une femme comme il en existe des milliards, il faut savoir brandir ce qu'on brandit sans cesse à notre adresse […] il faut savoir bander sans permission de peur d'avoir vécu sans jouir, de peur d'avoir été une femme toute sa vie » (Arcan, 2001, p. 126) ; « mon dieu que j'aimerais être un homme » (Arcan, 2001, p. 12). En filigrane de ces textes se rejoue donc la conception freudienne de la féminité comme manque du phallus : « elle, avec son sexe […] un trou noir » (Arcan, 2007, p.139) ; « un trou, une fille » (Arcan, 2007, p. 28).

Cette conception de la féminité est emblématique du phallogocentrisme, de ce « continent blanc, avec ses monuments au Manque » (Cixous, p. 54) où une femme gagne sa légitime existence en se liant à l'homme. « Femme-Vulve », « chatte intégrale » ou « burqa de chair » (Arcan, 2007, p. 99 et Arcan, 2007, p. 156), la femme arcanienne est réduite à l'appartenance à un genre et à la disponibilité de son sexe. Ces « Femmes-Vulves », « entièrement recouvertes de leur propre sexe », « disparaissent derrière » lui (Arcan, 2007, p. 99) et sont offertes au regard masculin. Car, dans *À ciel ouvert*, le sexe masculin est un regard, une loupe promenée sur le corps des femmes pour en connaître le grain (Arcan, 2007, p. 43). Et il y a un sexe dans tout regard : « Julie remarquait pour la première fois un sexe dans le regard de Charles, sexe comme une lueur qu'il posait sur elle » (Arcan, 2007, p. 62). L'identité est modulée par le corps et en dehors de ce corps sur lequel se pose le regard, le sujet-femme n'a pas de valeur : « Lorsque je suis seule je cherche sur moi le tour de taille et les jambes, je cherche mais je ne trouve rien de ce qui a été approuvé, noté, salué, qu'a-t-il pu se passer pour que je sois inadéquate, hors définition, pour que les miroirs ne me renvoient plus qu'une doublure qui ne veut rien, ne cherche plus ou si peu, que la confirmation de sa propre visibilité » (Arcan, 2001, p. 25). La valeur de Nelly est donc à l'image de sa plastique : elle n'est qu'une « doublure », qu'une remplaçante de seconde main car elle ne correspond pas aux normes de beauté établies par la société. Derrière la chair retouchée de ce corps découpé et refondu, réduit à la somme de ses parties, et le visage des « Femmes-Vulves » le sexe est présent et appelle le gros plan du photographe (Arcan, 2007, p. 157). Les narratrices arcanciennes incarnent l'idée de Jean Baudrillard selon laquelle « le gros plan du visage est aussi obscène qu'un sexe vu de près. C'est un sexe » (Baudrillard, 1987, p. 39). Dans *Putain*, Arcan recourt au motif très spécifique du corps et du sexe qui parlent : « Mon corps [est] réduit à un lieu de résonance, et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens, je le sais car ils répondent à une attente, au souhait de ma voix qui bande, de ma fente rendue audible pour que des queues s'y abîment, pour qu'elles se perdent dans mes gémissements de chienne lâchés exprès dans le creux d'une oreille » (Arcan, 2001, p. 20) . Ce motif sied autant aux femmes, avec l'idée que les hommes croient « qu'ils sont les seuls à savoir faire parler [leur] fente », qu'aux hommes, dont la prostituée vide les « queues » comme pour « faire sortir d'elles une fois pour toutes ce qu'elles ont à dire » (Arcan, 2001, p. 19). Dans *À ciel*

ouvert, Arcan décline même ce motif sous plusieurs formes (Arcan, 2007, pp. 109, 131, 132) qui atteint le paroxysme de l'abjection dans les descriptions du sexe récemment opéré de Rose, qui se fait à la fois sexe et bouche, « une gueule ouverte […] à la fois ce qui dégueulait et e qui était dégueulé » (Arcan, 2007, p. 235) et qui parle à Charles.

… au « trône adoré de l'impudeur » (P. Verlaine, « Partie Carrée », *Femmes*, 1890)

Dans le roman de Charlotte Roche, bon nombre de passages attaquent les limites de la pudeur et renvoient à l'*obscenitas*. Le corps de l'héroïne Hélène Memel est exposé avec une originalité subversive, car, il reste, pour l'auteure, le support premier de l'obscénité. Certains éléments et matières (sang, poils pubiens, excréments, fluides, émanations, …) qui trouvent leur place dans la narration sont encore considérés, dans notre société du 21ème siècle, comme abjects. Les secrétions du corps d'Hélène deviennent des productions chargées de sens et mènent le lecteur vers l'intériorité de son corps. Ce déplacement de l'obscène qui transporte l'intérieur du corps vers l'exposition publique de l'intimité corporelle oscille entre provocation et quête d'authenticité. Le texte montre de la chair, donne à voir ses besoins sexuels ; les parties intimes et ses fluides sont l'objet d'un discours qui titille la morale. Dès les premières lignes du récit, Hélène expose froidement les problèmes qui ont conduit à son hospitalisation. Les différents thèmes abordés (sodomie, sécrétions vaginales et anales, masturbation compulsive, sang menstruel, etc.) surprennent et choquent, mais forment tout de même, au fil des pages, un univers cohérent. L'intrigue est pour ainsi dire inexistante et la consistance existentielle de l'héroïne se cantonne à l'exhibitionnisme fétichiste de son corps. Tout au long des quelques 220 pages de ce « manifeste de l'intime » sont étalées les impulsions qui poussent une adolescente effervescente à narguer l'hygiénisme ambiant à épilation intégrée et à faire bisquer le féminisme corseté et puritain de ses mère et grand-mère, en leur tirant la langue et en montrant ses fesses. L'hygrophylie et la rhinotillexophagie (Roche, 2009, pp. 123, 136) côtoient l'ingestion de ses leucorrhées et du sperme de ses partenaires sexuels : « Quand je baise avec quelqu'un, j'arbore fièrement son sperme dans tous les interstices de mon corps, sur les cuisses, le ventre ou les autres endroits qu'il a aspergés » (2009, pp. 28-29).

Les pratiques de l'héroïne sont grotesques et ce grotesque, aussi extrême soit-il, est toutefois tempéré par l'humour particulier de l'auteure. « La limite n'est donnée que pour être excédée », affirmait Bataille (Bataille, 1957, p. 160). Charlotte Roche a fait sienne cette affirmation. Son héroïne est fascinée par ce qui, d'ordinaire, repousse les autres, par la malpropreté de la région ano-génitale associée à la transpiration et à la macération. Ce roman nous livre une apologie de la saleté et regroupe un maximum de répugnances sociales liées à l'intime et à l'hygiène. Hélène le résume elle-même dans son récit : « Je suis mon propre vide-ordures. Une recycleuse de secrétions corporelles » (Roche, 2009, p. 123). La dichotomie sale / propre revient comme un leitmotiv au fil du texte. Dans le discours de l'héroïne se construisent des évocations de plus en plus dégoûtantes. Ainsi, elle et une de ses copines se gavent-elles de toutes sortes de drogues et de vin rouge avant de vomir toutes deux dans un même seau blanc et de boire à nouveau son contenu à tour de rôle. Dans ce plaidoyer pro-crasse, la remise en question de l'hygiène passe par un jeu obsessionnel, les pratiques sexuelles de l'héroïne et les soins post-opératoires ou ses passages au petit coin : tout est décortiqué avec une précision d'horloger. Hélène Memel prône la vertu des odeurs, laideurs et autres disgrâces, sur fond de fluides et de sécrétions diverses. Dénonçant l'emprise pudique, hygiénique et avilissante de la société sur les fondamentaux de l'être humain, elle écume les toilettes publiques, patauge pieds nus dans de l'eau croupie pleine d'immondices, époussette

le couvercle des waters de son sexe, tout en portant un poil pubien à la bouche. Et plus elle est sale, plus elle éructe de plaisir car elle « préfère les bonnes vieilles odeurs de pisse et de merde à tous ces parfums écœurants qu'on achète » (Roche, 2009, p. 21). L'héroïne de Charlotte Roche s'arrête au bord de la coprophagie et ne dédaigne pas l'ondinisme à l'occasion. Elle semble bloquée au stade anal où elle recherche le total contrôle de son corps et de ses sécrétions, afin de contredire systématiquement sa mère très attentive à l'hygiène.

Les ouvertures du corps et ses indésirables manifestations (rot, pet…), ainsi que l'utilisation de celles-ci, ont situé le texte rochien dans la dimension plus apparente de l'obscénité. Chez Nelly Arcan, le regard acéré de la narratrice ouvre les corps pour en dévoiler l'intérieur : il les coupe en morceaux, met en évidence leurs fluides, leurs sécrétions, leurs déchets. La femme, de par les matières organiques s'échappant de son corps – comme ce « petit lait caillé » vaginal ou cette « merde » qui désespèrent l'amant (Arcan, 2004, p. 96) – est susceptible de provoquer chez l'homme le même dégoût que provoque le cadavre. Dans *Zones Humides*, Hélène prend conscience de son organisme, de sa chair et l'exhibe face au lecteur qu'elle exhorte à le contempler avec elle. La chair se fait verbe. Ce corps se situe à l'antipode de la chose lisse, inodore, presque plastifiée que l'on voit en général dans les magazines et les publicités. La narratrice laisse traîner ses tampons fait maison, son « barrage à ragnagnas » (Roche, 2009, p. 114) et en échange d'autres, usagés, avec sa copine Irène / Sirène. Le sang est certes vie, mais il prend un sens différent quand il s'agit du sang menstruel sorti de l'intimité du sexe féminin. Il s'agit là d'un sang qui provient des profondeurs restées longtemps secrètes : il n'est pas sans évoquer, une fois encore, un érotisme bataillien qui cherche à voir de l'impur sur le corps de la femme pour pouvoir la désirer avec un sentiment mêlé de répulsion et d'attraction (Bataille, 1957, p. 116). Malgré les spots publicitaires n'hésitant pas à vanter les mérites d'une serviette hygiénique ou de tampons très absorbants, ce sang menstruel est encore tabou aujourd'hui. Les serviettes hygiéniques maculées de sang de l'héroïne débordent d'une poubelle. Le sang est alors bien un déchet mais au lieu de le soustraire au regard, comme on le fait généralement, elle l'expose. De plus, on remarque qu'elle exacerbe l'impact de la couleur du sang en venant la contraster avec la blancheur et la froideur du carrelage de l'hôpital. Charlotte Roche dévoile l'intimité de la jeune femme, d'une part, et désacralise le sang des menstrues condamné au secret en le faisant sortir de son statut mythique d'impureté. Il y aurait donc « une beauté du sordide », et surtout, il serait possible d'aimer et de trouver beau le coulant et le suintant. L'obscène serait donc une beauté qui émane de la laideur, mais cette laideur est bien dépendante de canons esthétiques passagers, d'une moralité versatile. Le choix délibéré du laid est revendiqué par Charlotte Roche comme une intention consciente et cynique de subversion, car faire du laid, c'est déjà une obscénité qui va à l'encontre des codes esthétique contemporains. Faire du laid, c'est enlever les artifices du beau. Son roman est marqué par une « des-esthétisation », car il rompt avec une esthétique traditionnelle, pour prendre le parti de l'excès. Ainsi l'auteure se plaît à parler des sécrétions, aime les montrer parce qu'elles ne sont pas montrables, justement, pour matérialiser les interdits et les tabous. Ce discours de l'impur dévoile son ridicule, met le lecteur face à l'absurdité du tabou qui demeure malgré tout, car il ne suffit pas d'un texte le transgressant pour l'annihiler.

Hélène renifle « l'odeur de [ses] crottes » (Roche, 2009, p. 78), chie « joyeusement » (Roche, 2009, p. 72) et détaille sa « pulsion d'évacuation » : sans concession et avec le sens du détail, l'auteure raconte l'intérêt excrémentiel et les expériences scatophiles de sa protagoniste. Elle relie l'excrémentiel et l'érotisme, ce que notaient déjà Freud – « l'excrémentiel est […] intimement et inséparablement lié avec le sexuel » (Freud, 1969, p. 59) – et Bataille : « C'est dans la souillure que construit et se comprend l'érotisme » (Bataille, 2003, p. 76). Les

excréments, matières inassimilables et déchets corporels, présentent directement l'abject, ce que l'on doit rejeter. Dans son essai, Mary Douglas situe ainsi les excréments par rapport au corps : « Il est logique que les orifices du corps symbolisent les points les plus vulnérables. La matière issue de ces orifices est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine, excréments, larmes dépassent les limites du corps, du fait même de leur sécrétion » (Douglas, 2001, p. 137). Ces matières ont traversé le corps d'Hélène, elles sont le produit externe le plus profond de son intimité interne. Abjectes, du latin *abjectus*, du verbe *abjicere*, ce qui est jeté loin de soi, ce qui est jeté à terre, elles se trouvent également rejetées d'un point de vue culturel car elles inspirent le dégoût et suscitent la répulsion. Elles renvoient à la terre, c'est-à-dire aux besoins primitifs et rappellent la nature animale de l'être humain. Freud parle même de « Reste de terre » en se référant au mythe de la Genèse qui fabrique le premier homme à partir de la boue. Les excréments sont la boue de l'héroïne : ils semblent à la fois intimes et horriblement étrangers au lectorat, et c'est dans cette ambivalence des sensations que ce construit un texte de l'abject, entre la provocation et la fascination régressive. S'intéresser aux excréments, c'est reconnaître une certaine valeur aux déchets. La matière fécale se charge d'une valeur positive, presque fétichiste. L'excrément devient en quelque sorte un présent fait à l'autre : Hélène se plait à « offrir un peu de merde pour sa queue » (Roche, 2009, p. 94) à son partenaire sexuel. Les analyses psychanalytiques nous indiquent que, dans l'inconscient de l'enfant, l'excrément est un cadeau fait à la mère. A l'âge adulte, ce présent est bien différent. Il se charge de conceptions sur l'immonde et l'abject, mais aussi de désirs de régression. Comme pour l'enfant en bas âge, la matière fécale n'est pas repoussante pour Hélène, au contraire, elle lui montre un vif intérêt (2009, p. 91). Le comportement de cette jeune femme semble extrême, mais il se fonde sur des interrogations très humaines. C'est d'ailleurs ainsi qu'Antonin Artaud présentait l'être : « Là où ça sent la merde, ça sent l'être. Il y a quelque chose de particulièrement tentant pour l'homme et ce quelque chose est justement le caca » (Artaud, 1974, p. 83). L'obscène ici réside dans le débordement de l'intime, dépassant le contour de la peau qui représente une limite. L'intérieur s'épanche vers l'extérieur, vers le visible. « En donnant accès à l'intérieur du ventre, les corps […] déploient une obscénité, celle de la physiologie humaine. L'obscénité se complait à souligner la proximité des fonctions excrémentielles et de certaines fonctions sexuelles », affirment Dupont et Eloi (Dupont & Eloi, 2001, p. 192). Le corps d'Hélène n'a plus rien à voir avec les mythes de la beauté. Il ose montrer ses zones obscures, ses substances et sa souillure, il active l'obscénité en présentant ce qu'il contient au grand jour. Les excréments passent ainsi de l'intérieur du corps vers son extérieur : ils s'exhibent tout comme le sang menstruel. Le renvoi aux entrailles, à l'intérieur du corps, jugé sale et dégoûtant, s'inscrit dans notre réflexion sur le trash. Selon Didi-Hubermann, il n'y a pas d'image du corps sans un imaginaire de son ouverture (Didi-Hubermann, 1999). Et il y a autant de fascination que de répulsion, de désir et de dégoût, comme dans une maladie « de curiosité », pour reprendre l'expression de Saint-Augustin. Dans ce texte, Hélène se construit autour des souillures de son corps qu'elle laisse échapper (urine, sang, excréments, larmes, sécrétions vaginales…), qu'elle provoque délibérément en ouvrant à nouveau sa fissure anale. Ceci témoigne d'une curiosité, presque maladive envers son corps et son intérieur corporel. En ouvrant sa cicatrice, elle fait violence à son corps et c'est là un masochisme qui est, en fait, une affirmation de soi.

Charlotte Roche crée une poétique de l'extase qui fait retrouver à Hélène l'entièreté de son être par le détail organique. L'organique profane devient point d'appui à un sacré puisque « le sacré touche aux odeurs, aux sécrétions naturelles […] Il participe de toutes les matières que Lacan rangeait sous le nom générique d'objet du désir, c'est-à-dire le détail, le partiel, le bout du corps qui n'est pas l'entièreté du corps, et même ses déchets » (Clément & Kristeva, 1998, p. 78). Hélène se plaît à regarder, avec un miroir, son anus, ici objet d'obsession et

d'admiration. Ce geste est celui de transgresser la peau, barrière qui garde les mystères de sa constitution, pour regarder l'intimité de ses chairs. Michela Marzano nous rappelle que l'intimité renvoie à ce qui est intérieur, profond, du latin *intimus* « ce qui est le plus dedans, au fond » (Marzano, 2003, p. 158). L'intimité engage tout autant ce que l'on partage avec ses proches et ce que l'on ne partage pas. Elle constitue la sphère privée de l'individu, son noyau dur. Elle représente ce qui est, entièrement ou en partie, « invisible, intouchable, incommunicable », l'expérience du dedans qui s'abrite « dans les replis du cœur et les recoins du corps ». L'immoralité revendiquée d'Hélène et la fascination pour son anus, orifice obscène par excellence, marquent l'abandon de tous les préjugés et le dépassement de toutes les limites de la décence et de la pudeur : « Autour de la rosette, il y a maintenant des lobes de peau en forme de nuages, on dirait les tentacules d'une anémone de mer […] Mon troufignon : je le regarde tous les jours dans notre salle de bains. Il faut se placer le cul face au miroir, bien écarter les fesses des deux mains, rester jambes tendues, descendre la tête presque jusqu'au sol et regarder entre ses jambes, par-derrière» (Roche, 2009, pp. 50-51). Rares sont les auteurs qui osent faire état publiquement des plaisirs que leurs protagonistes recherchent dans la zone anale, «cette partie de l'homme qui comprend les fesses & le fondement» (Dictionnaire de l'Académie, édition de 1694), dont morale et religion réprouvent l'usage sexuel. Le roman « Zones humides » de Charlotte Roche est marqué par une véritable « obsession anale », pour reprendre les mots de Michel Delon (Michel Delon, 2000, p. LVII).

Cette partie de l'anatomie de son héroïne Hélène Memel est surexposée jusqu'à rendre toute lecture totalisante de son corps impossible. Sa manie de regarder son anus quotidiennement – et de le faire prendre en photo – entérine la suprématie de l'anus sur le vagin, exalté traditionnellement comme porteur de vie. Charlotte Roche érotise une fonction digestive. Les hémorroïdes, tout comme l'anus, ont leur séduction propre : ces « choux fleurs », comme elle se plaît à les appeler affectueusement, personnalisent et individualisent Hélène. Ses habitudes de malpropreté, les gestes répétés pour rouvrir sa cicatrice anale altèrent certes son corps mais le rendent unique. Les marques laissées par les rasages d'Hélène et les interventions chirurgicales, tout comme les couleurs et les odeurs liées à la « sauce brune » et à la « sauce au sang » (Roche, 2009, p. 169) produite par son « cul » constituent la mémoire des explorations de ses parties intimes. Cette partie de son corps se charge de passé et d'histoire(s), de souffrance et de plaisir. Et les sensations anciennes en appellent de nouvelles. L'étape suivante est la sodomie qui est détaillée jusqu'à indisposer les lecteurs. Dévergondée, provocante, Hélène a perdu toute décence, toute retenue, toute pudeur comme en témoigne une certaine radicalité dans la description de ses pratiques sexuelles. En comparaison de Charlotte Roche, Catherine Millet est une catéchumène : question provocation, l'auteure de *Zones humides* la surpasse largement. Adepte de pratiques anales et de plaisir sales, Hélène affiche au grand jour son intimité dérangeante : « La sodomie me réussit très bien, malgré ce chou-fleur qui prolifère […] là, faut avoir la patience de se frayer un passage, vu que le trou est bouché par le potager » (Roche, 2009, p. 11). Sans concession et avec le sens du détail, la jeune femme bisexuelle détaille son goût sodomite.

Le corps possède, dans l'œuvre de ces deux femmes-écrivains, une importance capitale. Ce n'est pas l'essence d'un corps qu'elles représentent de façon assez lacunaire somme toute, mais celui de leurs protagonistes qui n'appartiennent plus à une typologie : ceux-ci sont dotés d'une individualité par ce travail d'écriture qui choque les bonnes mœurs. Cinglant à contre-courant du politiquement correct, la navigatrice en eaux troubles Roche, provoque par des notations d'une extrême crudité et un florilège de jeux de mots. Hélène Memel possède une large palette de vocabulaire pour désigner les parties intimes, qu'elles soient féminines ou masculines. Elle recourt à des termes tels que troufignon, trou du cul, trou, cul, trou de balle

ou encore rosette pour désigner son anus. Sa narration est même, par moments, drôle, car remplie de néologismes inventifs, d'expressions métaphoriques dont « jus de con » (Roche, 2009, p. 32), « truffe perlée » (Roche, 2009, p. 155), « production illimitée de mouille » (2009, p. 44), « magnifique tranche de filet anal » (Roche, 2009, p. 81), « deux grands pendards aux pointes rentrées » (2009, p. 128). Chez Roche, l'art de plonger dans les tréfonds du corps humain entraîne aussi la construction de récits étranges, inouïs, qui suscitent parfois la désapprobation du lecteur. Sans doute vise-t-elle, à « concevoir l'inconcevable» (Roland Barthes, 1971, p. 42) pour reprendre la formule de Roland Barthes.

Conclusion

Le corps n'est pas seulement le lieu de la construction de l'identité individuelle : il est également lieu symbolique, culturel et tissu expressif et lisible, sur lequel se pose le regard. Si Charlotte Roche et Nelly Arcan exhibent l'organique, c'est surtout pour dénoncer l'hypocrisie qui consiste à substituer à la réalité du corps l'image d'un corps idéalisé, ce qui revient à substituer au corps individuel un corps aseptisé, codifié, chosifié et « symboliquement façonné » (Le Breton, 1992, p. 72). *Zones humides* (Roche 2009), scandaleux et déviant, fait l'éloge du corps et de ses fonctions, de ses orifices, du sperme, du pus, du sang, des excrétions et des sécrétions vaginales et ont déclenché une immense médiatisation. Il parle d'un corps qui sent et coule, s'oppose à sa déréalisation, à sa sanctification et, surtout, à l'hygiénisme et à l'image véhiculée par les magazines et la publicité. L'auteure y voit une résistance salutaire à l'hygiénisme ambiant, à la standardisation des représentations du corps féminin véhiculée par les médias contemporains et à la course à la ressemblance avec les icônes couchées sur papier glacé. Les logiciels de retouche photo transforment la femme en « sex-symbol » aux courbes parfaites et à la chevelure de rêve. D'où l'idée de Charlotte Roche, « pop féministe »*, d'écrire sur les parties du corps humain qui dégoûtent. Assez de ces corps féminins aseptisés, il faut du poil et des odeurs, tel est son credo. Ce qui ressort surtout de ce roman, et c'est ce qui a fait le buzz, c'est la dénonciation tacite de l'hygiène, la lutte contre une société qui prône l'idée d'un corps aseptisé, incolore, inodore et muet et pour une liberté sexuelle absolue. On peut voir, dans ce catalogue d'expériences « trash », une sorte de manifeste anti-beauté, anti-peau lisse et cheveux soyeux en toute circonstance. Charlotte Roche se moque des carcans esthétiques qui emprisonnent la femme et loue la « beauté du sale ». Il s'agit là du combat d'un nouveau rapport à la féminité mené par cette auteure, mais aussi par une nouvelle génération de féministes très controversées, les « Alpha » (Haaf, Klingner & Streidl, 2008), les filles dominantes, et les « nouvelles filles » (Raether & Hensel, 2008).

Si l'écriture de Charlotte Roche et Nelly Arcan enchante, elle peut aussi déranger. Leur style est unique, « immédiatement reconnaissable, lapidaire, désopilant, cruel, décapant, dont le vocabulaire a la précision d'un scalpel et la syntaxe, la souplesse d'un saut à l'élastique : phrase à relance dont l'énergie se renouvelle de clause en clause, indéfiniment » (Nancy Huston, 2011). Toutes deux ont une façon très lucide de regarder notre société, sans artifices ni complaisance. Elles écrivent et décrivent le corps sans tabous, s'attachant à faire sensation en détaillant, avec minutie, l'intimité de leurs protagonistes. Car, pour elles, dire le corps, c'est dire ce qui peut heurter, en dépit de la bienséance. A l'objectivation du corps s'ajoute l'importance attribuée à l'expérience corporelle. Une prise de possession du corps de la femme par la femme apparaît à travers la jouissance sexuelle en solitaire d'Hélène. Ce n'est pas seulement le corps qui devient un élément explicite, mais aussi les pratiques sexuelles moins conformes aux normes traditionnelles de la société, comme la masturbation et l'homosexualité féminines. Roche et Arcan montrent les organes génitaux, les rapports

sexuels et les fluides corporels de façon franche et crue et témoignent d'un désir de réalisme vis-à-vis de la sexualité féminine : exit l'imaginaire romantique des dentelles délicates, de l'anatomie comme une « fleur », du corps pur et immaculé, de la beauté maquillée et manucurée dès le lever du jour. Elles rompent avec la mise en scène idéalisée de la féminité que la culture dominante se plaît à reproduire, anéantissant au passage le mythe de la sexualité romantique. Leurs protagonistes se dénudent sans qu'on ne le leur demande ; le sexe féminin est naturellement poilu et juteux. Roche fait état des odeurs intimes de son personnage : Hélène s'épanche le plus sur les senteurs intimes, en franchissant toutes les limites du dicible. Cette posture transgressive vise à désacraliser l'intimité féminine, à démystifier le sexe de la femme. Le corps est un objet de transgressions privilégié, parce qu'il incarne la frontière mouvante entre ce qui relève de la personne humaine en général, des hommes ou des femmes en tant que « sexe » (au sens de genre), et du « sexe » en tant que sexualité. Dans l'exercice de la sexualité, les narratrices de Nelly Arcan sont coupées de leur plaisir. Elles sont un corps pour l'autre (masculin), de simples objets de désir plutôt que des sujets désirants et vivent leur sexualité comme le lieu à la fois de la réactualisation du stéréotype de la femme-objet et de leur domination. Leur corps est réduit soit à ses fonctions sexuelles, soit à sa fonction décorative. Pour incarner le stéréotype de la féminité, elles se plient aux codes prescrits de la beauté et, même si elles vivent ces derniers comme une forme de dictature, elles s'y conforment car cette obéissance aux normes leur confère un « pouvoir » sur leur corps, celui de se constituer en objet de désir. Si l'amant se sert du corps de Nelly pour assouvir le plaisir qu'il tire du corps de Jasmine, une figure féminine cyberpornographique (Arcan, 2004 : 103), les relations sexuelles du couple qui n'incluent pas le médium pornographique ne relèvent pas pour autant d'un échange entre deux subjectivités : le corps féminin n'y est aucunement représenté comme un corps-personne, mais bien comme un lieu de résonance du désir masculin (Arcan, 2004, p. 29).

Les narratrices Hélène, Nelly et Cynthia sont très proches des auteures dont les romans marquent une première phase dans l'écriture autofictionnelle, pratique qui relève quasiment du sadomasochisme, selon les dires de Nelly Arcan : « J'étalais mes tripes sur la place publique. C'était presque un sacrifice de moi-même que j'étais en train de faire » (Chantal Guy, 2007). Les figures à la fois exposées et énigmatiques de Roche et Arcan ont été maintes fois commentées par des journalistes qui ont tenté au mieux de les expliquer, au pire de les juger, voire de les condamner. Malgré l'abondance des hypothèses, cependant, il faut se rendre à l'évidence : ce sont là deux auteures difficile à circonscrire, la lumière n'ayant jamais été faite sur la part de vrai et de faux qui compose le tissu narratif de leurs romans. Toujours est-il qu'elles lèvent les « censures intérieures » et permettent « d'aller au plus loin possible » (Annie Ernaux, 1994, p. 220) dans l'exposition de tabous sexuels et corporels.

Note

***** Terminologie utilisée pour désigner les féministes de la troisième vague, les « Next Wave Feminists ». Irrévérencieuses, provocantes, elles sont à mille lieues du féminisme « old school des années 70 ». Elles sortent le mouvement féministe de la sphère militante, politique, intellectuelle pour le faire entrer dans la « pop culture ».

Références

Angot, Christine, *L'inceste*, Paris, Librairie générale française, 1999.
Arcan, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
Arcan, Nelly, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
Arcan, Nelly, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, XIII, Paris, Gallimard, 1974.
Bartky, Sandra Lee, *Feminity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York/Londres, Routledge, 1990.
Bataille, Georges, *Dirty* dans *Romans et récits*, Paris, Gallimard, 2004.
Bataille, Georges, *L'Erotisme*, Paris, Editions de minuit, 1957.
Bataille, Georges, *Madame Edwarda, Le mort, Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 2003.
Bataille, Georges, *L'anus solaire*, Fécamp, Lignes, 2011.
Baudrillard, Jean, *L'autre par lui-même : habilitation*, Paris, Galilée, 1987.
Baudrillard, Jean, *Télémorphose*, Paris, Sens et Tonka, 2001.
Berressem, Hanjo, « On the Matter of Abjection » dans Konstanze Kutzbach & Monika Mueller, *The Abject of Desire : The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
Bordo, Susan, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, California Press, 1993.
Bordo, Susan, « Feminism, Foucault and the Politics of the Body» dans *Feminist Theory and the Body: A Reader, sous la direction de Janet Priee et Margrit Shildrick*, New York, Routledge, 1999.
Bridet, Guillaume, « Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Marie Darieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet » dans Blanckeman, Bruno, Aline Mura-Brunel, and Marc Dambre (éd.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte,2005.
Clair, Jean, *De Immundo*, Paris, Galilée, 2004.
Clément, Catherine, Kristeva Julia, *Le Féminin et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1998.
Couleau, Christèle, Maixent Jocelyn, *La Voix du regard*, La Ferté-Beauharnais, La Voix du regard, 2002.
Dardigna, Anne-Marie, *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*, Paris, François Maspéro, 1980.
Darrieussecq, Marie, *Truismes*, Paris, POL, 1996.
Delaume, Chloé, *Les Mouflettes d'Atropos*, Paris, Gallimard, 2000.
Delon Michel, *Introduction des Oeuvres de Sade*, Paris, Gallimard, 2000.
Despentes, Virginie, *Baise-moi*, Paris, Grasset, 1999.
Didi-Hubermann, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.
Douglas, Mary, *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2001.
Dupont, Florence, Eloi Thierry, *L'érotisme masculin dans la Roma antique*, Paris, Belin, 2001.
Ernaux, Annie, « Vers un je transpersonnel », RITM, Université Paris X, n°6, 1994.
Freud, Sigmund, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
Guy, Chantal, *Nelly Arcan : l'amour au temps du collagène*, La Presse, 26 août 2007.
Haaf, Meredith, Klingner, Susanne, Streidl, Barbara, *Wir, Alphamädchen*, Hamburg, Hoffmann & Campe, 2008.
Huston, Nancy, *Nelly Arcan, philosophe nihiliste*, La presse.ca, 12 septembre 2011.
Kristeva, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978.
L., Marie, *Noli me tangere*, Paris, La Musardine, 2002.
Labrèche, Marie-Sissi, *Borderline*, Montréal, Boréal, 2000.
Labrèche, Marie-Sissi, *La Brèche*, Montréal, Boréal, 2002.

Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.
Le Breton, David, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 2008.
Maier, Corinne, *L'obscène, la mort à l'œuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
Maingueneau, Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Colin, 2007.
Marzano, Michela, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel, 2003.
Millet, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.
Nobécourt, Lorette, *Conversation*, Paris, Grasset, 1998.
Nobécourt, Lorette, *Horsita*, Paris, Grasset, 1999.
Raether, Elisabeth, Hensel, Jana, *Neue Deutsche Mädchen*, Berlin, Rowohlt, 2008.
Ribon, Michel, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1995.
Roche, Charlotte, *Zones humides*, Paris, Annabet, 2009.

LES POSTURES CORPORELLE ET COENONCIATIVE DANS LE GENRE DE DISCOURS QUESTIONS AU GOUVERNEMENT

Souad EL FELLAH
Praxiling UMR 5267 ITIC Montpellier 3, France

Abstract*. Through the technical tools available to disciplines such as anthropology, sociolinguistics, language sciences (among others), the field researcher has transcended the development of the implication of being in language its environment to a reconsideration of their actual involvement, physical and material. A development, which is no longer, limited to the only written record but it reconsiders this be as an instance of enunciation in the sphere of communication. Indeed, discourse analysis (DA) and conversational analysis (AC) use these technical tools, which include NLP, software: CLAN and PRAAT, and transcription conventions such as ICOR. They highlight, under a technical implication, the being of language as a real entity that acts by producing a discourse, to act together and reacts to others. It is this entity that we are meant to be considered in its entirety. So, and according to Charaudeau's studies (2004: 162): "The action is a physical transformation process of an aspect of the world, under the guidance of a subject having a goal, which is the reason its commitment to a physical body. This component of the commitment of a subject with a purpose, an intention, is what distinguishes the action of a series of occurrences, "we would like to demonstrate by this contribution to this scientific event, that being in a language interaction is so complex that it must be identified in its co (n) text production and updating. In other words, we must consider the verbal and co-verbal as well as act. The topic of our contribution will focus on the relation body / language in a specific interactive space: the semicircle (French National Assembly) and in a particular speech: the Questions to the government.*

Keywords*: body/language; parliamentary speech/interacting bodies.*

Introduction

Anthropologie linguistique, linguistique anthropologique, ethnométhodologie, ethnolinguistique, sociolinguistique, sont autant de disciplines et de sciences (entre autres) qui se sont intéressées et s'intéressent à l'individu, cet être de langage, et au groupe d'individus au sein duquel il évolue, il communique, il échange. Les chercheurs dans ces domaines ont eu recours à l'enquête sur le terrain comme principal tremplin vers une approche plus ou moins exhaustive de cet être communicant (par et le corps et le langage) dans son environnement. Cependant, cette enquête se cantonnait à l'observation, à la prise de note et au compte rendu d'enquête concernant l'analyse des différents modes d'échange par le langage (Jakobson 1963, Levi-Strauss 1958, Sapir et Wolf 1953/1969).

Le recours à l'outil technique à commencer par le magnétophone, et récemment, aux autres outils de l'audio-visuel a changé les données et par conséquent a changé la donne. Ils ont permis d'analyser des comportements corporels et discursifs et mêmes des phénomènes et pratiques langagiers particuliers sous différents angles d'approche. Aussi ont-ils donné lieu à de nouvelles perspectives d'investigation : de l'analyse textuelle à l'analyse conversationnelle (AC) en passant par l'analyse du discours (AD), de la prosodie, de l'intonation, du gestuel, etc. La praxis est ainsi conçue dans son contexte et son environnement de production par l'être de langage. A cet effet, on pourra se référer aux études et recherches faites par Duranti A. 1997/2001, Labov W. 1976, Sacks H. 1992, Sacks H., Shegloff E. et Jefferson G. 1974/1977/1979/1987, l'école Palto Alto 1950, Bronckart J-P. 2004, Traimond B. 2008.

Ces travaux ont mis en évidence cet être de langage dans différents aspects et suivant des paramètres variés. L'activité verbale et l'action de production s'avèrent prises en compte dans leur globalité en ce sens qu'elles sont appréhendées au niveau du verbal et du coverbal (communément le non-verbal). Le corps et le langage se trouvent ainsi en relation intrinsèque : on ne peut, dans ce cas, penser, étudier, analyser l'un sans évoquer l'autre.

Par conséquent, l'être de langage est un corps communicant. C'est un être en activité qui actualise et accomplit une action. D'emblée, la conception du langage en tant qu'activité et action fait du corps l'élément central mis en valeur par le non-verbal.

De quelques points de vue sur la relation corps/langage

Nombreux sont les chercheurs qui ont souligné les caractéristiques du corps communicant moyennant le langage. D'où le fait qu'on aborde le langage en tant qu'activité et action. D'ailleurs, Ricœur P. soutient que :« Toute action implique un agent qui, en intervenant sur le monde, mobilise des capacités comportementales et mentales dont il se sait disposer (un pouvoir faire), des motifs ou raisons qu'il assume, (le pouvoir du faire) et des intentions (les effets escomptés du faire), ces trois paramètres définissant la responsabilité de l'agent dans l'action » (Ricœur P, 1977 *in* Bronckart *et al.* , 26/2004, p. 247). Son travail met en relief la contribution en synergie des comportements physiques et mentaux sur le message que l'être de langage aspire à communiquer dans telle ou telle situation de communication.

C'est ce que confirme Vion Robert quand il déclare que : « le langage a pour fonction de coordonner des activités d'une autre nature et notamment de réguler une action en cours. Il va de soi que lorsque nous parlons d'échange verbal, nous faisons également référence aux comportements non verbaux qui les accompagnent » (1992, p. 98). Il démontre dans son analyse sur les interactions que la pertinence d'une activité langagière entre deux ou plusieurs protagonistes en interaction tient de l'association et de la complémentarité du verbal et du non-verbal dont fait partie le gestuel qui n'est autre que l'une des manifestations matérielles du corps.

Ainsi, si l'on se réfère aux études et recherches faites sur la même thématique, nous constatons, par exemple à la lumière des observations faites par Bouvet Danielle dans son ouvrage *Le corps et la métaphore dans les langues gestuelles* que le corps matérialise le verbal produit et/ou en cours de production. La conception du verbal et par la même occasion du non-verbal fait du corps l'élément central. C'est ce que confirme le constat que nous pouvons lire dans cette étude : « dans les langues gestuelles, c'est le corps qui est donné à voir. Le corps est là, il est la matière du signe gestuel qui en émerge comme l'œuvre du sculpteur sortant du bloc de pierre. Le signe est le geste du sculpteur donnant forme à son œuvre. Il ne s'agit pas d'un corps sculpté mais d'un corps qui se sculpte dans l'évanescence du mouvement » (Bouvet Danielle, 1997, p. 120)

Dans la même perspective, on peut mentionner l'analyse faite par Charaudeau 2004 qui s'est interrogé sur la relation entre l'action/activité et le langage en essayant de répondre à la question *Comment le langage se noue à l'action ?* Le chercheur affirme que le corps et l'activité langagière sont deux composantes complémentaires. Grâce au corps le langage acquiert un certain dynamisme, il devient une action. Cette dernière est actualisée, devient effective, réelle et concrète par le biais du caractère physique du corps. En ce sens que selon l'observateur : « l'action est un processus de transformation physique d'un aspect du monde,

sous la conduite d'un sujet ayant un but, lequel constitue le motif de son faire par un engagement physique du corps. Cette composante de l'engagement d'un sujet ayant une finalité, une intention, est ce qui distingue l'action d'une succession de faits » (Charaudeau Patrick, 2004, p. 162).

Enfin, d'autres chercheurs pensant la relation corps/langage, confirment ce trait de dynamisme attribué à l'activité langagière grâce au corps : « toute production verbale constituait une forme d'action humaine particulière qui était étroitement articulée aux activités et / ou actions non-verbales ou générales » (Bronckart J-P. *et al.*, 2004, p. 345). Le corps dans ce cas devient un moyen de communication et fait partie intégrante de l'ensemble des canaux qui forment le système de la communication, (*Cf.* Vayer Pierre & Roncin Charles, 1996).

Pour illustrer et conforté ces propos, nous proposons de reconsidérer la relation corps/langage dans un espace interactif spécifique l'hémicycle, c'est-à-dire l'Assemblée nationale en France où a lieu l'exercice institutionnel *Question/Réponse*. Rappelons que dans cette scène institutionnelle se tient le genre du discours parlementaire : *Questions au gouvernement*. Il est régi par un rituel d'échange préétabli par lieu institutionnel dans lequel il est produit et se produit. L'exercice institutionnel Question/Réponse, comprend trois principaux participants : le président de séance qui attribue la parole aux deux coénonciateurs le questionneur et le questionné, le député qui pose la question et le ministre qui lui répond. Il y a aussi les participants ratifiés, et les participants non ratifiés qui forment l'ensemble des membres du législatif, ceux de l'exécutif et le public présent dans l'hémicycle. A cet effet, nous proposons un extrait de la séance de Question au gouvernement du 16/10/2012. Il s'agit de la question posée par Ch. Jacob un député de l'opposition et la réponse que lui a donnée le ministre de l'intérieur J-M Ayrault membre du gouvernement et de la majorité. La question et la réponse sont transcrites à partir d'un enregistrement audiovisuel de la séance en question. Les deux discours sont transcrits selon la convention de transcription ICOR qui nous a permis de mettre en valeur et le verbal et le non-verbal assuré par la présence effective et réelle du sujet parlant agissant et réagissant verbalement et physiquement.

Dans ce genre de discours, les *Questions au gouvernement* en l'occurrence, le sujet parlant adopte un comportement discursif appuyé par un comportement corporel variant selon les propos des principaux participants à l'échange et les réactions qu'ils engendrent.

Le corps et le langage en interaction.
Le corps communicant dans un espace institutionnel : l'hémicycle

L'hémicycle est une scène institutionnelle et un espace interactif où les participants s'adressent les uns aux autres pour débattre des sujets qui concernent de près ou de loin la vie et le quotidien des citoyens. Les membres de la Représentation nationale questionnent ceux du gouvernement en vue d'éclaircissement, d'explications et de confirmation sur l'avancement et / ou la création de projet, de lois ou de réformes. Le caractère de l'échange dans cet espace interactif met en confrontation, aussi bien, les principaux participants (le questionneur, le questionné) que les participants ratifiés. La réaction aux propos des coénonciateurs député/ministre, se traduit par l'adoption des uns et des autres de comportements et d'attitudes aussi variées que différentes selon que cette réaction émane des membres de l'opposition contre ceux de la majorité.

Ces comportements se manifestent par les postures (co)énonciative et corporelle des participants. En situation de conflit, par exemple, quand le questionneur appartient à l'opposition et le questionné fait partie de la majorité, les attitudes et comportements résultent des propos contenus dans le discours de chaque coénonciateur. Les instances coénonciatives questionneur/questionné en plus de leurs discours respectifs la question et la réponse, dans lesquels ils respectent les postures coénonciatives instituées par la scène institutionnelle : l'hémicycle (Député ↔ Ministre : questionner puis répondre), changent de comportements et de postures corporelles selon qu'ils expriment un accord ou un désaccord.

Ainsi, les postures coénonciatives et corporelles contribuent ensemble dans la détermination de la position des deux principales instances coénonciatives : le questionneur et les questionné, et de celle des participants ratifiés selon qu'ils acquiescent ou réfutent le comportement discursif de ces deux instances. Les postures corporelles conforté par la parole jouent un rôle prépondérant dans la mise en spectacle énoncive et énonciative du discours produit : la question, et du discours en cours de production : la réponse. C'est au niveau de ce dernier que le corps et le langage sont donnés à être reconsidérés en particulier vu le fait que c'est le questionné qui, se trouvant en position de défendre soit le bien fondé de la politique de son gouvernement et de son programme politique, soit apporter des confirmations et/ou des infirmations sur tel ou tel projet, réagit au discours-question et agit sur le discours-réponse en utilisant le verbal et le non verbal. Parmi les composantes de ce dernier on peut citer l'intonation, le débit de la voix, le taux de fréquence des pauses entre les propositions, les formes mémo-gestuelles d'adresse tel les gestes de la main, la posture corporelle : la position de face à face, détourner le regard et le dos à son ou ses interlocuteurs.

Dans l'hémicycle, les participants à et dans cette scène institutionnelle agissent réagissent et interagissent de manière matérielle, réelle, effective par le comportement corporel qu'ils adoptent. En effet, le questionneur accompagne souvent son allocution de gestes allant en direction du questionné. Néanmoins, là où l'être de langage devient aussi un corps communicant, c'est au niveau du l'allocution du questionné et des réactions des participants ratifiés : on peut partir de la position de face à face, de discrimination de l'autre en lui détournant le dos, à une protestation par des corps en position debout dans les rangs de la Représentation nationale.

Pour illustrer la scénographie de cet exercice institutionnel Question/Réponse, nous avons choisi la question posée par un député de l'opposition à un ministre membre du gouvernement et de la majorité. La question et la réponse sont fournies à la fin de cet article en corpus de référence.

La scénographie des deux discours *question/réponse* dans l'espace interactif : l'hémicycle

D'emblée, le recours à la transcription de l'extrait objet d'étude à partir d'un enregistrement audio-visuel de la séance en question diffusée en direct à la télévision, nous permet de mieux cerner la relation corps/langage. En ce sens que la transcription rend compte aussi bien du verbal et du non verbal dans ses différentes manifestations. Ainsi, en procédant par des prises d'écrans de ces manifestations physiques du verbal, nous avons pu relever au niveau de la question les manifestations de la représentation corps/langage suivantes :

A- Le questionneur, en position debout, pose sa question en s'adressant à son coénonciateur le premier ministre.

En plus de la forme nominale d'adresse *monsieur le premier ministre*, le geste de la main droite dirigé vers ce dernier appuie cette orientation

(19)ChJ ma question s'adresse à monsieur le premier ministre(.) monsieur le premier ministre(.)

[…] en quatre jours/(.)monsieur le premier ministre/(.) quatre jours/(.) c'est le rapporteur général au budget qui contredit votre avis

[…]la question que se posent aujourd'hui//(.) **monsieur le premier ministre**//(.) les français//(.) est-ce qu'il y a encore//(.) oui ou non//(.) un pilote dans l'avion// ((COM: tous les députés de l'UMP applaudissent leur collègue)) [..] est-ce que les couacs en répétition entre vous et votre majorité//(.) votre autorité n'est pas GRAvement remise en cause (.) **monsieur le premier ministre**//(.) ((applaudissements))

B- La réaction du coénonciateur pendant le tour de parole du questionneur :
Il ne se retourne pas vers son coénonciateur qui se trouve derrière lui dans les bancs réservés aux députés de l'opposition comme à fait son collègue : le ministre adopte une posture kinési d'ignorer l'autre (avec des traits de moquerie qui s'affichent sur sa physionomie)

C- La réaction du président de séance dans son rôle institutionnel de distributeur de la parole veillant en même temps au bon déroulement de la séance : le marteau à la main il rappel à l'ordre la majorité et l'opposition en changeant de posture corporelle vers les membres de chaque camp

Au niveau de la réponse, nous constatons, contrairement à la question, plusieurs formes et manifestations de la représentation corps/langage.
Le questionné, tout au long de son discours, change de posture à chaque fois qu'il progresse dans son exposé selon qu'il s'adresse à l'opposition ou à la majorité.

Vers l'opposition

Vers la majorité

Retour vers l'opposition

Retour vers la majorité

A- La réaction de la majorité :
Tous les membres se lèvent : position debout du corps pour soutenir le ministre qui en fait partie

B- Le questionné répond au député :
Il oriente son discours en suivant une certaine posture et en adoptant un para verbal spécifique étroitement lié à sa réaction aux propos de son coénonciateur.

- **Le face à face :**

(23)J-M A monsieur le président(.) ((applaudissements et huées)) […] monsieur le président de l'assemblée nationale ((COM : toujours la même réaction sur les bancs des uns et des autres)) & […] mesdames et messieurs les députés […] merci monsieur jacob pour votre excellente question/(.) aussi brillante que d'habitude/(.) ((en le montrant d'un geste de la main et sous les applaudissements de la majorité)) je vous souhaite bon courage(.) hein/(.)

- **La parité**

La parité, l'égalité, neutre rappel de valeurs et points de vue partagés par les deux camps : les mains derrière le dos, les mains jointes en équilibre : signe d'apaisement.

[…]chacun sait(.) que vous êtes là(.) dans l'opposition pas par hasard/(.) moi je ne suis pas premier ministre par hasard/(.) je suis premier ministre parce que j'ai la confiance du président de la république//(.) et de la majorité// ((COM : applaudissements sur les bancs de la majorité))

[…](.) mesdames et messieurs les députés//(.) je connais la difficulté de la tâche\(.) je savais que ça serait difficile

- **Discriminer l'autre et défendre son clan : tourner le dos à son coénonciateur**

Le questionné adopte ce comportement corporelle, à plusieurs reprises, en s'adressant uniquement à la majorité. C'est une stratégie de discrimination de l'autre : le questionneur-adversaire.

[…] et mesdames et messieurs les députés de la majorité//(.) je vous en remercie//(.) des premières décisions que vous avez permis de voter//(.) la semaine dernière(.) encore//(.) vous avez adopté un projet de loi qui permet(.) dès le premier novembre(.) de signer les premiers contrats pour les emplois d'avenir//(.)

[…] mesdames et messieurs les députés de la majorité//(.) je sais que vous allez le voter//(.) parce qu'il est courageux//(.) parce qu'il est juste//(.) et qu'il prépare l'avenir dans la france//(.) ((COM : les députés de la majorité se lèvent et applaudissent longuement le premier ministre mais huées sur les bancs de l'opposition))

- **Posture corporelle de sanction de l'autre : le coénonciateur et son clan (tous les membres de l'opposition) :**

Il pointe le doigt vers l'opposition sans adopter la position de face à face :

```
[…]mais vous(.) vous avez été sanctionné par le peuple français//(.) ((COM
: les députés de la majorité se lèvent et applaudissent le premier
ministre)) et vous n'avez pas//(.) un seul instant//(.) […] une seule
minute//(.) une seule seconde trouver le temps de chercher les CAUses de
votre échec et de la sanction dont vous ne vous sortez pas//(.) mais vous
en êtes tellement INcapables//(.)

[…]mais vous//(.) ((COM : pointant du doigt les députés de l'opposition))
vous n'avez pas de leçons à nous donner//(.)
```

Pour conclure

Partant du postulat selon lequel : « le comportement kinesthésique qui se présente sous deux modes complémentaires : a) les attitudes et les postures […] ; b) les mouvements et les gestes, ceux qui complètent la signification des attitudes et des postures » (Winkin, Yves, 1986, p. 25), force est de constater que le langage et le corps, le corps et le langage, selon leurs environnements d'actualisation, sont deux composantes étroitement liée l'une à l'autre. La relation de complémentarité qui les caractérise confirme le fait que l'être de langage est aussi un corps communicant où l'ensemble des médiums formant le système du verbal et du para verbal contribuent à la mise en valeur des différentes manifestations engendrées par le binôme corps/langage

Références

Austin J-L. *Quand dire c'est faire*, p. 57, Seuil, Col. Essais, 1970.

Bouvet, Danielle, *Le corps et la métaphore dans les langues gestuelles. À la recherche de modes de production des signes*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Bronckart, Jean-Paul, *Les conditions d'émergence de l'action dans le langage.* Cahiers de linguistique française, p. 345-369, 2004.

Charaudeau, Patrick, *Comment le langage se noue à l'action dans un modèle socio-communicationnel du discours*, Cahiers de linguistique française, p. 151-175, 2004

Lafont, Robert (1994). *Il y a quelqu'un. La parole et le corps*, Praxiling, P U P-Valéry, Montpellier III.

Lafont, Robert, *L'être de langage. Pour une anthropologie linguistique*, Lambert-Lucas, Limoges, 2004

Ricœur, Paul, *in* Bronckart, 2004.

Vion, Robert (éd), *Les sujets et leurs discours : énonciation et interaction*, Publications de l'Université de Provence, 1998.

Vion, Robert, *La communication verbale. Analyse des interactions*, Col. HU COMMUNICATION, Hachette Supérieur, 1992.

Winkin Yves, *La nouvelle communication*, Ed. Points, Col. Points Essais, numéro 136, Mars/1984.

Corpus : extrait de la séance du 16/10/2012 de Questions au gouvernement

PRES : le président de séance. CHJ : Christian Jacob, le député questionneur. J-M A : Jean-

Marc Ayrault, le ministre questionné

(18)PRES merci monsieur le ministre(.) la parole est à monsieur christian jacob ((COM : vifs applaudissements sur les rangs de l'UMP)) s'il vous plaît/(.) mais on écoute en silence/(.)
(19)ChJ ma question s'adresse à monsieur le premier ministre(.) **monsieur le premier ministre**(.) cinq mois après votre nomination(.) il ne se passe pas un jour/ sans qu'un dirigeant du ps ou pire/ un de vos ministres ne vous défie/(.) ne vous conteste/(.) ou ne vous contredise en public/(.) ((applaudissements)) en quatre jours/(.)**monsieur le premier ministre**/(.) quatre jours/(.) c'est le rapporteur général au budget qui contredit votre avis qui intègre les œuvres d'art dans le cadre de l'isf(.) c'est le président/ du groupe socialiste(.) monsieur bruno leroux/(.) qui publiquement s'oppose à vous/ sur la procréation médicalement assistée/(.) et comme ça n'est pas suffisant/(.) il est rejoint en cela par votre ministre de la santé qui le soutient/(.) là aussi/(.) contre votre avis/(.) c'est le président de notre assemblée/(.) monsieur claude bartolone/(.) qui remet en cause/(.) votre engagement à tenir les trois pour cent de déficit/(.) ((applaudissements)) c'est votre ministre du budget/(.) monsieur cahuzac/(.) qui s'oppose là aussi publiquement à vous/(.) sur la redevance télévisée/(.) c'est le ministre de l'éducation nationale/(.) qui ouvre ce débat SCANdaleux//(.) et SUIcidaire//(.) ((huées)) sur la dépénalisation du cannabis//(.) et j'apprends à l'instant/(.) que madame pulmar/(.) présente monsieur montebourg comme de vos possibles successeurs//(.) la question que se posent aujourd'hui//(.) **monsieur le premier ministre**//(.) les français//(.) est-ce qu'il y a encore//(.) oui ou non//(.) un pilote dans l'avion// ((COM: tous les députés de l'UMP applaudissent leur collègue)) [..] est-ce que les couacs en répétition entre vous et votre majorité//(.) votre autorité n'est pas GRAvement remise en cause (.) **monsieur le premier ministre**//(.) ((applaudissements))
(22)PRES la parole est à monsieur le premier ministre(.) ((COM : les députés de la majorité se lèvent et applaudissent le premier ministre)) allez/(.) s'il vous plaît/(.) on se calme/(.) allez/(.) on fait silence/(.) on s'assoit/(.) s'il vous plaît/(.) ((COM : applaudissements sur les bancs de la majorité et huées sur ceux de l'opposition)) s'il vous plaît/(.) s'il vous plaît/(.) ((applaudissements et huées)) arrêtez//(.) non(.) mais regardez l'image que vous donnez de l'institution//(.) ((COM : les applaudissements et les huées continuent)) ça va//(.) allez//(.) allez//(.) s'il vous plaît//(.)
(23)J-M A **monsieur le président**(.) ((applaudissements et huées)) &
(24) PRES & [allez//(.) non//(.) s'il vous plaît//(.) que chacun s'asseye//] ((COM : les applaudissements et les huées continuent)) &
(25)J-M A & **monsieur le président de l'assemblée nationale** ((COM : toujours la même réaction sur les bancs des uns et des autres)) &
(26)PRES & [la parole est au premier ministre et à lui tout seul//(.) s'il vous plaît//] &
(27)J-M A & **mesdames messieurs les députés** ((applaudissements et huées)) &
(28)PRES & [alle::z//(.)] &
(29)J-M A & merci **monsieur jacob** pour votre excellente question/(.) aussi brillante que d'habitude/(.) ((applaudissements)) je vous souhaite bon courage(.) hein/(.) ((COM : applaudissements sur les bancs des deux camps)) chacun sait(.) que vous êtes là(.) dans l'opposition pas par hasard/(.) moi je ne suis pas premier ministre par hasard/(.) je suis premier ministre parce que j'ai la confiance du président de la république//(.) et de la majorité//((COM : applaudissements sur les bancs de la majorité)) mais vous(.) vous avez été sanctionné par le peuple français//(.) ((COM : les députés de la majorité se lèvent et applaudissent le premier ministre)) et vous n'avez pas//(.) un seul instant//(.) &
(30)PRES & [on s'assoit//(.) on s'assoit//] &
(31)J-M A & une seule minute//(.) une seule seconde trouver le temps de chercher les CAUses de votre échec et de la sanction dont vous ne vous sortez pas//(.) mais vous en êtes tellement INcapables//(.) que l'énergie que vous dépensez aujourd'hui//(.) et moi je ne me sens pas insulté par vos formules\(.) **monsieur le président jacob**\(.) vous êtes entièrement bornés vers une seule chose ((huées)) &
(32) PRES & [allez/] &
(33)J-M A & qui va gagner la bataille de la présidence du parti ump//(.) ((COM : applaudissements des députés de la majorité et vives huées sur les bancs de l'opposition)) qui va se partager l'héritage de monsieur sarkozy que vous nous avez laissé//(.) c'est-à-dire SIX cent milliards de dettes supplémentaires en cinq ans//(.) ((applaudissements)) soixante-dix milliards de déficit du commerce extérieur//(.) un chômage qui augmente depuis seize mois consécutifs//(.) et qui

touche désormais//(.) huit pour cent de la population active//(.) c'est VOtre responsabilité//(.) ((((COM : les députés de l'opposition sont mécontents)) alors allez donc chercher d'abord en vous-mêmes les causes qui ont conduit le pays dans la difficulté qu'il rencontre\(.) ((applaudissements)) et moi je fais face//(.) avec le gouvernement//(.) au combat pour le REdressement de la france//(.) et cette tâche(.) elle est COnsidérable//(.) **et mesdames et messieurs les députés de la majorité**//(.) je vous en remercie//(.) des premières décisions que vous avez permis de voter//(.) la semaine dernière(.) encore//(.) vous avez adopté un projet de loi qui permet(.) dès le premier novembre(.) de signer les premiers contrats pour les emplois d'avenir//(.) pour les jeunes victimes du chômage//(.) ((COM : pointant du doigt les députés de l'opposition)) trop nombreux au chômage du fait de votre politique// ((applaudissements)) et quant à la négociation avec les partenaires sociaux/(.) concernant les contrats de génération\(.) qui permettront de maintenir dans l'emploi\(.) cinq cent mille seniors//(.) et recrute cinq cent mille des jeunes en cdi//(.) cette négociation elle avance//(.) ((COM : vives huées sur les bancs de l'opposition)) et je sais qu'elle s'ra positive//(.) parce que chacun des membres de cette négociation// *ont* envie(.) non pas comme vous//(.) d'être utile à la france et redonner confiance//(.) et de l'espoir//(.)((COM : la majorité applaudit alors que les députés de l'opposition crient de mécontentement)) moi je n'ai pas d'autres missions que celle-là//(.) **mesdames et messieurs les députés**//(.) je connais la difficulté de la tâche\(.) je savais que ça serait difficile\mais vous//(.) ((COM : pointant du doigt les députés de l'opposition)) vous n'avez pas de leçons à nous donner//(.) nous avons maintenant/(.) aujourd'hui/(.) le commencement de l'examen du budget de la france/(.) l'objectif de trois pour cent de déficit(.) nous le tiendrons//(.) ((COM : se retournant vers les bancs de la majorité)) mais c'est plus difficile qu'avant//(.) parce que vous nous avez laissé une dette//(.) ((COM : pointant du doigt les députés de l'opposition)) qui a explosé//(.) ((COM : huées sur les bancs de l'opposition)) et je n'exclue pas ((huées)) je ne veux pas que &

(34)PRES & [s'il vous plaît//(.) s'il vous plaît//(.)] ((COM : les huées continuent sur les bancs de l'opposition)) &

(35)J-M A & que le premier budget de la france ((huées)) soit le budget du remboursement des emprunts//(.) car aujourd'hui//(.) le premier budget de la france(.) devrait être celui de l'éducation//(.) ça devra être celui de l'investissement//(.) ((huées)) dans la recherche//(.) dans l'innovation//(.) la compétitivité//(.) mais ce budget/(.) **mesdames et messieurs les députés de la majorité**//(.) je sais que vous allez le voter//(.) parce qu'il est courageux//(.) parce qu'il est juste//(.) et qu'il prépare l'avenir dans la france//(.)((COM : les députés de la majorité se lèvent et applaudissent longuement le premier ministre mais huées sur les bancs de l'opposition))

POÉTIQUE DE LA VIEILLESSE FÉMININE DANS L'OEUVRE NARRATIVE DE L'ANTILLAISE SIMONE SCHWARZ-BART

Martha Asunción Alonso
Professeur certifié à l'Académie d'Amiens, France
Doctorante à l'Université Complutense de Madrid, Espagne

Abstract*. The aim of this paper is to analyze the linguistic mechanisms used by Simone Schwarz-Bart to create in her works novelistic heroines that fight the unfair laws and rules of our patriarchal societies.*
First, we will analyze the literary symbols of women's childhood, youth, adulthood and old age. In addition, we will study how women's blindness, dementia, infertility and diseases are symptoms of the affiliation to an ancient feminine genealogy. Their future death force Schwarz-Bart's female characters to relay the received female inheritance, precious and intangible. In order to do that, these characters reject maternity : they have not had the experience of biological motherhood. Nevertheless, these women would not renounce to experience sexuality in freedom and without taboos. That is the reason why, in these novels, we will have to deal with older women who continue to love (and love their-selves). Elderly women who still exploring other models of sex, emotional and family relationships. Women, in brief, who are genuine feminists : they will never accept to reduce their femininity or their sensuality to any socio-biological commandment.

Keywords*: women; motherhood; body; language; sisterhood.*

En guise d'introduction : quelques mots sur l'écrivaine, son œuvre et la négritude

Simone Schwarz-Bart est née en 1938 dans le département métropolitain français de la Charente-Maritime, au sein d'une famille d'émigrés originaires de l'île de la Guadeloupe, aux Antilles francophones. Ses parents sont rentrés à Pointe-à-Pitre lorsque l'auteure avait à peine trois ans. Ceci explique la formation et les préoccupations profondément antillaises de Simone Schwarz-Bart, dont les romans sont aujourd'hui considérés de véritables chefs-d'œuvre de la littérature caribéenne contemporaine.

Plus concrètement, nous analyserons par la suite ses romans *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967) et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972). Il est important de rappeler, avant d'aller plus loin, que le premier de ces ouvrages avait été écrit conjointement par Simone et son époux, l'écrivain juif André Schwarz-Bart*, originaire de Metz (1928-2006). Pour ce qui est du deuxième roman dont nous nous occuperons à continuation, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, il s'agit de la première publication en solitaire de Simone. En tous cas, ces deux ouvrages illustrent à la perfection l'idéologie du mouvement culturel de la dite « Négritude », telle que l'avait bien définie le grand poète martiniquais Aimé Césaire :

> C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire (...). Je crois à la valeur de tout ce qui est enfoui dans la mémoire collective de nos peuples et même dans l'inconscient collectif (...) La Négritude au premier degré peut se définir d'abord comme prise de conscience de la différence, comme mémoire, comme fidélité et comme solidarité (...). Elle est sursaut, et sursaut de dignité. Elle est refus, je veux dire refus de l'oppression. Elle est combat, c'est-à-

* André Schwarz-Bart a obtenu le Prix Goncourt en 1959, pour son roman *Le Dernier des justes*. Il est également l'auteur du roman *La Mulâtresse Solitude* (paru en 1972), qui a été aussi très célébré par la critique et par le public.

> dire combat contre l'inégalité (...). Autrement dit, la Négritude a été une révolte contre ce que j'appellerai le réductionnisme européen (Césaire, A., 1939, p. 84).

La mention d'Aimé Césaire n'est pas sans importance, car son influence littéraire est explicitée par le couple Schwarz-Bart lui-même dans *Un plat de porc aux bananes vertes*. À un carrefour sans doute cruciale du récit, pour faire face à l'oubli et l'imminence de la mort, la vieille protagoniste adresse cette enflammée prière païenne à l'intellectuel martiniquais : « S.O.S. poétique : Saint-Césaire, aidez-moi, votre humble paroissienne ; car femme je suis et pauvrette et ancienne. Dites-moi la Parole ; frappez sur le tambour de ma mémoire ! » (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 173). *Un plat de porc aux bananes vertes* propose justement la récriture de la mémoire -et collective et individuelle- à la lumière revalorisante de la différence. Ou, pour mieux dire, des différences, au pluriel : se rapportant donc non seulement au genre, mais aussi à l'âge, la langue maternelle, les origines...

En effet, le récit retrace à la première personne la vie de Mariotte, vieille femme noire qui attend en solitude la mort dans un hospice parisien. L'héroïne s'adonne à l'écriture comme « mesure d'hygiène » (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 33) et remémore les couleurs, les sons, les parfums, les saveurs de son île natale : la Martinique. Par ailleurs, Mariotte dresse un émouvant témoignage du racisme qu'elle subit au quotidien, ainsi que des violences machistes qu'elle a souffertes tout le long de sa vie. Pour finir, elle s'efforce à rendre critiquement visible l'histoire de son peuple et de ses ancêtres, esclaves noirs martiniquais.

D'autre part, le roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* raconte la vie d'une autre femme noire, Télumée, petite-fille d'une négresse à la sagesse légendaire. Télumée s'usera pendant des années à travailler dans les plantations de canne à sucre de la Guadeloupe. Elle épousera un homme alcoolique et subira toutes les violences machistes possibles chez elle. Elle finira de la sorte par fuir son foyer, toujours à la recherche de sa liberté et sa dignité perdues. La critique a souvent signalé, á propos de ces ouvrages, que Simone Schwarz-Bart y « fait chanter la langue française au rythme de la musique noire » (1972, Seuil).

Raconter au féminin le corps qui naît et qui grandit

Nous nous proposons d'analyser par la suite les principaux procédés narratifs et linguistiques mis en œuvre par Simone Schwarz-Bart pour construire des héroïnes qui illustrent les mouvements censés rythmer l'existence de la femme dans nos sociétés patriarcales.

En effet, le lecteur rencontre dans les deux romans qui nous occupent tout un réseau symbolique se rapportant à des actants qui traduisent l'enfance, la jeunesse, l'âge adulte et, pour finir, la vieillesse du corps féminin, en opposition à l'hémisphère des images traduisant les masculinités.

Pour commencer, il nous semble capital de repérer, parmi tous ces symboles, celui de la neige. À notre avis, la blancheur hivernale, dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, rappelle, entre autres choses, l'innocence propre des nouveau-nés et l'enfance dans l'île natale. Cette enfance équivaut au paradis perdu miltonien, enfoui dans la mémoire et le corps de plus en plus bégayants -pour ne pas dire infirmes- de Mariotte, notre vieille protagoniste :

> Le coeur des négresses ne supporte pas la neige (...). Enfin, je me suis mise en marche, lentement, posément, la canne fouineuse par-devant moi, dans la neige fondue sur laquelle

> dérapaient mes « péniches » ressemelées de pneus de bicyclette (Schwarz-Bart, S., 1967, pp. 161-176).

Dans *Télumée*, les lecteurs auront affaire à un autre symbole, étroitement lié à cette neige : l'eau. La vie de la femme, tout comme la vie de l'homme depuis toujours dans l'histoire de la littérature, est alors assimilée aux cours d'eau qui s'acheminent vers l'océan incontournable de la mort :

> Toutes les rivières, même les plus éclatantes, celles qui prennent le soleil dans leur courant, toutes les rivières descendent dans la mer et se noient. Et la vie attend l'homme comme la mer attend la rivière. On peut prendre méandre sur méandre, contourner, s'insinuer dans la terre, vos méandres vous appartiennent mais la vie est là, patiente, sans commencement et sans fin, à vous attendre, pareille à l'océan (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 83).

L'univers narratif de Schwarz-Bart s'attarde très spécialement -surtout dans son roman en solitaire, mais pas seulement- sur les méandres et détours aquatiques qui dessinent sur l'aridité de la terre l'existence liquide des femmes : « mon voilier s'était enlisé dans les sables » (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 208). Existence liquide, premièrement, en raison des pleurs inévitables qui attendent toute femme sur le chemin :

> La femme qui a ri est celle-là même qui va pleurer, et c'est pourquoi on sait déjà, à la façon dont une femme est heureuse, quel maintien elle aura devant l'adversité. J'avais aimé ce dicton de Reine San Nom, autrefois, mais il m'effrayait aujourd'hui (...). Pourtant, je le savais bien, seule est à plaindre qui n'a pas rempli la jarre de sa vie à la saison des pluies (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 157).

L'eau -ou, pour mieux dire, la potentialité de l'eau- semble ainsi équivaloir symboliquement à la complexe nature féminine : traduire la problématique condition de la femme. Il n'est pas du tout arbitraire, dans ce sens, que les seuls miroirs où Télumée se regarde elle-même soient des petits bassins. Penchée sur l'eau, elle a l'habitude d'interroger le ciel à propos de son visage et, en conséquence, à propos de sa condition de femme noire. Être doublement soumis, en somme, à la volonté d'autrui et donc à l'aliénation : chez elle, dans l'espace domestique ; et en dehors de chez elle, dans le contexte de la raciste société coloniale de son île natale.

> L'eau stagnait par endroits, autour des roches verdâtres, mais plus loin elle reprenait son cours, ruisselait à nouveau, claire, transparente. Penchée sur mon image, je songeai que Dieu m'avait mis sur terre sans me demander si je voulais être femme, ni quelle couleur je préférais avoir (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 119).

Il n'est pas non plus arbitraire que notre Télumée, petite-fille de la magique Reine San Nom*, provienne d'une lignée de femmes lavandières :

> Petite mère Victoire était lavandière, elle usait ses poignets aux roches plates des rivières (...). Aussitôt arrivée, elle se mettait à laver son linge en chantant, à le sécher, l'amidonner et le repasser, chantant toujours (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 31).

Ces chants féminins, qui coulent pleins de sagesse au bord des rivières, relèvent de la dite « oraliture » (Bernabé, J. *et alii*, 1993) c'est-à-dire, de cet immense bagage littéraire de tradition populaire, transmis musicalement de mère en fille au cours des générations.

* Comment nommer le sublime ? Il y a, dans cette vie, des réalités ineffables. La sagesse, la forteresse et la beauté de la grand-mère de Télumée en font partie.

L'oraliture, ainsi, est la spécialité des « conteuses noires » (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 51) qui sont les ancêtres† - les matriarches - des personnages de Mariotte et de Télumée. Le son tropicaux de leurs voix rappelle les ruisseaux des îles natales : « Nagez, nagez, petit poisson de chez nous ; car la mer n'est pas à celui qui dort sur le sable. O Couliroug, Balaou bleu, ne restez pas si loin, loin, loin » (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 93). Le son tropical de leurs voix renvoie aussi aux rivières souterraines de la mémoire ou, pour reprendre les mots de Mariotte, au « fleuve du passé » (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 148). Par ailleurs, l'on rencontre également dans ces échantillons d'oraliture féminine des métaphores manifestes du désir et du sexe. Par exemple, celle de la pêche, sans équivoque :

> J'ai besoin d'un mari pêcheur
> Pour me pêcher des daurades
>
> Je ne sais pas si vous le savez
> J'ai besoin d'un mari pêcheur
>
> O rame devant il me fait plaisir
> O rame derrière il me fait mourir
> (Schwarz-Bart, S., 1972, 18).

La voix de ces femmes témoigne, comme nous le voyons bien dans ces paroles, d'une sexualité ouvertement vécue, sans tabous et en liberté. Les épisodes du bain fournissent dans les deux récits qui nous occupent l'occasion de dresser le portrait au positif du corps nu de la (vieille) femme, voire de la femme agonisante : « ...elle tenait à faire elle-même sa toilette de morte » (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 180).

Il en est de même pour le corps et le coeur maltraités de la femme aliénée, que d'autres femmes vont guérir en les passant à l'eau et à la douceur. Le bain devient de la sorte une émouvante expression de la sororité ou solidarité entre femmes : « Quand Reine San Nom m'avait lavée, donné à manger et à boire, nous restions de longues heures à nous regarder en silence » (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 160).

Il est en effet question, dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart, de la complexité du plaisir et des amours féminins, traditionnellement invisibilisées et maintes fois revendiquées par notre auteure. Le corps de la jeune femme « juste à point (...), comme un fruit à pain‡ en maturité » (1972, p. 107) vite devient dans ces chansons des lavandières « bassin bleu à tourniquet » où « l'homme se noie » (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 153).

> ...les prétendants y sont nombreux, nombreux
> Mais doivent se baigner dans le Bassin
> se baigner pour la femme
> Qui la posséda ? (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 208).

---

† Parmi ces ancêtres, l'on devrait également compter les aïeux, pour ainsi dire, idéologiques : ces grandes « fanm doubout » (« femmes debout », en créole guadeloupéen) dont la force légendaire a fourni un exemple vital aux femmes des générations ultérieures. C'est bien le cas de la mythique « femme Solitude de Guadeloupe » (1967, p. 127). Cette mulâtresse, à l'appel de l'anti-esclaviste Louis Delgrès, aurait lidéré les révoltes des noirs dits « marrons » contre les esclavistes au XVIIIe siècle.

‡ Ce fruit antillais de « l'arbre à pain » procède, à vrai dire, de la Polynésie. Il y est appelé « uru ». Il s'agit d'un féculent au goût légèrement sucré. Il se consomme cuit. Son introduction aux Antilles date du XVIIIe siècle, afin de nourrir sans grandes dépenses les populations esclaves. En créole de Guadeloupe, on l'appelle « popote » ; « tototo » en Martinique (Condé, M., 1987, P. 112).

De cet exercice plein de la sexualité découlera la confrontation aux épreuves de la maternité, pas toujours désirée et choisie. Nous avons donc affaire à des femmes arrivant à la fin de leurs vies sans avoir vécu l'expérience de la grossesse, mais non pas sans avoir intensément vécu. Des femmes qui, lorsqu'elles avaient fait le choix de refuser d'être mères biologiquement parlant, avaient en même temps décidé d'aimer et de s'aimer en liberté, sans complexes, sans temps, sans impositions. Des femmes qui ont peut-être subi et pratiqué des avortions. Des femmes qui, en conséquence, explorent en liberté d'autres modèles de rapports sexuels, affectifs et familiaux. De véritables militantes, en fin de comptes, qui n'acceptent pas de réduire la complexité de leurs féminités ni leurs riches sensualités à aucun impératif social ou bio-chronologique.

Raconter au féminin le corps qui meurt (ou pas ?)

Mariotte et Télumée, les héroïnes des romans de Simone Schwarz-Bart dont nous traitons ici, auront toutes les deux vécu, au tourner de la dernière page, de très longues et intenses vies. Après avoir traversé ou, pour mieux dire, navigué toutes les saisons, elles arrivent de la sorte au dit « troisième âge ». Mais qu'est-ce que cela veut bien dire, cette expression trop bien connue, « le troisième âge » ? Prenons le temps de rechercher des éléments de réponse possibles à cette interrogation.

Prenons le temps de nous promener, en premier lieu, par le deuxième étage du sordide hospice parisien - « le Trou » (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 23) - où Mariotte passe ses dernières années de vie. Presque aveugle et écrasée sous le poids de la maladie, elle arrive néanmoins à redevenir, grâce à la magie de l'écriture, petite fille de dix ans. Miracle ! Proustien miracle ! Par le biais de la création littéraire, elle rentre alors en Martinique, pieds nus, chantant les anciennes chansons créoles des lavandières et les comptines que sa défunte grand-mère lui chantait à son tour pour la bercer lorsqu'elle était encore toute neuve... Moribonde de froid, solitude et distance, Mariotte s'acharne à convoquer les fantômes chéris de son passé et à récupérer le « temps perdu » (Proust, M., 1999):

> Je demandai pardon à la morte passée (...). Je murmurai à Man Louise combien je regrettais d'avoir quitté la Martinique, combien que tous les miens y fussent ensevelis sous la cendre du Mont Pelé (...). Pardon mémé, pardon… (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 57).

Ces dialogues littéraires -*oralituraires*- de Mariotte avec les esprits des ancêtres passent plus ou moins inaperçus à l'hospice, bondé de cas de démence et sénilité. La protagoniste-narratrice, dans ce sens, détaille souvent -et cela sans aucune pudeur- la dimension scatologique des espaces qu'elle se voit forcée à habiter. Son propre corps malade de femme très âgée fait partie de ses espaces. Ce discours de la nausée vient accentuer l'antithèse Paris-Martinique. Nombreuses sont ainsi les références à la saleté, l'obscurité et l'abandon qui règnent aux dortoirs, au réfectoire, aux salles de bain communes... À ce que Mariotte qualifie, non sans ironie, de "poésie du grand âge" (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 64) : organique musique des fluides corporels et des entrailles grouillantes :

> Rompant le pacte que la nuit entretient avec la puanteur organique de l'air, la première équipe, dite des pisseuses, se mit soudainement en branle. Odeurs libérées, ainsi que des bêtes jaillissant à l'aube des terriers obscurs ; chants funèbres déguisés en plaintes criardes : terreurs amères devant un nouveau jour ; hymnes secrets à la vie qui s'élèvent parmi les

> coin-coin du réveil et les barbotements dans les eaux sales de la vieillesse (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 16).

L'écriture véhicule ainsi le seul salut possible pour Mariotte. Elle se consacre à la passion des mots, comme nous l'avions déjà mentionné, en tant que thérapie ou « mesure d'hygiène » (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 33). Son récit implique, par conséquent, la resignification positive de la déchéance physique et psychique de la femme âgée.

La cécité, la démence, la stérilité et l'hétérogène maladie s'avèrent être des symptômes de la sublimation de la sagesse d'une ancestrale généalogie féminine. Toute une lignée de militantes, de guerrières, voire de sorcières (Federici, S., 2004) : « Man Cia m'apprenait les secrets des plantes. Elle m'apprenait également le corps humain » (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 194). Des femmes libres et à l'esprit immortel, telles que la mulâtresse Solitude et Reine Sans Nom, dont nous avons déjà parlé plus haut.

Les présages de la mort, et pour Mariotte et pour Télumée, entraînent le devoir pressant de transmission de cet héritage féminin reçu, précieux et immatériel. Cela, dans ces ouvrages, ne se fait pas par le biais de la maternité impérative, obligatoire... En revanche, elles luttent pour une maternité choisie, jamais imposée :

> Je me mis à songer, considérant mes entrailles qui n'avaient pas fructifié, le ciel couleur de plomb, l'affolement de cette femme, et, lui prenant son enfant des mains, je sentis remuer en moi quelque chose d'inaudible et d'oublié depuis bien longtemps et c'était la vie (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 233).

Autrement dit, ces personnages font le choix dissident et résistant -choix vital, politique et poétique- d'une maternité qui n'implique pas l'oubli de soi, ni l'oubli de « la petite bête logée entre ses cuisses » (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 122) ; une maternité qui ne comporte pas la renonce à la sexualité en liberté et sans âge :

> ...mais tant que Moman aurait assez de force pour occuper ses deux bras, elle continuerait de chantonner, comme elle faisait, à présent, le nez sur notre cochon-planche, de sa voix aux consonances rondes et trémulantes comme ses fesses, dont les amants de Moman disaient qu'elles étaient tout pareilles à deux roues qui ne s'arrêteraient jamais de rouler –même dans l'abîme de bonheur où les dites roues vous entraînaient parfois ! (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 111).

En ce qui touche leur sexualité de femmes âgées, il est important de souligner qu'elles tiennent fermement à la vivre de façon indépendante. Ou, reprenant les célèbres propos de l'anglaise Virginia Woolf (1929), dans leur « chambre à soi » : « Amboise voulait que je vienne à lui, mais je préférais l'attendre sur mon plancher, sous mon propre toit » (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 213). Puisque ces personnages n'ont pas l'expérience de la maternité biologique, leurs gestes deviennent des élections et des exercices de liberté. Elles s'opposent ainsi, à nouveau, à une société critiquement envisagée dans ces récits comme patriarcale : leurs corps, leurs discours et leurs choix sont en tout dissidents du patriarcat.

Ces femmes ont tout de même choisi de marrainer, enseigner, protéger, aimer et accompagner d'autres femmes dans leurs chemins vers l'accomplissement d'elles-mêmes en tant qu'individus indépendants. C'est pour cela que la figure de la grand-mère s'avère être absolument capitale pour la croissance, dans tous les sens, de nos deux héroïnes. N'oublions pas, afin d'illustrer ce point, les présences toujours bénéfiques de « Moman », « tante

Cidalise » ou « Mme Tété » (Schwarz-Bart, S., 1967, pp. 108-123) dans *Un plat de porc aux bananes vertes* ; et de « Reine San Nom », « bonne maman » ou « man Cia » (Schwarz-Bart, S., 1972, pp. 30- 48) dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.

Ces femmes âgées, tout comme elles avaient continué d'aimer et de lutter pour leurs indépendances jusqu'à la fin de leurs vies, continueront de le faire après leurs morts. Elles continueront de briller avec leurs écrits, comme Mariotte ; ou bien métamorphosées en esprits bienfaisants, comme Moman :

> Et le lendemain, à son enterrement, juste après la dernière pelletée, nous avons tous pensé qu'elle allait nous mouiller de ses regrets, car des nuages volaient très bas sur le cimetière. Mais ce n'était qu'une feinte, une petite feinte qu'elle nous faisait... (Schwarz-Bart, S., 1972, p. 186).

Car « tous les soleils », comme il est bien chanté dans le roman, ne « s'éteignent pas ! » (Schwarz-Bart, S., 1967, p. 79).

Références

Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, Confiant, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Éditions Gallimard, Paris, 1993.
Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris, 1939.
Condé, Maryse, *La vie scélérate*, Seghers, Paris, 1987.
Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004.
Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1987 (1999).
Schwarz-Bart, Simone, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.
Schwarz-Bart, Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
Woolf, Virginia, *Un cuarto propio. Horas*, Alianza Editorial, Madrid, 1929 (2003).

METAMORPHOSE ET FIABILITE NARRATIVE

Evagrina Dîrțu
Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Roumanie

Abstract. *Metamorphosis, one of the most inciting topics of world's literature, represents the major focus of our present analysis (applied to Marie Darrieussecq's 1996 novel,* Truismes*), but from a mainly narratological perspective. We are interested in how the homodiegetic account of the novel we have in view puts forwards a totally unlikely story in the very discourse of normality, that is, by means of a magical realist construction; we are also interested in the stakes of narrative reliability in this type of fictional construction, particularly in the sense developed by Wayne C. Booth.*

Keywords: *metamorphosis; magical realism; reliable narrator; Marie Darrieussecq;* Truismes.

Truismes, le roman de Marie Darrieussecq paru en 1996, propose l'histoire d'une métamorphose construite narrativement dans le registre très spécifique du réalisme magique, tel qu'il est conçu théoriquement surtout par les contributions à base narratologique dans le sillon des distinctions opérées par Amaryll Chanady en 1985 (*Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*). Ce n'est pas notre objectif ici de faire un passage en revue des marques culturelles ou/et narratologiques du réalisme magique, mais on rappellera, dans l'intérêt de notre analyse présente, que la spécificité « modale » essentielle relève d'une combinatoire d'éléments réels/réalistes et irréels/irréalistes dans un équilibre narratif aussi parfait que possible, éludant donc le soi-disant *conflit* canoniquement introduit par le fantastique (voir, par exemple, Louis Vax, 1963, p. 6 et seq.) et en intégrant dans la chaîne de communication émetteur-récepteur que toute fiction suppose (avec toutes ses instances narratives) le naturel et le non-naturel dans le même code référentiel.

Truismes est un récit homodiégétique. Il a la forme d'un monologue, ou d'un compte rendu, puisqu'il se déclare, dès le début, manuscrit. La première phrase même du roman – « Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens » (Darrieussecq M., 1998, p. 11) – nous place sur la balance entre certitude (*je sais*) et l'incertitude (avec tous ses symptômes – troubles, angoisses, perturbation). D'autre part, l'énonciation de la certitude de l'invraisemblance, dès le début, fonctionne dans la rhétorique de la narration comme une valeur de vérité. Celle qui nous raconte l'histoire, une jeune femme sans emploi qui réussit à trouver du travail dans une parfumerie, finit pratiquement (sans qu'elle le comprenne elle-même) par pratiquer la prostitution, mais à se transformer aussi, littéralement, en truie. La truie qu'elle devient mène sa vie tout en gardant la conscience humaine et en redevenant de temps en temps femme. Le lecteur ne reçoit de la narratrice / de l'auteur aucun indice qui pourrait justifier une interprétation allégorique ou dans toute autre clé possible, ce qui fait que nous pouvons encadrer l'ensemble de l'histoire dans le type d'écriture réaliste magique que nous venons de mentionner.

La métamorphose qui fait le centre en même temps le cadre du récit est un processus lent, auquel la narratrice nous familiarise, nous lecteurs, à petits pas. L'un des principaux soucis de la narratrice semble être celui de ne pas contrarier ou brusquer. C'est pourquoi

le récit, en analepse, ne dévoile ce qui représente le centre de cette histoire – la transformation d'une femme en truie – qu'à très petits pas, dans une cohérence des progrès et des pauses.

On apprend ainsi que la narratrice, employée dans une « grande chaîne de parfumerie » (le lecteur comprend très vite, à travers ses propos d'une innocence illimitée, qu'elle se prostitue sans même réaliser que c'est de cela qu'il s'agit), commence tout d'un coup, après « l'heureux » moment de son recrutement dans « l'entreprise », à éprouver des sensations et des transformations bizarres. Elle commence par se réveiller « curieusement », dit-elle, très tôt et très facilement, elle commence à avoir faim tout le temps, et puis à avoir des dégoûts qu'elle n'explique point, elle rêve la nuit de sang et de boudin et commence à grogner dans son sommeil, et elle a une envie irrésistible de manger les fleurs qu'elle reçoit des clients. Tous les détails qu'elle nous donne sur son évolution sont interrompus, ici et là, par des interventions censées préparer les lecteurs au fait que ce n'est pas encore le pire. « Il est encore trop tôt pour que je vous raconte ce que j'ai vu dans la glace, vous ne me croiriez pas » (Darrieussecq M., 1998, p. 43) fonctionne comme l'affirmation implicite d'une chose extraordinaire qui s'est passée mais qui ne peut pas être explicite encore, par souci de vraisemblance.

Dans les transformations qu'elle subit, nous remarquons une mutation de la sphère du psychique vers la sphère du physique – elle commence à remarquer que sa peau change d'aspect, à un moment donné un bleu apparaît sous les seins qui se transforme en mamelon, et dix pages plus loin elle compte déjà six seins, dont trois formés, elle a des crampes de plus en plus fortes dans le dos qui ne lui permettent plus de rester debout. Cet ordre des transformations (du psychique vers le physique, de l'intérieur vers l'extérieur) joue aussi un rôle préparatoire, destiné donc à assurer le vraisemblable par l'intermédiaire du cohérent. À la différence de *La Métamorphose* kafkaïenne, où le lecteur est immergé dès la première phrase du récit, dans l'extraordinaire, la métamorphose du roman de Darrieussecq s'entoure de préventions et de préparations.

Ce qui nous intéresse de manière particulière dans cette analyse, c'est que la composition fictionnelle homodiégétique, comme c'est le cas de *Truismes*, soulève un problème de construction essentiel – celui de la fiabilité narrative. L'enjeu de la fiabilité dans le réalisme magique est majeur, il concerne le noyau définitionnel même, puisque c'est la fiabilité du narrateur qui donne au code surnaturel d'un texte une cohérence égale à celle du code réaliste. Si l'auteur nous dévoile un narrateur explicitement peu ou non fiable, qu'il soit malade psychique/menteur/sous l'influence des psychotropes, le lecteur est d'emblée avisé qu'une identification au narrateur est déconseillée.

D'autre part, en définissant la non fiabilité narrative, Wayne C. Booth marquait des différences entre ces types sans équivoque et une non fiabilité plus nuancée (la véritable) : « Être indigne de confiance ne signifie pas mentir, bien qu'une des principales ressources pour certains romanciers modernes ait été d'utiliser des narrateurs délibérément menteurs (…). C'est une attitude généralement liée à ce que James appelle *l'inconscient* ; le narrateur se méprend ou il prétend à des qualités que l'auteur lui refuse » [Booth W.C. in Genette G. et Todorov T. (dir.) 1977, pp. 106-107]. Ce refus, au niveau du texte, prend la forme d'une distanciation de l'auteur par rapport au narrateur, par l'intermédiaire de différents procédés, dont l'ironie est l'une des plus efficaces.

On se rend très vite compte que dans *Truismes* nous avons affaire à la catégorie de narrateurs peu fiables, le texte nous offrant d'innombrables exemples de distanciation de l'auteur implicite par les moyens de l'ironie. Est-il alors légitime de parler de réalisme magique en ce cas ?

La narratrice du roman de Darrieussecq correspond, par sa stupidité explicite, au critère de non fiabilité mis en évidence par Booth quand il parle donc de qualités prétendues mais absentes. Il s'agit ici surtout de son souci de décence, tandis que le fond de son histoire n'est construit que par des épisodes obscènes. Son discours abonde dans des formules qui se veulent cérémonieuses, dans une soi-disant inquiétude vis-à-vis du confort psychique de son destinataire – qu'il soit l'éditeur virtuel : « Je me doute que l'éditeur qui acceptera de prendre en charge ce manuscrit s'exposera à d'infinis ennuis. La prison ne lui sera sans doute pas épargnée, et je tiens à lui demander tout de suite pardon pour le dérangement » (Darrieussecq M., 1998, p. 11), ou le lecteur : « …et je prie toutes les personnes qui pourraient s'en trouver choquées de bien vouloir m'en excuser » (Darrieussecq M., 1998, p. 12) ; « Et puis il s'est passé quelque chose de bizarre et de tout à fait incongru, et encore une fois je supplie les lecteurs sensibles de ne pas lire ces pages. Je me suis mise à avoir très envie, pour appeler les choses par leur nom, d'avoir des rapports sexuels » (Darrieussecq M., 1998, p. 37). Elle fait aussi preuve, de temps en temps, d'une certaine préciosité linguistique, ridicule dans la proximité du registre familier ou populaire dans lequel elle écrit la plupart du temps (dont quelques expressions sont obsédantes – « comme qui dirait » « je me suis mise à ») ; enfin, elle a parfois la conscience de son « ignorance », qui ne l'aide cependant pas à réaliser sa situation ; tout au contraire, cela rend sa confusion encore pire : « Mais je ne savais pas bien où les clients commençaient à dépasser les bornes, en quelque sorte j'ignorais où mon contrat devait s'arrêter pour préserver les bonnes mœurs » (Darrieussecq M., 1998, p. 36).

Le problème de crédibilité de la narratrice est facilement transférable, bien sûr, sur la crédibilité de son histoire. L'histoire, pourrait-on dire, confirme-t-elle le récit, ou bien le reflet des évènements dans les autres personnages confirme-t-il la voix qui s'exprime – de manière nécessairement subjective – à la première personne ? D'autre part, qu'est-ce que ce reflet sinon des manifestations de l'auteur implicite, dans le sens que Wayne C. Booth proposait en 1961 pour le différencier de l'auteur réel, mais aussi du narrateur. Car « le 'narrateur' signifie d'habitude le *je* d'une œuvre, mais ce *je* n'est quasiment jamais identique à l'image implicite de l'artiste » (Booth W.C., 1983, p. 73 [« 'Narrator' is usually taken to mean the 'I' of a work, but the 'I' is seldom if ever identical with the implied image of the artist. »] ; c'est nous qui traduisons). Définissant ce « deuxième moi » auctorial qui est l'auteur implicite, Booth mentionne trois dimensions normatives qui, dans son opinion, le composent – le style, le ton et la technique ; elles sont toutes des résultats des différentes attitudes sélectives de l'auteur, et nous montre une instance auctoriale en tant que « somme de ses propres choix » (Booth W.C., 1983 [« the sum of his own choices »] ; c'est nous qui traduisons). Une question se pose néanmoins quant à la distance qui pourrait bien s'installer entre l'auteur réel et l'auteur implicite, si l'on regarde cette différenciation de la perspective intentionnaliste. L'auteur implicite est-il toujours la voix de l'auteur réel ? De nombreux exemples littéraires nous montrent que non, mais pour ce qui est du réalisme magique, cette éventuelle distance est en tout cas dissoute dans l'effacement chaque fois qu'il s'agira de donner des clés ou des pistes dans la lecture et le déchiffrement du registre surnaturel. Peu importe alors si l'auteur réel adhère ou non, par la foi, à la réalité magique qu'il met en œuvre, la seule chose qui le définit est qu'il ne

répond plus aux attentes du lecteur, il s'efface autant que possible, il n'aspire point au statut d'autorité traditionnellement visé.

Or, ce que l'on remarque dans le roman de Darrieussecq c'est que l'auteur, répétitivement ironique à l'égard de sa narratrice, ne prend jamais dans le texte des distances, par les moyens de l'ironie, lorsqu'il s'agit de la métamorphose ; la distanciation ne concerne que la condition de la narratrice. D'une part, sa stupidité manifeste est honnête, innocente, jamais rusée ; or, de cette façon, celle-ci fonctionne, narrativement, comme un appui de la vérité de ce que la narratrice raconte – elle ne saurait pas inventer, forger des scénarios, puisqu'elle n'en est littéralement pas capable. D'autre part, comme pour nous rassurer sur la vérité de ses transformations physiques, le récit introduit des scènes avec les réactions des autres personnages quand ils la voient se transformer, dont l'une est emblématique. À un moment donné, dans la société dystopique qui occupe la deuxième moitié du livre, lorsque les gendarmes viennent l' « embarquer comme contraire aux bonnes mœurs », elle s'y oppose et commence à crier : « Les gendarmes ont voulu me mettre des claques et j'ai vu leurs yeux s'arrondir. Je me suis vue dans le rétroviseur et j'ai compris qu'ils avaient peur de moi, je reprenais à nouveau cette drôle de touche rose avec un gros pif et de grandes oreilles. Les gendarmes n'ont plus voulu me toucher et je me suis retrouvée dans une ambulance » (Darrieussecq M., 1996, p. 95). La réaction des gendarmes, mais surtout la présence du miroir dans lequel le personnage de la narratrice se regarde, fonctionnent comme des supports de véridicité. Son regard extérieur complète et parfait sa perspective intérieure, nécessairement subjective.

À l'auteur implicite théorisé par Wayne C. Booth vient répondre, à l'autre pôle de l'axe de communication, un lecteur implicite, que Wolfgang Iser a conçu en 1972 (*The Implied Reader*) comme une réponse terminologique à la formule de Booth. Dans la définition d'Iser, le lecteur implicite « incarne toutes les prédispositions nécessaires pour qu'une œuvre littéraire exerce son effet – prédispositions étalées non pas par une réalité empirique extérieure, mais par le texte même. Par conséquent, le lecteur implicite en tant que concept a des racines fermement plantées dans la structure du texte ; il est une construction et ne doit être identifié à aucun lecteur réel. […] ce concept pre-structure le rôle qui doit être assumé par chaque récepteur, ce qui est valable même au cas où les textes semblent ignorer leur possible récepteur délibérément, ou semblent l'exclure activement » (Iser W., 1978, p. 34 [« He embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect – predispositions laid down, not by an empirical outside reality, but by the text itself. Consequently, the implied reader as a concept has his roots firmly planted in the structure of the text; he is a construct and in no way to be identified with any real reader. (…) this concept prestructures the role to be assumed by each recipient,, and this holds true even when texts deliberately appear to ignore their possible recipient or actively exclude him. »] ; c'est nous qui traduisons). Même si c'est moins un instrument narratologique qu'une notion censée compléter la zone théorique de la réception, et en dépit des difficultés que l'on a généralement éprouvées au moment de son application aux textes, le lecteur implicite s'avère être un concept nécessaire. Pour ce qui est de la spécificité du réalisme magique, le rôle du lecteur implicite devrait doubler celui de l'auteur implicite – être absent en termes de réaction explicative quand il s'agit de la présence du surnaturel dans le texte. Iser voyait la place du lecteur implicite dans les trous, dans les blancs du texte, autrement dit dans la potentialité herméneutique infinie de tout texte fictionnel. Question essentielle dans le réalisme magique, où le blanc est nécessaire au lecteur réel, afin de disposer de l'intervalle nécessaire à sa propre « digestion » du surnaturel.

Ce que l'on remarque dans le roman de Darrieussecq, comme dans bien des romans à la première personne, c'est que le lecteur implicite est suggéré par un narrataire. Il arrive souvent que le narrateur homodiégétique ait besoin de s'adresser, et en s'adressant il construit cette instance narrative non-nécessaire, mais intéressante à bien des égards. Le rôle du narrataire dans le roman analysé ici est, de nouveau, dirions-nous, un rôle dont l'intérêt réside premièrement dans l'édification de la fiabilité. Par exemple, la deuxième moitié du roman bâtit dans l'arrière-plan, en parallèle avec la métamorphose du personnage-narrateur, une autre métamorphose, sociale. Nous avons affaire à une dystopie de type totalitaire, commencée par le personnage d'Edgar, dont la gravité semble s'accroître graduellement. Puisque la construction du roman est analeptique, la narratrice peut en parler à ses narrataires comme d'événements connus : « A force qu'Edgar répète sans arrêt son histoire il a déplu, je crois que c'est pour ça que Marchepiède l'a fait interner, *vous vous souvenez, on en a beaucoup parlé* de la maladie mentale d'Edgar. Il paraît qu'il hennissait et qu'il ne mangeait plus que de l'herbe, à quatre pattes. Pauvre Edgar. Bon, après, *vous connaissez la suite*. La guerre a éclaté et tout ça, il y a eu l'Épidémie, et puis la série de famines » (Darrieussecq M., 1998, p. 114 ; c'est nous qui soulignons). Les narrataires deviennent ainsi témoins de véridicité, et, grâce à leur position médiatrice, entre narratrice et lecteur, forcent aussi l'adhésion des lecteurs implicites.

Nous remarquons donc qu'à travers le récit, les instances narratives semblent concourir à édifier et consolider la fiabilité, ne serait-ce que par des absences/effacements et des blancs dans les moments essentiels, mais aussi par des interventions, là où la construction le permet, censées faciliter l'adhésion dans le processus de réception. C'est grâce à ce type de renforcement de la fiabilité que le roman peut s'encadrer dans le type de construction romanesque réaliste-magique, soit-elle en parabole, et non pas dans les constructions de type piège, qui offre une explication-clé, une démystification naturelle du surnaturel incompréhensible, d'une façon ou d'une autre, à la fin ou au cours du livre.

Références

Booth, Wayne C., « Distance et point de vue » dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, IIe édition, The University of Chicago Press, Chicago, 1983.

Chanady, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publications, 1985

Darrieussecq, Marie, *Truismes*, P.O.L., Paris, 1998 [Ie éd. P.O.L., 1996].

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1978.

Vax, Louis, *L'art et la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1963

LES CORPS POLITIQUES DE DJIBRIL DIOP MAMBETY : ANARCHIE, UTOPIES / DYSTOPIES

Delphe Kifouani,
Université Gaston Berger de Saint Louis, Sénégal

Abstract *The shape of Djibril Diop Mambety's cinema has remained among the most memorable of Africa's movie making. It has been a fundamental device throught which the Senegalese author questions the power of cinema while raising anthropological, ethical and aesthetic issues. Recalling facts from the sociology of cinema, this contribution focuses on body politic and provides an analysis of the analogy between physical and social appearence imbedded in Mambety's cinema*

Keywords*: body; power; anarchy; utopia; dystopia.*

Introduction

Les recherches sur le corps dans les cinémas d'Afrique sont restées parcellaires. Bien qu'il demeure un creuset de possibilités et une source de grande créativité, il a souvent été tantôt une entité autonome sans grand intérêt, tantôt un élément du dispositif parmi tant d'autres. Et pourtant le projet des premiers cinéastes à faire des films pour les Africains place le corps au centre du dispositif. Au fil des films, il est devenu chez Sembene Ousmane, Oumarou Ganda, Moustapha Alassane et bien d'autres, l'essentiel du discours adressé non seulement aux spectateurs mais aussi et surtout au chercheur. Cependant, de tous les cinéastes qui ont travaillé le corps de cinéma, le Sénégalais Djibril Diop Mambety est sans nul doute celui qui en a le plus forcé impitoyablement les traits pour en faire un élément central de l'écriture. Cadré, décadré, hors cadre, absent, présent, pur, impur, sacré, habillé ou laissé nu, il a voulu l'intégrer en le déformant, dans un « *projet cinématographique global* » à même de faire jaillir *« l'émotion esthétique »*. Partant de son propre corps claudicant, toussotant, fragilisé et ruiné par des années d'alcool et de cigarettes, Mambety, à l'image de Beckett, a construit des corps en errance permanente. Quand ils ne sont pas empêtrés dans des situations qui les aplatissent ou les clouent dans des espaces insolites, ils sont en instance de départ vers on ne sait où. Foncièrement à *« contre-courant »* (Niang Sada,2002), l'auteur sénégalais, loin d'être un imitateur docile, comme on peut en attendre d'un fils d'imam, est un explorateur de formes inédites qui font de ces films les lieux de tous les naufrages et de toutes les dérives.

Symbole de la crise, ce corps, telle une marionnette, se secoue, se remue, traverse le cadre en silence ou à toute vitesse, touche les limites ou le fond sans jamais y rester longtemps. Aussi loin qu'il s'enfonce, il remonte sans cesse à la surface comme une bouée de sauvetage, devenant un fantôme, une ombre, une apparition qui perturbe, voire hante la société. Que veut-il nous dire et quelles expériences artistiques veut-il nous faire vivre ? Une première piste à ces questions peut être approfondie à partir des recherches de Mauss qui n'érigent pas de frontières entre corps et recherches artistiques (Mauss Marcel, 1947, p.156). Comme si la question du corps au cinéma se limitait à une *« problématique figurale et à une perspective esthétique »*, quelques analyses se sont construites dans la démonstration de ce lien sans aller plus loin. Puisque Mambety a créé des corps identifiables et facilement rattachables à un

milieu social, les recherches qui ont suivi la démarche de Mauss les ont directement inscrits dans la zone de Colobane, le quartier de naissance du réalisateur, resté à ce jour l'un des plus déglingués de Dakar. Ainsi sont-ils devenus, bien malgré eux, les surfaces de *« projection des désirs cachés, d'angoisses et de frustrations »* (Grunert Andrea, 2006, p. 6). Et pourtant, errant et déambulant (*Touki Bouki*), aveugle et sourd, (*Badou Boy*), vieilli, affaibli mais mis à prix (*Hyènes*), claudicant, désarticulé, appareillé (*La petite vendeuse de soleil*), les corps déconstruits par Mambety sont éminemment politiques en ce qu'ils s'inscrivent d'un côté dans une *« lutte perpétuelle »*, celle de *Dramane* dont la tête est mise à prix par la puissante *Ramatou* dans *Hyènes*, de l'autre, contestent l'ordre établi. Par le corps en réalité, Mambety s'interroge et nous interroge à la fois sur le pouvoir et la nature de l'expérience cinématographique. Si ses films transforment l'engagement politique par la prise de conscience en *« politique des corps »*, ils posent d'emblée la question de la survie des corps. Traqués, surveillés et punis, les personnages du cinéaste sénégalais sont des résistants qui défient un pouvoir de conception *juridico – discursive* (Foucault Michel, 1975) à l'image de celui qui déverse des dollars sur Colobane pour traquer *Dramane*.

A partir de ces premiers constats, l'ambition de ce texte ne sera pas d'apporter des réponses définitives aux questions de pouvoir qui s'intègrent déjà dans une histoire mondiale du cinéma. En mobilisant quelques éléments de la sociologie du cinéma, différentes questions seront mises en débat, relatives à l'espace social de Mambety, aux corps qui s'y meuvent en permanence et aux enjeux de représentations qui s'en dégagent. La première partie tentera d'ouvrir quelques champs multiples des films du Sénégalais à travers le prisme de la pensée libertaire. Je verrai d'un côté comment la grammaire cinématographique se rebelle pour libérer les corps et rendre compte de l'anarchie, de l'autre, l'espace cinématographique qui devient le lieu de déploiement de la satire politique. Si la *« communauté singulière »* de Mambety est aussi une *« communauté utopique »* en ce qu'elle tente d'un côté de mettre en place un système de fonctionnement aux antipodes des modes dominants dans le monde réel, de l'autre, rêve d'une cité vertueuse où chacun vivrait réellement ses rêves sans contrepartie, à l'image de Marigo dans *Le Franc*, l'installation et le déroulement du projet utopique minent la structure du texte. En s'inscrivant dans un va-et-vient entre la construction de ce projet et sa déconstruction, la seconde partie analysera la signification symbolique de l'utopie, les personnages qui l'entretiennent, l'acte de création qui l'accompagne.

Les corps à l'épreuve de l'écriture

Les interviews de Mambety sont rares. Dans celles qui existent, le Sénégalais n'a cessé d'évoquer ses rapports tumultueux avec le cinéma : *« grand-mère veut qu'on trahisse la grammaire. Cela veut dire que le abc du cinéma peut être transfiguré »* (Bekolo Jean Pierre, 1996). Une telle approche pourrait laisser penser à un rapport conflictuel entre grand-mère et grammaire, c'est-à-dire entre conte et cinéma. Et pourtant, chez Mambety, le cinéma n'est qu'une bulle utopique à partir de laquelle il nous fait l'expérience de ce qu'il faut appeler *« conte sociologique »*. Dans tous ses films ou presque, un omniprésent *« contentieux social »* qui prend forme dans une fiction qui se nourrit elle-même d'autres éléments que ceux du cinéma. Les premières caractéristiques de cette fiction renvoient à celles d'une fable si l'on en juge les personnages qui échouent de la même façon, dans les mêmes situations et pour les mêmes raisons. Qui connait Mambety sait qu'il a été influencé par les réalisateurs de la nouvelle vague française et du néo réalisme italien. Il est à ce jour l'un des plus connus de ceux qui ont osé le renouveau artistique. Si de *Badou Boy* à *La petite vendeuse de soleil*, les contestations sociales et politiques prennent le dessus, une empreinte cinématographique a

laissé très peu de doute quant à la volonté de l'auteur de tout démolir au nom de la défense de la liberté et de la créativité. Très marqué par le théâtre dont il a été en tant que comédien l'un des plus fidèles représentants au théâtre Daniel Sorano de Dakar, passionné de peinture, Mambety a en permanence exploré la relation entre le cinéma et les autres arts, opérant des choix qui ont pu faire penser aux films amateurs ou de famille.

De ses quelques procédés, la présentation répétée des mêmes faits et gestes, les images récurrentes de tissus, le travail sur les ombres, les croquis et dessins sur les feuilles de papier, etc. Dans cette expérience, le corps a fait l'objet d'une écriture particulièrement riche et audacieuse. D'abord simple pâte à modeler (*boucher les trous dans le cadre*), il s'est enrichi au fil des films de toutes les influences, devenant grâce ou à cause de diverses combinaisons, *le corps du modèle* (usage du terme courant en peinture que l'auteur a voulu imposer au cinéma), c'est-à-dire, dilué dans la *« matériologie générale du cinéma »* pour nous parler d'autre chose que de sa simple mise en représentation. Sans mauvais jeu d'images, le corps de Mambety interpelle par sa plasticité, sa mécanicité et sa simplicité. Livré au spectateur sans maquillage, sans règles, sans direction, il s'intègre dans un dispositif de dépouillement /dédoublement dont le travail acharné de l'auteur à rendre visible le moindre grain de la peau, comme l'ont fait en leur temps Wharol ou Cassavettes (*Sleep, Face*), se prolonge sur les voix. Il faut bien entendu se méfier de quelques signaux qui pourraient laisser croire que l'auteur veut faire du corps un signe de son temps puisqu'il suffit de partir du postulat que ce même corps s'intègre dans un dispositif narratif beaucoup plus vaste pour voir des liens féconds s'établir entre éléments de ce dispositif d'abord et ceux de l'appareillage cinématographique ensuite. Faut-il partir des propos de Lallemand pour qui la mission du corps de cinéma (Ansen-Lallemand Selen, 2016) est très claire : *attirer, séduire ou brusquer le regard*, pour voir comment ils ont été nuancés dans le travail de quelques auteurs qui, de diverses manières, ont traité le corps de manière *« clinique »* ? Bien que la panoplie des représentations du corps chez Mambety soit large, le travail sur les silences et les détails est un curseur révélateur de la volonté de dé- construction. Pour le corps filmé, cette déconstruction s'effectue à deux niveaux : par la violence dans les entrées et sorties du cadre qui brouille les frontières entre corps perçus et corps figurés et par l'absence de gros plans. Dans *Hyènes*, c'est essentiellement le profil qui est privilégié pour les entrées et sorties du cadre, alors que les personnages de *Badou Boy*, *Touki Bouki* et *La petite vendeuse de soleil* échappent au spectateur par manque de gros plans exploitables. Dans une scène de *Badou Boy*, le personnage principal se fait chasser de la maison par une femme qui s'épuise ensuite en toussotant. La caméra, au lieu de s'approcher, s'éloigne, se dérobe pour la mise en jeu de la contradiction entre son et image, puisque le timbre de la toux, comme un jaillissement, un déchet sortant du corps est non pas celui de la femme dans le champ mais d'un homme. Pour continuer ce jeu de la subversion, de la norme et de la marge, Mambety détruit le cadre en tentant d'y faire entrer ce qui le dépasse ou ce qui lui résiste. En s'imposant de filmer le corps à l'étroit dans un cadre où naturellement il doit pouvoir se mouvoir, le Sénégalais force le spectateur à prolonger le regard, à explorer les possibilités du hors champ. Ce manque de gros plans n'a pas seulement pour conséquence immédiate l'absence remarquable de la *« figure du visage », ce « quelque chose » là qui insiste pour qu'on s'y attarde* (Habib, André). Il enlève surtout tout ancrage ou tout attachement des personnages de Mambety à un lieu déterminé. A l'inverse du corps cassavettien qui opère son transfert dans le cadre par une succession de gros plans, le corps de Mambety est fragmentaire même en l'absence de gros plan par une variété illimitée d'angles de prise de vues. Il casse la logique *« détail = plan »* pour laisser se formuler à l'intérieur de son cinéma une querelle fort ancienne qui ne s'est jamais vraiment refermée. Celle qui *« opposa, au XVIIe siècle, les tenants de la couleur et*

ceux du dessin, ce qui déborde et ce qui circonscrit, ce qui vibre et ce qui fixe, la chair qui palpite et l'esprit qui tranche et clarifie » (Aubron Hervé, 2004).

Figures du corps anarchique

La méfiance des spectateurs et des théoriciens envers l'œuvre de Mambety a créé un mystère qui a eu pour effet de tout placer au second degré. Si les films du Sénégalais se distinguent par leur forte orientation politique, ils s'ouvrent aussi à des questions qui touchent à la théorie du cinéma actuel, prenant en compte l'apparition et l'évolution technologique des années 2000. Cependant, quelle qu'en soit l'orientation, ils engagent pour nous des questionnements d'ordre dramaturgique, anthropologique, éthique, esthétique, etc. Mambety pour qui le délit de blasphème n'existe pas, a travaillé à faire du cinéma le lieu du blasphème. Cette vision s'est construite dans un ensemble de techniques et de stratégies dites de *« perturbation »* qui sortent tous les éléments du cadre habituel pour rendre visibles les débordements hyperesthésiques, les déviances, les transgressions, les mutations, les incohérences, etc. Si le corps chez lui est le lieu d'une instrumentalisation et d'une ritualisation permanentes comme nous avons commencé à le montrer, il intrigue en ce qu'il ne résiste pas au dépouillement, à l'image de Mory se débarrassant de tous ses habits dans (*Touki Bouki*) ou de la femme prétendument voleuse qu'on livre à la police au début de (*La petite vendeuse de soleil*). Ce dépouillement est aussi bien la ligne rouge entre soumission et liberté que ce par quoi Mambety force finalement la redéfinition des limites juridiques, formelles, morales et politiques du corps. Il prolonge ainsi la brèche ouverte des années plus tôt par Kenneth Anger, Jean Genet ou encore Andy Warhol. La grammaire du geste de Mory associée au discours qui entend la renforcer révèle les premières ambivalences. En s'offrant nu à toute la communauté, du haut de sa Citroën 2CV, Mambety et son personnage propagent l'idéologie de l'anarchie. Or, si la liberté de Mory est de jouer de son corps, de faire ce qu'il peut avec pour échapper à la tyrannie d'un pouvoir qui le tient prisonnier, sa mise en scène dans l'espace communautaire est un échec sur lequel l'auteur s'attarde volontiers par les moyens du cinéma. D'un côté, la voix off dit du personnage qu'il est le *« lion rouge, petit fils de Maam Beti Seen, dame à la bouche bleue »*, remettant en cause le lion, symbole de l'Etat et de la nation sénégalaise, de l'autre, nous plonge dans le vertige de deux champs suivant un montage parallèle, celui où Mory salue la foule tel un empereur et un autre où l'on voit passer les voitures du cortège présidentiel sans voir les occupants.

En cassant le dispositif habituel du champ contre champ, le Sénégalais rend compte de la prégnance de *« l'instinct d'imitation »* et de dédoublement qui, dans les théories de la subjectivité, donne la possibilité à tout individu de se prendre pour celui qu'il n'est pas ou de se jouer des attributs du pouvoir. Mambety filme la vie rêvée de ses personnages dont les corps fonctionnent de manière *« réflexe et irrationnelle »* (Berton Mireille, Op.cit.). Loin d'une mémoire organisatrice et d'une communication préétablie, les personnages, tels des illuminés, alignent des phrases contradictoires mais d'une efficacité redoutable en ce qu'elles font mouvoir autour d'eux toute la communauté. Celles de Mory nu sur la 2CV sont devenues emblématiques, *« je devais régner, je ne règne pas. Si je combats, je dois vaincre. Tambour major annonce ! Je vais vaincre la victoire. Tous les champions de ce pays croulent sous ma croupe vigoureuse. Dame à la bouche bleue, Sagade, ton champion arrive »*. Ces logorrhées sont en réalité des métaphores guerrières de toute une communauté à laquelle le personnage appartient. Plongée dans l'hypnose moderne, elle vit au quotidien *« une expérience d'hallucinations collectives»* (Bellour Raymond, 2009, p.16). Or, qu'est – ce que l'anarchie au fond ? Une constatation de base, simple, déjà faite, sans que toutes les

conséquences n'en soient tirées : ni commander, ni obéir. La lecture du corps anarchique de Mambety repose sur l'analyse du double jeu qui le constitue et qui révèle une réalité dysfonctionnelle. En effet, la frontière entre l'individuel et le collectif est tellement mince chez cet auteur que les corps, étudiés individuellement comme on l'a fait jusqu'ici, deviennent des *« entités saisissables »*. Or, si le Sénégalais disait de tous ses films qu'ils racontent la même histoire, *« la conquête du pouvoir »*, il insiste d'un côté sur la force testimoniale de la bête (troupeau d'éléphants dans le générique de *Hyènes*, troupeau à l'abattoir dans *Touki Bouki*), de l'autre, sur des corps neutres dont le destin fait penser aux corps sans organes de Deleuze, *« des corps affectifs, intensifs, anarchistes, qui ne comportent que des pôles, des zones, des seuils et des gradients, qui sont traversés par une puissante vitalité non-organique»* (Deleuze Gilles, 1993). Il ne faut donc saisir ni qualitativement ni intuitivement les corps de Mambety, mais quantitativement. C'est là qu'ils révèlent deux types de configurations internes qui semblent essentiels : La capacité d'une constitution fusionnelle, l'incapacité d'une organisation efficace. Sans aller à l'analogie entre personnages et troupeaux, il nous semble que le non-respect des règles de construction d'une expérience commune du monde condamne les personnages de ce cinéaste à entrer dans la communauté des *« sans – parts »* nommée par Boulais comme celle qui se construit dans l'illusion d'un *« partage social »* équitable (Boulais Stéphane-Albert, 2006). Quel pouvoir les personnages de Mambety veulent – il conquérir? Cette question ravive les tensions d'un débat que l'auteur a voulu éviter. Alors que des cinéastes se sont attaqués au pouvoir en le fixant dans l'objectif ou en le documentant de l'intérieur, Mambety ne l'a ni filmer ni explorer pour mieux s'en moquer. Dès son premier film *Badou Boy*, les éléments du gag sont déjà en place : un adolescent turbulent pourchassé par un gendarme. Si *ce Badou (Boy) a tout du Kid de Charlie Chaplin, il est aussi le symbole de cette « communauté singulière »* de Mambety à la *« normalité bouleversée »*.

Ecriture et fonction de l'utopie

Du récit fondateur de Thomas More au regain d'intérêt récent des chercheurs du monde entier, le terrain de l'utopie n'a cessé de s'étendre aux sociétés dites plus justes construites pour beaucoup sur des principes *« égalitaires »* (Suède, Danemark, Finlande, Norvège…). Aujourd'hui encore, dans la critique anglo-saxonne, l'une des plus actives, deux positionnements essentiels : l'utopie qui sert à nous montrer ce que pourrait être un tout autre monde, la dystopie ou *« utopie critique »* qui offre d'autres façons de penser la question (Fitting Peter, 2007). Si de toute évidence la controverse continue, nos réalités ne sont plus celles d'hier et ouvrent naturellement d'autres interprétations et d'autres positionnements critiques. Vue d'Afrique, l'utopie s'est tout d'abord construite autour de l'idée que le départ du colonisateur marquerait le début d'un monde plus juste. Plusieurs productions audiovisuelles ont accompagné le combat historique de Nkrumah, Senghor, Césaire, Lumumba pour l'indépendance des pays africains. L'un des films emblématiques de ce mouvement est *La noire de...*, premier long métrage des cinémas d'Afrique subsaharienne francophone, où Sembene Ousmane, à travers le suicide du personnage principal, rejette un modèle de société où les plus faibles n'ont aucune chance de survie et où les valeurs essentielles sont bafouées. Du cinéma de revendication des années 1960 au cinéma de désenchantement des années 1970, on voit très nettement évoluer la cible. La figure du colon disparait peu à peu pour laisser apparaître celle du Noir à la tête d'un pouvoir responsable de tous les maux sociaux. Alors que dans tous les films de cette époque, la *« possibilité historique »* donne du grain à moudre à la fiction, Mambety va, dans chacun de ses films, édifier soit la figure d'un *« personnage-monstrateur »* seule, soit mise en relation avec des

« personnages-voyeurs » pour que prenne forme l'*« utopie narrative »* construite au départ sur une extrapolation.

Le film *Hyènes* tout entier est une représentation de ce qui a été désigné comme l'*« utopie concrète »*, c'est à dire un *« ici et maintenant »* qui emprunte quelques ingrédients aux recettes du cinéma de Renoir, Varda ou Fassbinder. Cependant, en lieu et place d'une relation hommes-femmes, parents-enfants communément admises dans cette approche, Mambety, dans un Sénégal islamisé, provoque et dramatise sur la relation entre amants. La Linguère Ramatou, prostituée professionnelle et seule survivante d'un crash d'avion devient, grâce essentiellement aux indemnisations, plus riche que toutes les compagnies d'assurance et la banque mondiale réunies. Revenant à Colobane, sa ville de naissance dont elle promet à coup de milliards de dollars le développement, elle exige du peuple qu'il condamne à mort un de ses anciens amants qui n'avait pas voulu reconnaitre des années plus tôt la grossesse pour laquelle elle s'est exilée. Si l'idée de départ paraît simple, et le but, noble : *« supprimons les causes du malheur, et avec la mort de l'odieux le bonheur s'ensuivra »* (Taillefer Hélène, 2007), le drame laisse apparaître deux classes d'utopistes : ceux qui disent (Ramatou) et ceux qui agissent (le peuple). A travers ces deux groupes, le réalisateur instille les éléments qui instituent une représentation décalée et rationnelle du monde réel, redéfinissant même les modalités du vivre ensemble. A partir des recettes de l'utopie connues, la démarche de l'auteur relève ici d'un glissement des questionnements qui rendent possibles une double lecture sociale et utopique qui permet elle-même de saisir les critiques émises en filigrane, leur solidité et leur pertinence. Si *Hyènes* repose sur la croyance en une vie meilleure, le personnage principal, revanchard, s'inscrit sans ambiguïté dans la lignée des justiciers solitaires qui ont longtemps foisonné dans le cinéma américain. Et pourtant, au-delà de cette catégorisation, il y a bien un mystère Ramatou que tout le film entretient. Il tient d'un côté à l'entourage omniprésent du personnage (trois femmes de chambre, un ancien juge et une japonaise tenant une calculette en permanence), de l'autre à la Linguère Ramatou elle-même. Est-ce une revenante ? Le film est-il un rêve à bord de cet avion qui la ramène sans doute à son lieu de départ ? Cette japonaise à la calculette, serait- elle réellement la seule hôtesse sauvée de la catastrophe comme le film l'insinue? Une lecture *« psycho-biologique »* de Ramatou dévoile une femme fragilisée aussi bien à l'extérieur (*moitié du corps bardée de prothèses*) qu'à l'intérieur. Si d'un côté les prothèses et autres bandages permettent à asseoir la représentation, à rendre le récit plausible, de l'autre, ils deviennent des éléments à partir desquels ce personnage est déconstruit par d'autres dans le film qui peinent, faute de détails, à lui donner la crédibilité nécessaire. Colobane comme espace d'accomplissement des désirs les plus fous de la Linguère n'est pas à lire au premier degré comme une cité idéale. Il est le lieu d'une expérience unique de prise de décision pour des individus qui n'en n'ont jamais eu l'occasion. Ce groupe constitué en dehors de la société, décidée à imposer sa propre loi est une des figures les plus connues de l'utopie.

Dans son attrait presque obsessionnel des mêmes figures, Mambety fait du sulfureux Marigo l'un des personnages musiciens les plus décalés de sa filmographie. S'étant approprié un billet de la loterie nationale, il décide de le mettre en sécurité collé à une porte en attendant le tirage. Le soir du tirage, la fortune explose aux yeux de Marigo qui se voit déjà millionnaire. Pour faire reconnaitre son gain, déboussolé par la ténacité du billet resté collé, il traverse la ville la porte sur son dos. Une quête vaine devant la dévaluation du Franc CFA qui survient le jour du tirage. Entre les deux films, Mambety opère un virage qui fait passer le spectateur d'une *« utopie concrète »* à une utopie *« assumée »*, d'un cauchemar dont il ne veut pas être le témoin privilégié à une vie rêvée. Si *Hyènes* prend le spectateur par la main pour le conduire au lieu de *« réalisation de ce cauchemar »* sans lui donner la possibilité de mettre le monde à

distance, *Le Franc* tout entier n'est qu'une mise en scène du corps de Marigo qui est en réalité un écran aussi bien de nos fantasmes, nos peurs que nos angoisses. Tourmenté par le quotidien, Mory, se crée une *« bulle utopique »* dans laquelle le langage verbal dont les écrivains et intellectuels viennois se sont accordés à souligner les limites et le caractère mensonger disparaît pour laisser se mettre en place petit à petit les éléments d'une pantomime qui hystérise le personnage, l'extase et rend possible pour lui l'impossible. Concrètement, le dispositif pantomimique mis en place par Mambety, en plus de rendre le personnage crédible, lui fait assumer entièrement son projet utopique, lui qui n'en demande pas tant. Cependant, si sa conscience utopique rencontre bien ce que Bloch nomme la *« possibilité réelle »* (Bloch, Ernst, 1976), le périple est aussi bien au service de l'esthétique du film que de la vie du personnage dans sa dimension concrète. Marigo qui a longtemps déjoué les plans de sa logeuse à qui il doit régler six mois de loyer rencontre un nain vendeur du ticket gagnant. Dans cette rencontre, Mambety introduit surtout un personnage des contes oraux, Kuus, qui, dans le conte transcrit par Birago Diop, un autre Sénégalais, *Les Calebasses de Kouss*, procure la richesse au héros. Ce clin d'œil ouvre le film à un univers de possibilités, y compris celle de voir apparaitre le *« double »* ou le fantôme. Marigo, se voyant en pensée richement vécu, jouant de son instrument au carrefour de la ville, est un personnage dont la survie est mise en cause, le double étant chez Mambety, *« ce que l'on voit quand on a tout perdu »*.

Dystopie et humour noir

L'humour noir a été l'une des réponses aux nombreuses questions que pose le cinéma de Djibril Diop Mambety. Même si l'auteur ne s'inscrit pas dans un *« refus catégorique, de principe, du jeu de la fiction »* (Serceau, Michel), il a travaillé à rendre compte de *« la lutte des petites gens »*. Mais quelle lutte pour ces *« êtres là »* sans raison d'être ? Badou Boy, Marigo, Dramane, Sili et bien d'autres sont des *« personnages désavoués»* classés soigneusement par l'auteur suivant deux catégories : celle des *« condamnés à errer »* et des *« condamnés au combat »*. De *Contras'city* à *La petite vendeuse de soleil*, le spectateur fait face véritablement à des êtres pris en otage par la nature (errance) ou par la société (conflits). Cependant, s'il est aisé, à partir de ces éléments de formuler l'hypothèse selon laquelle ce qui unifie l'ensemble de ces films, c'est une critique acerbe de la société, il nous semble que celle-ci s'inscrit dans une vision en rupture radicale avec le capitalisme et l'ordre national en Afrique. Pour s'être intéressé très tôt à l'argent et à son pouvoir, Mambety a anticipé aussi bien sur les conséquences de la dévaluation du Franc CFA appelé ironiquement ou euphémiquement *« ajustement structurel »* que sur le double jeu des institutions monétaires internationales. L'argent visiblement sans saveur est éclipsé par l'auteur pour filmer uniquement l'espoir qu'il suscite et le désespoir qu'il provoque. Qu'il soit ticket de tombola chez Marigo et travaux gigantesques chez la princesse Ramatou, il fait *« perdre la tête »* à l'un, maintient en vie le corps en lambeaux de l'autre. Comble de l'ironie, Marigo jongle avec le ticket qui disparait avec sa valeur et réapparaît dans le flot des vagues le jour de la dévaluation du francs CFA. Pendant que se produit le drame de Marigo et de tout un peuple, la princesse Ramatou, figure controversée, mais bien plus riche que la banque mondiale, se dresse en patriarche, en femme pour qui l'argent achète tout et fait du peuple le *« petit personnel »* dont on peut abuser à volonté. Ces deux figures ne sont que les échantillons d'un espace social en pleine ébullition. Un espace qui, en produisant des *« damnés »*, nous invite à réfléchir aux enjeux politiques.

Conclusion

Loin des récits catastrophistes qui marquent généralement les films dystopiques, Mambety nous montre différentes situations d'une *« désubjectivation individualisante de l'homme. Un retour à soi et à l'individu »* (Begin Richard, 2008). En effet, la chute brutale de tous ses personnages lâchés par Dieu et les hommes est une expérience que l'auteur individualise toujours à partir d'un groupe qui se désunit sous la pression sociale, politique, économique. Du paradis utopique vers l'enfer sur terre, ils côtoient les ruines, les restes, les décombres et les marchés à partir desquels ils tentent vainement de se construire. Si dans la ville racontée par le cinéma de Mambety les buildings, les vitrines de magasins et de bureaux sont montrés furtivement au détour d'une rue, au passage d'un car rapide ou d'une charrette, les personnages par qui on la voit, *« duels et schizophrènes »* sont des invisibles à l'affût de la moindre action qui les ferait briller. Cette vision d'une société hypothétique dans ses aspects les plus sombres a produit des récits fragmentés, saturés de références politiques et sociales pour des êtres sans cesse espionnés, à l'image de la mégère aux yeux écarquillés qui tourmente Marigo même endormi. La liberté acquise soit par la fuite pour Badou Boy soit par l'errance pour Marigo, devient l'un des rares moments de gratification. Même si fuite et lutte ne traduisent en réalité que l'impossibilité de se sortir de ce monde absurde. Cette absurdité vient de l'autorité éternellement absente dont les figures (policiers, hommes et femmes d'affaires, fonctionnaires, caïds et autres brigands) s'entrechoquent ou changent d'un film à l'autre.

Références

Amiel Vincent, *Le corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavettes*, PUF, 1998.

Aubron Hervé, « L'image, une contrariété du cinéma », In *Nouvelle revue d'esthétique*, N° 4, 2009.

Bellour Raymond, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L, 2009.

Comolli Jean Louis, *Voir et pouvoir, l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, 2004.

Fiting Peter, *Utopies/dystopies/sciences fiction, l'interaction de la fiction et du réel*, Alliage N° 60, juin 2007.

Grunert André (Dir.), *Le corps filmé*, Corlet, 2006.

Kifouani Delphe, *De l'analogique au numérique, cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, L'harmattan, 2016.

Klug Alexander, *L'utopie des sentiments, Essais et histoires de cinéma*, PUL, 2014.

Niang Sada, *Djibril Diop Mambety, un cinéaste à contre-courant*, L'harmattan, 2006.

CORPO E PAROLE NELLA GRANDE GUERRA

Valeria Mogavero
Università di Verona, Italie

Abstract*. The Great War destroys linguistic codes, narrative patterns, and ways to represent and tell the bodies of soldiers involved in the fights. However, letters, diaries, and memorialism let them emerging the centrality and re-appropriation of bodies soldiers-narrators carried out.*

Keywords*: Great War; body; corporeality; corpography.*

Il corpo del soldato in parole

La prima guerra mondiale è, indubbiamente, anche un sensibile e articolato «laboratoire langagier» (Roynette O., Siouffi G., Steuckardt A., 2017, pp. 9 ss.) che lavora a ritmi serrati *nel* e *sul* corpo, man mano che eventi e accadimenti, stati in luogo e situazioni-limite, spaesamenti e sradicamenti, situazioni di stato in luogo e percezioni soggettive di stati fuori luogo destrutturano e rendono quasi inutilizzabili i modelli e lessici del raccontarsi, auscularsi e situarsi o desituarsi nelle verbalizzazioni. Il conflitto impone una nuova realtà del coinvolgimento e dicibilità dei corpi al fronte, che un intenso e convergente moltiplicarsi di studi non solo storici, ma linguistici, medico-psicologici e sociologici ha definito con un concetto, multiplo e interdisciplinare, compediato nel lemma *corporeality* (Gilleard, C. e Higgs, P., 2013, pp. 1-21, 38-39) in cui si potenzia la necessità di narrazioni capaci di raccontare, in modo nuovo e adeguato alle scansioni di sconvolgimento innescate dalla guerra, il corpo: modi di percepirlo, di parlarne o tacerne; spinte spesso ambigue od oscure a mimetizzarlo o dissimularlo o svuotarlo del dolore e dell'angoscia, del peso e dei pensieri della soggettività individuale; occasioni di rallentare e fermare e in qualche modo razionalizzare, anche nella strutturazione del discorso, la continua oscillazione della fisicità «tra assenza e ubiquità» (Rau P., 2010, p. 2).

Essere corpo e *raccontarsi* in quanto tale costringe il soldato, nella sua individualità, a misurarsi, resistere o soccombere a una guerra smisurata che tende invece ad annullarlo in quanto individuo e rendere comunitario, partecipe e partecipato, pubblicamente violato e violabile, proprio quel suo corpo e una tradizione culturale, antropologica e linguistica che da millenni ne cautela in qualche modo la dimensione estremamente privata, anche nelle privazioni e nelle sofferenze. Il soldato in guerra riscopre dimensioni percettive che la vita urbana ha dismesso e la stessa cultura rurale ha ridimensionato assieme alle parole e alle figure linguistico-percettive per dire tutto ciò: la geo-corpografia sensitiva e un nuovo lessico e universo mentale per riconoscerla, ricostruirla ed esprimerla (Mogavero V., 2016, pp. 165-167).

La nazionalizzazione delle masse, in quanto tornante decisivo e periodizzante della guerra europea, da un lato, infatti, consacra definitivamente il corpo come agente sociale – «il corpo è l'incarnazione della guerra», è stato giustamente detto; e, proprio perciò, esso è, inevitabilmente, «un agente sociale che produce comportamenti e giustifica rappresentazioni»

(Ricca A.G., 2007, p. 74) – e dall'altro lato mette in campo strategie che, oscillando tra persuasione e minaccia d'annientamento, mirano a convincere/costringere il soldato, anche dal punto di vista del parlato quotidiano, a farsene espropriare, a cederlo formalmente alla collettività, sostanzialmente affidandolo senza riserve a chi ha il compito di gestire il «fenomeno-guerra» in quanto «fatto sociale totale» (Montanari F., 2004, pp. 37 ss.).

Ai «corpi raccontati» e alle configurazioni discorsive che li concernono (Montanari F., 2004, pp. 82 ss., 140 ss.) la Grande Guerra fornisce un linguaggio strutturalmente nuovo, non limitato alla proliferazione e ridefinizione di lemmi, all'arricchimento semantico e simbolico, ma proiettato a mettere a frutto politico traumatismi e orrori entro circuiti di disciplinamento e controllo significativamente nazionalizzanti e funzionalmente spersonalizzanti (Constantine S., 2011, pp. 515 ss.).

Il corpo come bene di consumo a specifica destinazione d'uso affiora nelle parole pronunciate da D'Annunzio in morte di Giovanni Randaccio: «Ma il suo corpo non aveva omai alcun valore, né per lui medesimo, né per chi lo scrutava, né per chi lo aveva veduto grandeggiare nella battaglia alla misura dell'evento» (D'Annunzio G., 1996, p. 702). Cosa resta del corpo alla nazione, sembra chiedersi il poeta, al di là dei simboli e dei rituali? Un involucro da nazionalizzare.

Lo stesso accade nello scaltrirsi e finalizzarsi dei discorsi che riguardano feriti e mutilati di guerra. In questo caso una vera e propria alluvione investe il vocabolario, i codici espressivi e le strutturazioni linguistiche grazie allo smisurato accrescimento dei lessici medico-tecnologici che dicono, e familirizzano con, la realtà di ferite, mutilazioni, infermità fisiche e psicologiche e invalidità. La galleria e il campionario degli orrori impongono una moratoria della effettualità di ferite e mutilazioni perché «la pratique sociale […] suppose un usage du corps» (Lefebvre H., 1974, p. 468); un uso ovviamente politico, perché «bodies are maps of power and identity» (Haraway D., 1985, p. 180).

Ciò a cui il linguaggio politico tende ed a cui si propone di persuadere è la codificazione della dimensione autosacrificale della guerra. Lo stesso Stato che smembra il corpo del suo soldato poi lo ricostruisce con i pezzi messi a disposizione dalla tecnologia; la nazione crea *l'homo prostheticus* e gli infonde il suo linguaggio mistico-anestetico assieme al catalogo delle meraviglie disponibili (Fineman M., 1999, p. 85). Del resto è proprio nella pratica del linguaggio che il raccapricciante e seducente mondo delle protesi si trasforma in propaganda (Reznick S.J., 2001, pp. 51 ss.) e che il nesso tra guerra e anatomia esplode nella storia, nelle soggettività e nel linguaggio (Bracco B., 2012, pp. 63-78)

Fin dall'inizio dei combattimenti la guerra che si automatizza fino all'esasperazione, procedendo per impulsi, colpi e contraccolpi, tende al controllo totale dei corpi – vivi, morti, feriti, mutilati, traumatizzati – e dei linguaggi che li concernono per rafforzare la programmabilità disciplinata degli impieghi: «Nel nostro sangue si è formato una specie di contatto elettrico, come allo scatto d'una molla. Non sono modi di dire: è il fronte, è la coscienza del fronte che innesca questo contatto (Remarque E. M. 2015 p. 40). In queste parole di Remarque si coglie un profilo fondamentale della Grande Guerra: l'automatizzazione del corpo come riflesso e contraccolpo dei dilaganti automatismi, che spostano la decisione di avanzare o indietreggiare, assaltare o attendere, morire o vivere a uffici, direzioni di tiro e comandi che, situati dal fronte, fanno del terreno di combattimento un teatro con figure e comparse eterodirette. La «guerra in parole» serba un pescaggio profondo di queste inversioni spaziali, che coinvolgono anche il corpo del soldato

(Kędzierska A., 2016, pp. 31 ss.), il quale molto spesso sente, percepisce, indovina, ma non vede ciò che accade. Celebre è da questo punto di vista ciò che il poeta Wilfred Owen, dopo tre settimane di immersione nei combattimenti al fronte, scrive a sua madre: «I have not seen any dead. I have done worse. In the dank air, I have perceived it, and in the darkness, felt» (Owen, W., 1967, p. 429). I due verbi che Owen impiega sono dal punto di vista che qui sosteniamo self-explanatory: «perceived», «felt»; nella congiuntura di massima diffusione del testimone di massa, un testimone che *sente*, e rende in parole, ciò che *non vede*.

Ciò proprio mentre il poeta britannico è immerso in un processo che produce la «massima estensione del corpo umano» nella storia contemporanea (McNally D., 2001, p. 181). Una guerra che invade, destruttura e riconfigura l'intero universo dei linguaggi e dei segni, delle architetture mentalistiche e dei modi e modelli di captazione della realtà, fino a sconvolgere lo stesso livello della discorsività minima quotidiana e della più elementare e meno complessa necessità di raccontare e raccontarsi vincendo la difficoltà ad esprimere con le parole quello che accaduto:

> On the battlefields of the First World War, the literal fragmentation of human bodies and the earth by high explosives was on such a scale that reality was pulverized. The result was a surreal world – a landscape of darkness, sound, touch, and smell, where seeing was impossible orlethal, and the strain of listening for (…) incoming shells (…). Thus, knowledge of the world came through tactile sensations that recast soldiers' knowledge of the world through a new hierarchy of sensual perceptions (Saunders N. J., 2009, pp. 37 e 41)

Conflitto di Stati, potenze imperiali millenarie, popoli, etnie, geografie, confini, storie, rivendicazioni, rancori e propagande contrapposte, la Grande Guerra moltiplica i codici espressivi e linguistici ; gli spazi e le traiettorie di propagazione e risonanza delle parole e delle immagini; i meccanismi e i modelli narrativi; le *myse en abyme*; le trappole retoriche; i reticoli di diffrazione delle percezioni e i lessici ed espedienti della loro verbalizzazione; la coestensione e le disimmetrie tra vocabolario e realtà ed i circuiti stessi di ambivalenza e reversibilità dell'astratto e del concreto.

Dal punto di vista delle nuove, diffuse, potenziate e inevitabili esigenze e necessità di raccontare raccontandosi, e viceversa, la Grande Guerra investe il linguaggio con un'onda d'urto che spazza via il «mondo di ieri» e congeda bruscamente l'Ottocento.

L'uomo in trincea, colto o illetterato o poco letterato sente che gli mancano le parole per conciliare e rendere intelligibile quanto gli accade e ciò a cui assiste. Il problema delle parole necessarie si trasforma, da questione stilistica o estetica, in vitale urgenza comunicativa. In una guerra nel cui quotidiano dispiegarsi cannoni, bombarde, missili, sottomarini e aeroplani colpiscono il nemico da molto lontano, il soldato si accorge che, per un tragico paradosso dello sviluppo, le gittate e le distanze dell'immane scontro continentale si accorciano, si riducono, si contrraggono fino al *clou* dell'assalto alla baionetta, allo spazio, cioé, ridottissimo e feroce del corpo a corpo, del contatto fisico diretto e delle riduzioni precipitose di scala della prima guerra mondiale alla misura e lunghezza delle lame di pugnale. Le più sbalorditive e indicibili tecnologie della storia umana alla fine hanno bisogno del corpo umano, dello scontro, diretto e senza diaframmi e difese, dei corpi dei soldati.
Il corpo diventa l'ultima frontiera della guerra, la soglia tra sopravvivenza e morte, riconducendo masse sterminate e sviluppo tecnico alla nuda vita individuale, ad un corpo che, a un certo punto, nelle stesse scritture dei soldati si autonomizza, oscilla tra la perdita di peso specifico prodotta dalla confisca o espropriazione statale delle vite, la sensazione di estraneità

del corpo al soggetto e la faticosa rivendicazione-riappropriazione di sé. Una dialettica aspra e combattuta che conosciamo solo quando e perché essa ha lasciato traccia nelle auto-verbalizzazioni. Come ha scritto Brice Parain: «à la guerre, j'ai perçu le poids de mon corps, découvert la puissance des paroles» (Parain B., 1969, p. 197).

Il corpo del soldato come metafora della Nazione

Il "principio d'efficienza" della Grande Guerra è riassumibile in poche e scarne parole: «tanti corpi cadevano, tanti, e più, ne arrivavano a sostituirli» (Leoni D., 2015, p. 234). Giornalista e volontario britannico, Charles Eduard Montague pubblica nel 1922 un libro, fibrillante di stridori e dissonanze, che, all'ombra di un titolo di grande impatto, *Disenchantement*, raduna osservazioni e analisi che non risparmiano niente e nessuno; nemmeno l'autore e i suoi compagni:

> We were all, of course, volunteers (…). Most of those volunteers of the prime were men of handsome and boundless illusions. Each of them quite seriously thought of himself as a molecule in the body of a nation that was really, and not just figuratively, "straining every nerve" to discharge an obligation of honour (Montague, C. E., 1922, p. 3).

La definizione del combattente «as a molecule in the body of a nation» appartiene all'organicismo mistico-positivistico che celebra i suoi trionfi con la Grande Guerra. Essa tuttavia merita di essere ulteriormente sottolineata perché conduce immediatamente il lettore nel luogo concettuale in cui il corpo del soldato in guerra rischia di perdere peso specifico, anche linguistico, e di essere riassorbito nella fagocitante fabbrica di metafore naturalistiche e latamente biopolitiche che la guerra e la nazionalizzazione e statalizzazione dei corpi avvia e alimenta, in linea con l'interscambio tra corpo umano e corpo della nazione a cui la Grande Guerra fornisce dimensioni e sviluppi, livelli e capacità di presa e di persuasione mai prima raggiunti.

La reciproca attrazione di corpi e nazione, operante in Montague, pur trattenendo qualcosa di mistico non vi è dubbio che porti con sé anche un elemento di democratizzazione o molecolare pluralismo della nazione. Che, indirettamente, e senza espliciti nessi di causalità, richiama alla memoria lo speech del presidente Usa Woodrow Wilson per il *Flag Day* del 1915, in cui è forse possibile leggere una corpografia della nazione disegnata in termini nettamente democratici e priva di analogie con la prassi politico-discorsiva europea del tempo:

> For me the flag does not express a mere body of vague sentiment. The flag of the United States has not been created by rhetorical sentences in declaration of independence and in bill of rights. It has been created by experience of a great people, and nothing has been written upon it that has not been written by their life. It is the embodiment, not of sentiment, but of history, and no man can rightly serve under that flag who has not caught some of the meaning of that history. National experience is the product of those who do the living under that flag. It is their living that has created its significance, (…) They constitute the body of the nation (Wilson W., 1918, pp. 90-92).

Secondo Jennifer Marmo, in questo discorso di Wilson, rimasto tradizionalmente abbastanza in ombra nella storiografia europea, «the use of embodiment invites us to examine relations between the flag and the body. The word embodiment or corporeity can be defined as the experience of having and using a body. Thus, the American flag as it embodies history calls

for an examination of the flag and the body» (Marmo J., 2010, p. 46). La Grande Guerra, saldamente insediata nei suoi laboratori, non esita insomma a convertire i corpi individuali in corpo sociale ed a sovrapporre pesantemente il secondo ai primi:

> The social body constrains the way the physical body is perceived. The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society. There is a continual exchange of meanings between the two kinds of bodily experience so that each reinforces the categories of the other. As a result of this interaction the body itself is a highly restricted medium of expression. The forms it adopts in movement and repose express social pressures in manifold ways (Douglas M., 1995, p. 74).

Com'è di immediata evidenza, non siamo in presenza di una semplice metafora, ma di un'assimilazione delle corporeità e volontà individuali al soggetto collettivo nazionale che non solo si appropria dei corpi dei suoi cittadini o sudditi ma in qualche misura li devitalizza, li disincarna, li rende trasparenti per meglio poterli funzionalizzare al proprio disegno. Quando John Dos Passos, reduce dal fronte italiano della Grande Guerra, decide di scrivere qualcosa sull'*Unknown Soldier* degli Stati Uniti d'America, gli mette sulle labbra parole che suonano come una sorta di vera e propria auto-dissacrazione: «And there's a hundred million others like me» (Dos Passos, J., 1991, pp. 375-377). Si tratta, da parte dello scrittore, di una secca smentita alle parole che il presidente Harding aveva pronunciato al cimitero di Arlington per spiegare il senso della cerimonia di quel giorno: «we are met today to pay the impersonal tribute; the name of him whose body lies before us took flight with his imperishable soul». (Harding, G. W.,1921, p. 4). Un modo, come avrebbe scritto l'umorista George Carlin, per confermare che «tutti sanno qualcosa del Milite Ignoto, ma nessuno sa nulla del "Well-known Soldier"» (Carlin, G., 1997, p. 180): nemmeno com'era vestito quando l'hanno esumato.

Nulla, più dei corpi, è deturpato, violato, violentato e sconsacrato dal conflitto; nulla più del corpo del soldato – e ciò in linea con la catena di terribili paradossi e contrappassi innescata dalla Grande guerra – sarà esaltato, consacrato e però trasfigurato e smaterializzato, dopo, come il corpo del soldato. Solo apparentemente, però, è un trionfo del corpo; nella realtà del processo di simbolizzazione del Milite Ignoto, con le sue molteplici diramazioni ed espansioni su latitudini molto più ampie e complesse del culto dei morti, dal fondo dei rituali cui la fine della guerra metterà capo non potrà essere espunta la devitalizzazione della fisicità e la conseguente perdita di peso dei corpi prescelti.

In via teorica, si tratterà di individuare un corpo qualsiasi, al riparo da ogni possibilità di identificazione. In concreto, è chiaro fin dall'inizio che si tratta di "costruire" o ricostruire il corpo della nazione attraverso un prescelto casuale e anonimo da trasfigurare in eletto ed eroicizzato, a cui affidare il compito di saturare ansie, placare risentimenti, tacitare interrogativi e, soprattutto, dare un senso a tutto ciò che è accaduto riempiendo la mancanza d'identità dell'Ignoto con tutti i nomi e i corpi, le storie e le famiglie, dei mancanti all'appello (Todero, F., 1998, pp. 43 ss.). Un'identità corporea da far diventare astratta; un rito e un mito equivalente anche ad un autoscatto con il quale adoperarsi a sfocare i profili individuali dei morti e dei vivi, concretamente incarnati, per far risaltare una collettiva, o solo individualisticamente affollata, scena identitaria. Non l'anonimato svuoterà di storia i corpi dei caduti sconosciuti, ma l'invenzione del corpo «unanime», e perciò immateriale e necessariamente disincarnato, della nazione che si re-immedesima e ricompone in corpo mistico (Wittman, L., 2011, pp. 29 ss.).

A sublimare e smentire al tempo stesso provvedono nel tempo i cimiteri di guerra. Nei quali è visibile senza mediazioni che la "materia prima" necessaria ad alimentare la fabbrica della guerra sono stati i corpi dei soldati. Qui, in questi perimetri, i numerosi, scaltriti, elaborati e strategicamente robusti tentativi di rimuovere la verità dei corpi, elementare e sconvolgente al tempo stesso, come anche di disinnescarne o attutirne la carica dirompente, non hanno avuto successo, nemmeno sul piano linguistico-simbolico attraverso la «veicolazione metaforica» del corpo in carne ed ossa in «corpo in figure» (Cavarero, A., 1995, p. 7).

Nient'altro che corpo

I soldati e i loro corpi. Alla fine nelle lettere e nei diari la dimensione della guerra ritrova i concreti corpi dei soldati; anche se, come scrive il poeta e narratore australiano Frederic Manning di quei soldati:

> they had nothing; not even their own bodies, which had become mere implements of warfare. They turned from the empty wreckage and misery of life to an empty heaven, and from an empty heaven to the silence of their own hearts (Manning, F., 1929, p. 205).

Non possiedono più neanche il loro corpo perché spesso capita loro di non riuscire più a "sentire" la loro fisicità: gelo, pioggia, intemperie, stanchezza, fango, ferite, disorientamento, paura, dolore la esaltano e la stordiscono, la esasperano e la diluiscono. La patria, la nazione, la politica, la fede religiosa; elaborazioni e figure della mente, del desiderio e della volontà certamente. Che però non si percepiscono attraverso la pelle o i sensi. E se è da un lato vero che «the human body like any other object is perceived through our senses», esso non anima soltanto un paradigma tanto sensitivo quanto effimero : il corpo, e quello del soldato in guerra a maggior ragione, costruisce ed alimenta «a discrete and independent semantic domain in memory» (Majid, A., 2010, p. 58). Si tratta, come sempre, di una semantica dell'estraneità e della autonomizzazione e, al tempo stesso, nei medesimi autori e spazi narrativi o rievocativi, della riappropriazione, in una dialettica delle percezioni e auto-auscultazioni che non è contraddittoria, ma semplicemente rispondente a percezioni e soggettività in continuo movimento.

Il notaio richiamato alle armi Giuseppe Personeni – che scrive ai suoi familiari il 1 novembre del 1915 – confessa di non essere mai certo del suo corpo e, pertanto, di auto-auscultarsi ogni volta che un dubbio lo sfiora: «Mi palpo, sono secco come una aringa, ma intero». Il segreto pensiero del notaio-soldato è di poter «morire sul colpo» e di finire, con il corpo integro, «in pace entro una fossa, abbracciato agli altri fratelli che mi aspettano» (Personeni, G., 2003, pp. 90 e 265). Il proprio corpo, i cinque sensi e le capacità percettive, che l'intreccio di fisicità e sensazioni stimola e affina, in situazioni e luoghi così estremi che disegnano il confine avanzato e forniscono lo scandaglio più sensibile e il monitor più attendibile di sé e di un mondo che viene a concentrarsi in un punto-corpo-tempo molto determinato. Il soldato Primo Farabegoli, contadino e illetterato, quando scrive al cognato, il 1 agosto 1915, sentendosi forse più libero e meno circospetto di quando scrive alla moglie o ai genitori non esita a dire le parole che chissà da quanto tempo gli affiorano dal cuore: la sua speranza è che la guerra «finisca presto» in modo da «portare il moi corpo fra di voialtri» [Bellosi G., Savini M., 2014, p. 275]

Nell'acuta esasperazione e fibrillazione della soggettività, il corpo del soldato in trincea, o in attraversamento della terra di nessuno, sente sé stesso come «"luogo" della guerra e della

contemporaneità» (Bertilotti T., Bracco, B., 2011, p. 5); e, per nulla metaforicamente, come corpo della nazione, anche nell'ipotesi della più drastica auto-identificazione o di un minimale restringimento della nazione alla casa, famiglia, minuscola rete relazionale e luogo di provenienza personali (McSorely, K., 2013).

Inizia tutto con parole stentoree e linguaggi accalorati, infocati: i popoli, gli stati, le alleanze, le nazioni, le patrie, i confini. Due mondi che si affrontano. Una realtà complessa e complicata che a un certo punto si restringe fisicamente a una «buca terrosa piena di cadaveri», una cosa chiamata trincea (Stuparich, G., 2015, p. 37). I mondi e i regni, gli imperi e le nazionalità, la liberta e la democrazia rifluiscono in due fossati lerci e puzzolentio: due trincee e tra esse un lembo di «terra di nessuno». Immergendosi nel buco nero della trincea e scavando fino alla fine delle ipostasi e delle astrazioni, a ritrovarsi l'uno contro l'altro, nemici mortali, sono solo due corpi avvolti in divise sempre meno identitarie e identificanti, tanto esse sono sbiadite, sporche e incrostate di fango. I due mondi in guerra, gli arciduchi e i re, gli interventisti e i neutralisti, gli imperi e le repubbliche si rattrappiscono, s'inchiodano e s'impuntano in quei due singoli ed individuali corpi che si scrutano dicendo, senza parole, che essi sono nient'altro che corpo, la loro nuda vita: «tutto il mio corpo, come il suo, era pronto a scattare; di fronte, io e lui, in una tensione senza distrazioni». Non ci sono più segni né emblemi, bandiere o fanfare, ma solo la fisicità, la *corporeality*, i cinque sensi e la paura che si aggiunge come vibratile e ubiquitario sesto senso (Winterton, M., 2012, pp. 229 ss.) – che percepiscono, anche senza visualizzarla, anche quando in realtà non la vedono, la presenza del nemico su quel terreno deserto e desolato che è invece, esso sì, «visibile in ogni sua ruga» (Stuparich, G., 2015, p. 63).

Bibliografia

Bellosi, Giuseppe e Savini, Marcello, *Verificato per censura. Lettere e cartoline di soldati romagnoli nella prima guerra mondiale*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2014[2].

Bertilotti, Teresa; Bracco, Barbara, «Introduzione: Il corpo violato. Sguardo e rappresentazioni nella Grande guerra», in *Memoria e Ricerca*, n. 38, 2011, pp. 5-8.

Bracco, Barbara, *La patria ferita. I corpi dei soldati italiani e la Grande guerra*, Giunti, Firenze 2012

Carlin, George, *Brain Droppings*, New York, Hyperion, 1997

Cavarero, Adriana, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano 1995

Constantine, Simon, «War of Words: Bridging the Language Divide in the Great War», in *War in History*, 18, 2011, n. 4, pp. 515–529

D'Annunzio, Gabriele, «Sulla tomba di un eroe del Carso: Giovanni Randaccio» (1917), in Id., *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, a cura di Annamaria Andreoli e Federico Roncoroni, Mondadori, Milano 1996.

Dos Passos, John, «The Body of An American», in Id., *1919* 1932, Mufflin, Boston-New York 1991.

Douglas, Mary, *Naural Symbols: Explorations in Cosmology*, Routledge, London-New York 1995[2].

Fineman, Mia, «Ecce Homo Prostheticus», in *New German Critique*, n. 76, 1999, pp. 85-114.

Gillerd, Chris; Higgs, Paul, *Ageing, Corporeality and Embodiment*, Anthem Presse, London-New York 2014.

Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York-London 1985.

Harding, Gamalier Warren, *The Unknown American Soldier. Address of the President of the United States at the Ceremonies Attending the Burial of an Unknown American Soldier in Arlington Cemetery November 11, 1921*, U.S. Government Printing Office, Washington D.C., 1921.

Kędzierska, Aleksandra, «Walking in Hell: Spatial Inversions in the Poetry of the Great War», in Wojciech Drąg, Jakub Krogulec, Mateusz Marecki (a cura di), *War and Words : Representations of Military Conflict in Literature and the Media*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon

Tyne 2016, pp.31-44.
Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Anthropes, Paris 1974.
Leoni, Diego, *La guerra verticale. Uomini, animali e macchine sul fronte di montagna 1915-1918*, Torino, Einaudi, 2015.
Majid, Asifa, «Words for Parts of Body», in Barbara C. Malt ; Philipp Wolff (a cura di), *Words and the Mind. How Words Capture Human Experience*, Oxford University Press, New York-Oxford 2010, pp. 58-71.
Manning, Frederic, *The Middle Parts of Fortune: Somme and Ancre, 1916*, London, Piazza 1929.
Marmo, Jennifer, «The American flag and the body: How the flag and the body create an American meaning», in *Kaleidoscope: A Graduate Journal of Qualitative Communication Research*, 9, 2010, pp. 45-63.
McNally, David, *Studies on Language, Labor, and Liberation*, State University of New York Press, New York 2001.
McSorely, Kevin, «War and the Body» e «Rethinking War and the Body», in Id. (a cura di) *War and the Body: Militarisation, Practice and Experience*, edited by Kevin McSofrely, Routledge, London-New York 2013, pp. 1-31 e 233-243.
Mogavero, Valeria, «Geo-corpografie e sensorialità (Il soldato Umberto Massimi e il suo diario di guerra)», in Tancredi Artico (a cura di), *Il corpo delle umane memorie*. *La Prima guerra mondiale tra letteratura e storia*, Lint Editoriale, Trieste 2016, pp. 151-168.
Montague, Charles Eduard, *Disenchantment*, Brentano, New York 1922.
Montanari, Federico, *Linguaggi della guerra*, Meltemi, Roma 2004.
Owen Wilfred, *Collected Letters*, edited by Harold Owen, John Bell, Oxford University Press, London 1967.
Parain, Brice, «Petite métaphysique de la parole», in *Nouvelle Revue Française*, 17, 1969, n. 193, pp. 179-212
Personeni, Giuseppe, *La Guerra vista da un idiota* [1922, Centro Studi Valle Imagna, Bergamo 2003.
Rau Petra, «Between Absence and Ubiquity: On the Meanings of the Body-at-War», in Ead. (a cura di), *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature. Bodies-at-War*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (UK), 2010, pp. 1-25
Remarque, Erich Maria, *Im Westen nichts Neues* [1929], tr. it. *Niente di nuovo sul fronte occidentale* [1931], Mondadori, Milano 2015.
Reznick, S. Jeffrey, «Prosthetics and Propaganda in the Great War», in Nicholas J. Saunders (a cura di), *Matter of Conflict: Material Culture, Memory and the First World War*, Routledge, London 2004, pp. 51-61.
Ricca, Anna Grazia, «Figure della mascolinità nell'immaginario della Grande Guerra», in Laura Guidi (a cura di), *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, ClioPress, Napoli 2007, pp. 73-91.
Roynette, Odile; Siouffi, Gilles; Steuckardt, Agnès, «La guerre, ce laboratoire langagier», in Iid (a cura di), *La langue sous le feu. Mots, textes, discours de la Grande Guerre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, pp. 9-29.
Saunders, J. Nicholas, «People in Objects: Individuality and the Quotidian in the Material Culture of War», in Carolyn L. White (a cura di), *The Materiality of Individuality. Archeological Studies of Individual Lives*, Springer, Heidelberg-London-New York 2009, pp. 37-55.
Stuparich, Giani, *Guerra del '15* [1931], Macerata, Quodlibet, 2015.
Todero, Fabio, *1918, la guerra nella testa. Arte popolare, esperienze, memoria nel primo conflitto mondiale*, Trieste, Lint, 1998.
Wilson, Woodrow, «What the Flag Means (Address at Day Flag Exercises, Washington June 14, 1915)», in *Selected Addresses and Public Papers of Woodrow Wilson*, New York 1918.
Winterton, Melanie, «Signs, Signals and Senses: the soldier body in the trenches» , in Nicholas J. Saunders (a cura di), '*Beyond the Dead Horizon'. Studies in Modern Conflict Archaeology*, Oxbow Books, Oxford 2012, pp. 229-241.
Wittman, Laura, *The Tomb of the Unknown Soldier, Modern Mourning and the Reinvention of the Mystical Body*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2011.

LE CORPS DE L'ANAGRAMME

Eugénie Péron-Douté
Université Paris 8, France

Abstract*. Working on text fragments, I want to present a work by Bellmer, Les Jeux de la poupée VI. I question, among other things, the very notions of body, skin and bande libidinale, playing with Lyotard and Bellmer, multiplying them, making them engender an esthetic device. Both of them like the reversibility of words. In a spec(tac)ular way, these two thinkers change body into sentence and sentence into body, disorganizing internal organization of the body's organs, taking inside out and bringing outside in, emphasizing continuum between them, like Lyotard's bande libidinale or Möbius strip. Letter's reversal, permutation, wordplay, pun, anagram, hypogram, paragram bridge poetics, esthetics, psychoanalysis. All these fields are staged by Lyotard and Bellmer, questioning unconscious and its "économie théâtrique". Verbal inversion and reversion, disorientation of words and bodies. Text, body, body text, anatomy are dismembered, disarticulated, engendering new ways of reading, touching, feeling, inverting and reversing reading directions, meanings and senses.*

Keywords*: language; reversibility; organ; libidinal.*

Langage bellmerien et lyotardien

« Le goût de la réversibilité qui est à l'origine des mots et qui leur confère leur ambiguïté vibrante » (H. Bellmer, 2012, pp. 19-20) existe tant chez Bellmer que chez Lyotard, faisant fonctionner tous deux un dispositif propre à « faire la pensée dans la bouche » (*Ibid.* citation de T. Tzara, p. 20) : par l'installation, la photographie, le dessin et la poésie pour l'un, et dans les mots et la quasi-mise en scène plastique de l'écrit *postmoderne* pour l'autre. De façon spéculaire, les deux penseurs transforment le corps en phrase et la phrase en corps, désorganisant l'organisation interne des organes du corps, projetant l'intérieur à l'extérieur, l'extérieur à l'intérieur (On pense ici à la « logique de la supplémentarité, qui veut que le dehors soit dedans » (J. Derrida, 1967, p. 296), comme un continuum, une *bande libidinale*, une bande de Moebius. Ainsi, « le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables. » (*Op.cit.* p. 45) Renversement des lettres, permutation, jeu de mot, anagramme, hypogramme, ou encore paragramme tracent des ponts entre poésie, esthétique et psychanalyse, domaines que mettent en scène Lyotard et Bellmer, revisitant toute une économie *théâtrique* de l'inconscient psychique. Bellmer le met à l'œuvre dans son poème anagrammatique démultipliant et tordant le vers « Rose au cœur violet ». Le *palin-drome*, littéralement la course en arrière, est l'arrière de la scène, les coulisses de la représentation ou plus exactement, selon Bellmer, de la *présentation*, une course à contretemps où vie et mort interférent, s'entremêlent, se lisant en avant et en arrière. « Un amalgame ambigu de ''perception pure'' et de ''représentation pure''. » (*Ibid.*, p.12) Inversion et *réversion* verbales, désorientation du corps des mots et des corps organiques. Texte, corps, corps de texte, corpus et anatomie sont démembrés, désarticulés, engendrant de nouvelles manières de lire, de toucher, inversant ou retournant les sens de lecture, directionnels, sémantiques ou encore physiologiques. « Elle perdit la vision par les yeux en même temps qu'elle acquérait la faculté de voir par l'extrémité du nez et le lobe gauche de l'oreille, tout en conservant la même acuité visuelle. Même transposition de l'odorat qui, plus tard, se déplaça au talon… » (*Ibid.* p.14) Chez Bellmer, le goût anagrammatique est lié à la démultiplication des sexes, à la

multiplication des *machines désirantes*, des pratiques « où parler à l'envers veut dire : sodomiser le verbe » (*Ibid.* p.38). Bellmer et Lyotard sont obsédés par la réversibilité : anagrammes et déplacements corporels pour l'un, bande libidinale pour l'autre. « A partir des superpositions et permutations d'organes, Bellmer entend alors composer un dictionnaire des ''monstrueuses analogies-antagonismes'' qui s'opèrent dans le corps à partir du moment où l'on reconnaît à un organe cette faculté de toujours entrer en résonance avec un autre. L'artiste attribue à ces analogies un statut décisif, puisqu'il va jusqu'à considérer qu'une partie du corps n'accède à l'existence qu'à partir du moment où elle peut se voir autrement que ce qu'elle est, idée que l'on trouve également sous la plume d'Artaud qui déclare que ''Le propre du corps est de pouvoir être toujours autre chose que ce que l'on voit. / Le corps ne peut être apprécié qu'en fonction de cette mutation […] / et parce qu'il changera, / hors cela / il est / sans aucune lisibilité''. » (Duménil Lorraine, « La projection du véritable corps : Antonin Artaud, Hans Bellmer », p.57, *in* H. Marchal et A. Simon (sous la direction de), *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, pp. 49-61).

Spécularité de l'articulation. Articulation phonétique, articulation corporelle, articulation conceptuelle.

Pour René Leriche, « la vie dans le silence des organes » est signe d'un bien-être, d'une bonne santé quand les viscères ne se font ni sentir, ni percevoir, ni entendre. Le symptôme est alors comparé à une alarme troublant la tranquillité du corps. Bellmer et Lyotard opèrent un renversement complet de cette idée. « En bonne santé, nous avons l'impression d'être dans notre corps, comme le ''pilote en son navire'', selon la formule cartésienne, puisque le corps semble obéir ; à l'inverse, dans la maladie, le corps se manifeste avec bruit et ce bruit devient un obstacle à la vie. C'est pourquoi la situation de maladie permet, paradoxalement, de prendre conscience du corps selon des modalités que la santé méconnaît. » (J.-C. Fondras, 2014, p.178). Pour Bellmer, la santé tient dans la désorganisation, la réversibilité : la phrase renversée permet de se refaire une santé, s'incrustant plus facilement dans la mémoire, donnant au contenu un caractère « indéfectible », « immunisé », luttant contre l'oubli (*Op.cit.* pp. 21-22). Comme la technique de double exposition photographique entrainant la superposition de deux images, l'expérience du souvenir, *remember*, se superpose avec le fait de *remembrer* un corps organique ou un corps textuel. En effet, loin de reprendre à son compte l'idée « théorique » d'un individu entier qui devrait se considérer comme foyer de douleur (*Ibid.*, p.23), par le sentiment d'inversion, de multiplication, de dédoublement, Bellmer préconise des arborescences d'oppositions afin que se forment l'expérience et l'expression de l'organisme. Pour Lyotard et Bellmer, il ne s'agit pas de penser le corps en termes de bonne ou de mauvaise santé, binarisme honni par les deux penseurs, mais bien plutôt de concevoir ce dedans, cet « être dans le corps » comme un dedans mis à plat, ouvert, contaminant ce qu'il touche, ce avec quoi il entre en relation. Cette idée se manifeste dans la photographie de l'installation *Les jeux de la poupée VI* (1936) de Hans Bellmer qui la théâtralise et la performe. En effet, la poupée articulée /désarticulée/réarticulée fait entrer de l'extérieur dans son intérieur, ou inversement, la poupée fait entrer de l'intérieur dans un extérieur, ou encore fait sortir de l'extérieur dans un intérieur, etc. Les mots s'inversent, se culbutent, s'enchevêtrent. « L'image du corps subit comme une ''extraversion'' l'étrange contrainte d'un mouvement du dedans au dehors, dans ce sens que l'intérieur de l'organisme tend à prendre la place de l'extérieur […] cette surface intérieure semble traverser toute la profondeur de l'organisme pour devenir en pleine lumière, tel un gant retourné, l'épiderme du corps […]. » (*Ibid.*, p.34)

Toute une *métalangue* est à l'œuvre chez Bellmer, bien que sa poupée soit un corps *infans*, à la fois enfant et muet. « Le système veut avoir et être l'*infantia* aussi, la faire parler, elle, la Silencieuse, la Perverse, l'Horrifiée. » (J.-F. Lyotard, 1994, p.14) Métalangue bellmerienne, langue de l'articulation, logos des articulations organiques, littéralement de l'arthro-logie en puissance : une pomme devient une boule d'articulation de poupée autrichienne des années 1930 ou encore un ventre, des mamelons articulatoires, une chaise démembrée au corps-à-corps avec la poupée, cette assise se meut en entrailles, un pied (de chaise) devient un bras (de poupée), un bras rhizomatique, des métamorphoses engendrant d'autres corps à partir du corps lui-même, le multipliant, le décomposant, le composant et le recomposant indéfiniment. « Multiplication des principes métamorphiques. » (*Op.cit.*, p.52) Une plongée dans le corps photographié en plongée et prolongé par les objets environnants, un tissu éventré offrant ses stries comme un tissu organique. Un ecto-corps, endo-corps, exo-corps, amphi-corps, autant d'appellations possibles, agençables, offrant de véritables somato-*transformateurs*. Le corps fruit, le corps fuit, les matières se connectent. De « l'imagination corporelle, l'extraversion est certainement la péripétie » (*Op.cit.*, p.38) – la *zone* dirait Lyotard – poupée, pomme, chaise, ruban, nappe forment une zone organique, une *permutation*, une ligne de fuite en contagion libidinale, une *anatomie du désir*, insufflant des transformateurs en puissance, une anatomie de dispositifs et des dispositifs anatomiques. Il n'est pas question de corps morcelé chez les auteurs, mais de morceaux de corps qui construisent. Ces morceaux sont des métaphores et des représentations d'un désir en soi. « Le corps morcelé est néanmoins d'abord corps, rapportant ensuite à soi-même le morcellement comme sa propriété » (*Op.cit.*, p.42), introduisant un principe de réversibilité corporelle, organique. Si Bellmer s'inscrit dans une volonté scopique d'exploration de la réversibilité, Lyotard, lui, la parcourt par le biais du toucher. Décomposition, recomposition organique. Economie du corps en vue de toucher la puissance de la mécanique du désir et d'interroger l'inconscient physique. Bellmer et Lyotard dessinent leur pensée dans « l'étude de la formation de l'image et des rapports entre ''l'anatomie'' de cette image et les images de notre anatomie. » (*Op.cit.*, p.66).

La/the chair

Plongeons dans la photographie de Bellmer. La description proposée, dans sa *Petite anatomie de l'image*, d'une assise, d'une assiette (*Ibid.* p.30), et de l'opposition qu'il déjoue entre un homme et une femme, permet deux lectures de la présence de cette assise à côté de la poupée. Dans un premier temps, Bellmer branche l'image de l'homme sur un fauteuil et l'image de la femme sur une assiette. Dans un second temps, les rapports d'identité ne restent pas aussi tranchés. L'image de l'assise devient l'image de l'assiette. L'homme assis, endormi sur le fauteuil, va laisser une empreinte comparable à la forme d'une assiette rêvée pendant son sommeil. Un déplacement, une transposition d'identité est donc à l'œuvre. Alors que sur l'assise se marque la forme d'une assiette, sur l'image de l'homme s'imprime l'image de la femme. L'homme « est devenu femme » (*Ibid.* p.30). En étudiant l'œuvre de Bellmer à travers le prisme de son travail littéraire, on peut dire que *les jeux de la Poupée VI* est une œuvre transgenre. En effet, dans un premier temps, une corrélation se crée entre la poupée, l'image de la femme et l'assiette, antagoniquement à la corrélation entre l'assise de la chaise et l'image de l'homme. Cette photographie se lit comme un diptyque, elle offre deux tableaux, deux images, deux personnages : la poupée, située du côté de ce que Lyotard nomme *figure*, et l'assise située du côté du *discours*. Dans un second temps, Bellmer rompt cette dichotomie par une « transgression » ou, pour reprendre ses termes, par une *réversion*, synonyme de puissances multiples et de mélange des genres. Il engendre une œuvre

transgenre où, en seconde lecture, la poupée et l'assise, loin de s'opposer ou de se compléter, se superposent, « il s'agit d'un singulier enchevêtrement des principes antagonistes ''homme-femme'' ». (*Ibid.* p.31)

La chaise – *the chair* – est également perçue comme une chair étalée, étendue, mise à plat, de la chair à sécher, comme on suspend la peau des animaux. Il y a du devenir-animal dans cette photographie. Etendre comme on étend son linge, grand corps lisse tendu. Pas d'intérieur, tout est dehors. Mise à plat de la peau, elle devient une collection de grands plans veloutés. La théâtralisation de la main et de la chaise permet d'ancrer le corps de la sculpture dans le corps du mobilier, le pied de chaise ancré dans cette main n'est pas la représentation du bras : le pied et le bras ensemble « ne sont pas des significations, des métaphores, ils sont le même se dépensant diversement, réversiblement. Ce que Bellmer finit par dire. » (*Op.cit.*, p. 56) Chaise écharnée qui devient peau, qui a été lavée et qui sèche. Echarner après avoir écorché le corps, enlever la graisse et la chair, la peau ne peut plus pourrir. Comme la photo passée aux sels d'argent, l'image est fixée : *the chair* et la chair ne pourriront pas. Laver pour enlever le sang. Laisser sécher pour préparer au tannage, bien étirer la peau, faire des trous, utiliser un châssis en bois et s'assurer que l'air circule, gratter l'épiderme avant de laisser baigner la peau dans la solution du tannage, prêter une attention particulière à la peau du ventre, celle-ci est plus fine que la peau du reste du corps. Ensuite, on applique la solution, tirée du cerveau de l'animal, sur la peau. Un cerveau est assez gros pour tanner l'intégralité de la peau du corps dont il est extrait. Tout comme la photo est passée aux sels d'argent, on sale la peau, on sale son aliment. Une peau nourriture, une peau mangeable, une installation invitant à venir se servir, à y mettre les mains.

Un pique-nique étendu sur une toile, un tissu strié comme un drap offrant des victuailles ou un mets froid à partager, grignoter. Des bouts à croquer. Pas de tout, pas de totalité, pas *un* corps, « non pas un corps morcelé, puisqu'il n'y a jamais eu que des morceaux de corps et qu'il n'y aura jamais un corps, cette collection errante étant l'affirmation même du non-corps » (J.-F. Lyotard, 1991) mais des plats, des victuailles, des partages de peu de valeur, du manger *nomade* [Deleuze]. Littéralement du *sarco-phage*, de la chair mangeuse, du mangeu.r.se de corps/de chair. Espace vert ou nappe verte rappelant l'image des pique-niques champêtres. Devenir-végétal, le corps de la nappe devient herbe « et le réseau lymphatique, et les fines pièces osseuses du poignet, de la cheville, démontez et mettez-les bout à bout avec toutes les nappes de tissu nerveux […] ». (J.-F. Lyotard, 1974, p. 9) Le corps lui-même semble devenir une recette de cuisine lorsque la langue est déplantée.

Le hors-corps

S'il est évident que « la question du corps ici se pose […] nous ne devons pas trop nous fier à ce mot car si l'espace et le temps sont frappés […], le corps l'est aussi et doit l'être. Peut-être faut-il aussi se mettre au deuil du corps. » (J.-F. Lyotard, 2014, p.127) Lyotard met en suspend le corps d'une façon positive, indiquée par le *au deuil* plutôt que *en deuil*, comme on se mettrait *au* vert – au vert pomme de Bellmer, au vert printanier insufflé par l'image du pique-nique, au vert nappe. « Le sujet contemporain n'a pas de corps. Il est une ''somathèque'' : un appareil somatique dense et stratifié, saturé d'organes ». (*In* P.B. Preciado, *Contre-fictions* / « Contre-fictions féministes, queer, trans et handi du corps contemporain », http:// www.halles.be /fr/ completeprogram/548/) En effet, « se débarrasser de la notion de ''corps'', et la remplacer par celle de ''somathèque'', c'est suggérer que le corps n'existe plus. Nous avons une telle multiplicité d'organes qu'il est aujourd'hui

impossible de les faire tous entrer dans ce qu'il est classiquement convenu d'appeler ''corps''. » (*Op.cit.* P.B. Preciado, « Fluides bouillants ») Ainsi, « c'est de leur unité manifeste qu'il faut se méfier. » (*Op.cit. Dérive à partir de Marx et Freud*, chapitre *Dérives*) Lyotard préconise de faire *dériver* le corps et c'est bien ce à quoi s'emploie Bellmer dans ses installations. Les deux auteurs élaborent un dispositif de *déplaçabilité* selon un « goût de multiplication anatomique. » (*Op.cit. Petite anatomie de l'image*, p.64) La sculpture de Bellmer peut être assimilée à « une membrane pare-excitations » (*Op.cit. Dérive à partir de Marx et Freud*). Nous sommes du côté de la *figure* lyotardienne. « Ainsi, la figure n'est plus supposée accessible grâce à la seule négation-transgression d'un ordre, mais affirmativement, en elle-même, comme position libidinale. » (*Ibid.*) Bellmer préfère parler de *centre virtuel d'excitation*, Lyotard, lui, emploie les termes de *dispositif libidinal*.

Dispositifs (re)présentatifs

1- Un organe orange au cœur de l'image, en son sein (au sein de la photographie et au sein de la poupée), bousculé par une pomme verte. Le *tout* refermé par un ruban invitant le/la regardeu.r.se à y faire intervenir ses mains, faussement *tout*, faussement fermé, faussement mis en paquet, laissant supposer le mouvement d'une ouverture, à la dérobée : le bras pouvant se déplier, laissant imaginer des mouvements d'étirement. Le ruban blanc indique le geste d'« inscrire son intrigue sur le ruban de la vie. » (*In* J.-F. Lyotard, 1988, p.40) « Ce segment fou qui agirait comme une matrice dont les propriétés ne cesseraient de changer et qui déroulerait donc à sa ''sortie'' le ruban imprévisible des marques libidinales. » (*Op.cit. Economie libidinale*, p.25) Possibilité de modification incessante du corps, de ses articulations mobiles, semi-mobiles, fibreuses, cartilagineuses, synoviales. Nœud ironique, criard, faussement doux, fallacieux, surtout railleur, un cri de Munch dont on aurait fermé la mâchoire, invitant à l'ouvrir, un agencement pulsionnel, un dispositif contingent, toute une économie libidinale des membres articulés, une « topologie des puissances érotiques » (*Op.cit. Des dispositifs pulsionnels*), une *puissance* d'*extraversion* (Expression formée de concepts lyotardien et bellmerien).

2- *La poupée* est une figure *passible* (Lyotard attribue un sens particulier à ce terme. La passibilité se situe au-delà de l'opposition passif/actif), apparaissant comme une danseuse classique, sur pointe, tournoyant lorsque s'ouvre une boîte à musique mécanique dont l'organe est constitué de lames d'acier. La ballerine s'anime, mise en vibration mécaniquement. « On peut imaginer Bellmer fou d'exaltation devant son œuvre, ayant réussi ce qu'Artaud exigeait : ''Faire danser enfin l'anatomie humaine''. » (Monique Broc-Lapeyre, « Hans Bellmer ou l'artisan criminel », *Revue d'esthétique* n°1-2, 1978) (Sur)prise dans son mouvement par la photographie, elle laisse percevoir d'autres ouvertures gestuelles possibles une fois le nœud dénoué. Une « transformation de la transformation perspectiviste » (J.-F. Lyotard, 1977, p.37), transformer la transformation, modeler le mouvement, mettre en mouvement, créer l'imagination de mouvements au sein d'un mouvement fixé.

3- La poupée peut se lire comme une zone maladive avec ces amas de boules formant des excroissances, « des petites machines, des petits organes, des petites prothèses ». (*Op.cit. Des dispositifs pulsionnels*, p.33) Maladies de la peau ou proliférations cancérigènes. Un corps cancéreux, une tumeur, une poupée modèle pour la recherche sur le cancer de la peau ou le cancer du sein. Cette poupée « repensée » et « reconfigurée » (D. Haraway, 2007, p.278) est une machine-outil, production de laboratoire, dont la scène est pharmaceutique. Du normal au pathologique, le laboratoire joue un rôle primordial dans la construction de ces identités.

« On se retrouve catapulté dans le domaine narratif qui englobe le bon docteur Frankenstein [Bellmer] et son monstre [la poupée], et toutes les autres scènes séduisantes de naissances nocturnes, dans la culture mythologique de la science. Le laboratoire apparaît de façon répétée comme ce lieu d'une inquiétante étrangeté où viennent au monde des entités qui ne cadrent pas, qui ne sont pas à leur place, qui ne peuvent être normales. » (*Ibid*. p.280) La logique symptomatique du discours s'impose pour traiter une normalité corrompue, pour donner à voir ce qui ne devrait pas être vu. En ce sens, la poupée est littéralement *obscène*, une OncoMouse avant l'heure.

4- Véritable dispositif ironique et acerbe, l'œuvre de Bellmer se situe à l'opposé des propagandes nazies. Il donne à voir une *contre*-propagande victorieuse de ce que doit être un beau corps debout et en marche. Pour reprendre ses termes, il donne à voir une *contre-pratique*. Alors que l'anthropométrie nazie connait son plein essor, Bellmer se livre à une contre-anthropométrie, une contre-phrénologie. Il est un artiste à « contre-courant » (Première occurrence rencontrée *op.cit. Des dispositifs pulsionnels*, p.24) dirait Lyotard. Son dispositif met en scène « la distorsion, l'écartèlement, la différence et l'extériorité à toute forme. L'informe et le défiguré » (*Op.cit. Des dispositifs pulsionnels*, p.22). Il se métamorphose en « un appareil sociophage qui absorbe la société civile ». (*Ibid.* p.28) La poupée, en tant que « prétendu corps » (Première occurrence rencontrée *op.cit. Des dispositifs pulsionnels*, p.29) et « pseudo-corps organique ou social » (*Op.cit. Des dispositifs pulsionnels*, p.34), est l'incorporation de la fuite face au nazisme, elle lui donne chair en s'incarnant comme un coup d'Etat esthétique et en devenant « la nouvelle figure libidinale » (*Ibid.* p.26). Réponse au capitalisme également, véritable pied de nez, satire de l'inutilité moderne. « C'est un miroir déformant, bossué, avec des zones aveugles, des rires et des rides produisant des distorsions, des anamorphoses sauvages, aléatoires. » (*Ibid.* p.23)

5- Comment ne pas penser également à une scène de suicide, quand on sait qu'Unica Zürn se défenestrera. Interprétation anachronique certes : l'œuvre photographique date de 1936 et le suicide aura lieu en 1970. Mais peut-être Bellmer est-il un visionnaire ? Œuvre en plongée, comme celle d'un photographe qui, regardant par sa fenêtre, découvrirait le carnage d'un corps suicidé, défenestré, gisant démembré au sol, sur le trottoir. « Et c'est ainsi que l'on voudrait que restât l'étrange objet, trace tragique et méticuleuse que laisserait de son passage un nu projeté par la fenêtre sur le trottoir ». (*Op.cit. Petite anatomie de l'image*, p.44) Le texte de Bellmer prouve que la question du suicide est présente dans ses pensées. Peut-être l'artiste met-il en scène l'un de ses cauchemars. Surréaliste et lecteur de Freud, il prête une attention particulière à sa psyché et à ses rêves, s'interrogeant plastiquement sur une interface vie/mort et sur une fusion de l'humain et du non humain. Cette œuvre donne effectivement la sensation d'un inextricable mélange de vivant et de mort. Photographie à connotations morbides. Nature morte. Il s'agit de la mise en scène d'un affrontement avec la mort, montrant de la vie dans la mort et de la mort dans la vie, enchevêtrement d'un désir à la fois morbide et violent. Bien qu'un *atlas du corps*, une *cartographie libidinale*, ou une *topographi*e soient encore possibles, Bellmer déplace les frontières, inscrivant sur un même plan, sur un même pan « son intrigue sur le ruban de la vie » (*Op.cit. Heidegger et « les juifs »*, p.40). Le visionnaire tente de décrypter les intensités libidinales en ouvrant les frontières de l'être humain, en le connectant avec son univers, fonctionnant comme par toucher contagieux, éclatant donc les limites et multipliant les objets, inversant, retournant, fusionnant les concepts. Jouant une fois de plus sur la superposition, permettant une surimpression du psychique sur le physique. Le désir, chez Bellmer, consiste en la fusion d'Eros et Thanatos, et la mort en une décomposition et une déformation des corps. Décidé, face à la montée du nazisme, à ne rien produire d'utile,

il va, grâce à son humour grinçant, placer le/la spectateur.trice face à sa propre inutilité et face à sa propre mort.

6- Le suicide est une piste, le meurtre en est une autre. « D'après le souvenir intact que nous gardons d'un certain document photographique, un homme, pour transformer sa victime, avait étroitement ficelé ses cuisses, ses épaules, sa poitrine, d'un fil de fer serré, entrecroisé à tout hasard provoquant des boursouflures de chair, des triangles sphériques irréguliers, allongeant des plis, des lèvres malpropres, multipliant des seins jamais vus en des emplacements inavouables. » (*Op.cit. Petite anatomie de l'image*, p.42) L'œuvre pourrait se lire comme un défi lancé à la violence, où fascination et révulsion sont mêlées, superposées. Bellmer ne se fabriquerait-il pas sa victime ? Une figure de la passibilité, consentante au démembrement. « Bref un très bon branchement multiple, divers-pervers » (*Op.cit. Economie libidinale*, p.34), en réalisant une poupée agençable, démontable, sur laquelle transférer toute une économie du désir, de pulsions érotiques, d'incitations libidinales. Bellmer se met dans la peau de cette figure de « l'artisan criminel » qu'il a lui-même défini. Les pulsions conduisent à des actes criminels et l'artiste préconise de les projeter artistiquement. « Le temps vient de ne pas s'en tenir à noter la capture et l'effacement des flux libidinaux ». (*Op.cit. Des dispositifs pulsionnels*, p.23) Ne pas refouler le *thanatos* mais le sublimer ou le transfigurer. Le corps érotico-morbide fait résonner métamorphose et métaphore. Alors que nous avons le sentiment de voir l'œuvre d'un tueur, Bellmer nous incite à tuer à notre tour. Tuer la censure interne, extérioriser ses pulsions qui sont « endosomatiques », sur ce qui n'est que mise en scène, (re)présentation du vivant. Il s'agit d'une théâtrique cathartique et maïeutique.

7- Si la poupée peut se lire comme une réminiscence de l'andréide Hadaly, elle contient en germes les prémices de la figure Cyborg d'Haraway. (Hadaly et Haraway sont des *parographes*, jeu d'écriture qui inspirerait sans doute Bellmer par la permutation de ces quelques lettres.) La machine, la créature, le réseau et le trafic d'organes constituent le quatuor par excellence du post-humanisme. De *L'Eve future* (Villiers de L'Isle Adam) à *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii), en passant par *Metropolis* (Fritz Lang), les organes sont la matière première de la mutation de l'humain vers le posthumain *cyberpunk*. *Innocence* (*Ghost in the Shell II*) décrit un monde où l'intégrité des corps est mise à mal : on n'y compte pas les transformations, métamorphoses, mutations et mutilations. Le film imbrique diverses références précitées : il décline et met en scène les poupées bellmériennes au sein d'une intrigue harawayenne tout en se référant à Villiers de L'Isle Adam. Premièrement, *L'Eve future* est évoquée et mise en scène à plusieurs reprises. Le film débute par une citation paraphrasée du roman de Villiers : « Si nos dieux et nos espoirs ne sont rien d'autre que des phénomènes scientifiques, alors notre amour est également scientifique ». Puis nous entrons dans le laboratoire de l'avatar de Donna Haraway travaillant sur le suicide d'une sexaroïde nommée Hadaly (modèle 2052) (« Avatar d'Haraway : - Il [ce robot] est très bien conçu, mais curieusement, il est destiné à des fonctions spécifiques […]. Il est équipé d'organes inutiles à des robots domestiques […]. C'est une sexaroïde. »). Deuxièmement, on relève le clin d'œil au CsO d'Artaud et de Deleuze & Guattari : le film se base sur une inversion de la géométrie de l'intériorité des corps humains. Troisièmement, les photographies fétichistes de Bellmer sont la matrice des gynoïdes. L'influence de Bellmer sur le film est notable, de la conception des gynoïdes à la similitude des poses, cadrages et angles de vue. Les gynoïdes d'Oshii réitèrent les problématiques soulevées par l'artiste concernant la question du désir machinique (que reprendront Deleuze & Guattari). Il s'agit de mettre en forme de nouveaux désirs produits par de nouvelles possibilités anatomiques. Ces poupées-gynoïdes recèlent des possibilités infinies de combinaisons et de recombinaisons. *Anagrammes corporels, appareils du désir*, écrirait Bellmer. Les organes et protubérances de *La poupée* apparaissent comme

métafictionnels, générant de nouvelles significations à chaque itération. Parmi les citations les plus marquantes, le générique du film s'ouvre sur l'assemblage d'une poupée-gynoïde. Manipulation et déformation des corps, soustraction, addition et multiplication anatomiques s'exercent sur les poupées-gynoïdes. En permutant la division et la multiplication, le générique offre un anagramme corporel posthumain. Le statut ontologique des poupées les rapproche des robots, cyborgs, automates et marionnettes. Les personnages de *Ghost in the Shell* (gynoïdes cyborgs ou sexaroïdes) prennent la parole sans ouvrir la bouche et sont utilisés comme vecteurs d'une parole qui leur est extérieure. *Qui parle et qui agit ?* demande Deleuze. « C'est toujours une multiplicité, au sein même de la personne qui parle et agit. » Le sujet, poupée ou gynoïde, devient un tissu de citations. Poupées-parlantes, poupées-parlées, porte-paroles, poupées en bouche, interagissant avec des machineries socio-culturelles. Des organes-machines rendant visibles les relations entre l'anatomie de l'image et les images de notre anatomie. Les références à Bellmer dans *Innocence* sont nombreuses. Chaque scène où une bille articulée de gynoïde apparaît peut être interprétée comme une référence au travail de l'artiste. Toutefois, l'androgynie des poupées bellmériennes est absente de l'œuvre d'Oshii. Jeux de mots, jeux de poupées, les machines sont animées par cette ancienne technologie surréaliste. Les poupées incarnent des corps dystopiques, comme une réponse au fétichisme, inventant des organes futurs, renversant les codes de beauté pour tendre vers des corps *queer* en lien avec la morbidité. Organes infiniment modulables, qui passent de l'installation (Bellmer), à la fiction (*Innocence*), voire à l'automutation (par exemple ORLAN), ils sont le support de prothèses et de prolongements. Derrière cette mise en espace et en temps, se dissimule une mise en organe syntone, où le corps est multiplicité et mutation.

Dénouement

Œuvre anagrammatique qui offre donc plusieurs sens de lecture. CsO, hyper organicité, topologie organique, organothèque, « atlas de la cartographie libidinale » (*Op.cit. Economie libidinale*, p.117), « carte du corps » (*Op.cit. Des dispositifs pulsionnels*, p.10), « zones du corps » (*Ibid.* p.11), fétiche, organes réorganisés « ils sont un, deux ou trois ; ils sont dans l'enfance, ou à peine sortis d'elle ; ils ont d'abord un corps, un corps qui sent, qui regarde, qui marche, qui est jeté dans le monde et contre lui. Ils sont seuls même à plusieurs, et ils jouent, et, ainsi, se sauvent peut-être » (M.-H. Lafon, 2013). Cette pensée de la multiplicité sans principe unificateur invite à parler de *paganisme* organique, pulsionnel, libidinal, et d'un *paganisme* de l'*inconscient physique*. Au sein de ces dispositifs représentatifs « l'important [n'est] pas le réglé, la synthèse, la belle totalité, la chose perdue ou rendue, l'accomplissement d'Eros unificateur, mais la distorsion, l'écartèlement, la différence et l'extériorité à toute forme. » (*Op.cit. Des dispositifs pulsionnels*, p.22) *L'informe et le défiguré* sont en ce sens les maîtres mots de Lyotard et de Bellmer. A la question « comment se faire un corps sans organes ? » (*Op.cit. Mille plateau*) il s'agit, pour Bellmer et Lyotard, de répondre en dépassant « l'unité d'un corps conçu comme un assemblage mécanique et hiérarchisé. » (*Op.cit. Santé des philosophes, philosophes de la santé*, p.182) « En effet, le corps sans organes ne manque pas d'organes, il manque seulement d'organisme, c'est-à-dire de cette organisation des organes. Le corps sans organes se définit donc par un organe indéterminé, tandis que l'organisme se définit par des organes déterminés. » (G. Deleuze, 2002, p. 50) De fait, le CsO est fluide, opérant comme un transformateur, amenant un geste sur une zone privilégiée ou un organe en particulier. Ces localisations d'intensités ouvrent « le corps à des connexions qui supposent tout un agencement » (*Op.cit. Mille plateaux*, p.183), invitant à la « pensée de la métaphore et de l'écart » (*Op.cit. Économie libidinale*, p.24), à la métamorphose, à la dérive, au *différend*.

Les deux esthéticiens décousent (*Cf.* Bellmer « je me demande si je porterai le pantalon collant fait de tes jambes sans couture […] ? » *Op.cit. Petite anatomie de l'image*, p.52. *Cf.* Lyotard « à plat le noir conduit du rectum, puis du côlon, puis du caecum, désormais bandeau à surface toute striée et polluée de merde, avec vos ciseaux de couturière ouvrant la jambe d'un vieux pantalon […]. » *Op.cit.*, *Economie libidinale*, p.9) les corps devenant monofaces, semblables au ruban de Moebius que Lyotard se plait tant à dérouler. Ils mettent en scène des corps doués de phonation, prolongés au-delà de leurs limites, connectés et branchés sur un extérieur. Des organes mis bout à bout, des zones aboutées. Lyotard cesse de penser les œuvres d'art en termes de représentation pour les imaginer comme des transformateurs, des dispositions corporelles, des figures artistiques ou langagières, des dispositifs métaphysiques du désir ou de la pulsion.

Références

Bataille, Georges, *Histoire de l'œil*, Ed. Gallimard, collection L'Imaginaire, Paris, 1993.

Bellmer, Hans, *Petite anatomie de l'image*, Ed. Allia, Paris, 2012.

Broc-Lapeyre, Monique, *Hans Bellmer ou l'artisan criminel*, http://cheminstraverse-philo.fr/hans-bellmer-ou-lartisan-criminel.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Ed. du Seuil, Paris, 2002.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix :

- *L'anti-Œdipe*, Ed. de Minuit, Paris, 1972/1973.
- *Mille Plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 1980.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Ed. de Minuit, Paris, 1967.

Fondras, Jean-Claude, *Santé des philosophes, philosophes de la santé*, Ed. Nouvelles Cécile Defaut, Paris, 2014.

Freud, Sigmund :

- *Sur le rêve*, Ed. Gallimard, Paris, 1990.
- *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Ed. PUF, Paris, 2010.
- *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Ed. Gallimard, Paris, 1985.
- *Le fétichisme*, 1927 http://www.atramenta.net/lire/le-fetichisme/28903 (lu le 01/02/16).

Guyotat, Pierre, *Eden, eden, eden*, Ed. Gallimard, collection L'Imaginaire, Paris, 2013.

Haraway, Donna, *Manifeste cyborg et autres textes*, article « La race », Ed. Exils, Paris, 2007.

Lafon, Marie-Hélène, *Organes*, Ed. Libella, Paris, 2013.

Lyotard, Jean-François :

- *Des dispositifs pulsionnels*, Ed. Galilée, Paris, 1994.
- *Economie libidinale*, Ed. de Minuit, Paris, 1974.
- *Le différend*, Ed. de Minuit, Paris, 1983.
- *Dérives à partir de Marx et Freud*, Ed. Galilée, Paris, 1994.
- *Heidegger et « les juifs »*, Ed. Galilée, Paris, 1988.
- *L'inhumain, causerie sur le temps*, Ed. Klincksieck, Paris, 2014.
- *Moralités postmodernes*, Ed. Galilée, Paris, 1993.

Preciado, Paul Beatriz :

- « Fluides bouillants », in *Vacarme*, n°63, printemps 2013, pp.218-249.
- « Contre-fictions féministes, queer, trans et handi du corps contemporain », in *Contre fiction*, http://www.halles.be/fr/completeprogram/548/ (lu le 27/01/16)

LE CORPS INTERPRÈTE

Yosr Ben Romdhane
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France

Abstract. *The different components of the stereoscopic cinematographic apparatus provide access to a new spectator experience. Stereoscopy enable the deployment of the picture within a certain space of projection surrounding the viewer and placing him or her inside the filmic representation by substituting their physical body by a virtual one. Stereoscopy also allows for many possible representations of a picture, hence the multiplication of virtual bodies. This multiplication opens the viewer to a modified perception of himself and the world. These virtual bodies lead to experience a subjectivity and an existence different from our own. The multiple possibilities of staging this existence make it possible to modulate the viewer's understanding of the film. It calls to body memory and body language by appealing to its experience of the real world, of space, of distance; To give meaning and broaden the understanding of the film. In order to understand how the access to this altered subjective experience occurs, this article will focus on the links between the body and the stereoscopic apparatus in cinema. Then, it will explore the perceptual aspect of the spectator's body in the light of Merleau-Ponty's phenomenological reflections. This will lead us to determine, thanks to the proxemic approach, the source of body knowledge at the origin of our interpretation of the stereoscopic experience.*

Keywords: *stereoscopy; cinema; body; reception study; spectator; proxemics; phenomenology; perception.*

Au sein du cinéma stéréoscopique, l'émancipation de l'image du plan de la toile et sa coexistence avec le spectateur dans un même espace, change son rapport à celle-ci. Elle colonise l'espace où il se trouve et l'immerge dans celui de la représentation. Elle provoque aussi chez lui différentes sensations proprioceptives de l'ordre du vertige, du déplacement, etc. Ainsi, elle tisse une matrice spatiale hybride, où les frontières entre le monde réel et de la représentation sont poreuses et indéterminées. Le corps devient le réceptacle de sensations entièrement liées au film. Cela nous amène inévitablement à réfléchir la place du corps du spectateur dans le processus de réception. La mise en scène du positionnement des éléments du film par rapport au spectateur devient centrale. Elle implique un rapport nouveau à l'image et une compréhension différente de l'oeuvre. Le questionnement s'amorce donc sur l'existence de liens entre le corps, en tant que récepteur, et le cinéma stéréoscopique, en tant que dispositif spectatoriel et émetteur de contenu. Pour en comprendre la complexité, il est tout d'abord indispensable de mettre en lumière certaines particularités de ce dispositif.

Tout d'abord, la spacialisation de l'image stéréoscopique la déploie dans un volume de part et d'autre de la toile et ce en deux parties : partie creuse et partie jaillissante. La première se positionne derrière l'écran dans la profondeur, la deuxième vers la salle en direction du spectateur. Celle-ci étant synthétisée séparément par chaque spectateur avec l'aide indispensable des lunettes polarisées (ou actives en fonction du procédé technique utilisé), Chaque spectateur accède indépendamment des autres à l'image qui se déploie devant lui. Cela nous amène à relever l'importance de la différence en stéréoscopie entre la notion de spectateur et celle d'observateur. L'observateur est une posture spectatorielle qui nous permet de mieux saisir la spécificité de cette image volumique à partir d'un point de vue perceptif individuel. L'observateur se distingue donc des autres spectateurs présents dans la salle. Il les perçoit à ses côtés et partage avec eux l'espace de la salle, au même titre que les éléments de l'image du film.

Ensuite, l'image stéréoscopique est contenue dans ce qui est défini comme la pyramide de vision. Cette pyramide a pour sommet l'observateur et sa base a la forme du contour de l'image projetée (dans la plupart des cas, elle est rectangulaire). La pyramide de vision, appelée aussi la boite scénique, délimite l'image par le plan le plus lointain placé dans la partie creuse et le plan le plus proche dans la partie en jaillissement (c'est le plan le plus poche de l'observateur que les éléments du film peuvent atteindre sans causer de conflit d'accommodation-convergence). Ces limites étant invisibles c'est un des facteurs premiers de l'hybridation des natures d'espaces dans la représentation cinématographique stéréoscopique.

Dernier constituant structurel de l'image stéréoscopique : la fenêtre. Frontière entre la partie creuse et la partie jaillissante de la pyramide de vision, elle est dessinée par les limites de l'image projetée. La fenêtre est aussi le seul point de liaison apparent entre le monde réel et celui de la représentation.

A présent, pour en revenir à l'observateur, celui-ci influe par sa position dans la salle, sur le volume de la pyramide de vision et son contenu. En effet, bien que la profondeur et le positionnement initiaux des éléments du film soient déterminés à l'intérieur de la pyramide de vision lors du tournage ou de la post production, la profondeur de celle-ci change néanmoins en fonction de la proximité de l'observateur vis à vis de l'écran. S'il est aux premier rang, proche de la toile de projection, sa pyramide de vision serait peu étalée sur l'axe de la profondeur. Si au contraire l'observateur est placé tout au fond de la salle, alors sa pyramide s'étendrait sur l'ensemble de la profondeur de la salle de cinéma. Ainsi, les éléments filmiques investissent différemment, pour chaque observateur présent dans la salle, le lieu de la projection et donc l'espace autour de lui. Il est dès lors possible d'avancer que, en stéréoscopie, nous sommes dans un rapport plus individuel à l'image qu'au cinéma monoscopique. Ainsi, cela s'apparente plus à des expériences individuelles de différentes versions d'une même image dans une salle, que du partage de l'expérience d'une même image.

Le dispositif cinématographique stéréoscopique à travers la spécialisation de l'image donne une place centrale à l'observateur et au positionnement de son corps lors de la réception du film. Il permet de mettre en avant le lien qui unie le corps de l'observateur et l'image spatiale et rend ainsi indispensable l'adoption de la notion d'observateur pour l'étude des spécificités de cette forme. Car malgré la variabilité que comporte cette notion, elle permet d'établir un repère nécessaire à la réflexion sur l'image dans l'espace.

Aussi, il est important de souligner les conditions de réception qu'instaure ce dispositif. En effet, lors de la réception d'un film stéréoscopique l'observateur est en état de sous-motricité volontaire. Il est confortablement installé, ses intentions motrices suspendues, l'image constitue son unique source d'ancrage spatial et l'obscurité l'isole de toute perturbation visuelle qui fragiliserait la stabilité de cet ancrage. Ces conditions ne sont pas sans rappeler celles de l'expérience de Wertheimer, cité par Merleau-ponty (Merleau-ponty, M., 1945, p. 287). Elle consiste à placer un sujet dans une chambre à laquelle il accède par l'intermédiaire d'un miroir incliné de 45° par rapport à la verticale. Dans les deux dispositifs le sujet est donc au repos, coupé de tout ancrage spatial au profit de d'une représentation ayant une orientation propre.

Chez Wertheimer, au début de l'expérience, le sujet perçoit l'ensemble comme étant « étrange »; et ce qui est censé être vertical est perçu oblique. Après quelques minutes,

l'ensemble se redresse brusquement et ce qui était oblique devient vertical. Merleau-Ponty interprète le redressement de la chambre par le basculement d'un niveau spatial à un autre. Le premier niveau étant « objectif », le deuxième étant mis en place par le spectacle. Ce basculement nécessite du temps que l'auteur attribue au délai indispensable au décor du spectacle pour évoquer un sujet capable d'y vivre. Il s'agirait d'édifier chez le sujet un corps virtuel qui déplace son corps réel et lui donne la sensation qu'il n'est plus dans l'espace où il se trouve mais dans un « lieu » phénoménal définie par sa situation et ses actions possibles. Le sujet ne se sent alors plus dans son corps réel mais dans celui qu'il faudrait avoir pour agir dans le décor représenté. Un corps qui correspondrait au nouveau niveau spatial établi. Ainsi, Merleau-Ponty relève l'aptitude du champ visuel à imposer au corps une orientation différente de la sienne au travers d'une mise en place d'un niveau spatial propre à ce qui est vu: propre à l'image réfléchie par le miroir chez Wertheimer et à l'image filmique au cinéma. Ce rapprochement nous permet de mettre en avant deux points importants: Tout d'abord la capacité de ce dispositif à établir un niveau spatial qui serait propre à l'image représentée; cela implique que l'orientation de ce niveau pourrait varier en fonction de la mise en scène. De ce fait, celle ci pourrait être différente de l'orientation du niveau initial dans lequel se trouve le corps de l'observateur. Par conséquent, l'orientation deviendrait un paramètre au service de l'énonciation et contribuerait à la constitution d'un discours filmique. De même, l'orientation étant une donnée intrinsèquement liée au corps et à sa compréhension de l'espace dans lequel il se trouve, son assujettissement à la mise en scène dessine un lien inédit entre le corps de l'observateur et l'image dans le processus de réception filmique. La stéréoscopie assaillit l'observateur, et le situe vis à vis de l'espace représenté; grâce à cela, elle l'inclut dans une unité spatiale qu'il partage avec le monde du film. Ainsi, elle double l'immersion psychique par une immersion physique et corporelle.

Dans un second temps, la mise en lumière de l'existence d'un corps virtuel qui se substituerait au corps réel de l'observateur permet d'avoir une meilleure compréhension du phénomène de réception stéréoscopique. Les sensations de flottement, de mouvements et de vertiges que ressent l'observateur seraient les effets générés par cette substitution. Le corps virtuel étant modelé et modulable par le niveau spatial instauré par l'image, la mise en scène créerait une multitude de corps virtuels possibles, que l'observateur pourrait successivement enfiler comme des combinaisons magiques capable d'animer ses sensations, voire de métamorphoser son corps. Elles lui permettent ainsi de prendre conscience de ce dernier, devenu réceptacle de sensations entièrement liées au film. L'observateur en ferait donc l'expérience à partir d'un positionnement et d'un ressenti corporel empreint d'une subjectivité autre que la sienne. Le corps de l'observateur peut dès lors s'envisager comme récepteur de données proprioceptives. Il est au centre d'une perception indirecte qui chemine à travers la vision stéréoscopique pour donner corps à des sensations qu'il reçoit et contient. Ces sensations ont inéluctablement un impact sur la compréhension du film, puisqu'elles le délogent de sa neutralité corporelle et de l'orientation de l'espace où il se trouve. Ces sensations ont-elle pour autant un potentiel sémiotique? Quel serait le rôle du corps dans le processus de compréhension. Et enfin, peut-on réellement parler d'un « langage » corporel au cinéma? un langage adressé au corps et interprété par lui?

Comme mentionné plus haut, ces sensations corporelles sont bien évidemment modulables. C'est par le biais de la mise en scène stéréoscopique, et plus particulièrement grâce à deux paramètres: l'entraxe et la vergence, qu'il est possible d'influer sur la structure de l'image et plus loin sur le corps de l'observateur.

En effet, il faut savoir que l'entraxe est une simulation de la distance interoculaire. Autrement dit plus sa valeur est importante, plus l'observateur semble voir à travers un écartement des yeux plus important. Au delà d'agir sur la profondeur de l'image, l'entraxe influe sur la perception de l'observateur de l'échelle de grandeur. Car voir à travers un plus grand écartement des yeux amène à une perception du monde à travers une tête plus grande, un corps plus grand. Ce n'est plus seulement une perception à partir d'une échelle de grandeur nouvelle mais c'est aussi une conscience d'un corps différent.

La variation de l'entraxe agit directement sur le corps virtuel de l'observateur et le métamorphose. Cette transformation peut être soudaine, le passage d'une grandeur à une autre se fait grâce au montage. Dans le cas d'un champ contre champ par exemple, il est possible de passer d'un entraxe important à un entraxe faible. Le corps virtuel est alors successivement perçu par l'observateur comme étant gigantesque puis minuscule. La perception de l'observateur du changement d'échelle de son corps permet de le confronter à l'action dans une position déterminée par un partie pris de mise en scène. Par exemple, dans le film de «Jack the Giant Slayer » de Bryan Singer, 2013, la variation de l'entraxe permet d'une part d'épouser successivement le point de vue corporel des humains et des géants et de distinguer les deux mondes.

Allant plus loin que le voir « à travers les yeux de » par le biais du POV shot, grâce à l'entraxe il est dorénavant possible de percevoir « à l'échelle de » et de voir le monde à partir de nouveaux repères. On s'éloigne de ce fait d'une représentation anthropocentrique, où tout est représenté à échelle humaine pour la déplacer vers les échelles de l'immense ou du minuscule.

Cependant, il ne s'agit néanmoins pas de l'unique utilisation de l'entraxe. Plus loin dans le récit, le personnage de Rodrigue, l'un des membres de l'équipe d'expédition d'humains au pays des géants, est perçu de plus en plus grand que l'échelle humaine pendant qu'à leur tour les géants sont perçus de moins en moins gigantesque. La mise en scène de l'entraxe signifiant ici le basculement de rapport de forces; elle se rapproche de l'utilisation de la plongée et de la contre plongée. L'emploi de l'entraxe est alors connoté d'un sens plus abstrait que la simple reproduction de point de vue et constitue un élément d'énonciation perçu essentiellement par le corps que la version monoscopique du film occulte.

Dès lors, que ce soit l'expression d'un point de vue ou la connotation d'une situation, dans chacun des deux cas, c'est par le sentiment de présence qui renvoie à la perception de soi, à la perception du corps, que la mise en scène prend sens. Le corps devient la pierre angulaire de l'élaboration du sens, faisant participer à la fois le corps effectif de l'observateur comme repère fixe d'un être au monde et le corps virtuel comme lieu de transformations et de métamorphose. Ainsi, la stéréoscopie met l'observateur face à la nécessité d'interpréter ces sensations corporelles aux vues des écarts de transformation entre le corps virtuel et le réel. Il s'agit alors de revenir systématiquement vers la perception et la conscience du corps de l'observateur en tant que récepteur de l'effet produit par le film. Puis interpréter les multiples possibilités de la mise en scène de ce nouvel être au monde dont il fait l'expérience à travers le corps virtuel et qui conditionnent sa compréhension du monde dans lequel il est projeté.

Effectivement, en utilisant le corps « objectif » comme repère, l'image tridimensionnelle, fait appel à sa mémoire, à ses expériences corporelles du monde réel, des distances, de l'espace pour fair sens et élargir sa compréhension de l'action du film. Et si l'on se réfère à l'anthropologue Edward T. Hall « La perception de l'espace chez l'homme est dynamique

parce qu'elle est liée à l'action - à ce qui peut être accompli dans un espace donné - plutôt qu'à ce qui peut être vu dans une contemplation passive» (Hall, E. T, 1991, p. 145). Autrement dit, il y a une relation entre l'action et la distance à laquelle elle a lieu part rapport à l'observateur. Le positionnement du corps vis à vis de l'action devient fondamental dans son appréhension. Ce qui nous amène au deuxième paramètre de mise en scène stéréoscopique: la convergence.

Il est important de souligner que *la pyramide de vision* est un contenu fixe et rigide qui contient par contre la *boite narrative*: l'image représentée, qui a une profondeur et un positionnement variable. La *boite narrative* se déploie dans la salle de la *partie creuse*, zone de relief positif, placé de l'autre coté de l'écran, jusqu'à quelques centimètres de l'observateur, dans la zone de relief négatif, sans jamais l'embrasser. Déterminé par l'angle de convergence, ce positionnement influe sur la proximité de l'*observateur* vis à vis de l'action.
La possibilité de moduler la distance de proximité amène François Garnier à proposer de substituer la notion graphique de cadre, qu'il estime désuète dans le cinéma stéréoscopique, et de lui substituer celle de la distance, du lien à l'autre, en se basant sur l'échelle de proxémie d'Edward T. Hall.

Nous obtenons ainsi trois intervalles de distance observateur / contenu tridimensionnel. Tout d'abord l'intervalle personnel qui s'étale de la position la plus proche de l'*observateur* que le confort visuel permet jusqu'à 125cm. Dans cet intervalle, ont généralement lieu les discussions personnelles et intimes. Car cette proximité implique une confiance. En positionnant l'action dans cet intervalle, l'empathie de l'observateur est sollicitée. Il est aussi mis dans une situation où il est exposé malgré lui.

Le deuxième l'intervalle est celui du social. Il se déploie de 120 à 360 cm. À cette distance personne ne peut être touché ou n'est supposé être touché. L'*observateur* y est plus à l'abri mais reste concerné par l'action. Son attention est vive car il est inclus dans ce qui se passe.

Et enfin, l'intervalle public de 750 cm et plus, hors de sa prise, l'individu n'est plus directement concerné. Il est à l'abri et peut explorer du regard l'étendue du paysage et des évènements qui s'y déroulent.

Le passage d'un intervalle à un autre implique un changement de rapport à l'autre, une différence dans la quantité d'éléments perceptibles et discernables, ainsi que le potentiel impact de l'action sur l'observateur. On trouve dans les séquences de pluie de projectiles dans Gravity un exemple intéressant de l'application de l'échelle proxémique. En plus de l'expectative mise en place par la récurrence de cet événement dans le récit, le réalisateur utilise simultanément les différents intervalles en exploitant l'ensemble de la profondeur de la *pyramide de vision*.

Le corps virtuel de l'*observateur* est alors plongé dans l'immensité de l'espace stellaire qui s'étend à perte de vue. Son immersion est à son maximum provoquant une sensation de flottement. Il est au cotés des personnages qui vacille entre intervalle social et personnel. Il entretient avec eux un rapport de proximité et d'empathie. Soudain, la pluie de projectiles arrive sur eux. Les débris fusent à toute vitesse dans la salle vers l'*observateur* et pénètrent abruptement dans l'intervalle personnel. Celui-ci vit la situation aux cotés des personnages et se sent lui aussi en danger.

La prise de la stéréoscopique sur le corps de l'observateur amène un certain sentiment de vulnérabilité. Ce dernier se sent exposé au monde du film sans protection ayant pour seul issue la sortie de l'état immersif et le retour vers la salle, vers son corps effectif.

Nous constatons alors que par la variation du positionnement des éléments de l'image dans l'espace face à l'*observateur*, l'image stéréoscopique s'adresse essentiellement au corps et ne peut avoir de sens qu'à travers lui. La distance qui sépare l'action de l'*observateur* devient cruciale et instaure un rapport particulier à celle-ci. L'échelle proxémique permet alors de mieux le cerner mais aussi de comprendre comment celui-ci appréhende l'action en fonction des distances. Elle détermine les différents intervalles de positionnement et rend compte de l'impact que peut avoir la variation du positionnement des éléments de l'image stéréoscopique sur la réception du film.

L'échelle proxémique permet de se familiariser avec la logique par laquelle le corps interprète l'information de distance et l'effet qu'elle peut avoir sur lui en terme de participation psychique. Cette dernière influe sur l'empathie, l'intérêt ou la vigilance de celui-ci et de ce fait infère sur sa neutralité. Elle fait appel à son affect plus qu'à sa rationalité. En s'adressant au corps de l'observateur, l'image stéréoscopique sollicite ses instincts les plus élémentaires.

Aussi bien par l'utilisation de l'entraxe que par celle de la convergence, le corps interprète les éléments de la mise en scène comme informations environnementales et y réagit. Par réflexe, il se protège des éléments, qui l'envahissent. Sans y penser, il est se sent concerné par des individus ou des actions qui sont à proximité. Tout comme il se sent plus en confiance en dominant la scène face à lui à partir d'une échelle de grandeur plus conséquente. Il serait alors incongru de parler de langage du corps puisqu'il ne s'agit pas tout à fait d'un système de significations organisées à proprement parler, ou encore qu'il serait difficile de l'utiliser pour exprimer une idée. Néanmoins l'image stéréoscopique donne au corps à interpréter des informations qui déclenchent des mécanismes aboutissant à la connotation ou l'orientation de la compréhension d'une idée. Elle enveloppe le discours d'une subjectivité qui dilue la rationalité de l'observateur dans un amas de réactions émotives nous permettant même de lancer l'hypothèse suivante: ce se serait aux pulsions archaïques de l'*observateur* que la stéréoscopie s'adresse.

In fine, nous avons pu voir que la tridimentionalisation de l'image dans le contexte du dispositif cinématographique stéréoscopique chamboule l'expérience spectatorielle cinématographique. Elle exige l'instauration d'une posture particulière, celle de l'observateur, pour appréhender l'image stéréoscopique dans sa singularité. Puis dans un second temps elle met cette posture au centre du processus de réception et de la réflexion sur l'image. Ainsi le corps de l'observateur devient à la fois récepteur et interprète d'une information d'un type tout à fait inédit au cinéma. Sa mobilisation à travers ses sensations proprioceptives relie physiquement l'observateur à l'image. Nous avons dès lors vu que ce lien affecte la manière dont celui-ci réagit à l'image stéréoscopique; à partir de là nous avons pu ouvrir une piste qui permettrait de déterminer à quel niveau de la construction psychique de l'observateur pourrait intervenir cette forme de représentation.
Finalement la stéréoscopie à son tour nous amène à constater que le cinéma, plus que tout autre art, se base sur des mécanismes psychiques profonds et sous-jacents de toute conscience et de rationalité. Qu'il communique à travers des voies dont la compréhension reste complexe. Mais surtout elle permet de mieux comprendre la source de la puissance additive du septième art et son universalité.

Références

Amato, Olivier, Bourhis, Marc, Gérard , Philippe, *Le livre blanc du relief (3Ds) au cinéma et à la télévision*, FICAM, CST, UP3D, HDFORUM, AFC, Paris, 2011.

Aumont, Jacques, *L'œil interminable*, Éditions de la Différence, Paris, 2007.

Aumont, Jaques, Bergala, Alain, Marie, Miche, Vernet, Marc, *Esthétique du film*, Editions Fernaud Nathan, 1983.

Chateau, Dominique, *La subjectivité au cinéma Représention filmique du subjectif*, Presses Universitaire de Rennes, Rennes, 2011.

Cahen, Olivier, *Limage en relief : de la photographie stéréoscopique à la vidéo 3-D*, Elsevier Masson, Paris, 1990.

Garnier, François, « Un cinéma qui touche : vers un cinéma relief d'auteur, de l'émotion au sensible », *colloque Stéréoscopie et illusion*, Paris, 2016.

Giardina, Carolyn, Pennington, Adrian, *Exploring 3D the new grammar of stereoscopic filmmaking*, Focal press Taylor & Francis Group, Burlington, 2013.

Gibson, James Jerome, *Approche écologique de la perception visuelle*, Editions Dehors, 2014.

Hall, Edward Twitchell, Françoise Choay, *La dimension cachée*. Traduit par Amélie Petita. Éd. du Seuil, impr. Paris, 1971.

Lombard, Matthew, Ditton, Theresa, « At the Heart of It All: The Concept of Presence » *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol 2, 1997.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phenoménologie de la perception*, Gallimard, Saint-Amand, 2001.

Tricart, Celine, *La pratique de la mise en scène en 3D relief*, Baie des anges maison d'édition, Nice 2013.

Zone, Ray, *3D filmmakers*, Scarecrow press Inc, Lanham 2006.

Zone, Ray, *Stereoscopic Cinema and the origins of 3-D film*, The university press of Kentucky, Lexington, 2007.

LE CORPS COMME LIEU DE SEMIOSE, L'APPROCHE DE J. FONTANILLE

Nada Issa
Laboratoire ICAR 3 (UMR 5191) Lyon, France

Abstract*. How does corporeal experience relate to the construction of knowledge? The modes of interaction between Being and World might change, but this age-old question resists and persists. The response in the human sciences has been twofold: the body is either considered as opposed to the soul, or united with it; it is either radically separated from discursive activity or a crucial component. The structure and limits of this "body" are thus difficult to delineate. Phenomenology however, in distinguishing the physical entity from the perceptive instance, enables us to perceive the body as a complex structure that both interacts and acts in relation to the exterior world. The body is a subject. It has an intentional existence and can be considered not as a multiplicity of senses, but as a complex sensoriality, allowing it to have its own structur translatable into discourse via figurative syntax. Jacques Fontanille espouses this conception of the body as a multiple entity, and interprets it as a semiotic envelope, with the Self acting as an interface between the Me (moi) and the Other (autre). Fontanille considers that the Self ensures both signification in perceptive and discursive terms, it is the "container" of the "content", the "necessary condition" for discursive semiosis. The importance of Fontanille's vision is double. Firstly, his consideration of the complexity of sensory syntax allow us to perceive that sensory fields are not restrained by a unique sense but engage multiple sensory substances and result in a multiplicity of figurative structures. Secondly his distinction between Self as the subject of the signification and the memory of the experience, and the Me as the subject of the movement open up the possibility of considering the act of reading as a perceptive experience.*

Keywords*: body; sensori-motricity; figurative syntax, sensoriality, Self, Me, Other, semiosis, semiotic field.*

Corps, monde et langage

Maurice Merleau-Ponty, dans *l'Œil et l'Esprit*, dit : « Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi. » (1964, p. 59), ce faisant il dessine des frontières non limitées à la vision entre ce *Moi* et cet *Autre* qui est le monde, il dessine un *corps*. La vision de Merleau-Ponty présente déjà une conception plus complexe du corps s'élargissant à un mécanisme interactionnel, un agir *par* et *sur* le monde, appartenant à la tradition phénoménologique (Kant, E., (éd.) 1980, Hegel, G.W.F., (éd.) [1969] 1976, Husserl, E. (éd.) 1990) qui prend en compte la dimension cognitive de cette entité appelée « corps » opposée classiquement à l'« esprit » ou l'« âme ».

En sciences du langage, l'implication de la figure du corps, ou du sujet perceptif, dans la connaissance se fait par une approche semblable de l'agir, ou de *l'acte* langagier qui sort le sujet du seul cadre grammatical de langue (sujet de la phrase) vers le cadre énonciatif du langage (sujet du discours). Dire est considéré comme un acte qui se réfère à un *Je* précis dans une *situation* précise à un *moment* précis, autrement dit, à une *prise de position*. Ainsi, en renonçant à la « conception dualiste – sensation *versus* cognition – que la tradition tend à nous imposer » (Landowski, E., 2004, p. 41), un lien est établi entre expérience et énonciation.

La question du sujet discursif comme agent d'un acte qui définit la signification de la parole a fait l'objet de longues traditions linguistique et sémiotique à la suite de la tradition phénoménologique. La théorie de Emile Benveniste (1966, 1974) ouvre sur les questions de

l'embrayage, du débrayage, et des marques de l'énonciation qui deviennent fondamentales dans la réflexion sur l'énonciation. La sémiotique qui traite des *passions* (Greimas, A.-J., et Fontanille, J., 1991) soulève la question des valeurs significatives de l'expérience du monde (*Soma*) dans l'expérience du discours (*Séma*).

La réflexion sur le corps et son discours ou, en d'autres termes, de la sémiose perceptivo-discursive, est aussi présente dans la sémiotique littéraire qui s'intéresse au récepteur/lecteur (Geninasca, J., 1997, Eco, U., [1985] 2010). Le texte et son lecteur sont le centre d'intérêt qui guide notre questionnement sur le corps et le langage. Ainsi, sans vouloir priver le produit discursif de sa référence à son « instance d'origine » (Coquet, J.-C., 2007), nous nous concentrons sur la *sémiosis* dans le contexte de l'interprétation. Pour nous, la manifestation de la perception dans l'acte langagier n'est pas liée à une expérience *traduite dans* le discours mais à une expérience *vécue à travers* le discours ; « lire, c'est faire travailler notre corps », dirait Roland Barthes (1984, p. 35). Tout en admettant que l'énonciation est « à la fois production et interprétation » (Badir, S., 2009b), nous sommes convaincue, à la suite des recherches sur la réception (Geninasca, J., 1997, Eco, U. [1985] 2010), que la *production* du sens est conditionnée par le lecteur. L'interprétation garantit « l'actualisation » des structures signifiantes, ou la « cohérence » du texte (*Ibid.*). Le texte est conçu comme un ensemble de stratégies visant le lecteur, qui engendre à la fois sa subjectivité et la cohérence du texte par l'interprétation.

Parmi les différentes théories mentionnées ci-dessus, nous trouvons que celle que Jacques Fontanille développe dans son livre *Soma et Séma : figures du corps* (2004) sur le corps comme lieu de sémiose mérite d'être résumée et examinée en ce qu'elle permet de concevoir comme hypothèse sur l'activation de la signification par un lecteur-corps. Il nous livre une étude aussi diverse que riche sur le corps dans le discours, à la fois sémiotique et phénoménologique, prenant appui également sur la psychologie et philosophie. Sa théorie donne lieu à un corps, sujet, actant, qui actualise la signification en assurant sa fonction de *frontière-enveloppe* avec le monde *autour*.

La sensorialité multiple

L'intérêt du travail de J. Fontanille sur le discours comme esthésie réside dans sa remise en question de l'approche sémiotique de la question perceptivo-discursive, tout en fonctionnant comme confluent de différentes sémiotiques et philosophies. Il s'agit d'une approche essentiellement tensive qui parle du sujet en termes du *Moi* et du *Soi*, et qui se concentre sur des principes communs d'organisation, une organisation sensorielle minutieusement examinée. Ce qui l'intéresse rejoint la sémiotique du sensible, dans laquelle il inscrit sa recherche, mais surtout la phénoménologie dans le sens où il cherche à trouver comment cette « prise de position » du corps-actant fait signifier. Il souhaite que l'analyse sémiotique passe de ce thème d'étude « unificateur », qui est le corps, à une construction d'un point de vue épistémologique (Fontanille, J., 2004, p. 263) fournissant « de nouveaux modèles d'analyse des sémiotiques-objets » (*Ibid.*, p. 83-84). Suivant ce projet, très proche de la phénoménologie, la dualité (signifié/signifiant) de la *sémiosis* est brisée par l'inscription d'un troisième élément qui est le *corps propre*.

Fontanille engage le corps à un « rôle » dans « la construction d'une *syntaxe figurative* » (*Ibid.*, p. 84) par l'exploitation de « réseaux sensoriels » sans qu'il s'agisse d'invoquer la substance de l'expression du discours, ni de « faire appel au canal sensoriel par lequel sont prélevées les informations sémiotiques – au sens où on dit que les *images* relèvent de la sémiotique *visuelle* – [...] » (*Ibid.*)

En d'autres termes, il n'est pas à la recherche du canal mono-sensoriel de la transmission du message, mais de la signification « polysensorielle » d'une énonciation « en production comme en réception » (*Ibid*.), précise-t-il. Cette approche mène à l'élaboration d'une conception de modes sémiotiques très hétérogènes qui ne se limite pas aux cinq sens et inclut la sensori-motricité. Elle vise à dépasser la simple assimilation entre un type de sémiotique et un ordre sensoriel, et à construire une syntaxe figurative dissociée de la « substance sensorielle » (*Ibid*., p. 94) dans le sens où elle peut se réaliser indépendamment de cette substance. Ainsi, la dissociation entre substance et syntaxe permet l'investissement des différents champs sensoriels dans une multiplicité d'isotopies.

Par conséquent, il faudrait abandonner la *mono-vision* selon laquelle on construit des « micro-séquences » (*Ibid*., p. 97) de syntaxe figurative dont chacune correspond à un mode sensible pour une vision pluraliste qui prend en compte la polysensorialité mettant en place des « séquences canoniques globales » ou de ce qu'il appelle « principes communs d'organisation » (*Ibid*.).

Dans ce cas, l'ordre sensoriel ferait partie non d'une suite d'ordres sensoriels dans laquelle il possède une place fixe selon un critère fixe, mais d'une pluralité organisée selon un principe de configuration sensorielle dont l'ordre en question *actualise* une ou plusieurs parties. En vue de la construction d'une logique de la syntaxe figurative, Fontanille propose de chercher les « correspondances possibles entre types syntaxiques et ordres sensoriels » (*Ibid*., p. 98), ainsi que les propriétés syntaxiques de la « configuration polysensorielle » (*Ibid*.) et de trouver les « types et les sous-types qui s'en dégagent » (*Ibid*.). En suivant cette démarche, il dégage les principes communs d'organisation et construit un domaine spatio-temporel, c'est-à-dire « *un champ sémiotique* […] que l'instance de discours se donne en *prenant position* en vue d'une énonciation : l'instance de discours circonscrit ainsi ce qui relève du *monde pour soi*, de la *présence à soi* » (*Ibid*.). Ainsi, les deux éléments de base de la vision de l'auteur sont d'un côté, la syntaxe figurative respectant la polysensorialité de l'activité perceptive, et de l'autre côté, la délimitation des conditions de la production du sens dans le discours par rapport à l'instance d'énonciation en tant que prise de position dans le monde. L'instance de l'acte discursif est la même que l'instance de l'acte perceptif : elle impose la différenciation entre la délimitation de l'extéroceptif (*monde pour soi*) comme présence non actualisée et le proprioceptif (*présence à soi*) comme présence actualisée par rapport à l'intéroceptif (le *Moi*).

Le Moi du *Mouvement* et le Soi de la *Signification*

Définir des frontières, établir des catégories et des liens et obtenir des entités bien déterminées les unes par rapport aux autres, est impératif au départ de toute analyse. Fontanille commence par la définition du rapport entre nous et le monde et par là il arrive à distingue trois domaines de ce rapport : « l'extéroceptif », « l'intéroceptif » et le « proprioceptif ». En effet, la sémiose comme produit de l'énonciation réside dans la « prise de position du corps dans le monde » qui détermine deux domaines « extérieur » (« le non propre ») et « intérieur » (« le propre »), et « se traduit d'abord par l'établissement de l'isomorphisme entre les deux domaines, isomorphisme garanti par le fait que le corps de l'instance énonçante appartient aux deux domaines à la fois, et c'est lui qui les convertit respectivement en un plan du contenu et un plan de l'expression. (Fontanille, J., 2004, p. 22)

Le deuxième élément que Fontanille prend en considération et qui est certainement lié au premier, c'est-à-dire à la proprioception qui assure la sémiose, c'est le mouvement : il considère que la signification du monde sensible est conditionnée par la sensori-motricité. Les phénomènes de sensorialité, selon lui, « ne peuvent être saisis que dans leur devenir, dans une

transformation qui les fait devenir autres, différents, opposables les uns aux autres ; or, dans le domaine sensoriel, et dans le rapport entre le corps et le monde, voire entre le corps et soi-même, le changement ne peut être saisi qu'à travers un mouvement relatif au corps : dans l'espace, dans le temps, dans le corps, hors du corps, ou même entre l'intérieur et l'extérieur du corps. La perception n'est plus alors dissociable de l'action […] en ce sens précis que toute saisie sensorielle est une saisie du mouvement, qui accompagne, précède ou provoque le mouvement, et qui, par conséquent est d'abord une sensation de la chair et du corps en mouvement. » (*Ibid*., p. 87-88)

Les deux instances de l'actant selon Fontanille sont donc la chair, le *Moi*, le « *principe de résistance/impulsion* » qui assure la référence à la prise de position dans le monde et le corps propre, le *Soi*, le « *principe de force directrice* » qui est l'instance du discours en acte, de la signification en devenir, c'est-à-dire de « la réunion des deux plans du langage » (*Ibid*., p. 22-23)

Nous pouvons dire que le *Moi* serait la perception en acte et le *Soi* le discours en acte, dans ce cas l'appropriation du monde passe par le *Moi* « substance extensive, *matière* », et la signification du monde passe par le *Soi*, « substance intensive, *énergie* » (*Ibid*., p. 27). L'étude se focalise donc sur ce passage de la chair au corps, de la référence sensorielle à la construction signifiante, du matériel au discursif, c'est-à-dire de l'unique au multiple. Il s'agit de retrouver le corps-actant par ses deux instances, *Moi* et *Soi* qui « *se présupposent et se définissent réciproquement* » (*Ibid*., p. 24) ; la chair est « animée par la *sensori-motricité* » et le corps-propre « par l'accumulation et la mémoire […] des empreinte » qu'il conserve (*Ibid*.).

Dans ce sens, les tensions du *Moi* se traduisent en les structures tensives du *Soi* : selon Fontanille il faut élaborer une syntaxe sensori-motrice avant de construire une « syntaxe figurative plus générale, […] prototype de toute syntaxe sensible et incarnée » (*Ibid*., p. 28). Ainsi, il considère que la sensori-motricité régit notre rapport au monde et lui attribue « une *visée intentionnelle* et une *orientation axiologique* » (*Ibid*.), un certain « sortir de soi » et « diriger vers », un « mouvement orienté » (*Ibid*.).

Par conséquent, la *distinction-liaison* entre une sensori-motricité et un processus signifiant et *l'interaction* entre le *Moi* et le *Soi* constituent les deux premiers points d'appui de l'hypothèse de Fontanille. En effet, il considère que, tout comme le *Soi* qui se retrouve dans le *Moi* et le *Moi* qui se projette dans le *Soi*, les éléments discursifs retrouvent leur origine dans les tensions de l'expérience « que procure la perception des figures du monde naturel » (*Ibid*., p. 88) c'est-à-dire que « la polarisation positive et négative des systèmes de valeurs est de fait le produit d'une expérience somatique » (*Ibid*.).

Les champs et les actants

Dans la perspective de sa conception d'une syntaxe figurative des modes sémiotiques du sensible, Fontanille précise que le *champ sémiotique* permet à l'instance de discours de distinguer ce qui relève du *monde pour soi* et de *la présence à soi*. Le discours impliquerait « à la fois un *champ de présence* et un *champ positionnel* » dans le sens où toute présence possède une position « par rapport à la position de référence (le *Moi*) » ce qui donne lieu à « des *actants positionnels*, susceptibles de recevoir une identité modale et de porter des systèmes de valeurs ». (Fontanille, J., 2004, p. 88) Sous cet angle, Fontanille parle de la syntaxe figurative « sous la forme d'*effets de champs positionnels*, d'effets *actantiels, modaux et axiologiques*. » (*Ibid*.)

Pour lui, il y a une « équivalence iconique » entre une expérience *interne* (sensori-motrice) au niveau des « actants de l'énonciation », et une expérience *externe* (interaction matière/énergie) au niveau des « actants de l'énoncé » (*Ibid*.). Nous sommes donc devant un mouvement de débrayage/embrayage continu, dans les expériences de la *motion* et de *l'interaction*, qui est dû à la *sémiosis en acte*.

Fontanille vise à dégager des « principes communs d'organisation » (*Ibid*., p. 100) par l'établissement d'un « schéma sensitif canonique » en observant les différents champs sensoriels sur la base de la démonstration du « mécanisme de *débrayage* qui, depuis le premier contact avec le monde, aboutit à une véritable mise en scène autonome, la syntaxe figurative » (*Ibid*.). Il présente ainsi les différents types de champs selon un ordre qui ne se repose ni sur une hiérarchie précise, ni sur une correspondance sens/champ car les propriétés des différents champs « n'appartiennent exclusivement à aucune substance sensorielle » (*Ibid*.). L'ordre suivi est basé sur un principe de la « complexification syntaxique » (*Ibid*., p. 110). Nous ne pourrons pas explorer ici les détails des différents champs en question mais nous indiquons que la catégorisation de Fontanille est basée sur cette idée d'expérience sensible *polysensorielle* où plusieurs opérations de transformation (*Ibid*., p. 112-113) entrent en jeu : *multiplication des enveloppes, enchâssement des sous-champs, invasion du champ intime, animation de la chair, déformation du corps propre*. Il s'agit d'opérations du « *monde-autre* » (*Ibid*., p. 113) sur les sphères sensibles du *Moi* ou du *Soi* et réciproquement, ainsi que des deux sphères l'une sur l'autre. Selon le cas, nous avons affaire à un *Moi* dominant, un *Soi* dominant, ou à une co-existence des deux en face du *monde-autre*. Fontanille parle de « *manifestations figuratives du corps-actants* » (*Ibid*., p. 114) : la chair animée qui **palpite** (la *force*), la chair qui **jouit** et **souffre** (*l'aura*), la chair et le corps qui **s'animent** et se **déplacent** (*l'acteur*) et le corps propre qui est **sollicité** (*Ibid*.) en tant qu'enveloppe (la *forme*).

L'intérêt d'une topique et d'une syntaxe somatique pour Fontanille est lié à une nouvelle conception du corps dans le langage, à une vision qui ne se borne pas à une catégorisation unique et limitée aux modes sensoriels. Le corps sémiotique est revu à son tour à partir de ces principes nouveaux d'organisation et la prise en compte du *Moi* et du *Soi* dans cet ensemble transformateur redéfinit le rapport du corps au monde.

L'organisation trilatérale, vers une nouvelle conception de la sémiose

Comme nous venons de voir, le corps percevant obtient une organisation plus complexe reposant sur des transformations tensives (intensité/étendue) qui prennent en compte forme, force, matière, et énergie, déterminant, entre autres, un *mouvement* et une *intentionnalité*. Ainsi, la syntaxe qui garantit la « mise en discours de la polysensorialité » pour Fontanille est « tensive », une syntaxe qui cherche les « équilibres entre forces », et gère « des déséquilibres et des conflits », les convertissant ensuite en « *formes figuratives* » (Fontanille, J., 2004, p. 121). Cette syntaxe, indépendante de la substance, gagne son autonomie sémiotique par le mouvement mais aussi par « la constitution du champ sémiotique, […], qui préfigure le champ d'énonciation ; une articulation topologique et modale de la proprioceptivité, qui permet de comprendre comment la fonction sémiotique peut emprunter la médiation d'un « corps sentant » ; et enfin, le débrayage de la syntaxe figurative, jusqu'à la production de la *figure iconique* qui est le fleuron, dégagée des conflits de la matière et de l'énergie » (*Ibid*.).

La figure du corps chez Fontanille n'est donc pas une simple figure de « référence » énonciative, un « adjuvant gesticulant » (*Ibid*., p. 123) de la communication, mais un actant, un *corps-actant* dans la mise en discours. Pour lui, le corps dans les sémiotiques actuelles est

« un accessoire » par lequel le sujet d'énonciation « renforce » ou « complète » *ce qu'il dit* (*Ibid*.). Ce corps *sémiotique* de la communication permet néanmoins une « reconnaissance de l'intentionnalité sous-jacente aux figures » (*Ibid*.) par son caractère référentiel. Il y oppose ainsi le corps de la *psychanalyse* qui n'est pas lié à la communication et qui n'est pas réduit à un simple « lieu de gestion des pulsions » (*Ibid*., p. 124) mais qui est plutôt la « source » des pulsions, « la substance sémiotique » de la « prise en forme » (*Ibid*.) de l'actant. Ce corps diffère à son tour du corps *phénoménologique* chez Merleau-Ponty qui est « un tout indissociable, polysensoriel, où se superposent une forme et une expérience, et qui se caractérise essentiellement par le mouvement » (*Ibid*.).

A cette conception phénoménologique, Fontanille ajoute la conception du *moi-peau* de D. Anzieu, qui, à son tour, ne limite pas le corps à un champ de forces et d'obstacles mais « ouvre sur une véritable typologie figurative » (*Ibid*.) de ce corps. Le moi-peau est à la fois corps phénoménologique (« la forme globale », « enveloppe sensorielle ») et psychanalytique (« topologie énergétique », « enveloppe psychique »), c'est une « frontière » et « membrane » (*Ibid*.) qui sépare/communique le *moi* du/au *monde pour moi*. Il est question d'interaction entre *énergie* (force) et *matière* (substance) donnant lieu à des effets, des formes. Mais cette rencontre entre matière (inertie/résistance) et forces (excitation/résistance) aboutit à la « *conversion eidétique* » (*Ibid*., p. 108), en d'autres termes figurative. L'enveloppe se construit dans l'équilibre des « flux énergétiques » (*Ibid*., p. 128) et constitue « le résultat de l'énergie du monde ou du corps-chair lui-même, appliquée à la matière corporelle, traitée alors comme forme réactive et résistante. (*Ibid*.)

Dès lors, cette tension entre l'enveloppe et la chair, le *Soi* et le *Moi*, représente les échanges, tensifs ou thymiques, entre *sujet* et *monde*. Sous cet angle Fontanille parle de « sujet voulu » et « sujet voulant » : le sujet des « affections », actant « visé » par le monde, et le sujet des « passions », actant « visant » le monde (*Ibid*., p. 129). Dans la première configuration, l'actant est cible des tensions thymiques et dans la deuxième il en est la « source » (*Ibid*.). L'interaction en question n'a rien de « symétrique », elle est au contraire « dissymétrique » (*Ibid*.) et elle distingue un « actant-chair mouvante » (icône formée à partir des mouvements de la chair) et un « actant-enveloppe » (icône « formée à partir des flux mondains ») (*Ibid*.). Intention, interaction dissymétrique, et finalement distinction des deux « icônes actantielles » constituent le fondement de l'autonomie du « dialogue » entre « le corps-chair et le monde » (*Ibid*.).

Le corps signifiant est de ce fait à la fois intentionnalité et mouvement, les deux ne peuvent pas être séparés et chacun signifie par l'autre : le mouvement est intentionnalité et l'intentionnalité est *mouvement vers*. Dans ce contexte Fontanille part des deux « mouvements sensoriels élémentaires » (*Ibid*., p. 131) que propose Merleau-Ponty : « *l'adduction* » où le « sujet tourne vers le monde », et « *l'abduction* » où le « sujet se replie sur lui-même » (*Ibid*.) et c'est par ces deux mouvements que nous pouvons parler de « profondeur » et de « champ de présence » (*Ibid*.) pour le corps. Selon lui nous sommes devant un syntagme qui permet une définition première de l'esthésie comme « sensation intentionnelle » ou « *intentionnalité de la sensation* » (*Ibid*., p. 132), ce syntagme, dont les actants sont le sujet (corps-chair) et l'objet (être extérieur) aurait quatre étapes : la *proposition* qui ressemble à « des *suggestions* » (*Ibid*.), *l'acception*, c'est-à-dire l'adoption d'une « attitude » (*Ibid*.) par le sujet, la *réalisation* où le sujet *s'enfonce « dans l'objet »* (*Ibid*.) et finalement la *sanction* qui s'accomplit par une « ouverture » ou une « fermeture » envers l'objet et de ce fait interrompt ou prolonge la réalisation (*Ibid*.). Ainsi, dans la *proposition* (enveloppe et mouvement de l'Objet) et *l'acception* (enveloppe et mouvement du sujet) nous avons affaire à une *induction* de l'enveloppe de l'actant et dans la *réalisation* (mouvement du

sujet et enveloppe de l'Objet) et la *sanction* (mouvement de l'Objet et enveloppe du sujet) nous avons plutôt affaire à une *opposition* ou une *ouverture* de l'enveloppe d'un actant au mouvement de l'autre.

Ainsi, l'enveloppe n'est pas un élément neutre étranger à la construction de l'identité actantielle, elle « participe à la formation de l'actant » (*Ibid.* : 142). Selon Fontanille, « les modalités du faire » sont actualisées par le mouvement (« forces qui animent » la chair) tandis que « les modalités de l'être » sont actualisées par l'enveloppe (« barrière de contact ») qui « les associe à un système de valeurs émergent » (*Ibid*.).

De ce fait, pour Fontanille, la chose ne se présente pas comme en psychanalyse ; l'enveloppe n'appartient pas uniquement au *Moi* mais elle est à la fois *Moi* (en ce qu'elle « gère » les énergies qui en émanent) et *Autre* (du fait que les stimulations par l'autre la *constituent*). Ce n'est donc pas un *moi-peau* mais un « *moi-même comme un autre* », ou « selon Ricœur, un « Soi ». » (*Ibid*., p. 143).

En conséquence, la signifiance du corps dépend de deux éléments du *mouvement*, « *figure typique des icônes du Moi* » (*Ibid*.), et de *l'enveloppe*, « *figure typique des icônes du Soi* » (*Ibid*.). Ainsi, les *forces* et les *énergies* qui participent à la construction de l'identité actantielle du corps ne fonctionnent pas au sein d'une organisation *bilatérale* mais *trilatérale* (*Moi-Soi-Autre*) possédant en principe une figure centrale qui est l'enveloppe, le « *contenant* » (*Ibid*. :148) du *Moi* : « La *sémiosis* opère alors à partir de trois figures : le *contenu*, le *contenant* et *l'expression*, et de trois instances actantielles, le *Moi*-chair, le *Soi*-enveloppe et *l'Autre* » (*Ibid*.).

L'enveloppe délimite deux domaines, un *dedans* spécifique, et un *dehors* multiple, et elle organise les échanges entre les deux, c'est donc elle qui gère, en premier lieu, la séparation des deux domaines, qui définit la dissymétrie de l'un par rapport à l'autre et enfin qui assure leur communication. Une fois formée (connexité), l'enveloppe possède deux rôles, un par rapport au *Moi* (*compacité*) et son rôle entre intérieur et extérieur (*tri*). La *contenance* (enveloppe) serait donc le terme commun entre la *compacité* (*Moi*) et le *tri* (Autre). Il s'agit ici de la nouvelle élaboration de la sémiose annoncée par Fontanille au début de sa réflexion. En effet, l'utilisation du terme *contenant* pour parler d'enveloppe ne peut pas être arbitraire parce qu'elle fonde le lien mis en place par l'auteur entre le rôle du *Soi* dans la fonction sémiotique et la conception classique de cette fonction ; cette figure de contenance est contenance du contenu qui est le premier plan du langage participant à la sémiose par sa réunion avec le plan de l'expression. Fontanille considère que ces notions « renvoient à une métaphore implicite de l'enveloppe, enveloppe qui « contient » les contenus-signifiés et qui « laisse sortir » des expressions-signifiants. (*Ibid*., p. 146)

Selon lui, le *Soi* est remplacé par la « présupposition réciproque » ou la « relation de nécessité » (*Ibid*.) dans la pensée de Hjelmslev et de Saussure, et il ne figure pas comme « instance de médiation » (*Ibid*.). Il faut considérer le *Soi* sous l'aspect du *discours en acte*, « de la signification présente et vivante » (*Ibid*., p. 147) étant une « constitution actantielle », *présupposée* par « *la conversion des flux tensifs en contenus signifiants* » (*Ibid*.).

L'enveloppe de l'interprétation

L'examen du discours *en acte* implique la considération de la prise de position de l'instance discursive et de ce fait le dégagement d'un passage « de la matière et de la substance du contenu à la forme du contenu » (Fontanille, J., 2004, p. 147) comme frontière construite par les tensions et les forces. Il s'agit de l'enveloppe comme condition première, comme zone du débrayage, de la « constitution de l'instance du Soi » (*Ibid*., p. 148), *zone de contenance* pour le contenu et *zone d'inscription* de signifiants, donc *zone de signifiance.* L'enveloppe est ainsi déformée par « les signifiants d'inscription » ou « signifiants formels » qui résultent « d'une déformation cohérente de l'enveloppe » (*Ibid*.) et opèrent une modification ou bien sur le contenu correspondant de l'enveloppe ou bien sur la chair elle-même (*Ibid*., p. 149).

Le marquage s'opère aussi « sur l'axe syntagmatique du discours » par « une série de procès » qui installe un « principe de conservation et d'accumulation de l'information syntaxique » (*Ibid*.) par lequel la mémoire dans chaque procès conserve « le rôle joué dans le procès antérieur » (*Ibid*.). Nous sommes devant un « marquage cumulatif et identitaire », une « mémoire du discours » constituée à l'aide des icônes actantielles et considérée comme un « effet de la *syntagmatisation des figures du discours* » (*Ibid*.). Cela rejoint la fonction de l'enveloppe en tant que zone d'inscription, elle constitue une « *mémoire sémiotique des figures-corps* […] susceptibles d'être transformées par ces interactions avec d'autres corps, et, par conséquent de garder des traces qui participent de ce qu'on appelle la « mémoire sémiotique » du discours ». C'est dans ce sens que l'enveloppe et ses avatars constituent des « lieux de mémoire ». (*Ibid*.)

La notion d'empreinte constitue le point de vue épistémologique que Fontanille cherchait à imposer avec cette étude pour sortir des différents points de vue de la « sémiotique du corps » (*Ibid*., p. 263). La sémiotique de l'empreinte prend en compte les modes d'opération de « production textuelle » et de « l'interprétation » aussi (*Ibid*., p. 265). Il pose ainsi « l'hypothèse que *l'interprétation est une expérience qui consiste à retrouver les formes d'une autre expérience*, dont il ne reste que l'empreinte » (*Ibid*.).

De notre part, nous ne pensons pas que l'interprétation soit une recherche de « *formes d'une autre expérience* » (*Ibid*.). Pour nous, il s'agit d'une construction d'empreintes, une expérience propre à l'acte de la lecture, une nouvelle expérience, comme toute *autre* expérience, notamment perceptive, qui n'est pas prise comme une interprétation d'une *expérience autre* mais comme une structure complexe d'expériences cumulées, de mémoires cumulées, et de marquage instantané. En d'autres termes, l'interprétation d'une production textuelle n'est pas différente à nos yeux de l'interprétation dans la perception, il s'agit de la même syntaxe-figurative et du même corps-actant. Par conséquent, « retrouver » (*Ibid*.) une expérience serait *avoir* une expérience, sauf que le support textuel nécessiterait une approche différente, une approche par la syntaxe textuelle qui mène à la syntaxe figurative auxquelles l'empreinte est soumise. Une structure textuelle possède sa propre intentionnalité envers son récepteur garant de l'actualisation du sens.

Pour nous c'est l'enveloppe en tant que contenant qui est visée par le texte comme stratégie. L'interprétation vise dans ce cas à unir, à actualiser les plans de l'intérieur et de l'extérieur pour obtenir un objet signifiant, un discours. En d'autres termes, un texte signifie parce qu'il vise un interprète-corps, et non un *pur intellect* ; tout discours est d'ailleurs signifiant par rapport à une instance avant tout corporelle, dans le sens de l'enveloppe, lieu de l'actualisation de la signifiance. Les stratégies textuelles se traduiraient par des zones de signifiance dans le texte manifestant des tensions entre les instances discursives ou les formants discursifs (Issa, N., 2015).

À notre avis, ces différentes zones de signifiance, ou zones sémiotiques, sont les mécanismes que le texte met en place pour construire sa cohérence que l'interprétation garantit. La cohérence est donc comprise pour nous comme l'actualisation du sens par l'enveloppe, instance de la sémiose la même enveloppe qui fait signifier dans l'acte de la perception. Dans ce sens, tout discours dépend de la mémoire du lecteur, de son encyclopédie : une encyclopédie sensible, naturelle, qui serait basée sur cette syntaxe de l'empreinte, ou syntaxe figurative dont parle Fontanille.

L'interprétation comme sémiose est ce qui effectue à la fois la cohérence du texte et la subjectivité du lecteur, c'est-à-dire la réalisation du sujet en tant qu'instance perceptivo-discursive.

Ainsi, l'esthétique fonctionne au niveau du texte comme objet en matière de stratégies textuelles à actualiser, et l'esthésie fonctionne au niveau du texte comme objet actualisé par le sujet lecteur, c'est-à-dire de l'encyclopédie. Dans ce sens, l'esthétique ne résiderait pas dans la perfection du texte mais dans son *imperfection* (Greimas, A.-J., 1987). Le discours, le monde, le texte sont imparfaits, ou incomplets. Nous retrouvons cette idée chez Eco qui parle du texte comme une « machine paresseuse » ([1985] 2010), chez Merleau-Ponty avec « l'espace extérieur vide » ([1945] 1994), chez Geninasca dans l'idée que les formants du discours sont des « lieux vides » (1997). La sémiotique comme étude est basée sur cette imperfection. De ce fait, la prise en charge du discours, la réalisation de *l'identité* du sujet lecteur réside dans cette vérité de l'imperfection. Le *contrat de véridiction* se définit par l'assomption du rôle d'actualisateur de la *sémiosis*.

L'esthésie de son côté réside dans cette assertion, dans cette instauration identitaire, du Soi-lectuer-contenant. Nous pouvons dire que le texte est un objet en crise de cohérence et que le lecteur est un sujet en crise d'identité et que chacun réalise dans l'autre son perfection, ou devrions-nous dire plutôt son imperfection ? Le premier comme garant de la continuité de l'expérience du monde et le second comme garant de la signifiance.

Par conséquent, texte est une continuation du monde et, de ce fait, la signifiance textuelle, ou discursive, ne peut être vue que par son rapport à l'expérience du monde, c'est-à-dire que comme sémiose nécessitant une enveloppe, un *Soi*, pour se réaliser. Ainsi, la cohérence n'est pas synonyme d'homogénéité ou d'uniformité mais synonyme du résultat de *l'agir* du lecteur sur le texte comme totalité signifiante. C'est à partir de ces deux éléments que nous définissons le lecteur comme le lieu premier de la cohérence, comme le soi-ici-maintenant où la *Fabula*, entendue comme expérience, se réalise.

Références

Badir, Sémir, « Six propositions de sémiotique générale », dans *Actes Sémiotiques n°112*, 2009a. Disponible sur : http://epublications.unilim.fr/revues/as/1674 (dernière consultation: 14/05/2017).

Badir, Sémir, « La production de la *sémiosis*. Une mise au point théorique », dans *Actes Sémiotiques*, 2009b. Disponible sur : http://epublications.unilim.fr/revues/as/3335 (dernière consultation : 14/05/2017).

Barthes, Roland, [1973], *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1982.

Barthes, Roland, « L'effet de réel », dans *Communications n°11*, p. 84-89.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966.

Bordron, Jean-François, « Perception et expérience », dans *Signata n°1*, 2011, p. 255-293.

Coquet, Jean-Claude, *Phusis et Logos : une phénoménologie du langage*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 2007.
Coquet, Jean-Claude, *La quête du sens : le langage en question*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.
Coquet, Jean-Claude, « Réalité et principe d'immanence », dans *Langages n°103*, 1991, p. 23-35.
Eco, Umberto, [1985], *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, Paris, 2010. Trad. fr. par Myriem Bouzaher.
Fontanille, Jacques, Zilberberg, Claude, *Tension et signification*, Mardaga, Sprimont, 1998.
Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008.
Fontanille, Jacques, *Soma et Séma : figures du corps*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2004.
Fontanille, Jacques, [1999], *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2003.
Fontanille, Jacques, *Modes du sensible et syntaxe figurative*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1999.
Fontanille, Jacques, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris, 1989.
Geninasca, Jacques, « Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques », dans *Champs du Signe n°18*, 2004, p. 109-118.
Geninasca, Jacques, « Le logos du format », dans *Topicos del Seminario n°9*, 2003, p. 61-81.
Geninasca, Jacques, *La parole littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.
Greimas, Algirdas Julien, Fontanille, Jacques, *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991.
Greimas, Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux, 1987.
Greimas, Algirdas Julien, « De la figurativité », dans *Actes sémiotiques n°26*, 1983b, p. 48-51.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, [1969], *Science de la logique, Tome III : Logique de l'essence*, Aubier, Paris, 1976. Trad. fr. par Samuel Jankélévitch.
Husserl, Edmund, *L'idée de la phénoménologie : cinq leçons*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990. Trad. fr. par Alexandre Lowit.
Husserl, Edmund , *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*, Vrin, Paris, 1953. Trad. fr. par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas.
Issa, Nada, *Du dynamisme textuel entre esthétique et esthésie: approche sémiotique des stratégies textuelles pour la perception d'un texte poétique*, Thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction d'Odile Le Guern, Université Lumière Lyon II, Lyon, 2015.
Jauss, Hans Robert, [1978], *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 2010. Trad. fr. par Claude Maillard.
Jouve, Vincent, *La lecture*, Hachette Livre, Paris, 1993.
Kant, Emmanuel, *Œuvres philosophiques*, Gallimard, Paris, 1980.Texte édité par Ferdinand Alquie.
Landowski, Eric, *Passions sans nom*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004.
Merleau-Ponty, Maurice, [1960], *Signes*, Gallimard, Paris, 2008.
Merleau-Ponty, Maurice, [1978], *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, Vrin, Paris, 2002.
Merleau-Ponty, Maurice, [1964] *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 2001.Texte établi par Claude Lefort.
Merleau-Ponty, Maurice, [1945], *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1994.
Merleau-Ponty, Maurice, [1964], *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1993.
Panier, Louis, «Construction d'espace et régime de signification», dans *Actes Sémiotiques n°112*, 2009. Disponible sur : http://epublications.unilim.fr/revues/as/2557 (dernière consultation : 14/05/2015).
Panier, Louis, « Figurativité, mise en discours, corps du sujet », dans *Sémiotique et Bible n°114*, 2004, p. 39-52.
Zilberberg, Claude, *Des formes de vie aux valeurs*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011.

LE CORPS DANSANT DE PINA BAUSCH

Olfa Bouassida Souli
Institut Supérieur des Beaux Arts de Sousse, Tunisie

Abstract. *Pina Bausch is revolutionary in the dance field. The adressed subjects are often taboo. Choreographic and theatrical methods are original, so are the scenography, the staging, the dancers' movements and their relationship to the scenic space. According to this German choreographer, dance is not just motions, but it is also a language from a meticulous work about the dream, the memory and the desire. In addition, her plays talk about the desire to establish relationships with real things, to take real risks and to make real experiences. In Pina Bausch's work, the favorite subject is the sexes' war, the love, the passion, the existential questions and the taboos refusal. Indeed, Bausch is trying to explore human relationships, confusing links between men and women while showing people nature in their complexity and contradiction. Thus, spectator is overwhelmed by the show' emotions Indeed, what we see on stage has a dramatic implicit autonomy shown in the movements' quality, the bodies' dynamics, the contrasts, the recurring images, the individuality of the performers who are more than "players", they are individuals with behaviors that we observe along the path, legitimated by the theater context*

Keywords: *body; mouvements; relation to space; dance; theater.*

Introduction

Pina Bausch est une chorégraphe allemande. Elle est révolutionnaire dans le domaine de la danse. Les thèmes qu'elle aborde dans ses pièces sont souvent tabous. Ses procédés chorégraphiques et théâtraux ainsi que la scénographie, la mise en scène, les mouvements des corps des danseurs et leur rapport à l'espace scénique sont originaux. En effet, selon cette chorégraphe, la danse ne se constitue pas seulement de mouvements, mais c'est aussi un langage issu d'un travail minutieux sur le rêve, la mémoire et le désir.

En outre, ses pièces parlent du désir d'établir des relations avec des choses vraies, de prendre de vrais risques et de faire de vraies expériences sans crainte de se mouiller. Le spectateur est submergé par l'émotion que le spectacle fait naitre. Chez Pina Bausch, le sujet de prédilection est la guerre des sexes, l'amour, la passion, les questions existentielles et le refus avec ou sans masque. D'ailleurs, dans la plupart de ses mises en scène, les rôles sont interchangeables. De surcroit, ce que nous voyons sur scène possède une autonomie dramatique implicite qui s'inscrit dans la qualité des gestes, la dynamique entre les corps, l'accentuation des contrastes, la récurrence des images, l'individualité marquée des interprètes, qui, plus que des « personnages », sont des individus dont nous observons les comportements au fil d'un parcours, légitimé par le contexte du théâtre.

Dans cette recherche qui traite l'approche chorégraphique de Pina Bausch et son rapport au corps, on a opté pour un plan tripartite. Il sera question dans un premier temps d'étudier le Tanztheater de Wuppertal et sa fondatrice Pina Bausch. Dans un deuxième temps, il est préférable de traiter et d'analyser l'innovation de Bausch notamment dans sa pièce Café Müller. Dans un troisième temps l'idée de dégager les spécificités et les particularités du Tanztheater s'impose.

1. Pina Bausch, un creuset d'expérimentation

Depuis sa naissance en 1940, entre le nazisme et la deuxième guerre mondiale, Pina Baush n'a cessé de manifester de l'intérêt pour la danse et pour le théâtre. Elle fait partie, avec Reinhild Hoffmann et Susanne Linke, des précurseurs du Tanztheater en Allemagne occidentale. En effet, ses spectacles s'opposent au ballet classique puisqu'ils présentent une réforme des procédés scénographiques, esthétiques et théâtraux de la danse contemporaine.

Les spectacles du Tanztheater s'inspirent des milieux théâtraux et reposent sur une nouvelle esthétique qui fait appel à un nouveau langage pictural et corporel. Malgré le fait qu'elle se fonde essentiellement sur la vue, la chorégraphie n'est pas un fait visuel pour Bausch qui confirme que chaque pièce comporte ses codes et doit être interprétée et comprise afin que notre regard ne soit pas vide et distant.

Après des expériences au sein du Folkwang Ballet et du Wuppertal Bühnen, Pina Bausch fonde sa propre compagnie, le Tanztheater de Wuppertal en 1973. C'est alors une troupe bien administrée et multiculturelle qui réunit des artistes de tous les continents. Cette compagnie, aujourd'hui de renommée internationale, s'est spécialisée dans une nouvelle forme de spectacles qui se basent essentiellement sur la danse et sur le théâtre. Dans ce contexte, P. Le Moal et M.I. Breuker déclarent en parlant de Bausch:

> Reconnue mondialement comme une des chorégraphes les plus marquantes de la fin du XXe siècle, elle renouvelle le rapport entre danse et théâtre et construit une forme de tragique contemporain qui influence nombre de créateur bien au-delà de la danse. » (Iglesias Breuker Marylène, Le Moal Philippe, 1999, p.41.)

Pina Bausch est considérée comme étant la révolutionnaire du domaine de la danse. Les thèmes abordés dans ses mises en scène sont souvent tabous. Les procédés chorégraphiques et théâtraux qu'elle utilise sont inédits. En effet, selon cette chorégraphe allemande, la danse ne se constitue pas seulement de mouvements, mais aussi d'un langage issu d'un travail minutieux sur le rêve, la mémoire et le désir. Parmi ses créations, on cite notamment Café Müller qui est considérée comme la pièce la plus dramatique et la plus autobiographique des pièces de Pina Bausch.

2. Bausch et son rapport au corps

Pina Bausch commence toujours ses répétitions après de longs essais et recherches. Elle aime le fait que chacun ait son point de vue, que chacun voie les choses selon sa manière. Dans ce contexte, l'auteur-chorégraphe-régisseur Pina Bausch n'intervient presque pas dans les répétitions et dans les improvisations de son groupe. Elle laisse le temps à ses danseurs-acteurs-co-auteurs et leur donne assez de liberté tout en essayant d'orienter et de suivre leurs recherches.

Dans la création de ses spectacles, Pina Bausch nous montre que les corps sont acteurs, c'est-à-dire, des personnes dans leur intégralité qui récitent et dansent. Le danseur devient alors l'expérimentateur qui mène la lutte pour la vérité. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'il est considéré comme étant le créateur de son propre art, alors qu'il n'était, par le passé, qu'un exécutant. En effet, chaque danseur doit être lui-même, il ne doit jouer aucun rôle : sa propre identité doit transparaître dans son rôle. A ce propos, Meryl Tankard, danseuse au Tanztheater de Wuppertal, atteste que : « *C'est difficile de parler du travail de Pina Bausch. Cela se*

rapporte tellement à ce que tu ressens, à la façon dont tu vois quelque chose, à ce qu'on ne peut pas dire avec les mots. » (Raimund Hoghe *et al.*, 1987, p.74.)

Le principe de base de Pina Bausch est la création commune entre les danseurs et le chorégraphe. À partir d'une idée, d'une improvisation, d'un vécu ou d'un souvenir, développés au cours des répétitions, le danseur crée autant que le chorégraphe. Ce qui fait que les spectacles proposés sont une sorte de composition d'images par allusion, par métaphore ou aussi par analogie.

Ceci est perceptible notamment dans Café Müller. En effet, dans ce spectacle il est question du manque de communication, de la quête de l'intimité, de l'étrangeté de l'être humain et de la solitude. Le décor de la pièce est chaotique (figure 1); il est constitué d'une salle nue, grise de saletés, encombrée d'une douzaine de chaises et de tables de café qui constituent des obstacles pour le mouvement et pour les danseurs qui se meuvent par enchantement, comme des somnambules.

Figure 1 : Pina Bausch dans "Café Müller"

Cette ambiance nous réfère probablement à un café délaissé ou à l'heure de la fermeture notamment avec les chaises en désordre qui ont perdu leur fonction d'origine. Les limites de cet espace scénique, à la fois épuré et encombré, sombre et exigu (figure 2), nous réfèrent au périmètre d'une prison, aux limites du corps et aussi à l'eternel désir de contact et d'amour.

Figure 2 : l'espace scénique à la fois épuré et encombré

Les deux danseuses en longues chemises blanches, la danseuse rousse vêtue d'un manteau et de hauts talons et les trois hommes en costume sombre se frayent un chemin à travers ce

chaos. Les danseurs ne peuvent ni faire de grands mouvements, ni se regrouper. Pour avancer, ils tournent lentement sur eux-mêmes. (figure3)

Figure 3 : les danseurs trouvent du mal à se mouvoir

Avec son langage qui vient du corps, Pina Bausch apporte sa fragilité, sa sensibilité et son vécu. Dans cette création, elle est toujours retirée, au fond, à la limite de la scène (figure 4). Son équilibre est menacé vu les chutes en souplesse, la silhouette longiligne, flexible et vidée de chair.

Figure 4 : Pina Bausch, au fond de la scène adossée à un

En effet, avec son corps maigre, au point d'être anorexique, elle attire l'attention du spectateur et le charme (figure 5). En se basant sur son expérience et sur sa sensibilité, elle met en valeur le corps entier en utilisant chaque membre.

Figure 5: Pina Bauch dans Café

Dissimulée dans sa longue robe rose qui arrive jusqu'aux chevilles, elle longe la scène, dos aux spectateurs avec de petits pas jusqu'à heurter le mur du fond. Ces yeux s'ouvrent de temps à autre lors de l'évocation de ses souvenirs. Elle frôle les contours de son corps, mains à peine levées, tâte l'air et avance à l'aveuglette. Elle tend les mains comme si elle tâtonnait; elle cherche son chemin ou sa voie.

Pina Bausch tâte l'espace avec tout son corps : le sol avec ses pieds nus ou sa main et le mur avec son dos. Elle traîne ses mains sur la scène et son pied recule à l'arrière ; elle suit sa main de son regard, elle est trainée par le déplacement de sa jambe et de son buste incliné. Les mouvements de Pina Bausch sont délicats, féminins, doux et fragiles. Ces deux jambes ne s'élèvent jamais, contrairement aux bras, ne se dissocient pas et entrainent le corps vers le bas. Suite à la chute, elle s'allonge sur le côté, les jambes étendues l'une au sol et l'autre en parallèle. Avec ses postures et ses mouvements, elle nous rappelle Laban et Martha Graham (figure 6).

Figure 6 : les différents mouvements et postures de Pina Bausch

De plus, Pina Bausch semble hypnotisée. En fait, cette pièce la hante, l'obsède et fait ressortir ses souvenirs d'enfance. A travers cette création, Bausch reflète ses peurs, sa mélancolie et son pessimisme tout en nous ramenant à la réalité avec un langage intériorisé et des mouvements brusques et épurés. Dans cette pièce, l'ambiance est tendue avec des mouvements imprévisibles. Les danseuses, avec leurs yeux fermés, sont perdues dans leurs souvenirs, elles se déplacent comme des somnambules. Elles se suivent, se succèdent, se touchent le corps, se cognent, s'y laissent glisser et s'effondrent. Avec ce genre de danse on n'a plus l'impression que c'est le corps qui bouge, mais quelque chose de l'intérieur qui l'anime. Parfois ces danses sont rituelles surtout avec le tableau de la procession des hommes poursuivant les femmes comme c'est le cas des danseurs des tribus marocaines. Les hommes portent les femmes comme des trophées ou les jettent par terre comme des torchons (voir figure 7), comme si les corps étaient éparpillés dans la salle avec de l'attraction ou de la répulsion.

Figure 7: Les hommes portent précieusement les corps des femmes ou les jettent par terre

3. Les spécificités du Tanztheater de Wuppertal

Dans les œuvres du théâtre-dansé de Pina Bausch, on remarque une prise de conscience de sa propre vision subjective des gens. Le spectateur peut ainsi avoir des perceptions très différentes d'une même chose. En effet, son travail provoque des réactions qu'on aurait cru à peine possibles au théâtre et avec le théâtre.

En outre, ses pièces parlent du désir d'établir des relations avec des choses vraies, de prendre de vrais risques et de faire de vraies expériences sans crainte de se mouiller tout en submergeant le spectateur par l'émotion que le spectacle génère. Le sujet de prédilection de Pina Bausch est la guerre des sexes, l'amour, la passion, les questions existentielles et le refus des tabous. En effet, Bausch essaie d'explorer les relations humaines et le chaos des liens entre hommes et femmes tout en montrant les gens dans leur complexité et dans leur contradiction, avec ou sans masque.

En effet, ce que nous voyons sur scène possède une intensité dramatique qui se traduit par la qualité des gestes, la dynamique entre les corps, l'accentuation des contrastes, la récurrence des images et l'individualité des interprètes qui sont des individus plus que des personnages dont nous observons les comportements au fil d'un parcours légitimé par le contexte du théâtre comme le confirme Leonetta Bentivoglio: « Ce que nous voyons sur scène possède une autonomie dramatique implicite, qui s'inscrit dans la qualité des gestes, la dynamique entre les corps, l'accentuation des contrastes, la récurrence des images, l'individualité marquée des interprètes, qui, plus que des *personnages*, sont des individus dont nous observons les comportements au fil d'un parcours, légitimé par le contexte du théâtre » (Cf. Leonetta Bentivoglio, 2007)

Avant le début du spectacle, Pina Bausch prépare le public à l'aide du programme. En règle générale, celui-ci énumère les noms des danseurs- acteurs et les rôles qu'ils jouent ainsi que les noms du chorégraphe, du metteur en scène et de tous ceux qui ont pris part à la scénographie. Le programme contient également des textes du travail préparatoire. Ce qui permet aux spectateurs de prendre connaissance des bases de son travail, de connaître les questions posées aux danseurs durant les répétitions et d'avoir une idée sur l'élaboration du spectacle.

Par ailleurs, chez Pina Bausch, la danse ne se constitue pas seulement de mouvements, mais c'est un langage issu d'un travail minutieux sur le rêve, la mémoire et le désir. En effet, le monde de Pina Bausch est constitué de mouvements, d'images et de sons. C'est pour cela d'ailleurs que son théâtre ne se fait pas uniquement avec la parole, mais avec le corps et le geste et que sa danse devient bavarde en parlant d'elle-même et de l'être humain en général (voir figure 19). Dans la création de ses œuvres, Pina Bausch

Pour la scénographie de ses spectacles, on remarque qu'on ne dissimule la scène avec aucun ornement. Au contraire, le spectateur peut tout voir même les éclairages et les accessoires qui seront utilisés au cours de la représentation. Les scénographies présentées, se distinguent par leur originalité surtout par rapport au monde de la danse. En effet, les spectacles de Pina Bausch se caractérisent par leur réalisme frappant qui se base sur une reconstitution parfaite des espaces quotidiens tels qu'une rue, un café ou encore un espace intérieur et aussi par le recours aux éléments naturels tels que les œillets, la terre et l'eau (voir figure 8). C'est pour cette raison d'ailleurs que les espaces présentés par le Tanztheater de Wuppertal sont des espaces chimériques et insolites pour une scène de danse.

Figure 8: Spectacle Vallmond

Conclusion

Dans ses créations, Pina Bausch et son Tanztheater de Wuppertal ne théorisent pas, ils se contentent de mettre en parallèle le corps et la parole avec la réalité et les sentiments. Ils recourent à la langue parlée, aux diapositives, aux films, à l'éclairage, à la musique, aux costumes, aux gestes quotidiens et aux jeux de scène. Dans certains spectacles, les textes et les poèmes sont récités en live par les danseurs-acteurs. Dans d'autres, ils sont enregistrés et accompagnent les chorégraphies. C'est ce qui fait que les actions résultent du geste, des rôles, de la parole, de la musique ainsi que de la danse et du théâtre qui sont liés. Dans les spectacles de cette artiste, les corps des femmes sont parfois malmenés ou même maltraités. Dans Barbe Bleue par exemple, les corps des danseuses sont jetés sur les épaules des hommes comme du gibier. Dans d'autres passages, les femmes sont clouées aux murs et suspendues (figure 9); elles sont parfois déplacées comme des chiffons. Dans Il la prend par la main, les femmes sont déplacées comme des poupées; tandis que dans Wiesenland, elles sont traitées comme des mannequins.

Figure 9 : les femmes sont clouées aux murs, spectacle Barbe Bleue

Pour toutes ces raisons, les pièces de Bausch sont des questions avec une multitude de réponses ; en d'autres termes, elles constituent l'aboutissement de l'improvisation et du travail collectif.

Références

Barba, Eugenio et Savarese, Nicola, *L'énergie qui danse: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, Paris, 2008.

Bentivoglio, Leonetta, Traduction française de Leonor Baldaque, *Pina Bausch vous appelle*, L'Arche, Paris, 2007.

Fischer, Eva-Elisabeth, *Le théâtre dansé de notre temps, trente ans de l'histoire de la danse allemande*, Kallmeyer, Allemagne, 1999.

Gauthier, Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, L'Arche, Paris, 2008.

Hoghe, Raimund, Weiss, Ulli, *Pina Bausch histoires de théâtre dansé*, L'Arche, Paris, 1987.

Iglesias Breuker Marylène et Le Moal Philippe, *Dictionnaire de la danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Larousse- Bordas, Paris, 1999.

Lorelle, Yves, *Le corps, les rites et la scène: des origines au XXe siècle*, essai, Amandier, Paris, 2003

Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 2004.

Muller, Heiner, Pina Bausch, *Parlez-moi d'amour*, colloque, L'Arche, Paris, 1995.

Servos, Norbert, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, Paris, 2001.

LE CORPS GROS ET SES REPRÉSENTATIONS LITTÉRAIRES : L'ÉLÉPHANT QU'ON ÉVITE DE NOMMER

Maude Lafleur
Université du Québec à Montréal, Canada

Abstract.*The 1970s, in the U.S., saw the birth of a still growing movement in academia: Fat Studies, a discipline that aims to destigmatize and normalize fat bodies and individuals in the Humanities. Therefore, the discipline has developed a critical perspective on the vocabulary and the language used to describe and discuss fatness. This has led to the development of two distinct spheres of language, the first aiming to describe and name fatness without negative connotations and the second, this one medical, that suggests a khyriachal order in which fatness is a failure to be avoided. Needless to say, Fat Studies experts rise against the medicalization of fat bodies, consciously avoiding the traditional medical vocabulary and making a case for obesity to be considered a culture-bound syndrome (Ross, 2005). Nevertheless, a majority of writers who give life to non-thin characters tend to shy away from a precise descriptive vocabulary, preferring a clouded and approximate language, proving that the discussion of fatness is still taboo. Consequently, this article will present a study of selected contemporary novels with fat characters written in French or English, addressed to both adults and young people, thus trying to grasp their different use of language and vocabulary of fatness.*

Keywords*: fat studies; body positivism; fat representation; contemporary literature; social body.*

S'il existe un corps humain qui déborde, c'est le corps gros. Un corps excédentaire, un corps en trop dont il faut, coute que coute, se débarrasser. Un corps sous attaque qui devient simultanément la clientèle cible des chaines de restauration rapide, des salles d'entrainement et des produits amaigrissants. Un corps-enveloppe qui résiste au moulage et au ciselage prescrit par la société occidentale. Un corps qui, d'un côté, est excepté des normes de beauté et de séduction, mais qui, de l'autre, est complètement fétichisé. Un corps à la fois visible et invisible qui demeure difficile, voire impossible à normaliser malgré l'émergence et la popularité croissante du « *body positivism* » et autres mouvements prônant la diversité corporelle. Le corps gros demeure un véhicule de la différence, un corps autre, et non pas un corps comme un autre. Avec la montée, aux États-Unis, dans les années 1970, des *Fat Studies* en tant que discipline académique visant à déstigmatiser et à normaliser le corps gros dans les sciences sociales, le langage entourant celui-ci a tôt fait de se clarifier. Dès lors, les qualificatifs pour le nommer se divisent entre deux usages, un langage descriptif exempt de jugement de valeur et un vocabulaire médical fort en implications. Les théoriciennes des *Fat Studies* travaillent à relever l'arbitraire de la prise en charge du gras par la médecine en présentant l'obésité comme une maladie engendrée par les normes et les mœurs sociales, nommément *culture-bound syndrome* (B.Ross, 2005). Si la division n'est pas toujours claire, elle demeure théorisée et appuyée par plusieurs recherches dans le milieu académique anglophone (D. Lupton, 2013). Or, le corps gros demeure un « impensé » des milieux

universitaires francophones (A. Rousseau, 2016) où règne une certaine perméabilité entre les termes médicaux et descriptifs. Cette porosité trouve des échos en littérature, notamment lorsqu'il s'agit de décrire les corps et les personnages gros. Il s'agira, au fil de cet article, de faire l'étude, à partir d'un corpus de romans de l'extrême contemporain, tant anglophones que francophones, de ce vocabulaire spécifique à la description d'un personnage non mince. Avant de ce faire, nous nous pencherons d'abord sur les spécificités du vocabulaire de la grosseur avant de nous appliquer à relever les rhétoriques qui sous-tendent les pensées *du body positivism* et du *fat acceptance.* Nous nous proposons ensuite de relever les différents vocabulaires qui s'immiscent dans les descriptions littéraires, qui, même si elles semblent souvent imprécises, sont porteuses d'une conception globale de la personne et du corps gros. Si certains font usage d'un vocabulaire spécifique à l'adiposité, d'autres semblent faire appel à un champ lexical de la laideur. Si, dans quelques cas, il semble y avoir moins de gêne quant à l'utilisation de mesures exactes (poids, taille des vêtements, etc.), on perçoit, dans la majorité des œuvres, un malaise lorsque vient le moment de nommer le corps gros, ce corps dont on semble s'embarrasser facilement.

Gros ou obèse : vocabulaire de l'adiposité

Comment mesurer, dans le langage, la grosseur ou l'obésité? Il ne faudrait pas, d'abord, entendre ces deux termes comme des synonymes. Si l'obésité est une pathologie qu'on diagnostique lorsqu'un individu présente un indice de masse corporelle supérieur à 30, être considéré gros ou grosse relève d'une réalité plus ambigüe. La plupart des académiciens qui se penchent sur ces questions choisissent consciemment d'éviter des dénominations comme sous-poids, surpoids ou obèse (*underweight*, *overweight*, *obese*), termes qui sont, dans l'imaginaire populaire, considérés comme neutres, mais qui sont en fait associés à une pathologie et contribuent à marginaliser les individus décrits. Dans le milieu anglophone, ils préfèrent alors employer le vocable « fat » qui devient, sous leur plume, un descriptif comme un autre, une observation qui n'est pas liée à l'insulte. Si « fat » est souvent traduit en français par le terme « gros » ou « grosse », il n'existe pas de traduction parfaite : on perd inévitablement la polysémie. Si le choix de l'adjectif « gros » met l'accent sur l'amplitude et la taille, en anglais « *fat* » implique aussi l'idée de l'adiposité et du gras qui est, dès lors, complètement évacuée. Le vocabulaire francophone de la grosseur se scinde déjà en deux groupuscules qui réunissent des significations complémentaires, mais distinctes. Pour l'auteur, il faut d'emblée choisir s'il préfère placer la grosseur sur le plan de la spatialité, rappelant le trop grand espace occupé par les personnes grosses ou alors s'il préfère faire référence à l'adiposité, glissant vers un vocabulaire qui commente davantage l'esthétisme.

Avant de poursuivre, il nous faut rappeler que le processus sémiotique auquel se destine le langage se fonde sur deux processus distincts : la dénotation, soit l'association fixe et acceptée par les institutions entre un signifiant et un signifié et la connotation, une association libre qui se modifie selon le contexte social et linguistique (C. Kerbat-Orrechionni, 1983). Ainsi, « *fat* » n'a pas qu'un sens dénotatif défini et fixe. C'est le contexte historique, social et culturel dans lequel la grosseur est vécue et représentée qui lui donne un sens, comme c'est vrai aussi pour d'autres caractéristiques physiques comme la couleur de la peau, par exemple. Le sens attribué au mot «*fat*» change donc selon le milieu dans lequel il est employé. (D. Lupton, 2013, p. 3) Ce qui signifie quel qualificatif « gros » est davantage mis de l'avant dans un ordre connotatif. Il n'est donc pas étonnant que ce soit le regard qui appose cette étiquette de « gros » ou « grosse » et que l'ambigüité du qualificatif se fasse sentir tout au long des fictions étudiées. De plus, même si les études tentent de se défaire de l'emprise qu'a le

discours institutionnel sur le corps, principalement les corps atypiques, la fiction témoigne de l'importance qui est accordée à l'imaginaire médical à travers l'insertion ça et là d'indicateurs biométriques qui visent à démontrer comment le corps gros peut ou devrait être pris en main. Ces vocabulaires qui naissent de l'usage académique se métamorphosent lorsqu'il s'agit d'un usage littéraire en un vocabulaire descriptif flou auquel s'ajoute tout un vocabulaire dépréciatif et injurieux.

Le corps sous le joug du discours officiel

Pour faire état de ce vocabulaire que nous avons choisi de désigner par le qualificatif normatif, il nous faut voir comment, comme l'avance Michel Foucault, le corps, tel qu'il se présente dans un contexte social, fait office de message. La discipline et ses institutions examinent les corps par un processus systématique et produisent une classification des corps qui trouve son écho dans la production d'un langage technique et exclusif. Que ce soit pour le système légal ou médical, lorsqu'on associe certains signes perçus sur le corps d'un individu à une condition (criminalité ou maladie) : c'est ni plus ni moins le diagnostic. La classification qu'impose la lecture attentive du corps par le système implique la mise en place d'un processus narratif qui fixe le sujet dans une trajectoire prévisible. Le lien qui unit langage et corps dans la perspective foucaldienne est fort : le corps phagocyté de la sorte par le discours et l'appareil médical devient, à la manière d'un texte, un objet signifiant qui reproduit des discours sociétaux préexistants (*social narratives*) à travers un examen hautement ritualisé qui résulte en une classification stricte. Et c'est parce que le corps est transformé en signifiant par les structures dominantes que sont la loi et la médecine que nous pouvons lire le corps. Mais lire signifie aussi posséder les codes et la plupart des structures qui, à l'instar de la discipline médicale, produisent une codification nécessitent une expertise et, par conséquent, limitent la possibilité des individus à lire leur propre corps : leur interprétation étant d'emblée considérée comme invalide ou fausse. Cette force signifiante s'intensifie lorsqu'on parle de corps handicapé ou malade puisque l'autorité médicale se fait, d'une certaine façon, juge et bourreau, diagnostiquant et traitant subséquemment le corps de façon à l'assimiler à son savoir; le corps malade devient à la fois la preuve de l'efficacité du savoir médical et le matériau sur lequel il se construit. Le discours médical, pour être accessible, doit être traduit, il s'agit d'un langage en soi et cette restriction dans l'accès au savoir provoque l'exclusion de *anormaux* : « The concomitant silencing of *non-experts* testimony fomalizes the serverace of familial and communal bounds, naturalizing the expulsion of disabled subjects from the boundaries of community and rendering it that much more amenable to further textualisation. » (T. B. Miller, 2009, p. 41) C'est donc dire que les systèmes qui prennent en charge la lecture du corps s'offrent la possibilité, par instinct de protection, d'exclure ceux qui incarnent la différence; on crée un système qui fonctionne sur la peur de l'autre. L'exclusion qui en résulte amène les individus rejetés vers une « mort civile », ce que Guillaume Leblanc qualifie d'« invisibilité sociale » (2009). Le corps gros, en tant qu'il est pris en charge et considéré invalide par le discours médical occidental, est stigmatisé et exclu du fonctionnement social. Perçu comme étant moins sain, moins esthétique, mois fonctionnel, il est, de plus, investi d'une connotation négative qui, si elle provient du système médical, modifie l'imaginaire du corps occidental et sa perception quotidienne. Le corps gros fait partie des corps limites qu'on a tardé, et qu'on tarde encore, à considérer comme porteur de savoir, philosophique, culturel ou social, et de valeur morale. Leur effacement simplifie la production d'un savoir cohérent et cohésif sur la corporéité, savoirs qui se construisent sur le dénigrement de certains états du corps.

Body positivisme et *fat acceptance* : quelle rhétorique cachent ces mouvements?

La théorie foucaldienne du corps discipliné trouve son écho dans certains discours tenus sur l'image qui donne à voir le corps, principalement autour de la photographie. C'est par la proximité des discours, d'ailleurs, qu'on peut mettre à l'épreuve les mouvements et les imaginaires qui font la promotion de la diversité des corps. Le vocabulaire repris par le *body positivism* a deux effets nocifs. Premièrement, il cimente l'association entre corps visible et différence. De fait, c'est quand le corps déborde des moules établis par la normalité qu'il devient corps. S'il est dans la norme, il s'efface au profit d'une personne. On dit « aime ton corps » à ceux qui ont un corps différent, aux autres on dit « aime-toi ». Il y a donc une rupture entre le corps et le sujet dès qu'il y a écart par rapport à la norme corporelle. Deuxièmement, le mouvement reprend le même vocabulaire que la norme ou l'idéal corporel contre lequel il prétend se battre. (*Beauty at every size, Health at every size...*) Le mouvement ne propose, dans les faits, ni un bris avec la conception populaire du corps ni même un espace alternatif où développer un autre rapport au corps, mais plutôt une rhétorique qui permet de valider des corps autres par le biais des mêmes structures dont ils ont d'abord été rejetés. (A. Sastre, 2014, p. 930) La représentation, qu'elle soit visuelle ou textuelle, sert d'emblée une fonction de catalogage; ce n'est pas la vérité d'un corps singulier qu'elle veut saisir, mais plutôt son rapport à la somme des corps. Un portrait, qu'il soit littéraire ou visuel, est toujours essentiellement social et, par conséquent, s'inscrit à même le vocabulaire utilisé par le discours officiel pour catégoriser les corps. Certains sites du mouvement de *body positivism* accompagnent même les photographies des participants d'indicateurs biométriques comme le poids, la taille, la grandeur des vêtements pour mettre facilement en contact les utilisatrices avec des femmes comme elles. Par contre, en voulant faciliter l'accès à des images de « vraies femmes » qui leur ressemblent, le site fonctionne sur un principe semblable à la catégorisation médicale. Évidemment, il ne fait aucun doute qu'il existe un lien fort entre l'exposition à l'image et la formation d'un imaginaire et un rapport au corps; plusieurs études, concentrées surtout en études féministes, se sont penchés sur le sujet. Cependant, la distinction que font ces études sur l'influence des médias sur les filles/femmes prennent soin de séparer l'axe corps/sujet, des images/objet, ce qui donne une impression que les filles/femmes sont totalement vulnérables à la représentation et incapables d'avoir une influence sur l'image produite par leur corps. Dans l'imaginaire populaire, que la publicité et la représentation œuvrent à forger, le corps devient une fois de plus le fait de l'autre, un véhicule de la différence. Les corps diversifiés et divergents brisent le contrat tacite qui lie les membres d'une communauté. Ces corps autres dérangent tellement qu'on tente de les contrôler, de les ramener à la norme et, en cas d'échec, on s'assure de les exclure de la place publique et de la représentation.

Modalités de la lecture littéraire du corps représenté

Afin de rendre compte du corps dans la représentation littéraire, nous nous tournerons vers les travaux du sémioticien Francis Berthelot, qui décrit le personnage dans ces termes : « Le personnage de roman, c'est à la fois sa faiblesse et sa force, est un ectoplasme. Il prétend avoir un corps, mais il n'en a pas. » (F. Berthelot, 1997, p. 11) Et si le personnage est le lieu d'un important effet de réel, le lecteur doit présumer au corps de cet être fictif un fonctionnement calqué sur le corps de chair, c'est-à-dire un fonctionnement organique. Berthelot repère dès lors nombre de caractéristiques qui lui permettent de catégoriser divers degrés et modalités de présence du corps organique dans le texte. Parmi celles-ci, la description. Qu'elle soit directe ou indirecte, la description se compose de l'ensemble des

perceptions du corps de papier rapportées par d'autres personnages au moyen du dialogue ou de la narration. Donc, bien que la représentation du corps en lui-même constitue une des preuves de l'organicité du corps du héros littéraire, Berthelot admet qu'il est possible que le corps soit évoqué par l'entremise d'un objet interposé, objet qu'il divise en deux catégories, soit *métaphorique* ou *métonymique*. Le premier servant à désigner le corps à travers un processus symbolique imagé – par exemple parler d'une caverne pour désigner l'utérus – alors que le second met de l'avant un objet concret dont la présence dans le texte remplace celle du corps, que ce soit un vêtement ou un accessoire quelconque. Ce mode d'évocation du corps, soit *l'organique substitué*, est celui qui semble le plus populaire lorsque vient le temps de décrire la chair grasse, nous y reviendrons.

C'est dans cette zone d'indétermination entre l'explicite et l'implicite que nous pouvons noter les effets de la norme corporelle. Il est évident que l'exposition aux images qui dépeignent un corps idéal alimente une bibliothèque d'images normatives. Lors de l'interprétation du texte, le lecteur doit convoquer ce qu'il sait des corps de chair, des corps réels et ce savoir il le puise, par souci de cohérence, du côté de la norme. Il présume alors au corps de chair un fonctionnement typique, mais aussi une image, une apparence, typique, normale. Par conséquent, dans le processus de lecture, tous les personnages sont d'abord considérés comme minces à moins d'une indication contraire de la part de l'auteur. Lindsey Averill donne le nom de *thin-thinking* (la pensée mince) à ce phénomène: « Thin-thinking is the way that the kyriarchal consciousness understands thin as the opposite of fat, completely dismissing the notion of a continuum. » (L. Averill, 2016, p. 15) De fait, la pensée mince domine le monde dans lequel nous vivons, celui où la graisse n'est pas comprise comme normale ou régulière, mais est envisagée comme une faiblesse. C'est donc dire que, dans la représentation, la minceur est implicite et la grosseur, atypique, se doit d'être annoncée. L'auteur doit choisir avec soin les termes descriptifs les plus représentatifs et c'est dans de telles descriptions que les mots dévoilent ce qui se cache derrière la conception occidentale de la grosseur. Comme nous l'avions pressenti, le vocabulaire se scinde en deux grandes catégories : un vocabulaire normatif et un vocabulaire descriptif. Le vocabulaire descriptif se divise, à son tour, en deux; les descriptions portant soit sur l'aspect esthétique du corps gros ou encore sur son amplitude et son rapport à l'espace. Cependant, il nous faut constater que le travail critique accompli par les *Fat Studies* ne s'étend pas jusque dans la fiction vu l'emploi d'un large vocabulaire méprisant tirant vers l'insulte. De plus, les termes que les académiciens travaillent à neutraliser, les prétendant simplement descriptifs, sont, dans la fiction, porteurs d'une connotation négative. Nous nous sommes donc appliquées à classer le vocabulaire employé pour rendre compte du corps gros en trois catégories, chacune créant un effet de lecture particulier.

Vocabulaire normatif : mesures et indices biométriques

Puisqu'on comprend, dans les sociétés occidentales, la grosseur comme étant à l'opposé de la minceur, on relègue les personnes grosses à l'extérieur de la norme, les taxant de marginales. De fait, dans le discours médical, on les considère comme étant malades ou en mauvaise santé, présupposé que des mouvements comme *Health at every size* – qui met de l'avant des corps athlétiques et actifs diversifiés – tentent de déconstruire. Selon le discours médical, le corps gros est anormal, ce qui donne lieu à la mise en place d'un vocabulaire normatif (surpoids, sous-poids, poids santé, obésité, embonpoint, surplus pondéral, etc.) basé sur certaines mesures biométriques arbitraires. Le vocabulaire médical revient généralement peu dans les fictions étudiées, qui mettent davantage en scène la perception sociale au moyen d'un

jeu de regards. Nous n'avons rencontré dans notre échantillon que deux romans qui emploient le terme « obèse » (K.L. Going, 2003, p. 2) (P. Isabelle, 2014). L'idée de l'obésité comme maladie entre en jeu dans la fiction, mais seulement de façon symbolique : « Ceux […] qui détournaient le regard […], comme s'ils risquaient d'attraper mon obésité.» (P. Isabelle, 2014, p. 217). Le portrait qui en est fait est celui d'un stigma, d'une dévalorisation sociale. Le regard représente alors la norme, le dictat de minceur qui s'est déplacé depuis une consigne médicale vers une obligation sociale qui conserve néanmoins une référence à la contagion. Ainsi, l'obésité devient un symbole de l'extrême, de la déchéance et l'usage du terme s'insère dans une gradation qui en fausse le sens. « Obèse », dans son usage courant, devient l'ultime stade d'un continuum qui irait de « mince » à « gros » jusqu'à « obèse ». Cependant, « gros » et « obèse » ne cohabitent pas dans le même registre de langage. « Obèse » désignant un diagnostic médical précis, le superlatif de « gros » serait plutôt « énorme ». Pourtant, il n'est pas rare que le terme « obèse » soit employé pour signaler la grosseur extrême comme c'est le cas dans cet exemple de gradation : « Gros parmi les gros, humilié. Obèse. » (P. Isabelle, 2014, p.14) Ce passage du terme « obèse » d'un registre médical à un registre familier fait la preuve de l'effet tentaculaire du pouvoir médical dont le vocabulaire se camoufle derrière une aura de familiarité. Une autre raison pour laquelle le vocabulaire médical apparait peu dans la fiction, c'est que seulement quelques personnages pourraient se voir appelés obèse à raison puisqu'on choisit souvent de mettre en scène un individu avec *seulement quelques kilos en trop*, individu qui entre donc davantage dans un registre de l'esthétisme que celui de la maladie. Par conséquent, le corps gros devient prisonnier d'un vocabulaire marqué par les superlatifs ou des mesures jugées excessives et dont l'effet sémantique est de relever la distance qui s'établit par rapport à la norme. Relevons d'abord le genre de mesures biométriques mises à profit lors de la description des personnages non minces.

Dans l'introduction de *Is everyone hanging out without me? (and other concerns)*, l'auteure et comédienne américaine Mindy Kaling invoque son indice de masse corporelle « certainly not ideal » (2012, p. 3) comme l'une des raisons qui prouvent qu'elle n'est pas apte à promulguer des conseils à ses lectrices et lecteurs. De cette façon, elle associe l'adiposité de son corps à d'autres manifestations de son caractère juvénile, comme le fait de n'avoir jamais d'argent comptant sur elle. Sa silhouette et son poids agissent, dans sa lecture d'elle-même, comme une manifestation visuelle d'une personnalité irresponsable ou négligente. Cette association entre un corps *trop* gros et un caractère immature est un trope répandu surtout, mais pas exclusivement, dans la littérature pour jeunes adultes. (L. Averill, 2016, p. 19) Cependant, on remarquera que la mention « certainly not ideal » (M. Kaling, 2012, p. 3) qui pondère l'IMC, si elle met de l'avant l'écart quant à la norme, l'idéal, et la place à la marge, ne donne aucune indication claire quant à la taille réelle de la personne décrite. À l'opposé, l'inscription du poids à même la description d'un personnage permet de générer une interprétation plutôt précise basée sur la familiarité du lecteur avec la mesure utilisée. Le plus souvent exprimé en livres ou en kilos, l'auteur se sert d'un référent commun avec le lecteur afin de conjurer une image instantanée et plutôt arrêtée du personnage. Si le poids est davantage utilisé que des mesures comme l'IMC qui s'inscrivent d'emblée dans une visée médicale, il demeure peu fréquemment révélé et, contrairement à la taille, qui est une mesure neutre, le poids est lourd de connotation, ce qui fait de la grosseur un concept plutôt flou, comme nous l'avons déjà relevé. C'est pour cette raison que la grosseur s'établit souvent à l'aide de comparaisons :

> I'm going to loose a hundred pounds she said. I believed everything she told me. But when she said « you're skinny », I looked down at my body and saw all the imperfect pieces of it. I wasn't skinny[…]. No, I had never been skinny. Not compared to the models who wandered around SoHo […]. Not

> compared to my mother […]. I told Sheena, « I'm not skinny. » (D. Spelcher, 2009, pp. 17-18)

Dans ce cas, le roman nous indique clairement que la protagoniste a pris quinze livres depuis la mort de son père, mais ne nous donne aucune indication claire sur sa silhouette avant l'évènement, sinon qu'elle ne s'est jamais sentie mince. Il demeure donc difficile de convoquer une image claire des personnages puisque les seules indications qui nous sont données sont transmises par le biais d'une série de comparaisons. Dans un roman pour adolescents, le personnage principal, Cybèle, s'étonne du poids d'une de ses camarades : « "— Tu fais 200 livres? Que je demande, réellement intriguée par ce nombre que je croyais inatteignable." — "202 livres", précise ma voisine. » (S. Boulerice, 2013, p. 33) Cybèle est donc « énorme », selon ses propres mots, mais elle est incapable d'imaginer que quelqu'un puisse peser 200 livres, preuve du laxisme dans la signification des termes descriptifs entourant la perception de la grosseur. De plus, lorsqu'elle est donnée en focalisation externe, c'est-à-dire à travers le regard d'un autre personnage, la mesure est souvent accompagnée d'un jugement, et ce, même si elle n'est pas exprimée par un nombre précis. Par exemple, la mère de la protagoniste du récit *Le cœur gros* lui dit : « Eh bien, dis donc, ma chérie, s'est-elle exclamée faussement légère et désinvolte, on dirait que tu as pris quelques kilos ». (D. Bertrand, 2016, p. 21) De façon similaire, un protagoniste rapporte que, selon sa mère, il n'a fait qu'« élargir beaucoup trop ». (P. Isabelle, 2014, p.7) À la lecture, on a tôt fait de remarquer l'usage de superlatifs et d'un langage hyperbolique; « beaucoup », « trop », « exclamé », « intriguée », « inatteignable », tout un vocabulaire de l'excès et du débordement s'établit lorsqu'il est question de poids, surtout de prise de poids.

La même dynamique concerne aussi l'industrie de la mode, on distingue les *tailles plus*, tailles atypiques, des tailles régulières. À la lumière du concept d'objet métonymique introduit par Berthelot, la description des vêtements se substitue à celle des corps qu'on devine par ricochet. Ainsi, on évite de représenter directement et surtout de devoir décrire le corps gros puisqu'un tabou règne toujours autour de certains termes descriptifs. À la lecture de tels romans, notre image mentale des personnages est nécessairement influencée par notre conception collective de la grosseur et de la minceur, notamment celles mises de l'avant par l'industrie de la mode qui régissent surtout la féminité. Le rapport des protagonistes aux vêtements permet d'ailleurs de mesurer les corps représentés et devient un autre indicateur que peut relever le lecteur curieux ou soucieux de bien saisir le corps de papier que l'on déploie devant lui. Lizzie, l'héroïne de Mona Awad, est décrite par sa mère comme ayant une « bad attitude» (Awad, 2013, p. 89) envers l'achat de vêtements. Dans une scène marquante du roman, après avoir perdu du poids, Lizzie se rend dans un magasin qui ne tient que des tailles régulières et essaie une robe trop petite pour elle. Pourtant, l'employée insiste pour lui trouver des accessoires afin de trouver une solution au « problem of [her] flesh » (Awad, 2013 : 89). Après un monologue intérieur qui témoigne de l'humiliation qu'elle subit dans ce magasin, Lizzie exprime son malaise à la vendeuse : « "The thing is ? I don't want to have to wear a scarf to wear this dress. Or a necklace. Or anything else. […] I just want to, you know, wear it…" […] She gives me a look like perhaps given my size and all, I want too much ? » (Awad, 2013, p. 91) Le terme « size » est d'ailleurs polysémique; il renvoie autant à la taille des vêtements qu'à la corpulence du personnage. Le rapport de l'héroïne aux vêtements est bien plus qu'un indicateur qui permet au lecteur de s'imaginer sa taille, il influence aussi grandement le regard que Lizzie et les autres protagonistes posent sur eux-mêmes et révèle la façon dont ils sont perçues comme quelque chose qu'on doit cacher afin de réduire le malaise, comme une différence qu'on veut enfermer dans des vêtements trop petits afin de la contenir. De cette façon, des œuvres comme celles de Cabot (*Size 12 is Not Fat,*

2005; *Size 14 isn't Fat Either*, 2006) font un usage métonymique du mot « taille » (« *size* ») qui fait référence à l'individu qui porte le vêtement et non aux vêtements en soi, et normalisent certaines tailles qui, d'un point de vue statistique, sont pourtant dans la moyenne en Amérique du Nord en les opposant à d'autres, plus élevées, qui seraient, elles, considérées « fat ». Ainsi, on se retrouve devant une rhétorique semblable à celle qui sous-tend le *body positivsm* et on tend à étendre la catégorie mince, donc acceptable, jusqu'à ce qu'elle comprenne maintenant ces tailles qui étaient d'abord jugées comme atypiques plutôt que de véritablement travailler à renverser les normes qui donnent de la valeur à certains corps au détriment de d'autres. Le rapport au vêtement dans les fictions s'exprime encore par l'usage d'un vocabulaire de superlatifs : « pantalon bleu trop petit coincé sous la brioche » (D. Bertrand, 2016, p. 37), « trop petit » (D. Bertrand, 2016, p. 92), « trop étroites » (D. Bertrand, 2016, p. 92) « trop serré ». (D. Bertrand, 2016, p. 44) L'accent mis sur l'adverbe « trop » rappelle l'excès que représente la personne grosse. Même si les vêtements camouflent le corps, ils agissent tout de même à titre d'indice : ils suggèrent l'adiposité sans qu'il ne soit essentiel de la dépeindre de façon plus détaillée.

Le vêtement et les accessoires ne servent toutefois pas uniquement à cacher le corps gros, ils agissent à titre d'indice qui souligne l'écart face à la norme et en faisant appel à des objets et des mesures familiers au lecteur, comme le montre la description suivante : « My T-shirt with the insane slogan still stretches thin across my continental stomach. My fat drips over the waistband like an overflowing vat of lard. » (K.L. Going, 2003, p. 125) Cependant, il est assez facile de percevoir la visée de la substitution du corps et de l'objet métonymique, celui les premiers exemples donnés où le vêtement fait écran et donne au lecteur les indications nécessaires pour saisir, de façon plutôt floue, la taille du personnage sans que l'auteur n'ait à nommer le corps. Il faut d'ailleurs noter que l'utilisation de l'objet métonymique ne sert, dans ce cas, aucun effet poétique ou symbolique, il s'agit uniquement d'éviter de nommer le corps, de le dissimuler. Cependant, bien que, dans la citation tirée de *Fat Kid Rules the World*, les vêtements font encore office de point de départ de la description, il s'agit ici de révéler le corps gros tel qu'il est, sans peur des mots, dans tout ce qu'il peut avoir de disgracieux. Et c'est en le dévoilant de la sorte, en cessant de le dissimuler derrière une gêne, une pudeur, qu'on normalisera réellement le corps gros et sa différence.

Vocabulaire descriptif : esthétique

Le vocabulaire descriptif employé pour représenter la grosseur des personnages se divise, nous l'avons exposé, en deux catégories : on met de l'avant soit l'esthétisme, soit la taille. L'effet qui se dégage de ces descriptions est double. Si on opte souvent pour un vocabulaire flou qui n'engage que très peu ou encore qui puise à l'insulte, c'est lorsqu'on opte pour une description détaillée qu'on semble aller contre le discours normatif. De plus, nous le verrons, les deux registres emploient un point de vue différent, ce qui influence la lecture du corps. La majorité des fictions vont éviter les descriptions détaillées au profit d'une description sommaire de la laideur, de comparaisons dévalorisantes qui font de la grosseur et de la beauté deux concepts complètement incompatibles : « trop grosse et pas assez belle » (D. Bertrand, 2016, p. 51) 38; « grosse mocheté toute rousselée » 42. Ainsi, la description de la grosseur s'intègre généralement à une liste de caractéristiques qui, selon le contexte, nuisent à la beauté, c'est-à-dire des caractéristiques jugées hors-norme. Évidemment, puisqu'il s'agit de perception visuelle, les descriptions passent souvent par le regard des autres, notamment au moyen de remarques dont certaines sont intégrées par le biais du discours direct, entre guillemets, et adressées aux personnages en question, de façon à les blesser et surtout à les

invalider : « ton nez en boule de trailer et ton gras à la Louis Cyr » (D. Bertrand, 2016, 51). D'autres paroles sont rapportées par les protagonistes eux-mêmes en discours indirect :

> Pour chaque fois où une personne dit qu'on est géniales [..], il y en a une autre sur un réseau social quelque part qui s'applique à écrire qu'on est des grosses connes moches, des laiderons, […] moches comme des culs, moches comme des truies. (C. Beauvais, 2015, p. 187)

D'autre part, des remarques, se voulant bienveillantes, sont aussi prononcées en l'absence présumée du personnage concerné : « dommage hein [pour son poids], elle serait si mignonne [si elle était mince] 121 » ou encore « Especially the ones who may not be as good-looking as the others, you know what I mean? The homely ones…the chubby ones—it gives them a little boost of self-esteem. » (M. Cabot, 2007, p. 167) Ces remarques confortent d'ailleurs l'idée que la grosseur s'exprime et se définit à l'aide de comparaisons. Le jugement des autres personnages sur la grosseur et, par assimilation, la laideur des protagonistes sont aussi formulés au moyen de surnoms dépréciatifs tels que « Boudin » (C. Beauvais, 2015,) Designated Ugly Fat Friend (K. Kepliger, 2011), « fatty », « blubber », « lard ass » (K.L. Going, 2003, p. 126), Porcinette (Bertrand, 2016). Ces sobriquets collent à la peau des personnages et leur usage se propage jusqu'à, dans plusieurs cas, venir remplacer, voire effacer, le nom et l'identité des protagonistes.

Lorsque le discours n'est pas médiatisé par le point de vue d'un autre personnage et que la description est rapportée en focalisation interne, celle-ci passe souvent encore par un dispositif tel que la photographie, la télévision ou le miroir, ce qui force une certaine dissociation ou du moins une distance : « Pour la première fois, je n'ai pas le choix de prendre la mesure exacte de mes dégoutants débordements dans la glace. » (D. Bertrand, 2016, p. 37); « I searched my reflection with new eyes, with new knowledge. Uncontrollably wavy auburn hair. A long nose. Big things. Small boobs. Yep. Definitely Duff [Designated Ugly Fat Friend] material. How have i not known ? » (K. Keplinger, 2011, p. 12). La somme de ces remarques méprisantes est entendue par les personnages dont le discours intérieur va en reprendre les thématiques et le vocabulaire et, par conséquent, l'association faite entre l'adiposité du corps et la laideur se retrouve à même la narration des romans. On ne compte plus alors le nombre de remarques dépréciatives lancées par les héros à leur propre égard. En voici plusieurs exemples : « Someone as disgusting as I am. (K.L. Going, 2003, p. 14). Mon gros corps flasque, de ma peau ratatinée, pendante et repoussante (P. Isabelle, 2014, p. 65) ; «prisonnier de ce physique peu flatteur» (P. Isabelle, 2014, p. 71), «physique peu avantageux» (S. Boulerice, 2013, p. 9).

Bien qu'ils varient en intensité, les adjectifs mis de l'avant par les protagonistes témoignent d'une intégration des critères de beauté occidentaux selon lesquels le gras est laid, idée qui est d'ailleurs explicitée dans un des romans où les deux termes sont utilisés comme s'ils étaient des synonymes : « La vie m'avait enlaidi, engraissé []… plus je me gavais, plus je cultivais ma laideur. » (P. Isabelle, 2014, p. 17) Dès lors, pour contrecarrer cette association, il est impératif d'employer un vocabulaire qui ne relève pas du registre de l'esthétisme. Certains romans le font en mettant de l'avant un vocabulaire qui désigne la taille et le rapport à l'espace ou encore en inscrivant les personnages du côté de l'action plutôt que du côté du paraitre. C'est ce que fait, entre autres, le roman du Québécois Patrick Isabelle, lorsque le protagoniste confronte l'image qu'un des personnages se fait de lui :

> Tu me trouves beau, mais tu vois rien. Tu le vois pas toi, les efforts que ça me coute juste pour attacher mes souliers. La honte de ne pas être capable de m'assoir dans une chaise, parce que je rentre juste pas dedans. Comment un moment donné t'es même pus capable de te torcher, parce que ton ventre est rendu tellement énorme que tu te rends même plus. (P. Isabelle, 2014, p. 145)

En changeant complètement de sujet, en forçant la transition de la notion d'esthétisme à celle de l'expérience, Isabelle force le lecteur à considérer un autre point de vue, inédit, et une réalité inconnue de ceux qui n'ont jamais vécu dans un corps gros. De plus, le registre de langue passe subitement au familier; registre qui est plus proche de l'organique et qui cadre bien avec l'expression d'une réalité qui a quelque chose de vulgaire, de cru. Isabelle n'est pas le seul auteur qui fait glisser le corps gros de la contemplation qui le maintient dans un état passif à un *embodiement*, une expression de l'expérience de la corporéité et de l'action. Troy, le protagoniste de *Fat Kid Rules the Word* apprend à jouer de la batterie, Mirelle et les autres boudins de son lycée décident d'entreprendre une randonnée en vélo jusqu'à Paris. Les romans où les protagonistes investissent une action qui n'a rien à voir avec leur poids sont ceux qui transmettent une image plus nuancée et honnête de la grosseur.

De fait, plutôt de donner accès à des récits jusqu'ici inédits et de mettre de l'avant des protagonistes gros qui ne sont pas définis uniquement par leur grosseur, mais dont les défauts et difficultés ne sont pas aplanis aux profits de préjugés ou de stéréotypes. Mettre de l'avant des failles et des défauts permet de rendre visible et de normaliser la grosseur, non pas en tant que problème, comme le font les récits de perte de poids (Kaling, Spelcher, Awad, *etc*.), mais en tant qu'expérience humaine et valide. Pour éviter de créer un portrait monolithique et stéréotypé, l'écriture de la grosseur se doit d'être à la lumière d'Émile, le personnage d'Isabelle :

> je me suis fait vulnérable et libre, sans gêne, sans tabou. Sans inhibitions. Je n'ai pas cherché à cacher les imperfections, je n'ai maquillé ni mon visage, ni ma peau. Il aurait mes vergetures, mes défauts, mes courbatures. Il aurait ma danse, celle des obèses, celle qu'on ne veut pas voir, celle qu'on cache, celle qu'on fuit. (2014, p. 204)

Des romans comme celui-ci remettent en question cet interdit de la représentation qu'est le corps gros dans ce qu'il a de grotesque, de triste, de *dégueulasse*, d'imparfait, mais surtout en qu'il est chair vivante; ces fictions qui forcent à voir le corps gros sont aussi celles qui ont le pouvoir d'en changer l'image et la perception. Lorsque l'on s'aventure à le décrire de l'intérieur, en dehors du convenu ou du familier, on dépasse nécessairement le stade des stéréotypes et, par conséquent, on force la rencontre avec ce corps autre.

Vocabulaire descriptif : taille et espace

Bien qu'il éloigne le lecteur de préoccupations purement esthétiques, l'emploi du vocabulaire relevant de la taille et du rapport à l'espace n'est pas nécessairement garant d'une neutralité puisqu'on rencontre bon nombre de sobriquets, la plupart par le biais de comparaisons ou de rapprochements avec de gros animaux, qui impliquent l'idée de la trop grande place occupée par les personnes grosses : «Huge whale of a unsplattered fat kid». (K.L. Going, 2003, p. 215) Bien évidemment, les fictions jeunesse font davantage usage de l'insulte par l'emploi d'une surnom péjoratif alors que les personnages des fictions pour adultes ont tendance à exprimer leurs jugements sur la distance entre la personne grosse et la norme de façon plus nuancée : «

large You know. She's like you Big boned.» (M. Cabot, 2007, p. 137) Bien que quelques commentaires sur la taille soient encore prononcés par un tiers personnage, ils sont plus souvent relevés par le protagoniste lui-même. C'est ainsi que l'expérience devient constituante de la définition de la grosseur et ces remarques narrées en focalisation interne traduisent, entre autres, une hyperconscience de l'environnement : 67 The love Seat is not large enough cabot bigboned. Ce qui est relevé et qu'il est crucial d'intégrer dans notre conception de la grosseur, c'est la prise de conscience de leur taille démesurée lorsque qu'elle est mise à l'échelle d'un monde qui n'est pas fait pour les accommoder : 43 Imagine rabid elephant. That's me. I pound through the living room shaking mirrors ans antique ornement as I go. Cette taille excessive (25 unacceptable size) est rarement vue comme une bonne chose sauf par l'emploi de formules toutes faites et vides telles que « plus à aimer » D. Bertrand, mais la mise en premier plan de l'expérience de la grosseur, même si elle est connotée négativement, force le déplacement du point focal : d'un discours normatif au travers duquel on perçoit la grosseur de l'extérieur à une parole habitée et marquée par l'expérience.

Un des éléments qui marque le plus l'expérience de la grosseur est d'ailleurs le jugement d'autrui. Le renversement qui se produit dans certains des romans permet de mesurer l'emprise que peut avoir sur le protagoniste tous ces discours qui tentent de régir sa taille. Dès lors, on comprend que le regard module la reconnaissance du corps des protagonistes : I feel my body growing larger as they stare. (K.L. Going, 2003, p. 47) Tous ces yeux sur lui amplifient la perception, toujours présente, des proportions du corps. Bien entendu, le rapport à l'environnement devient également partie prenante de l'expérience de la grosseur tel que le démontre ce passage marquant :

> Je détonnais. Je détestais cela au moins, j'avais de la place pour bouger. [...] [J]e passais à peine entre les tables. Je devais m'entrechoquer sur les gens pour me rendre à ma toute petite place. […] J'avais passé le repas complet à retenir mon souffle, la graisse de mon ventre à moitié sur la table et à moitié en dessous […] (P. Isabelle, 2014, p. 87)

Ce sentiment qu'Isabelle exprime par le verbe « détonner » est commun à plusieurs protagonistes, K.L. Going emploie l'expression *to « fit in »* (K. L. Going, 2003, p. 17) pour créer un effet de lecture similaire dans plusieurs passages du roman. Cependant, l'expression anglophone traduit mieux ce double sentiment qui habite les personnages gros, soit celui d'être à la fois différent et coincé dans un espace trop petit pour eux.

Conclusion

En mettant de l'avant un vocabulaire de la grosseur qui s'éloigne de l'esthétisme et qui s'exprime davantage de l'intérieur que de l'extérieur, il est possible d'investir la grosseur d'un nouveau sens : « I am a participant. […]My body swells until I fell the room. I'm not fat. I'm enormous, I look at the crowd and think for the first time « I could be bigger. » (K.L. Going, 2003, p. 94) Dans cet extrait, la grosseur perd sa connotation négative pour même revêtir un sens positif; enfin, Troy se sent inclus dans le monde, il assume la place qu'il y prend. Ce détournement du processus sémiotique permettra aussi aux auteurs de revisiter la signification des insultes en neutralisant leur pouvoir dégradant. Cette stratégie est d'ailleurs partie prenante de nombre de mouvements se battant pour le droit d'une minorité opprimée. Si la communauté LGBTQIA2+ a su récupérer le terme *queer*, certains protagonistes arrivent à désamorcer les insultes reçues, comme le démontre cette conversation entre Mireille et sa

mère : «— 'je ne comprends pas pourquoi vous vous entêtez à revendiquer le nom de boudins', s'offusque Maman. 'C'est un mot horrible.' — 'On le rendra beau, tu vas voir. Ou au pire, on le rendra puissant.'» (C. Beauvais, 2001, p. 95)

Évidemment les limites du corpus étudié ne nous permettent pas d'établir ces catégories comme exclusives en ce qui a trait au vocabulaire employé pour représenter le corps gros dans la fiction, mais il sert tout de même à cerner certains réflexes ou usages communs qui contribuent à peindre la grosseur comme un échec. Bien que, comme nous le démontrons, il soit possible d'investir la grosseur d'un nouveau sens à travers la fiction, la plupart des œuvres rencontrées demeurent très normatives et la grosseur y est toujours connotée négativement. Au discours médical qui tente de prendre en main le corps gros, s'ajoute ou se substitue un discours social dont le biais se communique par une connotation injurieuse, preuve que le discours médical a investi l'imaginaire social jusqu'à dicter les standards de beauté. Si les héros et héroïnes des romans sont perçus comme gros, rarement rencontre-t-on un personnage "obèse", surtout un personnage "obèse" qui le demeure jusqu'à la fin du roman. Les récits racontent souvent une transformation : soit le protagoniste prend du poids, soit il en perd. Ce que Mona Awad, Diana Spelcher, Meg Cabot, D. Bertrand et d'autres mettent en scène de la sorte, ce sont des personnes qui sont aux prises avec des problèmes de poids. Par conséquent, ce que ces romans tendent à normaliser, ce n'est pas la diversité des corps, mais les difficultés rencontrées alors qu'on tente de répondre aux standards de beautés occidentaux. C'est donc dire que les textes reproduisent la croyance qu'il n'y a qu'un seul corps sain. Le corps gros, surtout au féminin, n'apparait qu'en tant que problème; on véhicule l'idée qu'il est normal de voir son corps comme un obstacle à la socialisation et à la réalisation. De fait, même si les romans font la lumière sur des expériences qui ont tendance à être tues, ils sont loin de promouvoir l'acceptation des corps. Ceci agit probablement au niveau de l'identification. En effet, il est plus facile, pour le lecteur moyen, de s'identifier à un personnage qui tente, même avec difficulté, de se maintenir dans la norme que de le forcer à sympathiser avec un personnage insolemment hors-norme et atypique. Après tout, personne ne veut s'identifier à la fille qui dépasse la limite de poids d'un manège, mais tout le monde l'observe avec curiosité lorsque l'employé du parc d'attractions lui demande de s'extraire du siège dans lequel elle s'est encastrée avec tant d'efforts (Spelcher, 2009, p. 94). Les romans choisis semblent, à première vue, proposer une acceptation du corps imparfait, mais la plupart convoquent leur lot de stéréotypes. Et c'est justement parce que ces corps de papier, presque interchangeables, tiennent à peu de choses que j'ai voulu vous les présenter en série; c'est mis ensemble qu'on en tire quelque chose. Même si les personnages de ce corpus ne traversent pas une transformation physique, un changement moral s'opère dans la bonne tradition des *bildungsroman*. De fait, l'action du roman permet un passage, une métamorphose qui transparait dans la façon dont ils sont perçus, tant par leurs pairs qu'à leurs propres yeux, prouvant que ces corps mis de l'avant tentent davantage de souligner des insécurités personnelles et la peur de ne pas être acceptés par les autres qu'une prise en charge du corps gros comme un corps à traiter par le discours médical. En ceci, bien que l'adolescence soit reconnue comme une période de transition, ces fictions jeunesse se distinguent de la production pour adultes, qui présente presque exclusivement les corps gros lorsque les personnages entreprennent une transformation physique qui a pour but de les rendre acceptables, *normaux*.

Références

Corpus étudié

Awad, Mona, *13 Ways of Looking at a Fat Girl*, Penguin Books, New York, 2013.
Bertrand, Dominique, *Le cœur gros*, Québec-Amérique, Montréal, 2016.
Boulerice, Simon, *M'as tu vu?T01 : Contre-plongée*, Les Malins, Montréal, 2013.
Cabot, Meg, *Big Boned*, William Morrow Paperbacks, New York, 2007.
Cabot, Meg, *Size 12 isn't fat*, William Morrow Paperbacks, New York, 2005.
Cabot, Meg, *Size 14 isn't fat either*, William Morrow Paperbacks, New York, 2006.
Going, Kelly Louise, *Fat Kid Rules the World*, Penguin Books, New York, 2003.
Kaling, Mindy, *Is everyone hanging out without me ? (and other concerns)*,Three Rivers Press, New York, 2012.
Keplinger, Kody, The DUFF, Poppy, New York, 2011,
Spechler, Diana, *Skinny : a novel*, Harper Perrenial, New York, 2011.

Références théoriques

Averill, Lindsey, «Do fat-positive representation really exist in YA? Review of fat-positive characters in young adult literature», *An Interdisciplinary Jounarl of Body Weight and Society*, 5 (1), 2016.
Berthelot, Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, Paris, 1997.
Foucault, Michel, *Naissance de la clinique : archéologie du regard médical*, Presses Universitaires de France, Paris. 1977.
Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris. 1975.
Hamon, Phillipe, "Pour un statut sémiologique du personnage", dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1997.
Leblanc, Guillaume, *Invisibilité sociale*, Presses Universitaires de France Paris, 2009.
Lupton, Deborah, *Fat*, Routeledge, New York, 2013.
Miller, Terri Beth, «"Reading" the body of Terri Schiavo: inscriptions of power in medical and legal discourse», *Literature and medicine*, 28(1). 2009.
Ross, Bruce, «Fat or fiction : Weighing the obesity epidemic», dans Michael Gard et Jan Wright (dir.), *The Obesity Epidemic: Science, Morality and Ideology*, Routeledge, Londres, 2005.
Sastre, Alexandra, «Towards a Radical Body Positive: Reading the Online "Body Positive Movement"», *Feminist Media Studies*, 2014.

« SURDI-MUTITE », MULTICANALITE DES CODES NON VERBAUX ET DU CORPS PARLANT. À PROPOS DE *ROSIE CARPE* DE MARIE NDIAYE

Arouna Coulibaly
Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan, Cocody

Abstract*. The narrative program of Rosie Carpe by Marie N'Diaye is summarized in the eponymous title of which an onomastic analysis makes it possible to identify the cognitive, psychosociological and communicational stakes. The surname Carpe refers to the expression "mute as a carp". This is where the characters seem to be struck by "deaf-mutité" and sometimes "blindness" with the effect of important communicational dysfunctions. Precisely, non-verbal expressions (especially bodily expressions) are supported by the literary text as much as by many "scientific" approaches (haptics, conversation analysis, kinesics, ethnomethodology ...) In fact, in a general semiology of a body The analysis proposes to reveal, through the level of congruence between speech in total or partial extinction and the body, the unstable psychology of the characters and the missed socialization which ultimately constitute the very foundations of the narrative N ' Diayian.*

Keywords *: deaf-mutilated; communication; non-verbal codes; talking body; socialization.*

Dans ses travaux sur le paratexte, Genette (Genette, G, 1987) démontre que l'analyse de la périphérie (paratexte auctorial et / ou éditorial) peut aider à accroître notre intelligence du texte littéraire. L'un des aspects singuliers du paratexte, précisément du péritexte (paratexte indissociable du texte et situé à l'intérieur du livre par opposition à l'épitexte qui est plus que hors texte car hors livre) est le titre. Pourtant, selon Balzac, *« Les titres des livres sont souvent d'effrontés imposteurs.*» (cité par Couegnas D, 2001, p. 33) Le titre demeure cependant dans la pratique scientifique un nom attribué à une œuvre qu'il résume. Au surplus, quand le roman évoque les aventures d'un personnage éponyme, alors l'attention doit être cristallisée sur celui-ci. Rosie Carpe (N'Diaye, M, 2001) est une illustration aboutie de ce type de situation. Cette figure féminine, personnage principal de l'œuvre de Marie N'Diaye, est en première ligne dans l'analyse du texte. Une brève étude onomastique met en évidence le patronyme « Carpe » qui renvoie à la carpe, animal aquatique, vertébré inférieur, symbole de la mutité, au regard de l'expression dérivée « muet comme une carpe ». De la sorte, le motif du mutisme ou de la mutité qui se combine d'ailleurs souvent à celui de la surdité voire de la cécité pourrait s'imposer de facto, à la fois comme motif littéraire et dysfonctionnement communicationnel pris en charge par la fiction. Au plan de l'analyse théorique pure, cette problématique se trouve au cœur des préoccupations d'une multitude de champs disciplinaires : la linguistique, l'éthologie humaine (approche scientifique du comportement autrement dénommée biologie du comportement humain), l'analyse kinésique (au sens large) de Ray Birdwhistell qui s'intéresse à l'étude du comportement moteur associé au langage, l'ethnométhodologie d'Harold Garfinkel duquel dérive l'analyse de conversation d'Harvey Sacks et Emanuel Schegloff, la proxémique d'Edward T. Hall qui étudie la gestion de l'espace par l'individu ainsi que les distances entre personnes dans les processus de communication, l'interactionnisme symbolique de Hébert Blumer qui entrevoit la société comme « le produit des interactions entre les individus » etc. (Winkin Yves, 2017, p.1). De ces différents champs disciplinaires, Jacques Cosnier et Jocelyne Vaysse stipulent que deux propriétés principales constituent leurs points de convergence et résument leurs démarches

analytiques parfois complexes. La première repose sur l'interactivité qui veut que les individus en présence soient des interactants qui co-produisent des énoncés dans des rôles alternés d'émetteur et de récepteur. La seconde indique que les échanges entre interactants se réalisent dans le cadre de la muliticanalité, à travers *« un mélange à proportions variables de verbal et de non verbal »* (Cosnier, J., Vaysse, J, 1997, p.1). L'énoncé total ainsi défini abouti de fait à une communication également qualifiée de totale. Pourtant, dans l'acte communicationnel, si le champ verbal reste clairement défini, les contours et les limites de la province du non verbal paraissent encore lâches et extensibles. Elles vont au-delà des mouvements corporels pris en charge par l'analyse kinésique pour englober, « posture, gestuelle, mimique, inflexions de la voix, succession, rythme et intonation des mots, et toute autre manifestation non-verbale dont est susceptible l'organisme, ainsi que les indices ayant valeur de communication qui ne manquent jamais dans tout contexte qui est le théâtre d'une interaction» (Watzlawick, P., Helmick-Beavin, J., Jackson, Don D., 1972, p. 60). La problématique en toile de fond consiste à étudier, dans l'acte communicationnel, la combinatoire entre les processus verbaux et non verbaux, et à en évaluer le niveau de congruence. Les personnages de N'Diaye seront justement pris en situation d'interaction, de communication inter-agissante globale. Entre pratiques discursives et sémiologie du corps (kinésique), l'analyse tentera de montrer comment l'écriture parvient à restituer d'éventuelles déficiences communicationnelles verbales et / ou non verbales ainsi que leurs effets psychosociologiques. De fait, le corps soutenant le langage, s'y opposant ou s'y substituant sera particulièrement observé quand, dans le processus communicationnel, le discours, en extinction partielle ou totale sera pris en charge par l'écriture, dans une démarche narrative complexe. La responsabilité du sujet sera ainsi capitale dans la constitution du signe, que Saussure appréhende comme une image psychique (Saussure, F. de, 1995 [1916], p. 33).

« Surdi-mutité » et cécité du personnage n'diayien

Le postulat que nous posons est celui selon lequel le personnage de N'Diaye, dans *Rosie Carpe*, est mutique, sourd, parfois aphone et / ou mal voyant. De tels handicaps qui ne sont pas ici, et à proprement parler, des pathologies (quoique !) pourraient avoir des conséquences sur le plan psychosociologique et déterminer sinon expliquer leur évolution psychique, leur conduite sociale et leur prise en charge narrative. De ce strict point de vue (narratif précisément), indiquons d'ores et déjà que N'Diaye prend l'option d'un mode de vision par en-dessus (le narrateur comme Dieu) ou vision illimitée. Ce choix implique que « le narrateur n'est pas représenté dans la fiction. Il domine histoire et personnages. (…) Le narrateur omniscient est capable de présenter au lecteur les pensées secrètes, voire inconscientes des personnages (…) » (Goldenstein, J.-P., 1988, p. 33). En privilégiant ce mode de vision, Marie N'Diaye va au-delà des possibilités de ses personnages. Elle semble, dès l'incipit du texte, nier à ceux-ci leur capacité naturelle à extérioriser, par la parole et par eux-mêmes, le magma de pensées troubles, conscientes ou non qui les tourmentent. Les psychismes voient ainsi leurs contenus exposés, restitués à l'échelle d'un récit dont les lignes de démarcation avec le discours (variante de la parole saussurienne) sont fluctuantes et peu nettes. A travers cette prise en charge de la pensée et cette « confiscation » du discours par le récit, le mutisme ou la mutité imposée à ces derniers passe alors pour être une entrave à leur capacité à communiquer. Dans ces conditions, les aspects verbaux et non verbaux ne peuvent être perçus *a priori* comme absolument synergiques. Du reste, le motif très marquant de la surdité est diversement présenté dans le récit de N'Diaye. Il prend précisément sa source dans la représentation des Carpe. Le placide Francis et la voluptueuse Danielle, sont des marginaux sans famille ni amis n'ayant que des voisins et des collègues avec qui ils n'entretiennent aucune relation : « Il ne pouvait être mis en doute par aucun d'entre eux que la paix à Brive

(…) se gagnait au prix d'un tranquille isolement à quatre, les quatre Carpe un peu sauvages, taiseux, excessivement pudiques et contraints. » (p. 53) Ainsi introduit, le motif de la mutité s'amplifie dans le texte. L'épaisseur ou, *a contrario*, l'absence de relief et de profondeur psychologique des personnages est ainsi rendue non plus directement et en situation par les voies de la communication orale, des échanges verbaux entre personnages, des interactions interpersonnelles en face à face, mais plutôt indirectement par le truchement de l'instance narrative. Par cela, le dialogue quoique n'étant pas exclu du récit ne domine pas ici de façon outrancière comme on a pu l'observer dans certains romans, proches par leur forme et la prise de parole directe qu'ils privilégient, des textes scéniques. Quand elles existent, les séquences de dialogue présentent des singularités tant dans leur fonctionnement propre que dans la représentation des interactants. Marie N'Diaye qui avoue son penchant pour l'ambivalence, joue sur des « variantes » de la mutité et de la surdité. Très souvent, ses personnages parlent peu, murmurent, balbutient, chuchotent, parlent bas, mentent, gardent le silence … de sorte que les conversations qu'ils entretiennent avec d'autres sont troubles, discontinues, parfois confuses. De sorte aussi qu'ils se présentent comme des êtres quasi mutiques cependant que leurs protagonistes passent pour des individus hypo-acoustiques : « Rosie chuchotait » (p.96) ; « Mais elle avait murmuré, souhaitant presque qu'on ne l'entende pas… » (p.36) ; « C'est mon frère, Lazare, balbutia-t-elle(…) » (p.111) ; « (…) à la façon dont ils enduraient muettement les couinements de Titi » (p. 126) ; « (…) elle s'écriait encore muettement (…) » (p.119) À cet oxymore de la « parole muette », du propos énoncé et dissimulé, viennent s'adjoindre d'autres dispositifs stylistiques, rhétoriques, narratifs, communicationnels… très récurrents, traduisant une quasi négation de l'énonciation verbale. L'une des propriétés qui caractérisent le discours du personnage de N'Diaye est précisément son propos souvent murmuré. Or selon Barthes, le murmure est un message deux fois manqué. Il est défini comme un « bruit de voix indistinctes et prolongées prononcées par une ou plusieurs personnes en même temps» (Janvier, C, 2005 / 2008, p. 1). Bruit sourd, le murmure est aussi une sorte d'énoncé « inaudible », inintelligible voire agrammatical (comment savoir puisqu'il consiste en un discours fatalement mal perçu car insuffisamment élaboré et/ou mal transmis). Le bredouillement, le chuchotement, le bégaiement… qui ponctuent le texte sont aussi des messages « ratés » tant dans leur élaboration que dans leur transmission. Ainsi, la parole n'aboutit pas véritablement chez N'Diaye ou alors, elle parvient déformée, dégradée par des distorsions, des prismes et suscite une réactivité de qualité tout aussi approximative. En somme, ici, la communication verbale interpersonnelle fonctionne peu, mal, ou pas du tout. De Fornel et Léon rapportent que Charles Fries, analyste de la conversation, conçoit dans *Structure of English* le tour de parole comme unité de conversation : « l'unité de la conversation la plus facile à repérer avec certitude, dit-il, est le discours d'une personne jusqu'à ce qu'elle s'arrête et qu'une autre commence » (De Fornel, M., Léon, J, 2000, p. 146). La cohésion communicationnelle réelle ou textuelle réside ainsi dans le fait que, hormis les premiers tours de parole destinés à introduire une conversation, toutes les autres unités se présentent nécessairement comme des répliques par rapport aux unités précédentes. L'idée du tour de parole est, par ailleurs, renforcée par celle de la *paire adjacente* constituée de couples question /réponse ; salutation /retour-de-salutation ; offre / acceptation-refus etc. Dans la conversation ou le dialogue, une action implique ainsi une réaction qui s'inscrit dans la logique de l'action initiale de sorte à produire une séquence cohérente. Toute réaction en non-conformité avec l'action initiale constitue une rupture dans la chaîne des échanges verbaux et peut être appréhendée comme révélatrice d'une « difficulté » d'expression ou d'audition, d'un dysfonctionnement dans l'ordre logique de la communication. La séquence suivante mettant en interaction Rosie et son compagnon Max souligne une telle défaillance : « -Je ne te demande rien, (…) Non, je ne te demande qu'une chose : si quelqu'un se présente à l'hôtel et veut me voir, que tu le conduises jusqu'à moi (...) -Rosie, ça va prendre un peu plus de temps

que prévu mais je vais divorcer. -Je ne te demande rien, répéta-t- elle » (p. 87). La parole prononcée, régulièrement brisée, fragmentée et en extinction est ainsi rendue incohérente. Les rares et brèves séquences dialogiques tournent ainsi au « coq-à-l'âne », au quiproquo le plus malencontreux ou sont réduites à une concision quelquefois révélatrice d'une tension entre les personnages. En témoigne la scène des retrouvailles entre Lazare et Rosie dont la brièveté des réponses et la syntaxe totalement dépouillée, concise et redondante préfigurent une difficulté à communiquer et, pour ainsi dire, un certain mutisme. De même, le silence auquel est souvent contraint le personnage par la volonté d'un interlocuteur s'impose dans l'acte communicationnel comme un principe de dysfonctionnement voulu. Ainsi, Lagrand qui intime vivement à Rosie pourtant peu loquace de savoir se taire : « Il faudra parler moins, Rosie. (…) Ne questionnez pas trop… » (p. 23). Rosie elle-même déteste la volubilité de son compagnon : « (…) elle était cette Rosie Carpe qui bondissait sur Max pour le faire taire. » (p.72), « (…) je ne lui demanderais rien de plus terrible que de se taire un peu » (p. 83). Avec constance et régularité le mode discursif est régulièrement contesté par le récit. L'énonciation ou la parole prononcée est fréquemment niée par un autre dispositif narratif autorisant et réfutant concomitamment la prise de parole des personnages: « Aussi ne lui dit-il pas: -Viens, je te ramène à Bas-du-fort. Il ne lui dit pas et songea qu'elle n'aurait pas répondu (…) » (p. 242).

Par le triple emploi de le locution négative et le dispositif du personnage qui « songe » qu'il n'obtiendrait aucune réponse s'il s'exprimait, la parole pourtant « restituée » est totalement niée, l'énoncé n'est pas assumé. Le mensonge participe aussi de cette logique, il s'impose dans l'acte de la communication comme un principe de brouillage du message et de désorientation des personnages. Chez ces derniers, la mutité est finalement d'ordre psychique mais elle évolue parfois vers le pathologique qui relève des lésions des organes de phonation ou des centres nerveux du langage. Ce motif trouve son accomplissement véritable dans l'apparition symbolique d'une figure de personnage muet au double sens physiologique et pathologique. De la sorte, la mutité, par l'altération des organes se trouve définitivement consacrée. Au surplus, les motifs de la « surdité » et de la « cécité » viennent doubler et tripler celui de la mutité : « (…) c'était comme si elle avait bouché ses oreilles réellement car elle ne les entendait plus ni l'un ni l'autre, ni Abel ni son frère Lazare, de même qu'elle ne les voyait pas (…) » (p.144) ; « Rosie se rendit compte qu'elle avait fini par ne plus l'entendre (…) elle avait tâché de ne rien regarder » (p. 91); « (…) l'aveugle, sourde et froide Rosie. » (p. 81) Ce triptyque de la surdi-mutité-cécité, à la fois très nuancé et très marquant chez les Carpe s'étend à d'autres personnages. Lagrand, est souvent présenté davantage en « conversation » avec lui-même qu'avec des interlocuteurs. A son image, les personnages basculent souvent dans la sous-conversation, le soliloque ou monologue intérieur, entendons par là un « (…) discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial de façon à donner l'impression tout-venant» (Dujardin, E., 1931, p. 59).

Marie N'Diaye pousse l'analyse à son extrême : tous ses personnages vivent dans cette espèce de tension et cet « isolement » permanent qui caractérise les Carpe. Ils présentent des troubles du langage, de la communication. Leurs performances sont singulièrement altérées, sans que ne le soit toujours leurs capacités buco-facio-linguales : l'activité lexicale est touchée et les mots leur font souvent défaut. Le discours est parfois singulièrement et anormalement augmenté (les logorrhées de Mme Carpe) ou plus souvent encore quantitativement réduit (Chez Francis, Rosie, Lazare). Au niveau pragmatique, le message des personnages en situation de communication n'est pas toujours adapté au contexte de l'énonciation de sorte

qu'ils sont, à la limite, l'expression d'un certain désordre psychique et d'un comportement social quasi irrationnel. Feinte, suggérée ou réelle, la surdi-mutité-cécité participe finalement de la charte programmatique fictionnelle de N'Diaye qui consiste à présenter l'individu atteint de ces « handicaps » comme le symbole d'un isolement, d'un enfermement dont les effets déterminent la façon d'agir. On retrouve ce symbole chez Hugo avec le personnage mythique d'un Quasimodo sourd, borgne, bossu, boiteux et par cela même « exclu » et marginalisé. Toutefois ces tares sont-elles révélatrices, chez N'Diaye, d'une certaine forme de dégénérescence comme le suggère la production hugolienne? Cette interrogation trouvera sa réponse dans l'ultime articulation de cette étude. Le second axe de l'acte communicationnel total ou global est, lui, relatif à la transmission et la réception de messages non-verbaux au sens large. Quelle analyse paraverbale (vocale et non verbale), kinésique, proxémique voire haptique (du grec « haptein » : toucher / la sensibilité tactile) peut-on ainsi proposer en complément de l'œuvre de N'Diaye ? Observe-t-on, à l'échelle de l'énoncé non verbal, les mêmes types de dysfonctionnements observables sur l'axe de la communication verbale ? Le rapport verbal / non verbal est-il empreint d'une congruence effective et globale ?

Kinésique, proxémique, paralangage, analyse de conversation… la multicanalité des codes non-verbaux et la sémiologie du corps parlant

Il s'agira ici de proposer une analyse de la mise en situation fictionnelle des multicanaux de la communication non verbale ou « sémiotique non verbale » (Krejdlin, Grigorij, 2007). De multiples champs disciplinaires ont ces canaux ou codes non verbaux de la communication, comme objet d'étude. En la quasi absence d'une communication verbale optimale, le message non verbal complément, relai ou substitut d'énoncés verbaux, pourrait être plus éloquent et traduire les pensées profonde en situation de communication. Le statut du non verbal, nous l'indiquions *supra,* reste pourtant encore assez mal défini. Toutefois, cette sémiotique étant pluridisciplinaire, nous en proposerons ici une gamme assez large et détaillée. L'ordonnancement proposé est totalement arbitraire et subjectif. Il répond pourtant au souci que nous avons de progresser du paraverbal vers l'expression corporelle d'ensemble proprement dite, étant entendu que les différents champs disciplinaires se rejoignent souvent sur le corps dans sa totalité en tant qu'objet d'étude. Notre démarche analytique s'effectuera de sorte à capter au mieux l'essentiel d'une communication non verbale coexistant parallèlement à une communication verbale globalement défectueuse du fait d'une prédominance des motifs nuancés de la « surdi-mutité ». A ce titre, le canal paraverbal, paralangage « science des codes sonores dans la communication non verbale » (Krejdlin, Grigorij, 2007, p. 4.) prédispose à l'analyse de données vocales non verbales, c'est-à-dire des productions des organes de phonation en marge ou à la périphérie de la parole (ton, rythme, timbre, intonation…) Dans cette perspective, il se pose d'entrée, la problématique de l'adéquation entre la parole et la voix appréhendée comme « Ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales » (Petit Robert 2012) et censée être le vecteur accompagnateur de l'énoncé oral. On a ainsi pu observer chez les différents personnages de N'Diaye « une voix de tête » pseudo- professionnelle, une voix de cœur incertaine, une voix « neutre » ou « sans timbre » (p52) inexpressive donc, un ton « pleurard » c'est-à-dire révélateur d'une souffrance physique et / ou psychique etc. La voix est aussi, et souvent, affectée de qualificatifs dépréciatifs en contexte : voix « haute » (p. 58), voix « brusque » (p. 60) Rosie « parle haut et sur un ton coupant » (p.15) Cette réaction, nous le rappelons du reste, est spécifique aux individus sourds qui, n'ayant pas de contrôle auditif, sont dans l'ensemble plutôt bruyants. En somme, douce, haut perchée, basse, tremblante, vibrante, faible, indifférente et informative ou étouffée et en extinction, la voix et le ton sont rarement justes, et à la hauteur exacte de la parole et du contexte de l'énonciation. La voix mal

maîtrisée trahit souvent la forte émotivité du personnage ou établit un certain contraste entre son faire et son dire. Chez Lagrand, « l'absence de courtoisie et le mépris de la galanterie prennent le contre-pied formel et physique de sa voix douce, de sa discrétion et de son aménité » (p. 44) De même, les personnages de N'Diaye sont peu disposés au rire. Quand cela leur arrive, il s'agit alors de « rires fébriles, interminables ». (p. 59) ou de rires souvent entremêlés de larmes, reflétant très rarement un état de gaieté effectif. Parfois encore, au rire, se substitue le ricanement ou bien alors ce sourire « flottant » et neutre si récurrent dans le récit. En tout état de cause, les indices paraverbaux apportent, dans le projet de communication soumis par N'Diaye, un complément ou un supplément de sens par rapport à une communication verbale globalement défaillante. Dans la perspective de la multicanalité des codes non verbaux, la proxémique offre d'autres ressources d'analyse pertinentes dans le contexte d'une étude globale sur la communication. La famille, champ d'intérêt de la romancière implique des relations de proximité et d'intimité. Considérant que l'espace et le temps sont justement des langages au même titre que la parole ou l'absence de parole (le silence, autrement dit), Edward T Hall le fondateur de la proxémique « branche de la sémiotique qui étudie la structuration signifiante de l'espace humain » (Fabbri Paolo, 1968, p. 65) distingue, dans le contexte américain, quatre types de distances induisant quatre types de relations humaines et d'affinités. La finalité étant ici de prendre en considération « La structuration inconsciente de micro-espace, la façon dont l'homme évalue la distance entre lui et les autres dans la vie quotidienne. » (Fabbri Paolo, 1968, p.70) Dans cette perspective donc et sans prendre en compte les mesures spatiales précises, spécifiques à chaque culture et à chaque type de relation, nous pouvons retenir comme méthode d'analyse, les principales classes que distingue E. T. Hall et qu'il rattache à des types de liens affectifs. Selon lui, il existe donc une distance intime (relation d'engagement avec un autre corps), une distance personnelle (à la limite de l'emprise physique sur autrui), une autre dite sociale (hors de la zone d'emprise sur autrui) et enfin une distance politique (au-delà du cercle où l'individu est immédiatement concerné). (De Lavergne, Catherine, 2010, p. 2). Notre corpus, très ancré dans l'environnement familial, exclut donc les distances sociale et politique. Restent donc celles qui se situent dans les provinces de l'intime et du personnel autour desquelles oscillent, la plupart du temps, les relations entre personnages.

A l'échelle de la famille Carpe dont N'Diaye nous présente un réseau de relations complexes faites de liens parfois distendus, parfois rompus, parfois renouvelés, les rapports entre personnages sortent de la zone d'intimité pour se situer dans la sphère personnelle, même si on a pu observer quelquefois un cheminement inverse allant de l'aire personnelle vers la province de l'intimité. Il est ainsi possible d'assister, à travers la gestion de l'espace ou de la distance, à une sorte d'éclatement progressif d'une cellule familiale qui avait initialement les apparences d'une entité sociale homogène. Cette explosion de la famille correspond aussi à une rupture des liens affectifs allant de l'indifférence au reniement voire à la haine vengeresse. Lazare et Rosie sont abandonnés par leurs parents à Paris. Rosie cherche son frère parti sans donner de nouvelles. Lazare réapparaît, pénètre, pour un bref temps, dans l'intimité de sa sœur afin de mieux en sortir. Lui et les parents Carpe s'installent en Guadeloupe, abandonnant Rosie à Paris. Francis et Danielle Carpe divorcent (sortie de la zone d'intimité). Francis Carpe décède consacrant le caractère définitif de cette séparation. Lazare, part avec Abel et reste pour longtemps encore loin de la famille. A la fin de l'œuvre Rosie retourne dans l'espace intime de Titi qu'elle a pourtant voulu laisser mourir (ou voulu laisser sortir définitivement de sa zone d'intimité, de sa zone personnelle sinon de sa vie). Mais elle est quasiment séquestrée par son fils Titi qui interdit pourtant à quiconque de l'approcher et donc de rentrer dans son intimité. Elle sera retirée de cet « univers carcéral » par Lagrand. Lazare symbolisera finalement cet éloignement qui s'établit entre les membres de la famille Carpe. Il

ne s'approche pas de Rosie « il n'avait pas l'intention de la toucher, pas de baiser, pas d'embrassade formelle » (p. 288) ; « Je ne voulais pas toucher ma sœur. (…) Ma sœur, je ne l'aurais touché pour rien au monde. » (p. 312). La conséquence en est que la famille Carpe, en dépit des tentatives de rapprochement observables, se désagrège au fil des pages, illustrant, par là même le manque de sociabilité, d'affinité et d'amour en son sein. Comme on peut le remarquer, et nous nous accordons en cela avec Paolo Fabbri, le maniement de l'espace peut donner « beaucoup plus que le « ton » de la communication verbale et gestuelle qu'il peut marquer ou devancer. » (p.71) Dans l'espace intime ou personnel, le sujet et le malentendant d'une façon plus spécifique, adopte par ailleurs diverses postures particulièrement expressives et sujette à interprétation. Celles-ci, prises concomitamment avec la parole ou sans énonciation verbale sont particulièrement éloquentes. Chez les Carpe, Rosie s'inscrit dans une attitude de soumission absolue. Elle se met à genoux et déchausse Max qui adopte face à elle une posture dominatrice. De même, dans la scène de l'interrogatoire, Lazare prend une attitude d'autoprotection face au policier qui l'interroge. Il « se voûta sur sa chaise, arrondit les épaules et son dos comme si ainsi, les questions de Foulque avaient pu perdre toute capacité de l'atteindre » (p. 308) En somme, d'une façon générale, lorsque les personnages non marqués par les motifs de la surdi-mutité adoptent une attitude de domination, de mouvement d'ouverture aux autres et d'attitude de partage, ceux qui sont marqués par ces motifs gardent la distance, s'inscrivent dans des mouvements de recul, des attitudes de fuite et de crainte ou dans la soumission. Les personnages évoluent ainsi selon le double principe suivant : Proximité = interactions fréquentes et intimes = sympathie. Distance, éloignement = interactions rares et formelles = antipathie. Dans la rencontre et les échanges très professionnels qu'ils ont tous les deux, Rosie croit déceler, à travers les mimiques et la gestion de l'espace de Max « (…) la sympathie du sous-gérant, son désir de s'approcher d'elle » (p. 69) Autant donc que le code verbal, l'analyse proxémique permet d'en savoir davantage sur les interactions interpersonnelles, les liens, les affinités. Une autre dimension de cette communication non verbale est celle qui s'établit à travers le contact physique.

Dans les espaces personnel et intime privilégiés par le récit de N'Diaye, des contacts physiques s'établissent de façon réflexive par les personnages sur eux-mêmes ou de manière réciproque entre les différents interactants. L'interprétation et l'analyse de cette dimension des interrelations personnelles est le champ d'intérêt de la haptique en tant que discipline qui s'intéresse à la sensibilité tactile. Les gestes d'autocontact que l'on observe chez la plupart des personnages qui présentent des difficultés de communication verbale sont destinés à évacuer des tensions, à gérer des émotions à se donner de la contenance. A cet effet, l'attitude de Lazare dans la scène de l'interrogatoire est assez éloquente. Sous l'effet d'une forte pression psychologique exercée par Foulque, le policier, Lazare se tient les mains, se passe un coup de langue sur la paume, se frotte les mains l'une contre l'autre (p. 313), se mord les lèvres etc A travers les gestes d'autocontact, on observe dans cette scène de l'interrogatoire où le personnage est contraint à la communication, un malaise manifeste, une forte anxiété. Par ailleurs, dans la réception de messages tactiles, le protagoniste en contact avec d'autres personnages tente de retrouver de la sympathie, de l'amour ou au contraire d'y déceler une éventuelle antipathie : « Rosie sentait autour de sa main les doigts fins d'Anita qui l'enserrait fermement, mais ni dans cette pression ni dans le maintien d'Anita elle ne sentait la moindre critique…» (p.43) L'attitude du personnage marqué par la « surdi-mutité » est symptomatique d'un manque de confiance. La richesse du sens dans les interrelations communicationnelles non verbales atteint son paroxysme dans le langage global du corps dont l'analyse d'ensemble relève de la kinésique.

L'expression corporelle a longtemps été considérée dans l'acte de la communication comme un artefact qui soutenait l'effort de locution. Les récentes recherches dans divers champs disciplinaires ont abouti à la conclusion que le corps constituait un langage autonome en marge du code verbal ou en corrélation avec lui. Derrida affirme à ce propos, dans *L'Écriture et la différence*, qu' : « (…) il faut surtout que le corps reste aussi langage » (Derrida, J., 1967, p.153). Ces productions corporelles échappent très souvent d'ailleurs à la conscience du locuteur. Cécile Toublet conçoit que le travail d'interprétation du corps et de ses codes repose sur deux critères hétérogènes : le contexte culturel et l'émotion suscitée. La kinésique (du grec kinésis "mouvement") se présente justement comme étant cette partie de la sémiotique qui étudie les gestes utilisés comme signes de communication en eux-mêmes ou en accompagnement du langage parlé. L'analyse kinésique inventée et développée par Ray Birdwhistell a ainsi permis d'isoler et d'interpréter selon le contexte et la culture des interlocuteurs « (…) des mouvements de tête, verticaux et latéraux, des clignements de paupières, des légers mouvements du menton et des lèvres, des variations dans la position des épaules et du thorax, une certaine activité des mains, des bras et des doigts, enfin des mouvements verticaux des jambes et des pieds. » (Birdwhistell, R. L., 1968, p.103). Sans prétendre proposer dans l'espace de cette étude un répertoire exhaustif du comportement moteur des personnages et d'en soumettre une analyse subséquente, il semble tout de même possible de tenter d'isoler quelques unités ou classes de mouvements signifiants (kinèmes) chez les personnages les plus marqués par le motif de la « surdi-mutité ». Quelques scènes cultes d'interactions extrêmes, particulièrement significatives exposant à la lumière des mouvements expressifs serviront de support à cette analyse. Il s'agira particulièrement des scènes d'amour entre Max et Rosie et de la scène de l'interrogatoire de Lazare. Comparativement à l'énoncé verbal, le personnage de Rosie se livre quasiment à une analyse du corps en tant qu'objet communiquant, « La chair de Max lui paraissait naïve, imparfaite, foncièrement honnête et vaillante, tandis que les mots que formait son esprit portaient la marque d'une trivialité qui l'étonnait (…) tentant en vain d'accorder ce cynisme banal et narcissique au corps doux, généreux qu'elle étreignait l'instant d'avant. Elle ne voyait de commun entre ce corps et ces propos qu'une sorte de candeur. » (p.73) Rosie, quant à elle, dispose d'un grand corps hérissé et recroquevillé qui s'offre à Max et à la caméra de la vieille dame, cependant qu'elle voulait, mais ne pouvait leur refuser de posséder son corps. La disposition du corps se développe ainsi contradictoirement à la pensée. Il n'y a ici aucune adéquation entre cette enveloppe corporelle qui s'abandonne, s'offre au « viol » et le moi qui proteste et conteste (sous la forme de pensées captées par le narrateur omniscient) le fait d'être ainsi possédé. La pensée pouvant être appréhendée ici comme une parole qui existe en structure profonde, qui a passé le cap de l'encodage mais qui n'est pas encore passée par les organes de la phonation. Nous avons là un exemple typique de ce qu'il est convenu de prendre pour une dissonance cognitive par rapport au langage corporel autrement dit, un conflit entre les sentiments et les représentations de l'individu. Confirmant cette dissociation qui existe ici entre le corps et l'esprit, Cécile Toublet rappelle ce qu'indiquait à ce propos, E, Jouët-Pastré dans un article consacré au *Phédon :* « La séparation du spirituel et du corporel, de l'âme et du corps est en effet introduite par la philosophie platonicienne » **(**Toublet, C, 2010, p.11). Ce dualisme sera repris à son compte par la philosophie cartésienne qui établit une nette distinction entre l'âme et le corps. La distinction corps / esprit est rendue effective chez Marie N'Diaye. Rosie, ou plutôt son esprit, prend pour objet d'observation son propre corps : « quelque chose est arrivé qui me concernait certainement mais hors de ma présence, et après j'étais enceinte, et je ne sais pas comment ni quand exactement. Je ne sais qu'une chose c'est que je porte ce bébé. » (p. 20) Que nous disent ces « corps-objets », ces « corps-observés » en tant que signes non linguistiques appartenant consciemment ou non à l'acte

communicationnel? Quelles représentations le récit nous propose-t-il du corps et avec quelles significations ?

Le corps est lourd, long et pesant chez Rosie. Une corrélation et une congruence sont même établies entre cette pesanteur qui conduit à l'immobilisme et le mutisme : « Elle ne pouvait soulever ses pieds ni prononcer le moindre mot. » (p. 42) Le corps est trop maigre et dégarni chez Lazare et Titi. Le langage du visage qui concentre l'expressivité d'une personne n'est pas en reste dans la prise en compte des codes non verbaux de la communication totale. Le regard est très éloquent à cet effet. Plein de « hargne et d'amertume », « flottant » ou « fuyant », il occupe une place de choix dans les interactions entre individus. C'est d'ailleurs l'expression que dégage les yeux du vieil homme qui est déterminante dans la rencontre entre ce vieux couple et le duo Abel-Lazare. Ce regard déclenche la crise de démence d'Abel et consacre définitivement l'échec de ces deux personnages à travers l'assassinat du vieil homme. Ce dernier passe ainsi, selon l'expression consacrée, du statut d'être ou de « corps vivant », à celui de « corps »… d'enveloppe inerte, de dépouille. La mort symbolique de Francis Carpe est également une forme de mutisme définitif qui touche aussi bien le code verbal que le non verbal à travers l'inertie, le silence du corps. Selon certaines études, l'état actuel de la recherche indique que seulement 10 à 25% d'une situation de communication est pris en charge par le code verbal, le reste, entre 75 et 90 % relève du non verbal. Nous nous situons là dans une situation de « communication normale », celle qui met en présence ou en interaction des individus parlants. En revanche, entre des individus hypo-acoustiques et /ou mutiques, ce taux devra raisonnablement être revu à la hausse. L'expression corporelle prend alors tout son sens et les principales articulations de son « discours » peuvent être dégagées. Au-delà des micros expressions comme les mouvements des muscles faciaux, le rire, la voix etc, des dispositions d'ensemble du corps, composées sur la base de l'assemblage des petits mouvements par grandes unités de signification, peuvent être constituées dans la prise en charge d'une sémiologie du corps. C'est seulement dans la conscience d'avoir accompli un infanticide que le corps s'épanouit chez Rosie, et que chaque parcelle de la chair de la jeune femme s'ouvre « en une éclosion sans limites, une floraison effrénée » (p. 299). Pourtant, la représentation de ce corps « épanoui » est associée ici à la l'idée de l'infanticide. Ce qui, par là même, annihile ou nie cette impression de bien-être du corps. En fait, l'esprit qui guide l'individu semble déjà atteint de démence. De fait, le récit ne propose une représentation de corps apaisé qu'en y associant l'idée de la maladie : le calme, l'impassibilité dans laquelle bascule subitement le nourrisson de Rosie succède à une période d'extrême agitation d'origine pathologique. L'impression de béatitude est alors trompeuse ou suggère, pour le moins, le pire que précèdent souvent des moments d'accalmie chez les grands malades. Le message de bien-être est donc finalement un message tronqué qui trahit plutôt le mal-être physique des corps en métamorphose.

La représentation du corps mutant répond à une logique identique à celle du corps épanoui. Le récit fait l'économie de toute métamorphose qualitative ou en réduit la portée. Enfant pâle et maigre, Titi apparaît en fin de récit comme un jeune enseignant syndicaliste socialement épanoui. Cependant la représentation du personnage n'est, à proprement parler, guère flatteuse. Titi, est en effet, «… un jeune homme de petite taille, menu, à la peau et aux cheveux blanchâtres …». De même, quand Danielle ou Diane Carpe rajeunit, il ne s'agit pas là d'une évolution méliorative. Mme Carpe passe pour « une jeune fille mûre » ou une « vieille petite fille » (p.197) Ces exemples illustrent le désir (in) conscient qu'ont les personnages de vivre, de survivre. Le second cas est précisément un désir manifeste de renaissance. Francis et Danielle Carpe divorcent. M Carpe épouse Lisbeth (dix-huit et vingt ans). Mme Carpe se met en couple avec le père de Lisbeth. Cette dernière et son père sont

moins âgés que leur conjoint respectif (M. et Mme Carpe). Lagrand croit voir dans la démarche des époux Carpe une « façon de se régénérer » (p. 194) Le processus de transformation-rajeunissement (p.135) du corps atteindra son paroxysme chez Danielle Carpe dont l'identité connaîtra une mutation décisive (Danielle est rebaptisée Diane) en même temps que son corps. En dépit de son âge avancé, Diane portera une grossesse de Foret. Cependant, ce rajeunissement ne fait pas très bon effet. C'est « un charme juvénile et funeste » (p. 205) La transformation de Francis Carpe, est quant à elle, une véritable régression, une déliquescence du corps. De même que son fils Lazare, il vieillit précocement (p.194), son corps se dégrade, vidé de ses dernières énergies par une épouse trop jeune. On apprendra sa mort à la fin de l'œuvre. Le corps en transformation est aussi le corps de la mère nourricière dont le lait tarit subitement et qui ne peut allaiter son nourrisson. Le tarissement du liquide nutritif est une forme d'épuisement du corps. D'ailleurs, cette brusque interruption de la lactation est associée à la souffrance du nourrisson. Elle représente le point de départ de l'affaiblissement de Titi. De même, la maternité déclenche chez la jeune mère une tendance à l'obésité. On observera une réitération de l'association des motifs de la transformation et de la souffrance chez le personnage de Foret qui, perdant ses cheveux subit une douloureuse thérapie imposée par son épouse Diane.

En somme les mutations du corps qu'il nous est donné de voir sont rarement mélioratives. Elles expriment, des émotions, des paradoxes, des régressions parfaitement perçues, en tant que messages non verbaux, par les interactants en situation de communication. Le corps en transformation est, en somme, un corps déjà en souffrance et en régression vers sa finitude. Cette évolution à rebours passe par la souillure.

Les multiples circonstances déployées dans le récit comme des dispositifs narratifs développent ainsi une tendance à la souillure morale et / ou physique. Lazare est un individu négligé, sale et répugnant. Le corps de Rosie est souillé par son « viol ». Il est doublement entaché par une seconde grossesse contractée « à l'insu de la jeune femme ». Celui de Diane Carpe est paradoxalement sali par un rajeunissement improbable (chirurgie esthétique ?). Francis Carpe, par la relation quasi incestueuse qu'il entretient avec Lisbeth apparaît comme un vieil homme flétri par le vice, cependant que sa très jeune épouse autant que la compagne de Lazare (Anita, quinze ans) semblent être avilies par la relation qu'elles entretiennent avec des hommes plus âgés. Titi conçu devant une caméra, moment filmé, démultiplié pour un visionnage à grande échelle naît avec un sang impur. Aucun corps n'est véritablement épargné par cette salissure immonde, pas même Lagrand, unique personnage présentant des qualités physiques et morale quasi indéniables. L'écriture du pathos à travers le corps souffrant est une dimension pertinente du récit de N'Diaye. Le corps souffre d'être possédé, violé et engrossé devant une caméra : « Rosie sentait à présent l'ignominie envahir son corps. Elle la sentait, physiquement, monter le long de ses jambes, envelopper ses cuisses, atteindre le creux de son ventre et envelopper ce qui s'y était niché, le flétrir pour toujours. » (p. 85) C'est le corps faible et sans énergie de Titi qui développe aussi chez sa mère des envies d'infanticide. Elle compare, en contraste, son fils, à cette représentation, disponible sur une affiche publicitaire, des corps parfaits d'enfants français, « bébés onctueux et charnus » (p. 125) Les sanglots de Rosie abusée et filmée, les pleurs de Titi incapable de prendre le biberon, ceux de Lazare en échec total, les tourments de Lagrand, les lamentations de Foret soigné de sa calvitie etc sont l'expression d'une souffrance manifeste du corps. Larmes de souffrance, mais aussi malaises, vomissements, tremblements, urines sur soi (p. 280), sensation de froid et de pétrification … sont les diverses expression de la souffrance physique des personnages. Ceux-ci ne veulent ou ne peuvent assurer leur hygiène et leur sécurité. Par-là, le corps exprime sa faiblesse et sa représentation relève certainement d'une écriture du

pathos. Le corps souffrant évolue vers son échec voire sa fin. Il trouvera le paroxysme de sa douleur dans la symbolique de son ensanglantement. Davantage que les larmes, le sang exprime la souffrance. De fait, en diverses séquences du texte, la présence du sang se présente comme l'illustration ultime du corps en souffrance. Tel est précisément le cas de Titi, enfant maladif et faible dont le nez se met subitement à saigner : « Le sang coule de son nez à gros débit et le garçon ne dit rien, si bien qu'on s'en aperçoit quand par hasard on pose les yeux sur lui et il est alors maculé comme si on venait de l'égorger. » (p.187) Ce cas lié à la maladie est associé à une certaine idée de violence exercée sur le sujet et restituée ici par la comparaison hypothétique « comme si ». L'affaiblissement de Titi qui aboutit au saignement du garçon lui est imputable. De fait, le désir d'infanticide qu'éprouvait Rosie pour son fils, désir réel quoique passif, accomplit dans la psyché de la jeune femme, renforce l'idée de la violence. Il revient ainsi que c'est par le trauma que les corps saignent. Ainsi, Lazare et Abel agressant à la machette un vieux couple et tuant l'homme, Rosie expulsant dans le sang (nouvel infanticide ?), le fœtus qu'elle portait dans sa matrice. Le corps ensanglanté est l'expression de la violence contenue chez les personnages mutiques. Nous assistons là à une sorte de retour du refoulé. L'incapacité ou la difficulté de l'individu à communiquer a finalement pour conséquence une expression corporelle riche et variée. Cependant, le corps parlant énonce, au-delà d'une certaine déficience cognitive et psychique, de réelles difficultés d'insertion sociale.

Dégénérescence psychique et socialisation ratée

Le personnage de N'Diaye est en total échec. Il doit son infortune et son insuccès à la dégradation de ses fonctions cognitives elle-même consécutive à une socialisation manquée du fait d'une communicabilité approximative. Il est désormais établi depuis les travaux d'Edward Sapir et Benjamin Whorf (l'hypothèse Sapir-Worf) que le langage structure notre représentation de la réalité autrement dit que la cognition humaine est subordonnée aux structures de la langue d'un locuteur. L'hypothèse Sapir-Worf induit qu'une méconnaissance de la langue ou de sa pratique par le biais de la communication parlante a une incidence sur le fonctionnement du psychisme humain et la socialisation de l'individu. La connaissance et la pratique de la langue (selon les compétences du locuteur) détermine ainsi son niveau d'intégration sociale autant que son degré de socialisation reflète ses compétences linguistiques. Ainsi donc, langue, fonctions cognitives et socialisation s'influencent réciproquement comme le montre si bien Cecchi Tenerini qui admet que « Les fonctions cognitives représentent tous les processus cérébraux par lesquels l'être humain acquiert l'information, la traite, la manipule, la communique, et s'en sert pour agir. Elles incluent la perception, l'attention, la mémoire, les fonctions exécutives, le langage oral, le langage écrit, le calcul, la représentation dans l'espace et le temps, le geste, le raisonnement, les émotions, la capacité à se connaître, à interagir avec autrui » (Handicap cognitif, p. 3). L'individu frappé de handicaps comme la surdité, la mutité, la cécité… est un marginal avec qui, les bien-portants échangent peu. Les sujets peu ou pas communicants sont des êtres asociaux. Certaines études (Arrieta, L., 2007) rappellent que chez les Anciens comme Aristote et Pline, la surdi-mutité était associée à l'idiotie et à la démence. Au niveau pragmatique, chez les sourds-muets comme chez les déments, en effet, « il existe un non-respect des règles conversationnelles : changement de thèmes inopiné, digressions, non prise en compte des connaissances des autres interlocuteurs, commentaires personnels, nombreuses répétitions, pauses très allongées… » (Handicap cognitif, pp. 33-34) Ces nombreux symptômes et bien d'autres encore sont perceptibles chez le personnage de N'Diaye. Sont ainsi observables : -la répétition excessive : « -Très bien, dit Rosie, (…) Je t'en remercie. Merci, merci, merci, merci, merci, merci, merci, merci, merci » (p. 88); -la pause allongée : « Vous aimez Lazare à

ce point, dit-elle troublée. Il ne répondit pas, pendant si longtemps qu'elle crut qu'il ne le souhaitait pas » (p. 45.) ; -la non prise en compte de l'interlocuteur et le changement inopiné de thème : « (…) si un certain Lazare Carpe se présentait…Max opinait du chef n'entendant pas, peu intéressé. - Venez Rosie, je vous montre le reste de l'Hôtel, et après, au boulot. C'est bon Rosie ? » (p.71.).

Le personnage en difficulté communicationnelle, sourd, muet et / ou aveugle, en proie à ses pensées chaotiques, ses « démons intérieurs » est véritablement au seuil de la démence et d'une marginalisation définitive. Rosie sombre dans l'incohérence et présente des symptômes proches de la schizophrénie : conduite paradoxale, ambivalence de la pensée, repli sur soi, perte de contact avec la réalité. Elle demande à ses collègues : « - Je suis enceinte et il se trouve que le père de ce bébé ne s'est pas fait connaître. As-tu, toi, une idée de son nom ? (…) Toi qui étais au mariage de Max, as-tu vu quoi que ce soit qui me permettrait de connaître le père de l'enfant que je porte ? » (p.167) On constate souvent chez le personnage de Rosie une dissociation de la personnalité spécifique de l'individu schizophrène : Rosie, tantôt Rose-Marie, se prend elle-même comme objet d'observation, parle d'elle à la troisième personne, s'interroge : « Mais qui est Rose Marie ? » (p. 61) Ce motif de la démence qui transparaît dans la façon d'être des personnages de N'Diaye est définitivement consacré par la figure de la mère folle qui double et répond en écho à celle de la femme muette. Rosie est une espèce de « démente » qui ignore le père de la grossesse qu'elle porte et qui « laisse mourir son enfant». La mère de Lagrand est internée pour folie est. Mme Carpe est folle de croire en une jeunesse éternelle. Abel et Lazare traversés par une crise de démence assassinent un vieil homme.

« Isolé », le personnage de N'Diaye présente des troubles psychiques qui modifient considérablement sa vie sociale. Les troubles de la communication entraînent des troubles comportementaux divers. L'autonomie du personnage est remise en question. Rosie et Lazare une fois abandonnée sont complètement désorientés. Alors que leurs capacités intellectuelles ne sont pas affectées, ils éprouvent des difficultés au plan scolaire et professionnel. Les enfants Carpe ont des vies affectives et professionnelles ratées. Leurs parents sont contraints d'accepter des compromissions morales pour subsister après leur faillite. Mme Carpe qui rajeunit monstrueusement se met en ménage avec Foret dont la fille devient la compagne de son ex-mari (Francis Carpe). Mme Carpe et Foret ont une fille également baptisée Rose-Marie que sa mère pousse à la prostitution. Lazare a une fille avec une très jeune collégienne de quinze ans. Rosie admet un infanticide sur la personne de son fils Titi. Lagrand est amoureux de Rosie, une femme dont il sait qu'elle est une sorte de mère infanticide. On observe chez tous ces individus une certaine anxiété liée à leur difficulté à communiquer. Une dimension importante de la représentation du personnage de N'Diaye est son immaturité affective et un certain sentiment d'insécurité inclinant davantage à l'isolement. Dans une étude sur le comportement social de l'enfant sourd, Boulanger-Balleyguier et Lavalou, indiquent que les sourds étaient « peu enclins à rechercher des contacts sociaux, qu'ils s'adaptaient difficilement à des situations nouvelles, et qu'ils fournissaient des réponses symptomatiques d'expériences sociales instables » (Boulanger, B.-G., Lavalou, M.-O., p.16, 1977).

Conclusion

La difficulté à communiquer entraîne une socialisation approximative aux conséquences multiples. En amont, Marie N'Diaye établit la surdi-mutité-cécité comme point d'ancrage de son récit. De celle-ci découlent, en aval, les postures singulières des personnages qui fondent

la trame du récit. L'échec social de ces derniers est lié à leur difficulté à communiquer. Située au confluent de plusieurs sciences, l'analyse des processus de la communication dans le contexte de la fiction littéraire révèle l'importance des processus non verbaux, du langage corporel et de la communication d'une façon globale. Les quasi handicaps (surdi-mutité-cécité) des personnages de N'Diaye ont des impacts sur leur capacités cognitives et leur socialisation. En cela, N'Diaye repose dans la fiction la problématique du langage (verbal) dont la philosophie analytique du langage s'engageait à soutenir, dans *le tournant linguistique*, que « sans mots la pensée n'est ni achevée ni claire » (Manfred, F, 1989, p.163).

Références

Arrieta, Léonardo, *« De certaines variétés de l'idiotie »*, *Cliniques méditerranéennes* 2/2007 (n° 76), p. 217-234 URL:www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2007-2-page-217.

Beacco, J-C, *Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif*, Langages, n°153, 2004.

Birdwhistell, Ray L., Lacoste, Michèle, *L'analyse kinésique*, Langages, 3□ année, n°10, 1968. Pratiques et langages gestuels. pp. 101-106.

Boulanger-B, G ; Lavalou, M-O *Le comportement social de l'enfant sourd*. Enfance, t 30, n°1, 1977.

Cecchi T, R, *Projet d'écriture: définition, classification et description des handicaps cognitifs*, 2010.

Cosnier, Jacques ; Vaysse, J, *Sémiotique des gestes communicatifs*, Nouveaux actes sémiotiques, 1997.

Couegnas, Daniel, *Fictions, énigmes, images : lectures (para ?)littéraires*, presses U Limoges, 2001.

De Lavergne, *Catherine*, *La communication non verbale*, https://quentingille.files.wordpress.com/2017/02/la-communication-non-verbale2.pdf

De Fornel, Michel., Léon, Jacqueline, *L'analyse de conversation, de l'ethnométhodologie à la linguistique interactionnelle*, Histoire Épistémologie Langage 22/I (2000), SHESL, PUV.

Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Editions du Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1967.

Dujardin, Edouard, *Le monologue intérieur*, Messein, Paris, 1931.

Genette, Gérard, *Seuils*, Editions Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1987.

Goldenstein, J-P, *Pour lire le roman*, Editions De Boeck-Duculot, Paris, Gembloux, 1988.

Janvier, Coraline, *Du murmure aux mots, Le murmure mot pour mot*, Mémoire M 2, Paris 8, 2005.

Krejdlin, Grigorij, *Le langage du corps et la gestuelle (kinésique) comme champs de la sémiotique non-verbale: idées et résultats*, Cahiers slaves, n°9, UFR d'études slaves, U de Paris Sorbonne, 2007,p.1-23.

Leroy, Kim, *Brève introduction à la théorie du signe*. https://acadesetudiants.files.wordpress.com/.../arba-philo-de-lart-brc3a8v...

Manfred, Frank, *Qu'est-ce que le Néo-structuralisme*, Les Éditions du cerf, Paris, 1989.

N'Diaye, Marie, *Rosie Carpe*, Les éditions de minuit, Paris, 2001.

Paolo Fabbri, *considérations sur la proxémique*, Langages n°10, 1968.

Saussure, Ferdinand de, Cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1995 [1916].

Toublet, Cécile, *Le corps comme signe, Corps sanglants, souffrants et macabres XVIe-XVIIe siècles*, Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (dir), Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

Watzlawick, P., Helmick-Beavin, J., Jackson, D. D., *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972.

Winkin, Yves, « interactionnisme symbolique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 avril 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/interactionnisme-symbolique/

L'ART DU MAQUILLAGE ENTRE PROMESSE DU BONHEUR ET RUINE DE L'ÂME

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

Abstract. *This feminine daily practice knows a long history and I am going to try to make the critical examination. My approach is not exhaustive, but crosses, certainly, by Ancient Egypt, Antique Greece, Imperial Rome to arrive at Modern Times, having survived the European Middle Ages. The historic expressed marks (and still others) are supported by the long-lasting symbols because, to make up means correcting, embellishing, highlighting, erotizing the everyday life which every woman crosses from morning till night. This art, when it exceeds the perfect technique of manipulation of substances and drawings on the face, promises, in a way, an internal balance (even a happiness) with difficulty comprehending otherwise. The physical so becomes the secret way towards a morality of the beautiful always put in discussion through the generations.*

Keywords: *make-up; identity; seduction; happiness; ruin.*

« *Les femmes ont a leur disposition deux armes terribles : le fard et les larmes. Heureusement pour les hommes, elles ne peuvent pas s'en servir en même temps.* » (Marylin Monroe)
« *Le Beau n'est que la promesse du bonheur.* » (Stendhal)

Que reste-t-il, aujourd'hui, de la grâce et du charme d'Esther, courtisane de Balzac et parangon de perfection physique féminine ? Ont-elles, les dames de nos jours, le droit de rêver aux « trente beautés harmonieusement fondues », dont parle l'auteur des *Splendeurs et misères des courtisanes* ? Ou bien le canon de la beauté féminine est-il éphémère et volage, tout comme la poudre de céruse, appliquée sur le visage afin d'en couvrir les imperfections, de les cacher aux regards sous la clarté impitoyable du soleil ?

Voyons la beauté d'Esther, exemplaire littéraire parfait du XIXe siècle :

> Loin de porter atteinte au fini des formes, à la fraîcheur de l'enveloppe, son étrange vie lui avait communiqué le je ne sais quoi de la femme : ce n'est plus le tissu lisse et serré des fruits verts, et ce n'est pas encore le ton chaud de la maturité, il y a de la fleur encore. […] ses mains, d'une incomparable noblesse, étaient molles, transparentes et blanches comme les mains d'une femme en couche de son second enfant. […] Ses cheveux étaient abondants et si longs, qu'en tombant à terre ils y formaient des anneaux, car Esther possédait cette moyenne taille qui permet de faire d'une femme une sorte de joujou, de la prendre, quitter, reprendre et porter sans fatigue. Sa peau fine comme de papier de Chine et d'une chaude couleur d'ambre nuancée par des veines rouges, était luisante sans sécheresse, douce sans moiteur. […] Esther attirait soudain l'attention par un trait remarquable. […] Ce trait merveilleux était produit par la profondeur de l'arcade sous laquelle l'œil roulait comme dégagé de son cadre, et dont la courbe ressemblait, par sa netteté à l'arête d'une voûte. Quand la jeunesse revêt de ses teintes pures et diaphanes ce bel arc, surmonté de sourcils à racines perdues ; quand la lumière en se glissant dans le sillon circulaire de dessous, y reste d'un rose clair, il y a là des trésors de tendresse à contenter un amant, des beautés à désespérer la peinture. (Balzac, 2007, p. 623)

Cette beauté naturelle est propre au XIXe siècle, difficile à trouver auparavant (avant le siècle romantique) et impossible à concevoir au XXIe, en dépit des tentatives nombreuses, faites tout au long de la période précédente (le XXe, siècle de la liberté).

L'histoire du maquillage, comme catalyseur de beauté et paravent de la laideur est assez longue. Je me contente d'y poser quelques repères afin de mieux interpréter l'évolution des pratiques corporelles, marques d'un être humain de plus en plus mince et fragile au niveau de représentations et de contenus. Je vais me borner au maquillage du visage féminin, car l'espace d'une étude n'en permet pas davantage. Certes, dans l'histoire de cette pratique coexistent, depuis la nuit des temps, hommes et femmes, rituels et gestes ordinaires, peintures salvatrices du visage et du corps, fins artistiques et usages esthétiques. Je ne parlerai non plus du maquillage théâtral, car les implications de celui-ci dépassent la promesse du bonheur sans entraîner, de manière obligatoire, la ruine de l'âme. Les seules « bornes » artistiques dont je vais faire référence au cours de ma démonstration seront Mickael Jackson et Orlan, deux extrêmes (pathologiques, à mon avis) de la pratique faciale colorée. Je vais y revenir.

Comme tout acte humain, le maquillage suppose un support, des matériaux et des outils afin de servir un but. Ce geste quotidien pour une femme (urbaine) a des implications esthétiques et morales dont on se souciait très peu au début. Ce n'est pas un geste qui appartient à la nature intrinsèque des humains, mais qui relève plutôt de leur culture, de ce qui peut être dosé, mesuré, contrôlé. On imite il est vrai les oiseaux quand, pendant la période de notre gloire reproductrice, nous ajoutons à l'instinct quelques bribes de rouge sur les lèvres et un peu de noir sur les sourcils, afin d'attirer, de motiver et de garder le partenaire choisi aussi longtemps que possible. Le plumage majestueux des périodes nuptiales est remplacé par des couleurs et des parfums, mais à l'inverse, car dans le monde animal ce sont les mâles qui font la loi esthétique, mais le but est identique.

Pour les humains, à part la finalité de la perpétuation de l'espèce, il existe aussi des raisons sociales de cette pratique. Se maquiller signifiait également déclarer son appartenance à une classe et faire preuve d'une certaine aisance économique, sinon de richesse. Avant d'être affaire de femmes, de manière presque exhaustive, le maquillage impliquait le démarquage d'un territoire et la domination sur celui-ci. Il était exclusivement affaire d'hommes. On a gardé de cette époque primitive l'idée du pouvoir, mais transféré au féminin.

L'Égypte des pharaons utilisait des substances diverses pour la peinture du visage et du corps. Rouge à lèvres à base de rouge minéral, khôl à base d'antimoine et / ou de suie, pour les paupières supérieures et les sourcils, coloration au henné sur les ongles. Le khôl avait en outre des vertus médicinales, il protégeait les yeux contre le sable et le vent. Parfois, des plantes étaient ajoutées dans les onguents et les huiles, pour prévenir les ophtalmies et les maladies de la peau. La graisse animale, le natron (limon du Nil) et le souabou (une sorte de pâte de cendre et d'argile) étaient combinés / alternés pour obtenir toutes sortes de savons exfoliants qui nettoyaient, nourrissaient et rendaient beaux le visage et le corps. Du point de vue chromatique, les Égyptiens étaient très riches : les paupières connaissaient le vert malachite, le turquoise, l'ocre jaune, le rose. Les pommettes étaient teintes en rose sur le haut et les lèvres brillaient d'un rouge foncé. On y ajoute le noir et le bleu des perruques et le tableau est complet. Tout étant employé sans modération, car les conditions naturelles étaient âpres et on parle de la classe dirigeante. Par conséquent, le maquillage servait de marqueur social. Le poids symbolique n'en est pas négligeable : le rouge des lèvres empêchait le diable de

pénétrer dans le corps, le noir du khôl chassait le mauvais œil. Une rupture extraordinaire par référence aux temps ultérieurs où le rouge des / à lèvres devient la porte d'entrée du diable, l'obstacle devenant invitation.

La Grèce Antique promet le bonheur conditionné par l'harmonie. Une harmonie du corps et des traits sans recours répété aux artifices. L'univers grec, plus masculin, n'a besoin que d'air et de sport pour se construire une Beauté parfaite, en liaison étroite avec le Bien et la Vérité. La Grèce de toute époque (homérique, classique, spartiate, hellénique) bannit les excès de Pandore, modèle de femme trompeuse et fatale, et loue les vertus d'Aphrodite, modèle de beauté naturelle. Et pourtant, les femmes osent sortir du gynécée pour prendre part aux plaisirs de la nuit, pour (re)conquérir leurs maris, victimes des courtisanes artificieuses et malignes. La manie de la céruse (*psimuthion*) est dénoncée par Clément d'Alexandrie. Les fards (nombreux) assurent une beauté éphémère, loin de l'idéal, mais néanmoins recherchée : la céruse, la figue égyptienne, la mûre, le safran, la cendre, l'antimoine en sont les ingrédients. Le support est le même, joues, paupières, sourcils, lèvres. Aspasie, splendeur vivante pour Périclès, offrait un modèle de courtisane parfaite dont la grâce et l'intelligence perpétuaient le charme féminin, sur le long terme. Mais, la femme honnête (tout comme aujourd'hui, dans certains milieux conservateurs et religieux) n'a pas besoin d'artifice pour conserver une beauté donnée par Dieu, un minimum lui est nécessaire, pas plus. Une bonne chrétienne ne lutte pas avec le temps, elle accepte sans conteste les décisions de son maître sur terre et de son Maître au Paradis.

La Rome Impériale excellait plutôt en *ars fucatrix* qu'en *ars ornatrix* (produits toxiques pour le corps vs. produits bénéfiques). La dame romaine de l'époque avait tout un rituel de beauté, son corps n'étant qu'un champ de bataille contre les pilosités, les taches, les rides, les odeurs. La bataille gagnée, le processus d'embellissement continuait sa marche triomphale grâce aux produits de cosmétique, presque les mêmes qu'en Grèce ou en Égypte : céruse, antimoine, minium, safran. Le règne de la triade « blanc, noir, rouge » commence / continue et il va connaître une gloire sans faille En Italie, les canons de beauté du XVIe siècle disaient que la femme devait avoir trois choses blanches – la peau, les dents, les mains -, trois rouges – les lèvres, les joues, les ongles, et trois noirs – les yeux, les sourcils et les cils. Ce modèle existait encore dans les années 50 au XXe siècle. Mais pour revenir à l'époque romaine tardive, il faut dire qu'elle n'avait pas échappé aux excès du maquillage, pratiqué(s) par les dames de la haute société. Le visage qu'une femme montrait ne dormait pas avec elle, disait Martial, non sans raison. Les obsessions sont les mêmes, temps et espaces confondus : lutter contre le vieillissement / la vieillesse, contre la perte progressive du pouvoir de séduction et contre la trahison du corps qui la favorise. Les moyens, par contre, étaient très limités et souvent, la vie des usagers fanatiques de produits cosmétiques était en péril. Il est vrai qu'il faut ajouter à cette calamité les effets d'un régime alimentaire très poivré et très pimenté, avec des conséquences de rougeur et d'odeur inévitables.

Le Moyen Âge européen disait un « non » haut et fort à l'embellissement artificiel, apanage des femmes perdues. Il l'est encore (voir *supra*), dans certaines sociétés. Outre la religion chrétienne qui n'approuve pas les artifices, au point de condamner la femme aux injures du temps qui s'écoule et au délaissement corporel, une religion comme l'Islam se range du même côté. Mais c'est déjà un autre chapitre, que ne traitent pas ces présentes lignes. La nymphette médiévale (Paquet, 1997, p. 29) n'avait que sa pudeur comme ornement. L'artifice cosmétique est associé à la débauche et à l'orgueil. Les arguments contre le maquillage étaient d'ordre moral (il symbolisait la débauche, la prostitution) et d'ordre médical, les substances utilisées provoquant des ulcérations, des nécroses et des maladies morbides. La ruine de l'âme est

assurée par leur emploi, car tous ces *ornatus vanus* ne perpétuent pas une beauté initiée par Dieu et incarnée par la femme, mais endommagent l'esprit et le corps. Le miroir est la porte de l'Enfer pour les gens du Moyen Âge. Tertullien était convaincu que ce qui est naturel est l'œuvre de Dieu, ce qui est artificiel est l'œuvre du diable. Pour que la Rédemption soit accomplie et les Portes du Paradis ouvertes après la mort, les visages doivent être reconnus par Dieu. Avec le fard, aucune chance (le mot « fard » vient des germaniques *farwjan* et / ou *farwidon*, « teindre, colorer », introduit en français au XIIe s.). Le modèle de beauté absolue se pliait ainsi à l'exigence d'une peau et de dents blanches, d'yeux bleus, de cheveux blonds et de lèvres rouges. La taille fine, si la nature le veut, mais ronde. Il en va de même pour la poitrine, petite et ronde.

La Renaissance introduit un canon exigeant, au moins du point de vue des matériaux dont on dispose. Les ingrédients nécessaires pour entretenir une beauté éphémère font frémir : lait d'accouchée, en deuxième couche (il faut que le nouveau-né soit un garçon !), hirondelle en entier, pigeons, orvets, poudre d'excréments de chats et / ou de crocodile. L'imagination de Catherine Sforza est sans limites et, ce qui effraie le plus c'est la croyance dans l'efficacité de ces ingrédients de beauté et leur diffusion à l'époque. Tous ces efforts pour blanchir la peau,une obsession perpétuée jusqu'au XXe siècle, en dépit des modèles « chocolatés » qui ont fait fortune dans l'industrie de la mode laissent pantois. Ce n'est pas la seule obsession, d'ailleurs, les cheveux blonds, à la manière vénitienne, gagnent du terrain et obligent les femmes à porter un chapeau sans fond, pour éviter le soleil sur le visage mais sécher les cheveux blonds-roux. Les rondeurs sont de mise, tout comme l'épilation, le maquillage sec (grâce à des tissus frottés sur le corps) et l'ensemble de ces artifices assurent / garantissent le succès intime et social féminin.

Le règne du rouge (re)commence avec la Marquise de Montespan, mais la perte de l'âme est assurée par son emploi car ce rouge désigne au XVIIe siècle l'adultère royal et, par conséquent, la damnation éternelle. Peu importe que de cette liaison illicite sept enfants soient nés. Le rouge n'est plus la couleur de la vie et de l'amour, il est le signe de la stigmatisation sociale. On y ajoute les grains de beauté (qu'imitent les « mouches » sur le visage), la poudre blanche en excès, les perruques majestueuses et on obtient le portrait-robot des dames des XVIIe-XVIIIe siècles. En lutte perpétuelle avec l'hygiène, la cosmétique a encore peine à s'imposer. Les substances et les techniques restent rudimentaires et ne font que nuire à une santé déjà précaire (Vigarello, 1985, p. 147).

L'histoire du maquillage apparaît donc jusqu'à présent comme un aller-retour incessant entre l'excès et la modération, tant au niveau diachronique (d'une époque à l'autre) qu'au niveau synchronique, à l'intérieur d'une seule période, le clivage se produisant entre homme / femme, femme honnête / prostituée, noble / bourgeois.

L'abondance baroque a comme réplique la pâleur romantique, l'air mourant même des jeunes femmes chlorotiques, qui sont perçus comme une distinction extraordinaire et le moyen sûr de la séduction. Celui qui défend la pratique du maquillage féminin, en opposant les binômes nature /culture, beau / laid, vertu / débauche est Charles Baudelaire. Tout en admettant que son point de vue soit plutôt artistique (donc subjectif), il faut bien reconnaître la justesse de l'opinion selon laquelle aucune technique corporelle ne peut chasser la laideur. Le maquillage ne fait que mettre en valeur des données déjà existantes :

> La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme : idole,

> elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyen s de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguer les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible. […] Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature et de rivaliser avec la jeunesse. On a d'ailleurs observé que l'artifice n'embellissait pas la laideur et ne pouvait servir que la beauté. (*Éloge du maquillage* dans *Peintre de la vie moderne*)

La céruse est remplacée en cette période par la poudre de riz, mais on emploie le bitume pour le noir du regard et les rouges végétaux pour les lèvres, en évitant les fards toxiques et les minéraux. Le savon, les pommades, les lotions, les onguents de beauté gagnent du terrain face aux artifices et il faut voir, dans *César Birotteau* de Balzac, l'histoire vraie ou vraisemblable des habitudes cosmétiques censées souligner la beauté féminine.

Je nommerais volontiers le XXe siècle « siècle de la liberté » du point de vue des pratiques corporelles. La femme apprend à connaître son corps et à le chérir. Elle se libère de la tyrannie d'une mode trop restrictive, elle a le courage du bronzage et du corps sans corset. Elle a le courage du pantalon et des cheveux courts (Alain Corbin et alii, 2006). Tous ces changements se reflètent aussi dans le maquillage. Les modèles existent, leur pouvoir de séduction est indubitable quand on pense à Sophia Loren ou à Brigitte Bardot. Blonde ou brune, la femme conserve les yeux soulignés au khôl et mascara, les lèvres rouges et le teint fin et doux. Apparemment, le XXe siècle apprend la règle du *less is more* et le retour vers le naturel. Cela ne nous épargne pas l'excès, parfois poussé à l'extrême. Mais pour le mettre en pratique, il faut attendre le XXIe siècle.

L'époque que nous traversons ne ressemble plus à rien. On a eu Mickael Jackson, obsédé par la blancheur et la finesse des traits, refusées par Dieu et procurées grâce à la chirurgie et aux traitements cosmétiques. On a Orlan, femme-support qui a jeté l'art du maquillage dans la pathologie, sans se soucier des pertes identitaires supplémentaires. Chez elle, le maquillage n'est plus innocent, éphémère et lavable le soir, il devient un cri inutile de révolte, il signale l'appartenance à une minorité sexuelle et devient agressif.

Un autre type d'« agression » s'observe chez les femmes qui refusent totalement le maquillage. Les femmes « écolo », dirais-je, celles qui préservent l'environnement, car elles n'utilisent pas de substances sur leur visage. Les raisons en sont diverses : la religion, les convictions, l'éducation, le milieu, le tempérament. Elles trouvent que les moyens supplémentaires d'embellissement signifient orgueil, vanité, mise en question de la décision divine de nous accorder un certain visage et pas un autre. Et certes, on n'a pas le droit de le corriger, de le compléter, de l'esthétiser. Il est beau en soi et la promesse du bonheur se trouve aux cieux. Elles voient dans la pratique du maquillage un luxe inutile, un signe de légèreté morale, voire une façon d'abandonner la vertu et de déclarer publiquement cette perte.

Cette espèce de femmes écolo coexiste avec les autres qui n'admettent pas de sortir sans se maquiller, et qui, parfois, confondent la rue avec la scène de théâtre. Il est sans doute très difficile de se soustraire aux comportements dominants. Notre siècle abonde en manuels, guides, sites... Il y a partout des conseils pratiques, des tutoriels sur You Tube, des démonstrations, des ateliers, des rencontres. Parfois des leçons de maquillage sont accordées sur place dans les grands magasins de cosmétiques et de parfums (Séphora, Douglas, Marionnaud). Il n'y a pas de revue féminine sans conseils sur la façon de s'embellir et une fois par semaine, au moins, une icône de la mode présente ses secrets de beauté, qu'il s'agisse

de Kate Middleton ou de Beyoncé. Le chemin ouvert par Coco Chanel et par Héléna Rubinstein, au XXe siècle, devient une voie royale.

Comme toujours, la vérité est au milieu. Pour ne pas endommager la santé du corps et de l'esprit, les produits cosmétiques et l'art du maquillage doivent être consommés avec modération. Il est légitime de cacher un accident passager du visage lors d'une cérémonie importante. On a le droit d'annuler une nuit d'insomnie par un correcteur de cernes et un fond de teint capable de capter la lumière. On a le droit de mettre, de temps en temps, un peu de rouge à lèvres. Une femme peut séduire si cet acte lui apporte un meilleur équilibre moral et elle peut aussi mettre en valeur sa beauté si elle se croit / se sent mieux mise en valeur. Le maquillage fait partie de notre identité sans la ruiner, car, le soir, on l'enlève. L'excès, certes, signifierait tromperie en semant la confusion et construisant un être faux. Car les vertus de l'être (homme ou femme) ne sont pas exclusivement dans l'apparence, ils sont en égale mesure, dans le contenu.

Le maquillage et la chirurgie esthétique (sa sœur aînée, plus efficace) ne remplacent pas Dieu et/ou la nature. Le premier est affaire d'éducation, de goût, de milieu, de tempérament et de sagesse. Petit à petit on revient à l'idéal grec et au précepte chrétien selon lesquels beauté sans bonté n'est que ruine de l'âme.

Références

Balzac, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Omnibus, 2007, tome II

Chevalier Jean, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1992

Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques, Vigarello Georges, *Histoire du corps. De la Renaissances aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, tome I

Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques, Vigarello Georges, *Histoire du corps. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, tome II

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

Courtine Jean-Jacques, Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècles)*, Paris, Payot & Rivages, 2007

Detrez Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002

Dictionnaire du corps (sous la direction de Michela Marzano), Paris, PUF, 2007

Melchior-Bonnet, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994

Paquet, Dominique, *Alchimies du maquillage*, Paris, Chiron, 1989

Paquet, Dominique, *Miroir, mon beau miroir. Une histoire de la beauté*, Paris, Gallimard, 1997

Tardy Martine, *Histoire du maquillage. Des Égyptiens à nos jours*, Paris, Dangles, 2012

Vigarello, Georges, *Le Propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985

Vigarello, Georges, *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1999

Vigarello, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004

SEMIOTIQUE DE LA RESISTANCE DU CORPS-ACTANT MARTIAL

Mahamadou Lamine Ouedraogo
Université de Koudougou, Burkina Faso

Abstract*. The present study focuses on the semiotic mode in which martial arts feel resistance. Starting from the figures of the body, it raises the body martial-actant as a particular semiotic object. The tensive relation energy/motion which characterizes the martial practice determines four terms that set the typology of martial body actant: resistance, strength, absorption and flexion. The pattern of resistance consists of cognitive resistance, pragmatic resistance, active resistance, passive resistance and flesh resistance. As figures of the resistance of the body, we distinguish the resistant body-envelop, the resistant flesh-body, the resistant hollow-body and the resistant body-point. The resistive tension which is the report layout between bodily activity and adversity defines patience as a threshold between passive resistance and active resistance, between serenity and agitation. The study is thus a semiotic analysis of resistance.*

Keywords*: martial arts; bod; martialit; resistance; semiotic.*

Introduction

L'instinct de survie inhérent à tout être vivant induit le besoin de sécurité, le sentiment de protection. Ainsi, les êtres vivants sont munis de divers systèmes pour assurer leur défense en cas d'attaque par les prédateurs mais aussi pour venir à bout de leurs proies. L'homme primitif comprendra très vite que, défavorisé par la nature car ne possédant pas d'armure, il lui était indispensable de se trouver un substitut de cette protection naturelle. En inventant l'outil, il pouvait désormais attaquer et se défendre face aux autres espèces vivantes. Mais au fil du temps, il finit par conclure à cette terrible constatation : l'homme est son premier prédateur et son adversaire le plus redoutable, c'est lui-même. Dès lors, il entreprend de se forger pour affronter son (alter)-ego : les systèmes de combat sont nés.

L'art martial, au contraire du sport de combat, ne vise pas la seule efficacité : le mouvement martial est d'abord esthétique. De plus, la finalité du combat martial n'est pas l'éveil de l'ego mais plutôt sa mort. C'est un combat contre l'ego à travers l'alter-ego ; la victoire ultime étant celle que l'on remporte sur soi. Dans ces conditions, la résistance se positionne comme une condition de la survie. Il apparaît donc qu'elle est un paramètre de martialité. La présente réflexion interroge le régime sémiotique qui sous-tend la résistance dans la pratique martiale et veut décrire comment l'art martial pense la résistance, l'incorpore ou l'incarne.

Corps et sémiotique du sensible

Partie de la réflexion sur les langues naturelles, due à l'héritage linguistique, la sémiotique française a connu une ascèse (limitative mais nécessaire). En posant les conditions d'une sémiotique du monde naturel (Greimas, A.J., 1968), Greimas inaugurait le dépassement du langage verbal, réalisant le projet sémiologique de Saussure (Saussure, F., 1916) car

> si la substance est une variable et la forme une constante, toutes les substances (en tant que formées sémiotiquement) peuvent être chargées de manifester des expressions et des contenus; pas seulement la substance sonore (qui se manifeste dans l'oralité) ou la substance graphique (qui se manifeste dans l'écriture), mais toutes les substances du monde, c'est-à-dire toutes les façons sensibles dont le monde se révèle à nous par notre appareil sensoriel (par notre corps): qu'elles soient visuelles, tactiles, sonores, olfactives, sensorimotrices etc. (Maronne, 2006, p. 50).

Une telle ouverture impliquait un enrichissement du dispositif et une révision des concepts instrumentaux. L'aventure de la sémiotique à travers le non-verbal marque une halte sur la question du corps dont la pertinence est incontestable dans la perspective d'une sémiotique des cultures qui décrirait les conditions de production et de circulation du sens dans les sociétés humaines :

> Toute expérience concrète prend ses premières références dans le support corporel en « situation » c'est-à-dire par rapport au temps et à l'espace perçus corporellement. Notre corps nous inscrit dans l'espace et dans le temps par nos références initiales qui sont viscérales et musculaires comme les autres animaux d'ailleurs. (Leroi-Gourhan, 1964, p. 106)

La sémiotique du sensible est ainsi posée. La réflexion amorcée depuis *De l'imperfection* (Greimas 1987) et *Sémiotique des passions* (Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991) connaît un approfondissement avec les récents travaux (Martin-Juchart, 2000 ; Fontanille, J., 2004, 2011 ; Mathé[i] 2014 (a), (b)). S'il est connu que « *le corps parle* » (Desjardins 1999 : 24), et qu'il se constitue ainsi en langage, il faut y reconnaître des unités. Fontanille fournit à ce sujet une typologie des figures du corps :

> De fait, les variétés figuratives des corps-actants reposent sur la catégorie contenue/contenant, et les quatre positions du carré sémiotique peuvent s'en déduire :
>
> *1)* La relation de contrariété fixe la distinction entre le corps-enveloppe (où la forme domine) et le corps-chair (où la matière domine), c'est-à-dire, de fait, entre le contenant et le contenu.
>
> *2)* Les relations de contradictions font apparaître deux autres positions : (*****) le corps-point (la position de référence déictique), qui résulte de la négation du corps-enveloppe (négation de la forme : non-contenant) ; (******) le corps-creux (le corps interne évoqué par exemple à propos de la dégustation), qui résulte de la négation du corps-chair (négation de la matière : non-contenu). (Fontanille, 2011, pp. 99-100)

Partant de cette proposition et considérant que ces figures constituent des manifestations phénoménologiques, nous parlerons d'*incorporation* pour désigner le processus de mise en corps, le passage de l'*acorporéité* (état de non-corps) à la *corporéité* (état de corps). La corporéité est le lieu de rencontre de la philosophe, des sciences cognitives, des sciences de l'information et de la communication et de la sémiotique (du sensible). Le lien avec cette dernière se justifie en ce que « *notre corporéité serait à l'origine de notre capacité à sémiotiser le monde en nous fournissant la conscience des formes et des mouvements ou bien des valeurs et des rythmes.* » (Martin Juchat,

2000, p. 13). Dans cette perspective, le terme de *kinésie* (Hall, 1991) ou de kinésique (science qui étudie le langage gestuel) prend tout son sens.

Les notions connexes d'*intercorporéité***** (dialogue entre différentes figures corporelles), de *transcorporéité* (fusion et effacement des différences figuratives) et de *métacorporéité* (corporéité au second degré) peuvent être développées. Le *modus operandi* de la lecture sémiotique se décline *ipso facto* sous deux aspects : l'exploration interne et l'exploration externe. Dans le premier cas de figure, il s'agira d'étudier l'*en-corps* pour rendre compte du mode de fonctionnement de l'incorporation. Dans le second cas, c'est l'*ex-corporation* qui est concernée. Cette dernière s'intéressera au thème indépendamment de toute manifestation *corporéisée*. Ces parcours de lecture illustrent la dichotomie sémiotique générale/sémiotique particulière, sémiotique théorique/sémiotique appliquée. Dans le cas spécifique des arts martiaux, le corps est envisagé sous l'angle de la praxis somatique. Il est mis en mouvement par des sujets d'actions. Maronne souligne :

> [...] dans la praxis gestuelle, l'homme est sujet de l'énoncé, tout en étant un « il » pour nous, il est le « je » agent de l'énoncé, le sujet des fonctions qui constituent son comportement ; dans la gestualité communicative, l'homme est le sujet de l'énonciation: il est un « tu » pour nous, mais un « je » pour lui-même, dans la mesure où il cherche désespérément à produire et à transmettre des énoncés. (Maronne, 2006, p. 53)

Corps, résistance et martialité

> L'artiste martial effectue une gestuelle alternative de mouvements yang (vifs, lourds) et yin (lents, légers). Le yin et le yang sont les deux énergies fondamentales opposées et complémentaires qui, selon la pensée taoïste chinoise, constituent les modalités régulatrices de l'ordre universel. […] Dans les arts martiaux, tout l'enjeu subsiste dans l'harmonie du yang (l'esprit) avec le yin (le corps) par le geste alternatif (yin-yang). (Mesli, 2009, p. 21)

Mullis renchérit :

> A somaesthetic based on the notion of qi views the other's movement as an expression of somatic energy that can be interpreted, joined with, and responded to in a more or less efficient manner. This is contingent on having a body that is familiar with pathways of movement and the feelings associated with expressing and receiving energy. (Mullis, 2013, p. 112)

Il apparaît, à la lumière de ces propos, que les arts martiaux sont la conjugaison de l'énergie avec le mouvement. Pour construire le modèle, nous partons du schéma tensif, dispositif introduit par Fontanille (1993, 1998) et Zilberberg (1998, 2002), et qui définit quatre zones de tension :

> Zone 1 : intensité basse et extensité basse
> Zone 2 : intensité élevée et extensité basse
> Zone 3 : intensité basse et extensité élevée
> Zone 4 : intensité élevée et extensité élevée. (Hébert, 2005, p. 118).

Ces valeurs découlent de la mise en relation de deux valences : l'intensité et l'extensité. Dans le cas présent, le schéma tensif suivant présente quatre configurations : (*****) force [+mouvement /

+énergie], (**) résistance [-mouvement / +énergie], (***) flexion [+mouvement / -énergie], (iv) absorption [-mouvement / -énergie]. Il pose que l'énergie, en raison de l'intéroceptivité qui le caractérise, renvoie à l'intensité, et que le mouvement (en tant que donnée spatiale et temporelle) est du ressort de l'extensité :

2. L'intensité est de l'ordre du sensible (c'est-à-dire du perceptible et/ou du ressenti affectif, nous y reviendrons) ; l'extensité, de l'intelligible.
3. L'intensité renvoie aux états d'âme (passions) ; l'extensité, aux états de choses.
4. L'intensité touche l'intéroceptivité (la sensibilité dont les stimulus proviennent de l'organisme même) ; l'extensité, l'extéroceptivité (la sensibilité dont les stimulus proviennent du monde externe). (…)
7. L'intensité régit, contrôle l'extensité. (Hébert, 2005, p. 112).

Le schéma tensif théorique est alors reconfiguré ainsi qu'il suit :

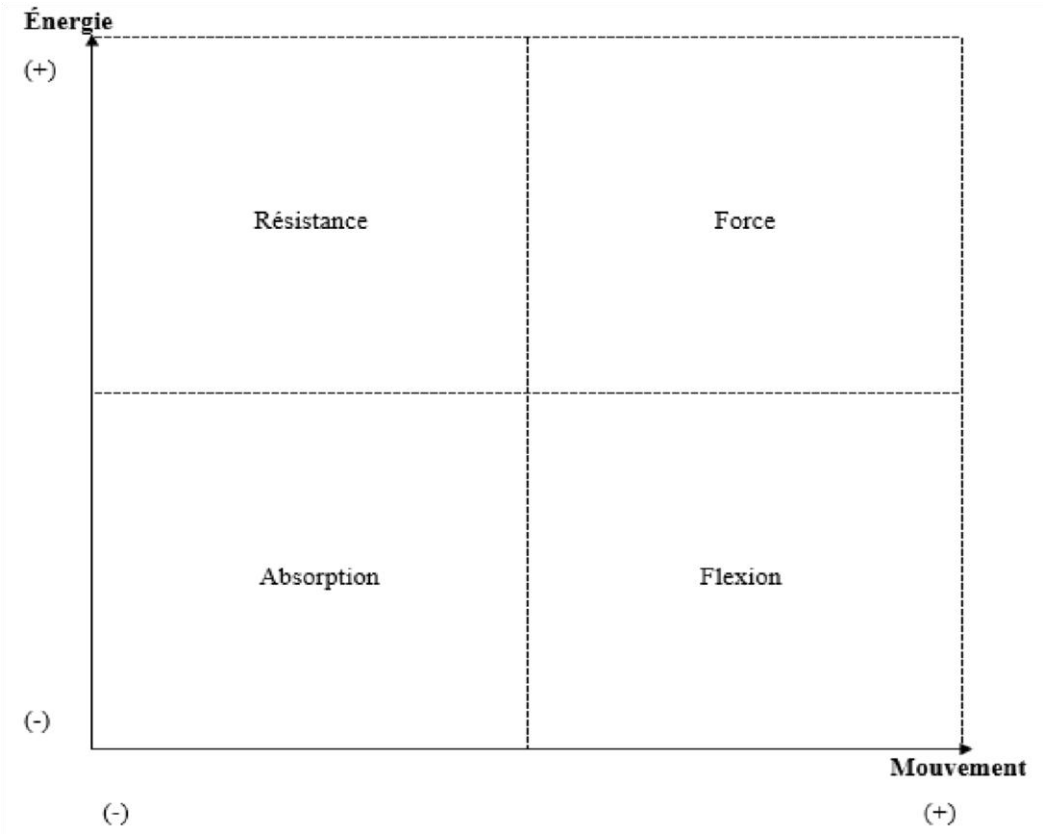


Fig. 1 : Tension entre énergie et mouvement (inspirée de Ouédraogo 2015 : 22)

De plus, le corps est un matériau majeur de l'art martial ***. De ce point, pour parler du corps de l'artiste martial (le corps-actant martial), il serait envisageable de dresser une typologie des figures corporelles qui s'appuie sur celle Fontanille (2011) et qui intègre le rapport tensif énergie-mouvement spécifique aux arts martiaux. L'on obtiendrait alors différents motifs associés au corps-actant martial selon les configurations : résistance, force, absorption et flexion.

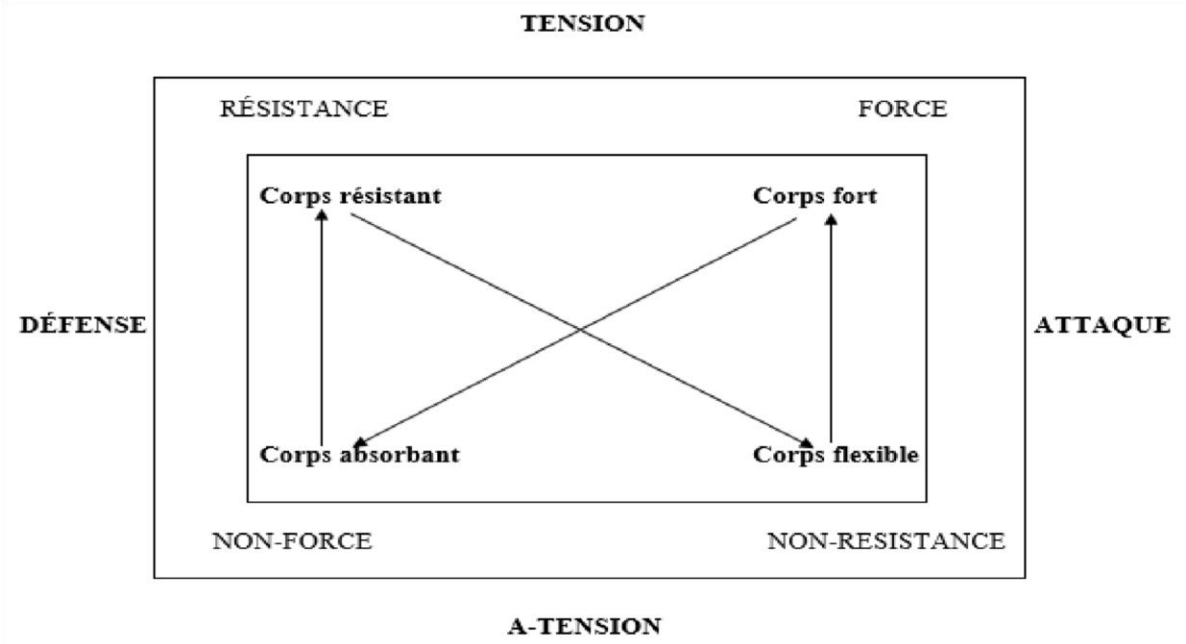


Fig. 2 : Carré du corps en régime de martialité (inspirée d'Ouédraogo, 2015, p. 22)

Le *corps résistant* est soumis à la force et s'y oppose. Le *corps fort*, lui, manifeste, génère la force. Nous appelons *corps absorbant* la négation du corps fort. Il neutralise l'attaque en emmagasinant l'énergie générée par le vis-à-vis. L'exercice du *tui-shou* (littéralement, *poussée des mains*) en Taiji quan par exemple met en scène le corps fort et le corps absorbant, c'est-à-dire la force et la non-force : « *These are also the two main elements in the two-man push-hand exercise of Tai Chi Chuan* ********» (Wong et Fok, 2007, p. 1). Quant au *corps flexible*, il implique le corps fort en niant la résistance. Il fléchit sous l'effet de la force afin de se conserver. C'est l'exemple du roseau qui, balançant au gré du vent parvient à ne pas se casser. Les corps résistant et fort mettent en scène la *tension* résistance-force tandis que les corps absorbant et flexible fixent l'*a-tension* (non-force / non-résistance). Ces deux derniers retrouvent toujours positions initiales une fois que l'action de force a cessé : ils refusent l'affrontement. Ce sont des figures de contorsion. Dans le même temps, les deixis résistances / non-force et force / non-résistance illustrent respectivement la défense et l'attaque. L'on obtient ainsi un carré sémiotique de la physique martiale.

Dans l'activité martiale, les techniques et autres figures spatiaux-corporelles qui participent du texte scénographique ou chorégraphique (Ouédraogo, 2013) sont portées en inscription sur le corps-enveloppe « *puisque l'enveloppe et le mouvement sont inextricablement liés* » (Fontanille 2011, p. 99). Cette empreinte sur le corps-enveloppe participe d'une *mémoire du corps* en ce sens que les mouvements acquis sont mis en stock pour refaire surface plus tard sous forme de réflexes. Le motif du corps-enveloppe offre les possibilités qui suivent : (*****) *le corps-enveloppe résistant*, (******) *le corps-enveloppe fort*, (*******) le *corps-enveloppe absorbant*, (********) *le corps-enveloppe flexible*.

Le corps-chair martial fonctionne comme celui des empreintes motrices. C'est le lieu de l'entraînement mental, lieu d'enfouissement des valeurs martiales. Il cultive le *sur-homme martial*. Le corps-chair développe la spiritualité au contraire du corps-enveloppe qui ne

s'intéresse qu'à la dimension sportive. Il se décline sous quatre formes : le *corps-chair résistant*, le *corps-chair fort*, le *corps-chair absorbant* et le *corps-chair flexible*. La *mise en corps* de la résistance définit une syntaxe qui s'opère à partir des composantes que sont le *corps-enveloppe résistant*, le *corps-chair résistant*, le *corps-creux résistant* et le *corps point résistant*. Le carré sémiotique qui s'en dégage se présente ainsi qu'il suit :

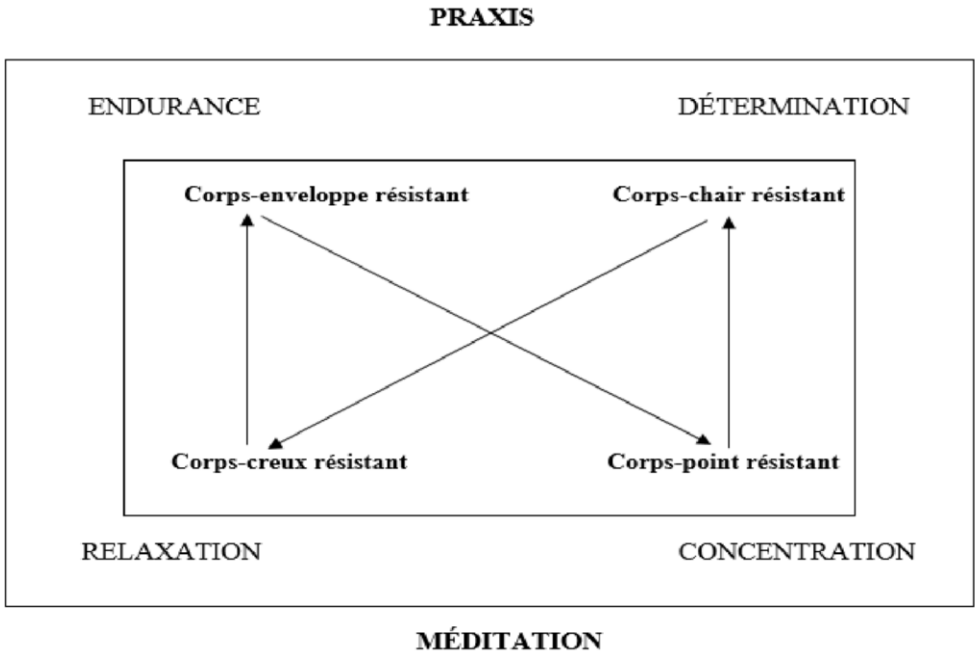


Fig. 3 : Carré de la résistance du corps (inspirée d'Ouédraogo, 2015, p. 23)

Il en ressort que la *praxis* articule la catégorie endurance / détermination à travers l'opposition entre le corps-enveloppe résistant et le corps-chair résistant. La résistance apparaît ici comme un principe actif. La *méditation* subsume l'opposition catégorielle relaxation/concentration. Elle met en texte le corps-creux résistant et le corps-point résistant. La méditation est une fonction de la pensée. Les deux axes fixent les plans pragmatiques et cognitifs. Tarik Mesli écrit :

> Selon les traditions chinoises et japonaises, le dessein des arts martiaux est de transmettre l'essence d'une pensée […] dans l'initiation d'une pratique corporelle […] par l'apprentissage d'une forme technique. (Mesli, 2010, p. 21)

Plus loin, il ajoute :

> De cette longue observation participante du phénomène "art martial", nous avons pu analyser en synthèse que l'art du combat est un système d'interconnaissance en mutation de savoirs de société, de nature et de culture, autrement dit, du domaine de la pensée, du corps et de la technique. (Ibid., p. 26).

Typologie de la résistance en régime de martialité

La résistance pragmatique s'actualise au niveau superficiel et ses manifestations sont assez perceptibles. C'est le caractère de l'artiste martial voire du sportif performant. À ce sujet, le récit de Maître Chang Dsu Yao est évocateur :

> Ma passion était si grande qu'en réalité je ne ressentais ni la fatigue ni la douleur. Je m'entraînais au moins quatre heures par jour, et pendant mon temps libre je répétais les exercices. (Cuturello et Ghezzi, 1997, p. 7).

Un autre expert, Maurice Portiche raconte :

> Le durcissement des bras qu'il m'imposait était difficilement supportable. […] La douleur était si intense que, la nuit, j'avais le sentiment que mes os étaient rongés de l'intérieur par une multitude de fourmis, perturbant naturellement mon sommeil. […] En définitive, il me fallut une année d'entraînement quotidien pour être en mesure de supporter sans broncher les coups qu'il m'assenait ! (Portiche, p. 15).

Il ressort de ces témoignages que la résistance est essentielle à une pratique durable de l'art martial. Tous les exercices concourent à vaincre la douleur, la pesanteur et la peur : c'est un *pouvoir-résister*.

Moins perceptible, la résistance cognitive s'actualise au niveau profond ; faisant intervenir les sciences cognitives. L'instructeur passe du statut d'entraîneur à celui de coach : il lui est demandé de pousser le corps-actant au maximum de ses capacités. Une telle exigence implique un savoir orienté. Certaines disciplines martiales articulent fortement ce principe : *Qi qong, Taiji quan, Xing yi quan, Bagua zhang/La tradition chinoise parle d'arts internes*.

> parce qu'ils privilégient certaines qualités « intérieures », comme la circulation de l'énergie interne et la concentration mentale. (Cuturello et Ghezzi 1997, p. 11). Il s'agit du savoir résister.

Le passage du plan du pouvoir à celui du savoir met à nu l'antéposition de la pratique par rapport à la théorie. Les théories martiales sont seulement enseignées quand l'élève a acquis les figures spatiaux-corporelles, devenant disciple.

Entendues comme les *deux manières d'affecter le corps de l'actant et de modifier sa « puissance d'agir* » (Fontanille, 2008, p. 254), passion et action s'opposent (Ablali et Ducard, 2009). Dans cette logique, l'autre schème de l'*incorporation* de la résistance tient à la catégorie passif *vs* actif. La *résistance* est qualifiée de *passive* quand, à l'augmentation de l'adversité (intensité) correspond l'invariabilité presque nulle de l'activité corporelle (extensité). Il s'agit de la jonction entre l'état d'*inertie* (intensité basse) et celui de *sérénité* (intensité élevée). La résistance passive caractérise la *contenance*. Elle se traduit en scène par le refus d'un corps-actant A de combattre, sa non-réaction devant l'action d'adversité du corps-actant B.

La *résistance active* par contre implique la correspondance entre l'augmentation de l'adversité et celle de l'activité corporelle. C'est une mesure de conservation qui consiste à neutraliser l'action par la réaction (intensité et extensité élevées ou basses). Elle détermine la *réactivité,* jonction

entre l'état d'*inertie* et l'état d'*agitation*. La distance entre la contenance et la réactivité est le *seuil de patience*. Cette distance varie d'un actant à un autre et illustre la maîtrise de soi de l'artiste martial. C'est un instrument de mesure de l'esprit martial. L'art martial éduque le corps-actant à repousser le seuil de patience. L'angle ainsi défini est de 0 à 45°.

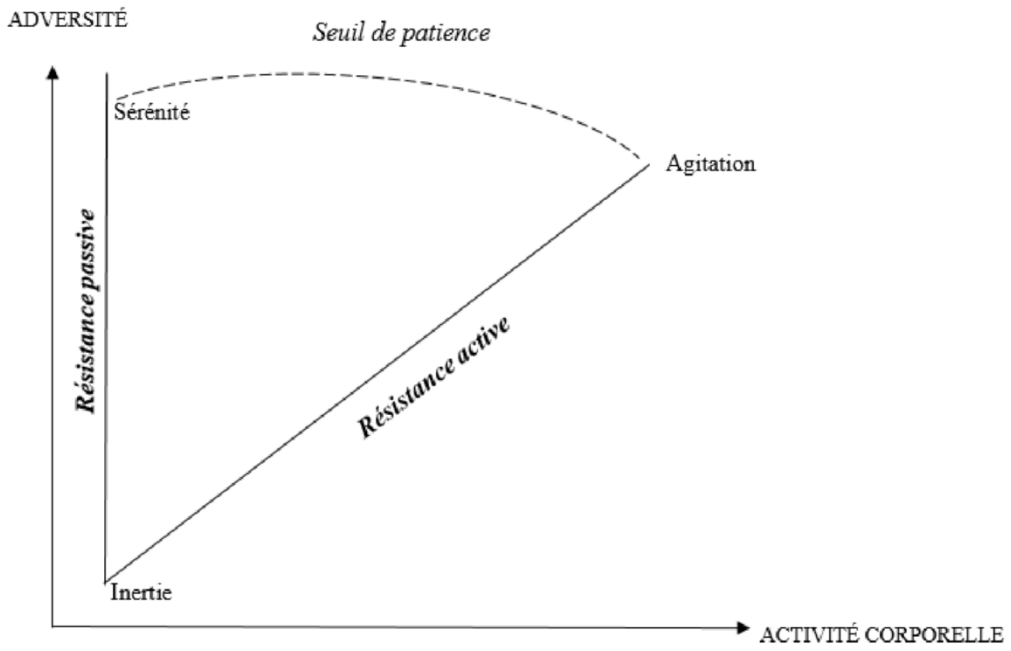


Fig. 4 : Schéma de la tension résistive (inspirée d'Ouédraogo, 2015, p. 24)

Un dernier type de résistance subsume les quatre précédents : c'est la *résistance-chair*. Il intervient chez les artistes martiaux d'élites parvenus à incarner la résistance *****. Ces derniers, qui symbolisent l'énergie vitale (*qi en chinois ou ki en japonais*) humanisée, supportent l'adversité au-delà des capacités du non-initié, se positionnant pour ainsi dire comme la *mise en chair* de la résistance. La scène martiale donne à voir lors d'importantes compétitions, de démonstrations ou au cinéma, des corps-actants soumis à des épreuves de diverses natures (feu, froid, apnée, chocs violents, lourdes charges…) qui restent cependant inaltérés. La traduction en scène vise dans ces conditions à faire voir et évaluer la résistance du sujet.

L'on assiste dans la résistance-chair à la fusion des quatre figures corporelles de la résistance selon la formule de la molécule sémique : résistance-chair = [/corps-enveloppe résistant/ + /corps-chair résistant/ + /corps-creux résistant/ + /corps-point résistant/].

Conclusion

Problématique innovante, la résistance demeure une piste féconde de recherche en sémiotique. Orientée vers la question du corps, elle intéresse à plus d''un titre les arts martiaux. Paramètre important de martialité, à côté de la force, la résistance caractérise le corps-actant martial. Elle fonctionne d'après les modes cognitif *vs* pragmatique et actif *vs* passif. Aux quatre que sont la résistance cognitive, la résistance pragmatique, la résistance active et la résistance passive, s'ajoute un cinquième type : la résistance-chair. La sémiotique martiale indexée, si elle a privilégié la résistance pour des raisons méthodologiques, pourrait s'enrichir d'apports neufs en appréhendant la martialité sous le prisme des trois autres configurations de la tension énergie-mouvement : force, absorption, flexion. Elle participe d'une sémiotique de l'empreinte car le corps à corps, au-delà du face à face des combattants, exprime la relation de l'homme aux choses qui l'entourent, dans un jeu d'inscription.

Mais au-delà de la question du sensible, la résistance a d'autres lieux de manifestation. Pour répondre à l'interrogation comment la sémiotique pense la résistance, il conviendrait alors d'explorer les pistes de l'incorporation et de l'excorporation. L'une, en parcourant plusieurs corps-objets, nous fournirait un éclairage suffisant pour aborder avec assurance l'autre : la construction d'une sémiotique unifiée de la résistance.

Notes

***** L'auteur part en effet de la question du corps pour aborder celle du vêtement et de la mode.
****** Dans son article, Martin-Juchat, en explorant les arts martiaux sous le prisme des sciences de l'information et de la communication, interroge cette problématique sous l'angle de « la relation de sujets à sujets pensant ».
******* L'esprit y occupe cependant une place centrale.
******** Tai chi chuan et Taiji quan sont des variantes orthographiques.
********* Il faut noter cependant que la discrétion et le sens du secret (valeurs primordiales des arts martiaux traditionnels) obligent certains maîtres à ne pas manifester cette qualité. Dans ce sens, ceux qui le font (en compétition ou en démonstration) ne sont donc pas forcément les seuls ou même les meilleurs pratiquants.

Références

Ablali, Driss., et Ducard, Dominique (dir.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Honoré Champion éditeur, Paris, 2009.
Cuturello, I. et Ghezzi, G., *Kung fu shaolin*, éditions De Vecchi, Paris, 1997.
Desjardins, Lucie « Sémiotique corporelle et rhétorique du regard au xviie siècle : les Mémoires du cardinal de Retz » dans *Tangence*, n° 60, 1999, pp. 24-36.
Fontanille, Jacques, *Sémiotique du discours*, Presses de l'Université de Limoges, Limoges, 1993.Fontanille, Jacques, et Zilberberg, Claude, *Tension et signification*, Mardaga, Sprimont, 1998
Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, PUF, Paris, 2008.
Fontanille, Jacques, *Corps et sens*, PUF, Paris, 2011.
Fontanille, Jacques, *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004.
Greimas, Algirdas Julien et Fontanille, Jacques, *Sémiotique des passions*, Paris, 1991.

Greimas, Algirdas Julien, (1968), « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », dans *Langages*, 10 : Pratiques et langages gestuels, 1968, pp. 3-35.
Greimas, Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Paris, 1987.
Greimas, Algirdas Julien, *Du Sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1970.
Hall, E. T. (1991), « Les langages corporels » dans Garnier C. (dir.). *Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, pp. 255-261.
Hébert, Louis, « Le schéma tensif : synthèse et propositions » dans *Tangence*, n° 79, 2005, pp. 111-139.
Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole : Mémoires et rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964.
Marrone, Gianfranco., « Le monde naturel, entre corps et cultures », dans *Protée*, n° 34/1, 2006, pp. 47-55.
Martin-Juchat Fabienne, « La notion d'intercorporéité dans les arts martiaux orientaux », Colloque Les médiations du corps, Université Stendhal, 2000, http://www.ugrenoble3.fr /stendhal/recherche /centres /gresec/mediations-du-corps/.
Mathé, A., « Le vêtement au prisme du corps, vers une sémiotique du corps habillé : l'exemple de Paco Rabanne », dans *Actes sémiotiques*, n° 117, 2014 b, http://epublications.unilim.fr/revues/as/4965.
Mathé, A., « Sémiotique du vêtement, aujourd'hui : introduction » Mahamadou Lamine, *Actes sémiotiques* n° 117, 2014a http://epublications.unilim.fr/revues/as/4964.
Mesli T. (2010/3), « De l'expérience du corps en mouvement à une conception anthropologique de l'art martial : essence, forme et structure », dans *Staps*, n°89, 2013, pp. 19-28.
Mullis, E. C., « Martial Somaesthetics », in *The Journal of Aesthetic Education* n° 47/3, 2013, pp. 96-115.
Ouédraogo, Mahamadou Lamine, « Resistance in martial arts: for a martial semiotics » in *Review of Arts and Humanities*, Vol. 4, n° 2, 2015, pp. 19-26, http://dx.doi.org/10.15640/rah.v4n2a3.
Ouédraogo, Mahamadou Lamine, « Sémantique d'un texte artistique martial : Isotopies et narrativité dans La Petite Forme de Beijing », dans *Wiiré*, n° 00, 2013, pp. 395-422.
Portiche, Maurice, *Un Diplomate pétri de Tai chi chuan (de l'externe à l'interne)*, Ouagadougou, Imprimerie des éditions Sidwaya, sd.
Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.
Wong, T.S-H. et Fok, A. S. L, « Biomechanical analysis on some martial art aspects of Tai chi chuan », dans *Journal of Biomechanics*, n° 40(S2), 2007, p. S453
Zilberberg, Claude, « Précis de grammaire tensive », in *Tangence*, n° 70, Rimouski/Trois-Rivières, 2002, pp. 111-143.

CUERPOS DE MUJER Y CENSURA EN LAS REDES SOCIALES

Sofía Jiménez González
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España

Abstract*. This article deals with the processes of cultural mediation that lead to representations of women's bodies being censored in social networks. Starting from the hypothesis that gender stereotypes are also present on internet, the author reflects on the socially accepted themes for the collective imagination and those who nowadays remain as taboo. For this purpose, the author shows several cases of censored woman's images in Facebook and Instagram, as well as the movements and reactions that have taken place both in the network and across its digital borders, in the real world.*

Keywords*: social networks; censure; women; feminism; social representation.*

Introducción

Históricamente, las mujeres han sido asignadas al espacio doméstico, privado, a las tareas de cuidados y a la capacidad de tener sentimientos compasivos; por el contrario, los hombres han ocupado el espacio público, político, en una jerarquía que les otorga una superioridad biológica y moral. En la actualidad, nos encontramos con un tercer espacio, mezcla de lo público y lo privado, en el que también tienen lugar todas estas tensiones socio-políticas: la red.

Resulta de especial interés detenerse a analizar estos procesos ante el crecimiento imparable de Internet y su consolidación como medio para la comunicación en tanto que forma parte de la cultura de masas, comprendida como una experiencia que nos da acceso a ciertas emociones y afecta a los lenguajes y sistemas de sentido de los participantes, además de contribuir a la formación de nuestros marcos emocionales, cognitivos y valorativos, de nuestra subjetividad (Peñamarín, 2008, p. 67).

Partiendo de la pregunta de si los estereotipos de género son trasladados de igual forma al mundo digital, este ensayo pretende reflexionar sobre los temas socialmente asumidos por el imaginario colectivo como correctos y aquellos que aún hoy en día permanecen siendo tabú. Para ello, se expondrán diversos casos de imágenes de cuerpos de mujeres que han sido censuradas en las redes sociales, bien por los creadores, bien por petición de algunos usuarios. También se expondrán los movimientos y reacciones que se han desencadenado como consecuencia de estos actos de eliminación de contenido, tanto dentro de la propia red social como cruzando sus fronteras digitales y repercutiendo con acciones en el mundo real.

Censurar significa tanto "formar juicio" como "corregir o reprobar a algo o a alguien" (DRAE, 2016), pero ¿qué es susceptible de ser censurado? Lo *obsceno*, lo *inapropiado*, lo *inadecuado*. ¿Qué conduce, entonces, a que ciertas representaciones de las mujeres sean censuradas en las redes sociales?

Cultura de masas, comunicación y redes sociales

El concepto de cultura, junto al de sociedad, es una de las nociones más ampliamente utilizadas en sociología. La palabra *cultura* en la conversación cotidiana es normalmente equivalente a *los aspectos más elevados de la mente* (el arte, la literatura, la música o la pintura). Los sociólogos y los antropólogos incluyen tales actividades, pero también otras como son los modos de vida de los miembros de una sociedad, o de los grupos de la sociedad: el modo de vestir, las estructuras familiares, los modelos de trabajo, las ceremonias religiosas, el juego y el ocio, o los roles dentro de la misma.

En cuanto a la cultura en la que nos desenvolvemos, se trata de una cultura de masas, también denominada como *cultura mosaico* por Abraham Moles, o como *cultura textualizada* por Lotman —considerado el máximo representande de la Semiótica de la cultura— que la contrapone a la *cultura gramaticalizada* (hipercodificada).

"En la sociedad de masas el sistema de producción y reproducción de la cultura se organiza de acuerdo con criterios de tipo industrial y como tal se desvincula de las reglas del pasado, pero subyace también a nuevos condicionamientos. Los conceptos de la cultura como autoridad o como conjunto de valores arraigados en la tradición popular de una nación tienden a mezclarse en el carácter dinámico, abierto y relacional de los medios de comunicación que, cada vez más industrializados, conquistan mercados cada vez más amplios. Por ello la expresión «comunicación de masas» se utiliza frecuentemente como sinónimo de «cultura de masas»" (Abruzzese, 2004, p. 190). Los medios de comunicación de masas, por tanto, funcionan como artífices de la cultura de masas, colaborando en su construcción, mantenimiento y, como veremos más adelante, también en su transformación.

> Esta evolución de la cultura de masa, donde la propia cultura, la vida privada, el pensamiento y el tiempo de ocio empiezan a ser fabricados a escala masiva, gestionados y vendidos en el mercado, surgen los primeros estudios en torno al papel de las nuevas tecnologías en este proceso de deleite afectivo y efímero que el público destinaba a los bienes de consumo y a las modas. (Abruzzese, 2004, p. 190)

En los últimos años, es innegable el avance y la penetración que ha tenido Internet en nuestra sociedad. Más concretamente, las redes sociales han supuesto una revolución en las formas y las direcciones en que se produce la comunicación interpersonal. Tal y como afirma Antonio Pantoja Chaves en su artículo «Los nuevos medios de comunicación social: las redes sociales», en el intercambio de testigo que están realizando los medios de comunicación tradicionales y las redes sociales no sólo se está produciendo una simple sustitución, ni tan siquiera una transmutación como comúnmente se está queriendo entender. Como en todo proceso, están surgiendo nuevas propiedades que en el ámbito de la comunicación se relacionan con principios como la deslocalización, la imprevisión, la inmediatez o la interacción (2011, p. 218).

Por otra parte, para Raúl Magallón Rosa, "con la aparición de la cultura de masas, el valor del original queda supeditado a la capacidad para representar la realidad a través de los medios de comunicación. Resulta ineludible citar a Marshall McLuhan (1996), quien entendía las nuevas

tecnologías como extensiones del hombre, pero también advertía que éstas paralelamente amputaban o gangrenaban otras formas de sentir y pensar. McLuhan, en cierta forma, será el primero en intuir la universalización mediática de las pasiones colectivas" (2010, p.6).

La comunicación es entendida como una práctica y un proceso que implica mediación y conocimiento. Nuestra relación con lo real siempre está mediada por unas características que adquirimos culturalmente y son los medios los que nos ayudan a configurar el mundo con las instancias de la mediación. Las redes sociales, en tanto que funcionan como nuevos medios de comunicación, tienen efecto sobre las estructuras de la percepción, los sistemas de creencias, los bagajes de conocimientos o los sentimientos individuales y colectivos.

Será, en este sentido, fundamental observar las mediaciones e interconexiones por las que los productos de las industrias de la comunicación y la cultura proporcionan las matrices de la organización (y de la des- y re-organización) de la experiencia social, de las identidades y las subjetividades.

Instagram, la sociedad y el vello púbico

El ciclo menstrual ha generado a lo largo de la Historia severas restricciones y supersticiones de todo tipo en numerosas culturas. Como indica Elena del Barrio Álvarez (2014, p. 110), "estos tabúes (Pessi, 2011), van desde los que requieren el aislamiento de la mujer menstruante, hasta los que consideran la sangre menstrual como un líquido venenoso y peligroso, pasando por los que prohíben las relaciones sexuales en este periodo (Gómez: 2009)". Como señala Hutton Webster en este sentido, ya en la década de los cincuenta, "la actitud de los hombres hacia las mujeres menstruantes se caracteriza por un temor ancestral y por una extrema aversión" (1952, p. 56).

La artista paquistaní Rupi Kaur, que vive en Toronto, decidió colgar en la red un proyecto fotográfico que se encontraba realizando para su último año de universidad en el año 2013. Una de las fotografías del proyecto, llamado *Period*, la mostraba a ella tumbada en la cama, de espaldas a la cámara y en una posición semifetal. En el centro de la imagen, se puede ver una pequeña mancha de sangre tanto en su pantalón como en la sábana de la cama sobre la que está tendida, lo que nos permite inferir que Rupi Kaur está menstruando.

Esta imagen fue en un primer momento compartida por la fotógrafa en la red social Tumblr sin ningún problema. Las complicaciones llegaron cuando quiso compartirlas en la red social Instagram, de donde fueron borradas en dos ocasiones por, supuestamente, violar la política de la empresa. Posteriormente, y tras la polémica generada en Internet, la red social permitió a la artista subir el contenido argumentando que lo habían eliminado accidentalmente. Rupi Kaur subió entonces la fotografía acompañada del siguiente texto:

> Thank you Instagram for provining me with the exact response my work was created to critique. you deleted my photo twice stating that it goes against community guidelines. i will not apologize for not feeding the ego and pride of misogynist society that will have my body in an underwear but not be okay with a small leak. when your pages are filled with countless photos/accounts where women (so many who are underage) are objectified. pornified. and treated less than human. / Gracias Instagram por proporcionarme exactamente la respuesta que mi proyecto estaba pensado

> para criticar. Borrasteis mi foto dos veces manteniendo que iba contra las normas de la comunidad. No me pienso disculpar por no alimentar el ego y el orgullo de la sociedad misógina que tendría mi cuerpo en ropa interior pero que no se encuentra cómoda con una pequeña fuga. Cuando vuestras páginas están llenas de innumerables fotos/cuentas en las que las mujeres (muchas de ellas menores de edad) son cosificadas, pornografiadas y tratadas como a menos que seres humanos.

Una de las acciones protesta contra esta censura en Instagram fue la de Louelle Denor, quien publicó una foto de su copa menstrual usada, sosteniéndola ante la cámara con las manos también manchadas en sangre. En los comentarios a la imagen, algunos usuarios de la red social la invitaban a suicidarse y a quemarse en una ducha.

Resulta evidente, por tanto, que en nuestra sociedad actual también se encuentra vigente un tabú en torno a la menstruación, cuya representación provoca rechazo y resulta ofensiva. "El periodo femenino es el innombrable, incluso en los medios de comunicación; en la publicidad de tampones y compresas se evita mencionarla. Por ejemplo (Pessi, 2011), se cambian las palabras menstruación, sangre, manchas o rojo y se emplean otras como: seguridad, tranquilidad, confort, protección, higiene, alivio o bienestar" (Del Barrio, 2014, p. 110). Estas representaciones en los medios de comunicación de masas han provocado que sea una imagen irreal de la menstruación la que pase a formar parte del imaginario colectivo.

Para tratar este tema se tomará la definición que hace Abril (2007, p. 62):

> El imaginario es un abigarrado repertorio de imágenes compartidas por una sociedad o por un grupo social, el espacio de las objetivaciones de la imaginación colectiva. Comprende representaciones, evidencias, presupuestos normativos implícitos que configuran un modo de imaginarse el mundo, las relaciones sociales, el propio grupo, las identidades sociales, los fines y aspiraciones colectivas, etc. Es el ámbito de la imaginación reproductiva y creativa de una comunidad o grupo social.

En los productos de la cultura de masas, como pueden ser el cine, la televisión o los periódicos, las imágenes de violencia que incluyen escenas sangrientas son más o menos frecuentes y aceptadas por los sujetos con absoluta normalidad. Sin embargo, este signo (la sangre) en otro contexto (el de la menstruación) vehicula unas ideas completamente diferentes y provoca el rechazo de algunos receptores por no corresponderse con el conocimiento y la experiencia que sobre la menstruación femenina ha obtenido de la propia cultura de masas.

Otro caso de censura en esta red social es el de la reconocida artista y fotógrafa Petra Collins, quien fue testigo en 2013 de cómo su cuenta en Instagram era eliminada tras publicar una fotografía en la que aparecía la parte inferior de su cuerpo en bañador sobre un fondo de brillos dorados. El problema, de acuerdo a la manera de proceder de la red social, residía en que la imagen dejaba ver parte del vello púbico de la autora. Una pequeña línea de pelo era lo suficientemente *ofensiva* como para no superar el filtro de la censura de Instagram. Se puede encontrar también en este caso un desajuste entre el imaginario colectivo sobre el cuerpo femenino y la representación que de él nos muestra Petra Collins. "Como expone Davis (1992), los seres humanos hombres y mujeres somos más parecidos físicamente (uniformismo) de lo que usualmente puede creerse. Las características sexuales secundarias como la cantidad y distribución del vello pueden encontrarse indistintamente en hombres y mujeres, de tal forma que se exacerban las características femeninas en las mujeres (y las masculinas en los hombres)

eliminando u ocultando aquellas que no corresponden con la identidad sexual de la persona, para poder reforzar los estereotipos de masculinidad y feminidad" (Del Barrio, 2014, p. 110).

Precisamente, el problema de la eliminación, la censura o la invisibilización de estas representaciones en los medios de comunicación de masas (englobando aquí a las redes sociales) es que conducen a la no existencia de estas realidades y, por tanto, a su estigmatización. Las representaciones, además de nombrar, ordenar y delimitar nuestra experiencia de la realidad, tienen la capacidad de dotar de existencia, al mismo tiempo que son ideológicas, en el sentido de que implican ideas sobre el mundo.

La única guía que tenemos para enfrentarnos al mundo, además de nuestra propia experiencia (que, por otra parte, siempre está mediada por la cultura), son las representaciones que nos vienen dadas y heredadas del imaginario colectivo. No obstante, como hemos podido comprobar, los receptores tenemos la capacidad de rebelarnos ante las representaciones que nos ofrece la cultura de masas y tratar de producir un desplazamiento en el significado de algunos significantes (como la menstruación o el vello púbico) en favor de otras que no supongan la reducción a un imaginario que ha sido dominado por las representaciones heteropatriarcales.

Facebook contra la Historia del arte

Hace unos años, la red social Facebook cerró la cuenta a uno de sus usuarios, un profesor de arte, por compartir en su perfil el cuadro *El origen del mundo* del pintor realista Gustave Courbet. La controvertida pintura, de 1866, muestra a una mujer desnuda recostada en un escorzo diagonal, que deja en primer plano sus genitales. Las políticas de la red social consideraron que la imagen era pornográfica por lo que eliminaron tanto la imagen como el perfil del usuario. La noticia causó una gran indignación entre algunos usuarios de la red por las políticas de contenido y el caso llegó a estar en manos de la justicia francesa.

Entre las reacciones que más repercusión tuvieron, se encuentra la de la artista Deborah de Robertis que protagonizó una *performance* improvisada. Su acción recuerda (y quizás mantiene una relación de intertextualidad) a la *perfomance* realizada en 1968 por la artista Valie Export llamada *Aktionshose: Genitalpanik (Action Pants: Genital Panic)*, que también fue citada de forma material y endógena por Marina Abramovic en el año 2005. La acción que llevó a cabo Deborah de Robertis consistió en sentarse bajo el lienzo de *El origen del mundo*, expuesto en el museo D'Orsay de París, y mostrar su propia vagina a los visitantes de la pinacoteca. Lo interesante de su *performance* es que pone de manifiesto cómo algunas representaciones del sexo femenino han sido aceptadas y legitimadas por la Institución del Museo mientras que otras, como ella enseñando sus genitales al público, resultan *violentas*, *ofensivas* y son inmediatamente censuradas por los vigilantes del museo.

Otro caso parecido es el de *La Sirenita*, una escultura en bronce situada a la orilla del mar Báltico en Copenhague desde 1913 y que se ha convertido en un símbolo de la ciudad, recibiendo cientos de visitas cada día. La red social Facebook impidió la publicación de una fotografía de esta escultura a uno de sus usuarios alegando que: "muestra demasiada piel desnuda o connotaciones sexuales evidentes". No deja de resultar llamativo el hecho de que se censuren imágenes que no dejan de ser iconos que guardan cierta relación de semejanza con el objeto que significan, pero

que se encuentran claramente alejados de la realidad de una persona desnuda. La "piel" o los "pezones" de *La sirenita* de Copenhague son, al fin y al cabo, una pátina uniforme de bronce que tan sólo mantienen la forma de una mujer. Si estas obras de arte son, como se ha mostrado, incapaces de superar el filtro de la censura de Facebook, no podía ser de otro modo con las imágenes en las que el grado de iconicidad es aún mayor.

En el año 2013, Facebook cerró durante veinticuatro horas la cuenta del centro de arte parisino Jeu de Paume por un desnudo clásico tomado por la artista Lauren Albin Guillot en 1940. En la fotografía, se veía a la modelo recostada sobre su costado derecho, desnuda y cubierta únicamente por una tela que cubría la parte inferior de su vientre, dejando al descubierto su torso desnudo.

Otro caso más reciente es la censura que ha sufrido el diario francés *Le Monde* por publicar, acompañando a una noticia, la fotografía de una mujer haciéndose una mamografía. La red social también censuró hace unos meses la histórica fotografía de la guerra de Vietnam en la que una niña desnuda huye tras el lanzamiento de una bomba de napalm, aunque la rectificación, tras la polémica suscitada, no se hizo esperar por parte del equipo de Facbook.

A pesar de que la empresa ha rectificado en algunos de estos casos, debido en gran parte a la presión social, es preciso reflexionar sobre el filtro que convierte toda representación del cuerpo desnudo de una mujer en una representación *sexualizada* y *pornográfica* de la realidad.

El pezón como símbolo feminista

¿Pero de qué hablamos al hablar de pornografía? Ha sido ampliamente corroborado que la pornografía es uno de los negocios más rentables y exitosos de la red. No es necesario más que realizar una sencilla búsqueda en Internet para darnos cuenta de los millones de resultados que la web nos devuelve. Sin embargo, encontrar una definición no resulta tan sencillo en el posicionamiento web (DRAE, 2016) :

1. Presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación.
2. Espectáculo, texto o producto audiovisual que utiliza la pornografía.
3. Tratado acerca de la prostitución.

A raíz de esta definición, podemos asumir que si la administración de las redes sociales, como es el caso de Facebook, alega este factor como motivo para retirar los contenidos anteriormente mencionados lo que se está implicitando es que toda representación del cuerpo femenino desnudo busca producir la excitación sexual del receptor. Este motivo, además, es inherente a la condición femenina puesto que las mismas partes del cuerpo en el género masculino no son consideradas por la sociedad inapropiadas para su exhibición "pública", como veremos más adelante.

La explicación a estos fenómenos la encontramos en la mediación cultural. El papel de los medios en estas construcciones de lo común es clave y, por ello, hay que detenerse en esos procesos de lo que llamamos mediatización.

El concepto de la cosificación u objetivación de las mujeres surgió con el feminismo de segunda ola, por lo que lleva rondándonos desde los años 70. Sin embargo, parece que es hoy en día cuando la cosificación de la mujer se ha vuelto más relevante, en una sociedad devorada por el consumismo y donde las mujeres han sido reducidas en muchas ocasiones a una mercancía dedicada al disfrute, generalmente, del hombre. Esta forma de violencia simbólica, que resulta casi imperceptible, somete a todas las mujeres a través de la publicidad, las revistas, las series de televisión, las películas, los videojuegos, los vídeos musicales, las noticias, etc. ¿Pero en qué consiste realmente la cosificación? Se trata del acto de representar o tratar a una persona como a un objeto (una cosa no pensante que puede ser usada como uno desee). Y, más concretamente, la cosificación sexual consiste en representar o tratar a una persona como un objeto sexual, ignorando sus cualidades y habilidades intelectuales y personales y reduciéndolas a meros instrumentos para el deleite sexual de otra persona.

Este acto de censura se ha visto fuertemente focalizado en una parte concreta de la anatomía femenina: los pezones. Las redes sociales censuran sin dilación toda aquella imagen que contenga un pezón de mujer, porque infieren que se trata de una imagen destinada a la provocación sexual. El problema de este enunciado radica en que es una presuposición, es decir, que las redes sociales se están constituyendo como sujeto, y al mundo como objeto, para presentar el desnudo femenino como inherentemente sexual, dándose su verdad por descontado y encarcelando a los destinatarios en cuanto a su interpretación de estas representaciones. Como dice Abril, "al hacer ver de una determinada manera las imágenes no solo divulgan los objetos representados, proporcionan además las reglas que rigen la representación y el poder que las imparte" (G. Abril, 1997, p. 158).

No obstante, cuando se da algo por supuesto en un enunciado, como acabamos de ver, existe un debate con otras voces. El pezón se ha convertido en símbolo de la lucha feminista e incluso en protagonista de una película, gracias a todas estas prohibiciones. Bajo esta circunstancia, comenzó a surgir el movimiento *"Free the nipple"*, que en castellano significa *"Libera el pezón"*, a raíz de una película homónima que, basada en hechos reales, narra la historia de un grupo de mujeres que recorrieron las calles de Nueva York en topless para "poner de manifiesto las contradicciones de nuestra cultura de masas, donde los actos de violencia son glorificados mientras que imágenes del cuerpo de una mujer son censuradas", como se puede leer en su página web. Según su propia definición: "*Freethenipple* se ha convertido en uno de los movimientos que más rápidamente han crecido en nuestra época. La misión detrás de *Freethenipple* es abrir conciencia y conseguir el cambio en las áreas de no igualdad que hombres y mujeres continúan experimentando hoy en el mundo".

Poniendo de manifiesto las diferentes atribuciones que se hacen al cuerpo de la mujer y al del hombre, libre de la censura de su torso, el artista Micol Hebrol subió una imagen a la red social Facebook, en la que se podía ver la fotografía de un pezón masculino acompañada del siguiente texto:

> Here you go – you can use this to make any photo of a topless women acceptable for the interwebs! Use this acceptable (male) nipple template, duplicate, resize and past as needed to cover the offending female nipples, with socially acceptable male nipples (with a digital pasty). You're welcome. / Aquí tenéis: ¡podéis utilizar esto para convertir cualquier foto de una mujer con el pecho descubierto en aceptable para el resto de la web! Usad esta plantilla de un aceptable pezón de

> hombre, duplicadla, ajustad el tamaño y pegadla donde sea necesario para cubrir el ofensivo pezón demujer con socialmente aceptables pezones de hombre (con un pegado digital). De nada.

Con este irónico texto, el artista anima a los usuarios de las redes sociales a burlar la censura de los pezones femeninos, al mismo tiempo que resalta mediante el absurdo la similitud existente entre ambos pezones, siendo las diferencias las representaciones que imperan en el imaginario colectivo del cuerpo de la mujer.

En un sentido muy parecido, la página de Instagram @genderless_nipples (es decir, pezones sin género) sube a la red social imágenes de primerísimos planos de pezones acompañados de mensajes reivindicativos. El primero de ellos decía así: "Querido Instagram, ¿por qué no intentas adivinar qué pezones puedes borrar y cuáles no? ¡Buena suerte!". Este perfil, que apenas tiene unos meses de vida, cuenta ya con más de cuatro mil seguidores y utiliza, nuevamente, el ingenio como medio para denunciar las condiciones de uso de la red social, que según hemos podido ir comprobando, no permite "publicar fotos u otro tipo de contenido que muestre imágenes violentas, de desnudos íntegros o parciales, discriminatorias, ilegales, transgresoras, de mal gusto, pornográficas o con contenido sexual", reservándose el derecho a valorar a qué imágenes se les pueden adscribir esos calificativos. El torso desnudo de un hombre no se considera transgresor, de mal gusto, pornográfico o con contenido sexual, pero sí el de una mujer. El objetivo principal de @genderless_nipples es restar la connotación sexual al pezón femenino. Las fotografías son aportadas por los propios seguidores y la resolución del juego que plantea esta cuenta de Instagram suele quedar en el aire, ya que casi nunca desvelan el género de cada pezón. Por el momento, la red social sólo ha censurado una de sus imágenes (en la que el pezón era de un hombre).

Como se ha ido planteando, el cuerpo no es un mero objeto natural, sino una construcción producida por el entorno cultural. A lo largo de la historia, las ideas que ha vehiculado la representación del cuerpo han sido negativas: Platón, por ejemplo, ideó el cuerpo humano como algo deficitario, acechado por las pasiones y los sentidos, aunque habitado por un alma inmortal. Esta idea ha sido tomada y desarrollada, aún hasta la actualidad, por el cristianismo. El cuerpo pasó a ser el exponente máximo del pecado que, habitado por un alma divina, había de ser constantemente vigilado y controlado. "Hombres y mujeres, pertenecieran al estamento que pertenecieran, estaban unidos por la idea negativa de la corporalidad, pero esta visión fue bastante más radical para las mujeres, tal como muestra la literatura o los tratados médicos de la época" (Bernárdez, 2000, p. 68).

Sin embargo, en la actualidad, donde aparentemente estas ideas del pasado han sido desplazadas por otras más científicas e imparciales en cuanto a la concepción del cuerpo humano, podemos comprobar cómo muchos de estos estereotipos siguen estando a la orden del día.

Las ideas que vehiculan las representaciones de cuerpos de hombres y mujeres están cargadas de connotaciones que históricamente se han atribuido a cada sexo. Según estas categorías de las representaciones sociales, que sirven para traducir e integrar estas imágenes en unos estereotipos familiares, el hombre es visto como un ser sexual, constantemente provocado por la sexualidad de la mujer; es el que debe controlarse en todo momento, el que es llevado por sus pasiones. Mientras tanto, la mujer debe cuidar de no enseñar demasiado, puesto que eso haría que los instintos animales del hombre se despertaran.

El problema, por lo tanto, reside en que se entiende el cuerpo de la mujer como un bien de consumo de los hombres y esta censura en las redes sociales no hace más que legitimar esta afirmación. Mientras que se normaliza el cuerpo del hombre, el de la mujer continúa tapándose, ocultándose, como si fuera algo ofensivo e inapropiado.

Al censurar un pezón, lo que se está implicando es que las mujeres están obligadas a ocultar su cuerpo para que no provoquen los instintos del hombre. Se enseña a las mujeres a ser precavidas, y no a los hombres a controlar su sexualidad. La censura, que en principio podría aparecer con una intención inocente, lo que está haciendo es perpetuar y transmitir unas ideas profundamente machistas que perjudican a las mujeres, pero también a los hombres, porque ¿qué representación se da del hombre en esta situación? Se le muestra como animal que no puede controlar sus deseos, y perpetúan el rol de género de que los hombres son siempre fuertes, decididos, sexualmente activos...

Conclusiones

Las redes sociales, en tanto que resultan un reflejo de la sociedad que hace uso de ellas, funcionan en este sentido como instrumento legitimador de aquellas representaciones que son correctas o adecuadas para la sociedad, mientras que elimina todas aquellas que le resultan inapropiadas, negando por tanto la existencia a otras realidades sobre la sexualidad, la realidad o el cuerpo de la mujer que no sirvan a los intereses de la perpetuación de los roles de género.

La sociedad actual, hipervisual, requiere de fórmulas de gestión, reflexión y asimilación del campo perceptivo construido: la hiperrealidad. La sensibilización y educación en el territorio de lo visual, es una necesidad de solución urgente, dada la gran afluencia de impactos visuales que los individuos en las sociedades occidentales reciben a diario convirtiendo a esta *fuente de imágenes* en uno de los principales focos de construcción de significados. Estas imágenes invaden no solamente nuestro entorno sino que además transforman nuestra manera de comunicar, hacer y pensar. Por lo tanto, se entiende que la visualidad que nos rodea está cargada de semióticas que nos convierten en receptores activos de mensajes (Cejudo, 2016).

Como se ha expuesto a lo largo de este ensayo, las imágenes que percibimos no son inocentes, sino que están cargadas de construcciones significativas que conducen a los receptores a generar formas de habitar en sociedad acordes con los intereses hegemónicos que dominan el medio visual. Tal y como enuncia Cejudo (2016) en su artículo: “La multiplicidad de estos nos sitúa en la predisposición de entender la intencionalidad de una imagen al igual que entendemos y decodificamos un texto”.

Se ha demostrado que la comunicación es un proceso muy complejo, radicalmente alejado de la teoría matemática de la comunicación de Shannon y Weaver. Ante el mismo mensaje emitido, las respuestas pueden ser muy diferentes dependiendo de quién sea el receptor y cómo sean sus marcos cognitivos y subjetividades.

Las redes sociales, por su parte, funcionan tanto como medios de comunicación como plataformas o medios para la difusión de las acciones de transgresión que pretenden modificar o tener un impacto en la sociedad, sus modelos de representación y en los imaginarios colectivos, provocando el desplazamiento de significados.

Se interpreta, entonces, la imposibilidad de un estado personal en donde no cabe la inocencia en el mirar. La construcción de la imagen y la asimilación de la misma, es un acto marcadamente político en el sentido más amplio del término, en cuanto a la repercusión social del acto dentro del proceso de asimilación y sus consecuencias en el común (Cejudo, 2016).

A pesar de que nuestra experiencia y relación con el mundo está mediada por la cultura de masas, como sujetos críticos podemos rebelarnos ante las representaciones que, en numerosas ocasiones, nos vienen impuestas pero que son ajenas. Podemos elaborar representaciones alternativas que, con el tiempo, han ido desplazando el significado de aquellas que habían permanecido vigentes durante siglos. Para ello es necesario educar la mirada, encontrar el método para ejercitar la manera de ver a través de un proceso crítico y reflexivo ante la imagen, puesto que para Serrano (1986, p. 16), "existen interdependecias entre la transformación de la comunicación pública y el cambio de la sociedad".

Références

Abril, G., *Teoría general de la información*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

Abril, G., *Análisis crítico de los textos visuales: mirar lo que nos mira*, Ed. Síntesis, Madrid, 2007.

Abruzzese, A., «Cultura de masas» en *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, nº9, UCM, Madrid, 2009.

Cejudo Mejías, V., *La mediación cultural. Mecanismos de porosidad para construir cultura contemporánea sostenible*, Tesis doctoral dirigida por Isidoro López Aparicio Pérez y defendida en la Universidad de Granada, 2016.

Del Barrio Álvarez, E., «Pornografía y educación sexual: ¿libertad de expresión o prisión de géneros ? Análisis de la pornografía mainstram», en *Libro de actas de la II Conferencia Internacional sobre género y comunicación*, Ed. Dykinson S.L., 2014.

Gómez, P., «Eso no se hace, eso no se toca, de eso no se habla: la desigualdad de género en las religiones» en *Gaceta de antropología* nº25, artículo 40, 2009.

Magallón Rosa, R., «La transformación de la cultura de masas : aura y comunicación fática», en *Aposta, revista de ciencias sociales nº44*, Universidad Carlos III, Madrid, 2010.

Martín Serrano, M., *Presentación de la teoría social de la comunicación*, REIS nº33 Estudios, 1986.

Pantoja Chaves, A., *Los nuevos medios de comunicación social : las redes sociales*, Universidad de Extremadura, 2011.

Peñamarín, C., «¿Hay vida política en el espacio público mediatizado» en *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, nº13, UCM, Madrid, 2008.

Pessi, M. S., *Comunicación y tabú. Análisis de la publicidad de productos para la higiene femenina*, Question 1, 2011.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 2016.

« LE CORPS EN KIT » : LE NOUVEL IMAGINAIRE DU CORPS DANS LE DISCOURS PUBLICITAIRE FRANCAIS

Monica Frunză
Université « Al. I. Cuza » de Iaşi, Roumanie

Abstract. *The new social imaginary of the body, firmly anchored in the contemporary ideology, is found in advertising too (which, in turn, provides role models to society) - constituting an important landmark with the force of argument and stimulating purchase behavior in the receiver. Among the arguments used in advertising strategy, group stereotypes related to the body are, therefore, very important.*

Keywords *: French advertising discourse; social imager;,body stereotypes; purchase behavior.*

On est quotidiennement témoins du fait que publicité et société entretiennent entre elles des liens complexes. La publicité sert souvent de filtre pour identifier les tendances qui se manifestent au sein de la société.

Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide* nous a fourni une analyse très pertinente des mentalités et de la culture de nos jours. Selon lui, un profil inédit de l'individu surgit, trouvant son identité dans la figure mythologique de Narcisse qui symboliserait le temps présent. «Le narcissisme inaugure, par son indifférence historique, la post-modernité, l'ultime phase de l'*homo aequalis*. » (Lipovetsky, *op. cit.*, p. 56). Mais, d'après Weil, l'individu qui réagit en Narcisse n'est pas égoïste et, contrairement à la légende, il n'est pas amoureux de sa propre image, mais plutôt en quête désespérée de son identité (*cf.* Weil, 1993). L'époque post-moderne est une époque dominée par une éthique permissive et hédoniste où l'effort n'est plus à la mode, tout ce qui est lié à des contraintes ou à la discipline est dévalorisé au bénéfice du culte du désir et du plaisir et de leur accomplissement immédiat. Selon Weil, l'introduction du plaisir dans la diététique, la médecine, etc., représente une véritable révolution, car elle transgresse la tradition chrétienne. « Hier condamné comme signe de relâchement, comme menace virtuelle à l'ordre établi, le plaisir devient précisément apprécié comme un facteur de réussite, d'énergie et de santé » (Weil, *op. cit.*, p. 87). Dans le même sens, Lipovetsky parle d'une ère de l'indifférence pure, « avec la disparition des grands buts et grandes entreprises pour lesquels la vie mérite d'être sacrifiée : **tout, tout de suite** (c'est nous qui soulignons) et non plus *per aspera ad astra* » (*op. cit.*, p. 64). La communication publicitaire s'est appropriée cette logique individualiste en guise de fondement idéologique, en déclinant sans cesse la gamme du plaisir (seulement que, si on voulait juger de la qualité du plaisir miroité dans les annonces publicitaires, on devrait admettre qu'il est un plaisir de « surface », un plaisir sensoriel, soit-il épidermique, gustatif, olfactif ou visuel), du confort, du bien-être, de l'euphorie ou autres jouissances personnelles.

Par ailleurs, un nouvel imaginaire social du corps s'est fait jour, exprimant presque naturellement cette vision plus complète de l'individu, imaginaire dont résulte et qui nourrit, en même temps, le narcissisme et le culte de la jeunesse (pour le fonctionnement des lieux communs dans le discours publicitaire français – parmi lesquels on a identifié aussi le lieu commun « jeunesse », voir

Frunză, 2006). Selon Lipovetsky, le corps a perdu son statut d'altérité au profit de son identification avec l'être-sujet, avec la *personne*. En conséquence, on se doit de respecter notre corps, de veiller à son bon fonctionnement et de combattre par tous les moyens (sportifs, diététiques, médicaux, etc.) sa dégradation, son vieillissement (en ce sens, Gérard Mermet (1987, p. 22) est d'avis que « le corps est aujourd'hui une vitrine qu'il faut pouvoir montrer. Comme si son contenu était à vendre... »). C'est donc la personnalisation du corps qui appelle l'impératif d'accroître la fiabilité du corps, l'impératif de la jeunesse et de la beauté de même que la lutte contre les adversités temporelles. L'imaginaire collectif de l'« homme » a donc beaucoup changé de nos jours, en bouleversant les repères valables pendant des siècles. Quelles que fussent les religions ou les idéologies, on envisageait toujours le corps humain comme un ensemble, en parlant de son intégrité physique. Maintenant, les médias parlent de l'homme autoréparable, des greffes d'organes, de la procréation artificielle, des manipulations génétiques, ainsi que nous tous, on est touché dans notre discernement. Cette « rupture » entre l'homme et son corps a alimenté, de nos jours, toutes sortes de débats éthiques, bioéthiques, etc. (*cf.* Crâşmăreanu, 2012, p. 91).

Ce nouvel imaginaire du corps conduit P. Weil à s'interroger si l'humain n'est pas devenu, lui aussi « un produit » et de définir l'homme comme un « humanoïde en kit » (Weil, *op. cit*., p. 53), perçu à travers la publicité comme un puzzle d'organes avec pièces de rechange à volonté (la même idée est développée par François Brune (1996, p. 213) aussi qui dénonce la capacité de la publicité de parcelliser à l'infini le modèle féminin, offrant ainsi un tableau de la femme morcelée dont on détacherait une philosophie des seins, une métaphysique de la peau, une vision des yeux, une idéologie de la denture, une pragmatique des lèvres, une éthique de la pilosité, une religion du poil, une cosmologie des hanches, sans oublier le contour du pied, *qui peut être aussi émouvant que le galbe d'un sein)*. C'est un imaginaire qui promeut l'idée que l'individu est devenu un « matériau » susceptible d'être fabriqué, réparé et recyclé. Ce n'est pas étonnant, alors, que les médias contemporains valorisent avec de plus en plus de ferveur ce nouvel imaginaire du corps, étant « asphyxiés » par une invasion de conseils de beauté « qui non seulement sont censés apporter la beauté à chaque femme, mais mènent une lutte acerbe contre le temps et le vieillissement » (Marcu, 2001, p. 48). Gagner du temps et faire reculer le temps, s'autotransformer, maigrir ou grossir à volonté, combler les rides, rester jeune, ne pas vieillir – autant d'éléments de la perception contemporaine à l'égard du corps. La pub s'en empare intelligemment et ne rate pas de nous présenter des produits qui aident à l'automanipulation tels :

- des gélules à l'autobronzant :
  Bougez votre bronzage. ***AGEVIT*** *– Les Acides Gras Essentiels et les VITamines sont essentiels pour activer le bronzage – Concentré naturel de bien-vivre – AGEVIT,*
- des crèmes raffermissantes aux régénérateurs cellulaires :
  Effaceur rides ***Rétinol Pur****. Le Rétinol agit en profondeur en stimulant le renouvellement des cellules – L'OREAL,*
- des huiles amincissantes aux actifs végétaux :
  Huile « ***Anti-Eau*** *», amincissante, tonifiante, pour des jambes affinées, allégées, confortables – CLARINS,*
- ou enfin, des soutiens-gorge capables de modeler notre corps selon nos envies :
  Siltex a créé pour vous la ligne ***Body Sculpting****. Innovante et originale, elle sculpte votre corps grâce à un fil Lycra Soft qui maintient sans comprimer – SILTEX,*

Le même effet métamorphosant est obtenu en utilisant l'appareil de massage :

Wellbox - le palper-rouler motorisé *agissant en profondeur pour un effet sculptant*

ou encore :

> *le* ***masser-lifter*** *dont l'action principale est le raffermissement de la peau. Quelques minutes par jour de* ***Wellbox*** *suffisent à réduire votre cellulite, sculpter votre silhoette et redessiner votre visage - GUITAY.*

Le nom du produit **Wellbox – body optimizer** est d'ailleurs extrêmement suggestif, s'inscrivant parfaitement dans le paradygme contemporain de l'automanipulation corporelle. A remarquer également la présence de l'argument d'autorité saisissable à travers l'emploi de l'anglais, langue susceptible de véhiculer une technologie de pointe comme celle développée aux Etats-Unis, par exemple. Le même argument (d'autorité) renforce les capacités métamorphosantes du :

> *Soin Sublimateur Jeunesse –* ***No Age*** *– Défense de vieillir*
> *Découvrez l'effet « repulp » NO-AGE. Tangible. Unique, le complexe Ageproof agit de façon ciblée pour une jeunesse de la peau prolongée - CHRISTIAN DIOR.*

Le mythe de la jeunesse éternelle est, d'ailleurs, présent dans le filigrane de l'argumentaire de la plupart des produits cosmétiques :

> ***Expert anti-âge***
> ***30 ans*** *Premières rides ? RELANCE. Effacer leur apparition et retarder le vieillissement avec ces soins à base d'opuntia G, extrait de la figue de Barbarie, stimulant des HSP (Heat Shock Proteins), véritables « gardes de corps » des cellules. La jeunesse de la peau est préservée, les premières rides et ridules gommées.*
> ***40 ans*** *Perte de fermeté ? COHERENCE. Liftez sans attendre grâce à ce programme fermeté à base de Vecteurs Accélérateurs de Collagène III, « le béton armé » des structures cutanées. Toute l'architecture de la peau est renforcée.*
> ***50 ans*** *Rides profondes ? SOLUPATCH EXCLUSIVE. Intervenez directement au coeur de la ride grâce à l'application de micro-patches solubles très concentrés en Relaxor Bx Complex, puissant agent de comblement. En huit jours, la peau est redensifiée, les rides corrigées – LIERAC.*
> *L'efficacité qui fait gagner des années*

L'annonce ci-dessus peut être considérée le prototype des annonces pour les produits de beauté, lesquelles présentent le corps (voire l'épiderme – l'emballage ultime qui assure le contact avec l'extérieur) comme désignant notre identité profonde ; on se doit donc de lutter contre son vieillissement, de combattre à tout prix les signes de sa dégradation. C'est une campagne qui nourrit en fait la peur moderne de vieillir et de mourir, et, comme la dichotomie du corps et de l'esprit s'est effacée (luttant contre la matière, l'homme n'a pas réussi à l'humaniser, à la sacraliser ; par contre, c'est la matière qui a réussi à restreindre l'homme et à le limiter à ce qui reste malheureusement à la surface des choses, l'homme étant amené à prendre conscience de soi comme se révélant seulement matière, sans âme, sans esprit), l'être profond de la personne se voit complètement démuni des valeurs chrétiennes qui l'auraient aidé à mieux gérer le passage naturel du temps. Les publicitaires utilisent à cet effet tout un arsenal de méthodes – à partir de

l'utilisation des mots arguments très suggestifs (*retarder le vieillissement, « gardes de corps », « le béton armé »)*, ensuite d'une terminologie médicale scientifique qui offre la garantie de la qualité (*Vecteurs Accélérateurs de Collagène III, Relaxor Bx Complex),* tout étant, enfin, agrémenté de mots anglais *(Heat Shock Proteins),* comme quoi ils véhiculeraient les qualités d'une technologie sans faille.

Les annonces qui vantent les qualités des produits qui soignent l'épiderme sont d'ailleurs les plus fréquentes dans le corpus analysé. François Brune parle de la terreur de transmettre l'air d'un épiderme « vieux » comme du problème central de la condition humaine à l'Occident (*cf*. Brune, *op. cit.*, p. 81). L'épiderme permet d'avoir un rapport narcissiste avec soi, mais, en même temps peut assurer un contact en douceur avec l'autre ; c'est pourquoi, il est presque vital de le préserver en bonne santé, beau pour le regard (il ne suffit pas de se réjouir, il faut absolument le montrer aussi) et doux pour les caresses :

> Une hydratation intense. Le plaisir d'un gel fondant pour les peaux normales ou mixtes, ou d'un gel crème pour les peaux sèches - BIOTHERM ;
> Un plaisir si personnel. **Palmolive**. Une caresse de nature – PALMOLIVE.
> Ou encore : **Elancyl Paris** Exit la cellulite. Je prépare l'été. *CELLU SLIM* Cécropia + Caféine. Amincissement cliniquement prouvé.

L'automanipulation évoquée, dorénavant possible grâce à l'explosion de produits la vantant, n'est pas sans rapport avec la remise en cause de la traditionnelle dichotomie Être/Paraître ou bien psychique/physiologique. P. Weil remarque, à cet égard, que si, dans les années '60, il s'agissait plutôt de « mieux paraître pour mieux être » et que « l'on pouvait décoder au paraître les signes de la réussite d'un individu » (Weil, *op. cit*., p. 84), de nos jours, on assiste plutôt à une logique inverse, celle du « mieux être pour mieux paraître ». Le Paraître signifierait l'expression d'une réalité intérieure (c'est une réalité intérieure qui ne transgresse pas pourtant le niveau de l'existence biologique ou physiologique) ; par conséquent, dans le domaine de la cosmétique, par exemple, la beauté doit être signe de santé :

> **Aqua-D**, fortement concentrée en pro-vitamine D, sous l'effet de la moindre exposition à la lumière, permet à la peau de reconstituer son stock de Vitamine D. „Dopée" pour ainsi dire de l'intérieur, la peau se recharge en énergie, la cohésion cellulaire est renforcée, le teint est visiblement plus éclatant et unifié - LIERAC.

P. Weil parle, en ce sens, de l'alimentation qui est devenue cosmétique, de la beauté qui se nourrit de santé (*op. cit*., p. 71), comme dans l'exemple suivant pour le yaourt ***Bio*** de *DANONE* :

> Et s'il était prouvé qu'un produit laitier avait de l'influence sur la beauté de la peau ?
> Ce qu'il fait à l'intérieur se voit à l'extérieur.

Tout nous suggère qu'on n'est plus de créatures (les créatures de Dieu), mais, par contre, nos propres créateurs, que notre corps n'est plus un corps qui nous est donné, mais un corps qu'on peut réinventer ou modeler selon notre propre désir. Un désir fabriqué, qui s'inscrit d'ailleurs dans l'imaginaire collectif de nos jours, tel que le souligne le personnage Octave, le publicitaire du roman *99 francs* : « votre désir ne vous appartient plus : je vous impose le mien. Je vous défends de désirer au hasard. Votre désir est le résultat d'un investissement qui se chiffre en

milliards d'euros. C'est moi qui décide aujourd'hui ce que vous allez devoir demain » (Beigbeder, 2004, pp. 21-22).

Quant aux images qui accompagnent les énoncés ci-dessus, elles nous présentent surtout des corps féminins, comme quoi les femmes sont réduites seulement à soigner leur apparence et à se préparer pour être disponibles en toutes circonstances (cette préoccupation permanente de prendre soin d'elles-mêmes, de se montrer toujours belles est explicitement inculquée par la communication publicitaire : *Moi qui ai besoin d'être parfaite tout le temps, je ne pourrais pas me passer de Gillette Pour Elle)*. La femme-objet est d'ailleurs largement exploitée dans la publicité « sans que cela soit toujours motivé par la nature du produit vanté » (Pahud, 2004, p. 94).

Par ailleurs, cette conception du corps parcellisé est suivie de près par les pubs de mode. Pascale Weil introduit, d'ailleurs, le concept de « mode kit » (*op. cit*., p. 128), inventé pour « donner aux individus le sentiment d'apporter une touche privée à une offre commerciale ». La mode est « kit » afin de pouvoir vêtir un corps préparé par tous moyens (cosmétiques, alimentaires, médicaux) à porter des vêtements « sur mesure ».

Un exemple en ce sens nous est fourni par *PROMOD*, dont la nouvelle collection (il s'agit de la saison printemps-été 2015) « *se compose d'une vingtaine de looks et gagne en style. Elle contient tous les must-have de la prochaine saison : des robes, la jupe à zip, la jupe évasée, les blouses rétro qui, une fois mixées ensemble, rendent des tenues so trendy!* » (*cf.* http://contestyles.com/campagne-pub-promod-femme-collection-printemps-ete-2015/). Cette fois-ci, le discours pimenté d'expressions en anglais, trahit le désir de la marque d'attirer le public jeune, désireux de se forger une identité personnalisée et individualisée à travers toutes sortes de combinaisons vestimentaires prêt-à-porter.

> CONCEPT Bonne Maille va encore plus loin avec la personnalisation vestimentaire « grâce à la mise en ligne d'un configurateur. Cet outil, simple d'utilisation et très convivial, permet la création de collections ou de modèles spécifiques pour une entreprise, une collectivité, une association, un club sportif ... Ce configurateur mis en ligne par CONCEPT sur son site internet, permet de : créer des modèles de pull, polo, t-shirt, sweat, … en choisissant coupes, coloris, formes du col, renforts, poches, longueurs de manches, etc. » (cf. http://heliosphere-relationspresse.com/ged/concept-tb---configurateur-et-personnalisation.pdf).

On est donc invite à construire notre propre kit, en usant donc de cette combinatoire personnalisée qui allie toutes sortes de tendances et de contrastes afin d'assurer le confort, la mobilité et surtout notre identité.

Le nouvel imaginaire social du corps, bien ancré dans l'idéologie contemporaine, se retrouve dans la publicité aussi (laquelle fournit, à son tour, à la société, des modèles à suivre) – constituant un repère important ayant force d'argument et stimulant un comportement d'achat au récepteur. Parmi les arguments utilisés dans la stratégie publicitaire, les stéréotypes collectifs liés au corps s'avèrent, donc, très importants.

Références

Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968.
Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Denoël, Paris, 1970.
Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972.
Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, Polirom, Iaşi, 1996.
Beigbeder, Frédéric, *99 F (14, 99 €)*, Gallimard, Paris, 2000.
Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris, 1982.
Bourdieu, Pierre, « Ce que parler veut dire » in *Questions de sociologie*, Minuit, Paris, 1984.
Boyer, Henri éd., *Stéréotypages, stéréotypes : fonctionnement ordinaires et mises en scène*, tome 2 : *Identité(s)*, Paris, l'Harmattan, 2007.
Crâşmăreanu, Florin, « Metamorfozele corpului. De la corpul dat la corpul inventat. » dans Bondor, George, (dir.) *Sensuri ale corpului*, Editura Univ. Al. I. Cuza Iasi, Iasi, 2012, pp. 85-99.
Frunză, Monica, « Le rôle des lieux communs dans l'argumentation et persuasion publicitaires » dans Mariana Flaiser (dir.) *Direcții în cercetarea filologică românească*, editura Demiurg, Iaşi, pp. 61-75, 2006.
Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris, 1983.
Marcu, Roxana, *La femme, séductrice séduisante ou séductrice séduite. L'image de la femme dans la publicité française actuelle*, Echinox, Cluj-Napoca, 2001.
Mermet, Gérard, *Démocrature. Comment les médias transforment la démocratie*, Aubier, Paris, 1987.
Pahud, Stéphanie, « Approche sémio-linguistique des stéréotypes de genre présents dans le discours publicitaire consacré au tourisme chypriote » dans Baider, Fabienne ; Burger, Marcel ; Goutsos, Dionysis (eds) : *La communication touristique, Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris, l'Harmattan, 2004, pp 83 - 101.
Semprini, Andrea, *Analyser la communication (images, médias, publicité)*, L'Harmattan, Paris, 1996.
Weil, Pascale, *A quoi rêvent les années 90. Les nouveaux imaginaires ; consommation et communication*, Seuil, Paris, 1993.

Revues consultées

Art-Décoration, Auto-Moto, Biba, Cosmopolitan, Elle, Elle-Décoration, Femme actuelle, Géo, Prima, Jeune et jolie, Le Monde 2, Le Nouvel Observateur, Le Point, Maison française, Marie-Claire, Modes et Travaux, Paris-Match (numéros 1994 – 2017).

L'INTROJECTION DU LANGAGE À MÊME LA PEAU

Clémence Mesnier
Université de Franche-Comté, France

Abstract. *A dialectic is raised between the body and the language. How can we link the body's materiality and the langage's evanescence ? In this contribution, we will be interested by the act of writing and the possibility of developping its body's adaptation : the embodiement of a language on the skin. Before the writing on paper, written forms were materialized on parchement made with vellum – stillborn calf's skin. Tattoo is this expressive act which links text and body. Through tattoo, that is the body who speaks, who expresses, who's printed. A quiet language throwed on the skin, tattoo is one of the possible variation of literature. It starts with the following observation : that this is the same substance, the ink, which is used to write and also to tattoo. Tattoo is a form of story-telling, a story-telling based on a material act. We can say that tattooing is a performative act because it consists on a speaking embodiement. Skin represents the originary nudity, the natural human appearance. Cutaneous inscriptions remove man's physical story to start over. These inscriptions recover natural prints (scars, nevus, skin's colour…). A book such as Until I Find You (IRVING, J, 2005) develops this question. It deals with the story of the actor Jack Burns and his search for the truth about his parents. The character has been raised only by his mother, Alice, a tattoo artist, and they used to travel all over the world because of Alice's profession. Body keeps a familial story alive, it becomes an alive archive. Body becomes the parchment, and skin, the paper. The naked-skin gives way to a screen-skin, a screening area : an interface between inside and outside, interior and exterior.*

Keywords: *body; tattoo; writing; skin.*

Tatouage, écriture corporelle et archive de soi dans les récits initiatiques. Introduction

Corps et langage semblent être deux entités soumises à un impossible recoupement, représentant respectivement la modalité concrète de connaissance du monde (par les sensations) et son abstraction (par la formulation réflexive de la pensée). Pourtant, le corps est un lieu de médiation et de diffusion puisqu'il diffuse la parole –qui est une mise en pratique de la faculté langagière présente en puissance chez chaque individu– à travers son système phonique. De surcroît, il la nuance, la confirme ou la démentit selon ses attitudes, ses postures, tout ce qui relève de la communication non verbale (c'est-à-dire tout facteur entrant dans la communication à l'exclusion des facteurs oraux et écrits : onomatopées, ton, débit, silences, postures, réactions physiques). On parle alors de langage corporel pour désigner toutes les interactions ayant lieu en-dehors de la parole mais porteuses de sens et d'interférences avec notre environnement.

Le lien entre corps et langage s'appuie sur la notion de médium, de support de communication. Toute représentation nécessite un médium pour s'incarner ; le médium se fait alors transparent pour la laisser apparaître. Pour qu'une image nous imprègne, elle doit se détacher du support et

être transposée dans notre imagination. Le support est donc cet intermédiaire fragile, emprisonné dans une dialectique entre le « voir » et le « cacher », du patent et du transparent.

Les images sur lesquelles nous allons nous pencher sont celles des tatouages qui incarnent le langage, font disparaître le corps-médium en focalisant l'attention sur eux et transforment le corps en archive. La mémoire s'imprime sur la peau, traduisant un vécu, des expériences, des marques. Le tatouage est né simultanément aux premiers documents écrits, ornant les momies égyptiennes de deux danseuses thébaines ainsi que d'une prêtresse d'Hathor Amounet (XI^{é} dynastie, 2160 avant JC).

Le corpus choisi s'applique à deux récits initiatiques d'auteurs américains mettant en scène des figures masculines en devenir, dont le parcours débute par un rejet dans le cercle intime, et dont le tatouage va orienter les trajectoires.

Le tatouage s'applique et s'imprime sur la peau, organe en contact avec les choses et le sol, interface entre monde intérieur et monde extérieur. John Irving, dans *Until I Find You*, utilise justement cette fonction essentielle du tatouage comme toile de fond de son œuvre. Jack, le héros, est un enfant élevé par une mère tatoueuse, Alice. Son père, William, est un organiste intégralement recouvert de motifs encrés. Celui-ci se sauve à la naissance de son fils ; Alice sillonnera ainsi le monde avec son fils afin de retrouver le père de Jack, en se focalisant sur la présence d'orgues et de salons de tatouage comme seuls indices de la trajectoire de William.

Le second récit initiatique sur lequel nous nous appuierons pour établir cette analyse est un roman de Russell Banks, *Rule of the Bone*, dans lequel Chappie, adolescent de 14 ans, fugue de chez lui afin de se construire une nouvelle identité, portée par l'inscription de nouveaux signes dans sa peau et par le changement de son apparence au gré de ses rencontres.

Le tatouage fait médiation entre le monde et l'individu ; situé à la frontière tégumentaire, c'est un signe identitaire qui grave la mémoire du sujet. A partir de cette structure, nous nous pencherons sur la performativité de cet acte ainsi que son aspiration à faire histoire.

Performativité et lecture du corps

« Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots » (Barthes, R., 1977, p. 87). Tout d'abord, il est nécessaire de rappeler qu'à l'origine, le terme de tatouage provient de la fusion entre l'*Atouas*, l'esprit, et le *Ta*, le dessin. C'est donc un dessin qui donne vie au corps, qui l'anime, à l'instar du Golem, créature d'argile qui ne prend vie que sous l'influence de la présence graphique – le terme *emet*, « vérité » l'anime, tandis que l'effacement de la première lettre le rend *met*, « mort ». Le tatouage insuffle quant à lui un élan vital notamment lié à l'implication temporelle qu'il confère au corps, « on aurait dit que sa peau était vivante et possédait une volonté à elle, que son corps à l'intérieur suivait les ordres de sa peau comme chez les serpents » (Banks, R., 1995, p. 124).

En effet, le tatouage va répondre à un manque, à la souffrance de ne pas disposer d'histoire propre. Le surinvestissement du corps permet de concentrer une identité que l'individu se

construit grâce à un outil technique, l'aiguille nimbée d'encre. Pour Chappie, le protagoniste de Russell Banks, la quête identitaire se cristallise sur l'inscription de soi dans un nouveau groupe social hors du contexte familial, qui passe par la modification corporelle comme rituel d'intégration. Le tatouage permet de faire partie d'un groupe partageant une même pratique à travers une modification pérenne créant du lien social dans la communion autour du corps. La seconde étape, après la régénération de la chair, sera celle de la régénération nominale -comme nous l'avons souligné avec le mythe du Golem, donner un nom rend vivant. Ces deux étapes sont les conditions primordiales d'existence de l'individu : nommer et habiter son corps ; individualiser et conférer une tangibilité. Plutôt que de prendre un nouveau nom puis de se faire tatouer, il décide d'abord de se faire tatouer puis de se renommer. L'acte de chair intervient avant l'acte de langage, la parole du corps précède la parole physique. C'est après s'être fait tatouer des os que le dénommé Chappie devient Bone, il se renomme en fonction de sa nouvelle condition corporelle.

« Le tatouage devient un acte de langage, c'est-à-dire de communication à mi-chemin entre l'écriture (hiéroglyphe) avec ses rébus, voire ses symboles et l'oralisme : en tout cas elle fait parler leur observateur et elle donne à parler au tatoué » (Tenenhaus, H., 1993, p. 12). Le corps marqué est riche de sens, il est alphabétisé, signé, gravé, comparé à un hiéroglyphe, un alphabet, une partition, un parchemin, une toile ou un carnet. Le corps sort de son organicité et de sa dimension physique pour revêtir une richesse métaphorique. Le corps chez Irving est considéré comme une partition, « il continuerait de se faire graver l'épiderme jusqu'à ce que son corps ne soit plus qu'une partition, et chaque pouce de peau recouvert par une note » (Irving, J., 2005, p. 18) ; c'est également un corps qui ressemble à un « carnet complètement rempli » (Irving, J., 2005, p. 91).

La chair porteuse de tatouage est riche de signes qui requièrent une microlecture, afin de saisir la valeur d'un motif et de pénétrer la texture d'un morceau isolé. Selon la méthode établie par Jean-Pierre Richard, la microlecture résulte d'un vœu de myopie de la part du lecteur qui doit faire confiance aux détails, au grain du texte. Il s'agit de mettre en relief des objets particuliers plutôt qu'un vaste domaine étendu, de s'attarder avec une loupe sur l'infinitésimal. Cette lecture restreint l'espace de son sol, son paysage est une grille sensorielle, une logique sensuelle mettant en relief un objet particulier. Dans les fictions qui nous intéressent, ce sont les paysages de peau sur lesquels la microlecture s'attarde, relevant les volutes pour en décrire les lignes et leur signification : « le tatouage n'était pas plein, et se limitait à ses contours. Le cœur, tatoué sur le quart supérieur externe du sein gauche, touchait à la fois le sein et le côté de la cage thoracique. Il se trouvait à la place exacte où, selon Alice, le tatouage d'un cœur brisé pouvait le mieux être dissimulé – et joignant les deux parties de ce cœur tel un bandage, étaient inscrits en cursive sur un phylactère les mots : « Je te retrouverai » (Irving, J, 2005, p. 576-577).

Tel un brouillon d'auteur, le tatouage fait preuve d'une intentionnalité, d'un effort pour parvenir à la formulation le plus en adéquation avec les idées, l'idéal, l'intention de sens de son porteur. L'écriture tégumentaire sert alors de genèse de soi, processus d'auto-engendrement. « Je suis un langage en acte » (Grossman, R., 1993, p.18), voilà comment l'homme tatoué se définit. L'acte du tatouage accomplit cette performativité du langage, qui lui permet de prendre sa liberté « la vibration de l'aiguille me faisait penser aux ailes d'un colibri. » (Banks, R., 1995, p. 125), de recouvrir la nudité par la parole performative, de Dire pour se Faire.

Dire pour se Faire, et faire histoire

Si le personnage de roman est une page blanche en cours d'écriture, alors Jack Burns est vierge de son histoire. Avec son enfance nomade, il a grandi dans un non-lieu, dénué de repères spatiaux et de point d'ancrage rassurant. Considérer la peau comme un territoire à conquérir semble alors être une solution pour s'ancrer, être rassuré, et s'encrer. Une histoire de vie diffractée reprend une linéarité sur la peau et fait ainsi signature de soi. Le tatouage est un cliché de vie pris à un instant T, « un souvenir, la marque d'une étape dans le voyage de la vie » (Irving, J., 2005, p. 95).

Chappie, le narrateur de *Sous le Règne de Bone*, fait peau neuve par un processus extrême de renaissance : il choisit de disparaître, de se faire passer pour mort dans un incendie avant d'entamer son processus de modification corporelle qui lui attribuera une nouvelle identité, une identité choisie, inscrite dans un cercle social amical plutôt que familial.

> Ma vieille identité de Chappie n'était pas morte mais c'était devenu un secret. Un tatouage vous fait ce genre de chose : il vous fait penser à votre corps comme à un costume particulier que vous pouvez mettre ou enlever à chaque fois que vous en avez envie. (Banks, R., 1995, pp. 128-129)

L'écriture sur la peau appartient historiquement à ceux qui n'ont rien, qui ne sont possesseurs que de leur corps et qui ont détourné un moyen de stigmatisation à leur profit, afin de se réapproprier une pratique faite pour les humilier. Ce corps devient alors le seul espace qu'ils peuvent investir, « ils n'avaient d'existence que dans l'épaisseur de leur corps » (Artières, P., 2004, p .7). C'est là un degré zéro de l'autobiographie dans laquelle le tatouage est une métonymie de soi, « le drapeau d'une seule personne » (Banks, R., 1995, p. 127) sur lequel le temps dépose son empreinte. La personne est son tatouage, le tatouage représente la personne en tant qu'en qu'individu, en tant que signe distinctif et différenciateur qui la rend unique, possesseur de son biographie propre. Le corps devient une anthologie d'images qui permettent de reconstruire une histoire, de donner de la cohérence, de recoudre des parties disparates et de colmater les failles, il est « devenu la prothèse d'un moi éternellement en quête d'une incarnation provisoire pour assurer une trace significatrice de soi » (Le Breton, D., 1999, p. 30.)

Le tatouage rappelle aussi l'absence. C'est une présence qui comble un vide, une présence figurée qui tente d'atteindre un au-delà des réalités. Même si Chappie cherche à renaître détaché de son ancienne identité, il choisit un motif de tatouage qui lui rappelle son enfance, un drapeau de pirates dont seul le motif d'un crâne subsiste, rappelant Peter Pan, un livre qu'[il] avai[t] quand [il] étai[t] môme et que [sa] grand-mère [lui] lisait quand [il] le voulai[t] » (Banks, R., 1995, p. 126). Rappeler l'enfance, en appeler au souvenir, à la bribe de vie passée, renforce la continuité de l'être en jetant un pont entre le passé et le présent, en insistant sur la permanence malgré le changement.

Le tatouage va donner au corps une permanence, la marque est supérieure à la vie, elle lui ajoute un supplément temporel, un sursis, l'impression de contrer la mortalité et le passage du temps. Le corps se fait archive, or l'archive est une accumulation, sa lecture doit provoquer un effet de réel, la plongée dans un flux. « L'archive est une brèche dans le tissu des jours, l'aperçu tendu d'un événement inattendu » (Farge, A., 1989, p. 13). La peau devient un écran servant à rendre présent ce qui n'est plus, à creuser une absence afin, justement, de la rendre présente, de donner de

l'espace à l'invisible. C'est là le « passé tatoué » (Irving, J., 2005, p. 495) qui matérialise le souvenir, le gardant vivace.

La peau-écran est une surface de projection, d'extériorisation, de mise en scène d'un vécu. « L'excription de notre corps, voilà par où il faut d'abord passer. Son inscription au-dehors, sa mise hors-texte comme le plus propre mouvement de son texte : le texte même abandonné, laissé sur sa limite » (Nancy, J.-L/, 2000, p. 14). Alors que le tatouage se situe à la fois dans et sur la peau, il relie l'intérieur à l'extérieur, conjugue l'être et le paraître. Extérioriser, externaliser, faire une excription : il s'agit toujours d'une sortie, d'une séparation allant dans le sens d'une régénération. Si nous songeons à ce préfixe, *ex*, il en ressort deux acceptations. *Ex* marque tout d'abord la sortie, la séparation, le point de départ. Mais *ex* marque aussi ce qu'une personne, un objet, une région a été et ce qu'elle a cessé d'être. C'est donc l'idée d'une rupture à l'origine du processus d'inscription externe sur la peau que constitue l'excription. David Le Breton parle d' « extimité » pour recouper cette aspiration à une investigation du dehors : « pour prendre enfin chair dans son existence, il importe de multiplier les signes corporels de manière visible, se mettre hors de soi pour devenir soi. L'intériorité se résout en un effort d'extériorité. L'intimité s'efface devant l'extimité » (Le Breton, D., 1990, p. 229). Le tatouage donne l'occasion d'une reformulation, il dit autrement un fait, un évènement déjà advenu. L'intime rendu visible s'écrit sur la peau après un processus de reformulation, de traduction.

Introduire une rupture dans son propre corps en absorbant des signes permet d'absorber une métonymie de l'altérité recherchée. Le tatouage permet d'intégrer l'autre, de créer ou de recréer une présence en soi. Il s'agit là d'une greffe identitaire qui insert un élément étranger en soi, élément prothétique agissant de façon à rassurer son porteur. C'est le médium, le support, qui crée la présence : « les images du souvenir et de l'imagination naissent dans notre corps comme dans un médium vivant » (Belting, H., 2001. p. 21.). Cette expérience suscite la mémoire, en tant qu'archive visuelle propre au corps, ainsi que le ressouvenir, en tant que production iconique. « [Alice] s'était fait tatouer –probablement lorsque William lui avait brisé le cœur, ou peu de temps après » (Irving, J., 2005, p. 577)

Conclusion

La manipulation du corps est donc une réappropriation de soi via un acte performatif qui incarne un souvenir dans la peau, dont l'encre se fait outil de transcription du langage. Il s'agit là de la traduction d'une sphère intime interne, en surface visuelle, extériorisée. Le dedans s'expulse, l'intériorité est comme une peau retournée grâce à laquelle il serait possible de voir l'intérieur de l'individu. Écrire son corps permet de s'excrire, écrire sur son corps sert à le maintenir enclos sur son histoire propre et lui donner un sens, une direction, une place spatio-temporelle. L'identité est ce que l'on s'ajoute : introjecter le langage dans la peau, c'est lui graver des fragments temporels. La performativité est une nouvelle lecture du corps par laquelle l'acte inscrit une histoire et concrétise une personnalité. L'artifice fait parler le corps, il rend présente une absence, matérialise le souvenir telle une archive de soi : « l'archive est excès de sens, là où celui qui la lit ressent de la beauté, de la stupeur et une certaine secousse affective » (Farge, A., 1989, p. 42).

Références

Artières, Philippe, *A Fleur de peau. Médecins, tatouages et tatoués*, Paris, Allia, 2004.
Banks, Russell, *Rule of the Bone*, New-York, HaperCollins, 1995. Traduit de l'anglais (américain) par Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, 1995.
Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1977.
Belting, Hans, *Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Müchen, Wilhelm Fink Verlag, 2001. Traduit de l'allemand par Jean Torrent, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. Le Temps des images, 2004.
Farge, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Seuil, 1989.
Grossman, Richard, *The Alphabet Man*, 1993. Traduit de l'anglais (américain) par Héloïse Esquié, *L'Homme Alphabet*, Paris, Le Cherche-Midi, 2010.
Irving, John, *Until I Find You*, New-York, Random House, 2005. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Josée Kamoun, *Je te retrouverai*, Paris, Seuil, 2006.
Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990,
Le Breton, David, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.
Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, coll. Sciences humaines, 2000.
Richard, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, coll. Poétiques, 1979.
SCHLANGER, Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, l'Harmattan, coll. Histoire des sciences humaines, 2000.
Tenenhaus, Hervé, Le tatouage à l'adolescence. De la représentation graphique à la représentation psychique : le corps médiateur, Paris, Bayard, coll. Païdos, 1993.
Thévoz, Michel, *Le Corps Peint*, Genève, Skira, 1984.

POSTURES CORPORELLES ET VARIATIONS LANGAGIERES : SITUATION ET ENJEUX DANS *FILLES DE MEXICO* DE SAMI TCHACK

Alain Yapo
Université « Félix Houphouët Boigny », Côte d'Ivoire

Abstract. *Sometimes told, often telling, the body is a glomourous theme in letters, science and arts fields. In letters field, the body, theme of multiple representations, generates throughout its postures a various and specific language which participates to the dynamism of recital in numerous creations. The body gives birth to language and inversely we snatch the body posture by mediation of language in texts. Thus, the link between then body and language becomes an hypoplasia. This work proposes itself to study the body's postures and language variant wich emanate from Filles de Mexico, a novel written by Sami Tchak.*

Keywords: *body; scripture; body's scenography; language, posture.*

Introduction

Tantôt raconté, tantôt racontant, le corps est un sujet fascinant en littérature, dans les sciences et les arts. Pour Isabelle Luciani, « l'histoire du corps s'est longtemps intéressée à un corps objet. Le corps faisait partie des données de la pratique sociale et de l'observation savante». (Isabelle Luciani, 2014, URL : http//rives. Revues. org/4372) Dans le domaine littéraire, le corps, sujet de multiples représentations, génère, à travers ses postures, un langage varié et spécifique qui participe au dynamisme du récit dans bon nombre d'œuvres. Le corps donne naissance au langage et inversement l'on saisit la posture du corps par l'entremise du langage dans les textes. Ainsi, le rapport entre le corps et le langage devient une hypostase dans *Filles de Mexico* de Sami Tchak. Dans cet ouvrage, à l'invitation de la poétesse colombienne Deliz Gamboa, Djibril Nawo, un écrivain d'expression française et d'origine togolaise, se rend à Mexico. Il mène une aventure fantastique avec son ami la poétesse, dans la ville. Il découvre dans ses balades les lieux de prostitutions, les quartiers pauvres et huppés de la ville de Mexico. Il fait, surtout, la rencontre d'autres personnages : des écrivains, des enfants, des adolescents, des vieillards, des prostituées, des hommes violents et autres. Toute une panoplie de personnages dont on saisit la présence par la description du corps ou par les postures que chacun prend. Par ailleurs, chaque personnage, chaque corps se dévoile dans un langage spécifique.

Ce travail se propose d'étudier les postures du corps et les variantes langagières qui émanent dans ce roman de Sami Tchak. Dès lors, on peut se demander comment la représentation des corps dans cette œuvre induit elle un langage spécifique ? Il s'agira de relever les différentes formes de corps qui foisonnent dans cet ouvrage, le langage qu'ils produisent et les significations possibles qui surgissent du rapport entre ces corps et le langage. Notre analyse part des postulats que

- toute diction du corps entraine absolument un type de langage particulier,

- toute rhétorique du corps ouvre la voie à la plurivocalité du langage.

Scénographies de corps

Le corps dans *filles de Mexico* se donne à lire et à voir de façon fragmentaire, ou sous forme d'entité corporative. Il est mis en scène à travers la description des personnages ou leur posture. De la sorte, on dirait que

> le corps n'est pas ce que l'on croit qu'il est : ouvert, labile, poreux, protéiforme, sujet à d'infinis avatars et métamorphoses, sa figuration et sa mise en scène dans l'espace littéraire en font un objet du réel, projeté à l'intérieur de l'œuvre […] le corps susceptible d'avoir des extensions, ne se limite pas […] à sa symbolique d'organisme, de totalité close. (Claude Fintz, 2009, pp. 114-131)

Ainsi, le corps est centralisé et thématisé avec des modulations variées. Notre propos consiste à cataloguer les différents types de corps qui apparaissent dans l'œuvre dans le premier volet de cette étude.

Corps de prostituées Dès l'entame de l'œuvre, *Filles de Mexico*, un dispositif lexical impressionnant met l'accent sur des prostituées et, partant, leur corps qu'elles exhibent. En effet, le texte fait une description de ces prostituées à travers un vocabulaire péjoratif et cru. Des simples parties dévêtues, on aboutit progressivement, au fil de la narration aux parties plus ou moins intimes de leur corps. De fait, citons le texte : « Dino mon ami colombien et moi, dans le quartier dit Zona rosa, nous vîmes sorties d'un cabaret, trois Mexicaines hilares, de la même taille […]. Elles avaient des petits hauts qui laissaient à découvert leurs épaules, leur dos et la moitié de leurs seins » (*filles de Mexico,* p. 11). Dans cette même veine, on note : « ce qui avait excité le trio de trimardeuses, c'était bien évidemment la couleur de ma peau » (p. 12). A l'analyse, l'accoutrement, les aspects du corps décrits et le faire des trois Mexicaines révèlent leur identité corporative : des prostituées.

De plus, sur l'axe paradigmatique le lexème de la prostitution convoque les schèmes de la « nudité », de la « légèreté » et du « sexe » dans l'œuvre. Aussi, découvre-t-on le corps de la prostituée Adela en ces termes :

> une rondelette femme brune retint mon attention, non parce que sa tenue était très légère, mais à cause de son énorme ventre, elle était enceinte. Habillée comme elle était, on pouvait deviner qu'elle continuait de tapiner. […] Adela, plus légère qu'une feuille dans le vent, malgré son gros ventre, crut nécessaire de se rouler par terre, écartant les cuisses pour laisser voir son slip rouge dont une partie se perdait entre ses lèvres génitales pulpeuses. (pp. 68 à 69).

Cette tendance à exposer ou à décrire les parties du corps rappelle à des mesures près la série du corps développée par Mikhaïl Bakhtine dans l'*Esthétique et théorie du roman*. Chez Bakhtine, la série du corps dans les traits thématiques de l'écriture carnavalesque prend en compte la description de toutes les parties corporelles : membres, organes etc. Dans cette perspective, le corps devient un « instrument de mesure du monde, instrument concret qui donne son poids et sa

valeur réel à l'homme ». (Mikhaïl Bakhtine, 1978, p. 323). Il semble bien, à l'examen de ces relevés sommaires que le corps des prostituées est montré dans tous ses paramètres : des parties les moins choquants aux parties les plus intimes.

Par ailleurs, la démarche descriptive des corps de prostituées se généralise et somatise le récit. L'aspect des corps rencontrés par le narrateur, à travers les rues de Mexico, est détaillé par une série d'énumérations et d'adjectifs comme on le voit ci-dessous : « rue Orlando, rue Rosario, rue San Pablo et bien d'autres : les déesses jeunes ou défraichies, grosses ou maigres me faisaient des signent de la main. » (p. 23). Tout porte à croire que le texte tente d'exposer, de fixer les formes, la beauté et l'âge de ces femmes qui envahissent et arpentent les rues de Mexico.

Corps d'enfants La présence d'enfants n'est pas en reste dans le roman de Sami Tchak. Plusieurs passages présentent, d'abord, des corps maigres et dévêtus d'enfants de la rue. Cette représentation de corps efflanqués tourne à l'évidement. Cette situation prend tout son sens avec la rencontre du narrateur Djibril et le petit Antonio. Le narrateur, devant la maigreur de l'enfant, cherche à savoir qui il est à travers des phrases exclamatives et interrogatives : « peut être que ce gamin n'était pas mexicain ! Peut être […] c'est alors de son extrême maigreur de la sa fragilité. Vie minuscule […] mais petit corps qui renfermait toutes les nuances de sentiments humains. Qui est-il, ce gosse ? » (pp. 47 à 48). Le texte fonctionne comme si le narrateur voulait présenter la déliquescence du corps de cet enfant de la rue.

Mieux, c'est un corps malade et mal vêtu qui est mis en avant par la description de l'enfant. A l'avenant, on parlerait de corps marginalisé par la société. A juste titre, on note : « l'enfant contre mon corps gémissait, il était mal habillé ses haillons ne le protégeaient pas contre la fraîcheur de ce jour. Sa peau de petit métissé d'indien et de blanc me disait sa haute solitude » (p. 49).

La maigreur du corps d'Antonio est symptomatique de ceux des autres enfants de la rue que le narrateur rencontre dans les rues de mexico. Mais malgré cette fragilité apparente, ces gosses, ces marginaux, s'avèrent dangereux comme l'atteste le narrateur : « le ton était donné, aussitôt nous fûmes, Antonio et moi, cernés par une bande de ces chiots errants, plus sales que les gorets qui se sont vautrés dans leurs propres déjections… » (p. 56)

Au surplus, une certaine perception péjorative se dessine dans la représentation des enfants de la rue par l'usage d'une série de lexèmes dépréciatifs et à travers les périphrases et les métaphores dévalorisantes qui saturent presque tout le texte. De fait, on note les expressions suivantes : « ces petites âmes impures, précoces déchets humains » (p. 53), « ces chiots dont certains crevaient les entrailles dehors en pleines rue » (p. 58), puis « les gosses errants » (p 58), « une dizaine de ces sales petites bêtes frétillaient autour de moi » (p. 58), ou encore, « ils sont comme des chiots » (p. 67). Ainsi, discursivement, on assiste à une dévalorisation, à une déshumanisation de ces enfants qui, à la limite, sont présentés comme des parias sociaux, exclus de leur communauté.

Outre ces enfants de rue, le texte met en scène d'autres enfants, des filles en l'occurrence. Leur représentation s'observe à travers leur portrait physique. Selon Vincent Jouve, « le portrait physique passe d'abord par la référence au corps » (Vincent Jouve, 2007, p. 9). Autrement dit, la description du corps permet de saisir la morphologie et le caractère du personnage. Chez le personnage Rosa, un ensemble de traits descriptifs livrés par le narrateur permet d'appréhender son être dans les phrases suivantes :

> sa fille, six ans, cela se voyait, avait une peau très claire qui disait son métissage […]. Elle avait une chevelure remarquable entre mille […] chez la gamine en question, on avait l'impression que tout cela était œuvre extérieure à son petit être […]. L'enfant avait aussi un autre petit truc de son âge : quatre dents de perdus à la suite, les deux canines supérieures et les incisives qu'elles encadraient. (p. 116).

A l'analyse, ces éléments textuels ci-dessus présentent une fillette métisse de six, au corps presque frêle. Par ailleurs, la polarisation de certains signes textuels tels que l'âge, « seize ans », le physique « l'exubérance de la forme » et le caractère instaure les traits paradigmatiques d'une adolescente, la sœur aînée de la fillette de six ans. En effet, dans le texte on observe la présence d'une adolescente dont l'identité et les traits physiques sont donnés par le narrateur, en ces termes « Winnie qui a seize ans avait droit à son petit univers » (p.141). De même, La présentation que fait le père devant ses invités renseigne un peu plus sur ce personnage « oui, c'est ma fille Winnie, seize ans […]. Elle n'a pas fait la cuisine ni la vaisselle, des choses trainent partout ». (p. 41)

Outre cela, des informations indicielles, relatives à sa morphologie débordante et généreuse, se donnent à lire en ces termes : « la jeune fille sortit alors de sa chambre, elle portait un petit kimono noir transparent et on voyant ses formes exubérantes, sa poitrine suffisamment ferme pour affronter n'importe quel long désir ». (p.142). Ce détail, on ne peut plus frappant, présente, en filigrane, une fille dans la fleur de l'âge avec un corps de rêve. Elle (Winnie) a conscience de ses atouts corporels et n'hésite donc pas en utiliser comme une arme de séduction devant les invités de son père. Ainsi, « Winnie surgit dans le salon, elle n'avait sur elle qu'un string. Elle se pointa devant Djibo et les jumelles. […] elle s'assit par terre près de Djibo, elle n'avait que son string, seins nus, elle était assise près de lui, seins nus, juste le string ». (p. 142)

Apparemment, son attitude et son faire en disent long sur son caractère. Winnie a l'air une fille frivole, légère ; voire sans pudeur dont les caprices sont encouragés par sa mère comme le sous-tend cet extrait suivant :

> Winnie était nue. […] la mère, entrée sans taper, lui proposa d'autres dessous […] un soutien-gorge et un slip transparents, du blanc qui pouvait se distinguer sous la robe noire transparente de Winnie. […] Winnie, avec ça, tu les fais tomber tous ! fit la mère. […] maintenant, allons dans le salon pour faire tourner la tête au visiteur, je ne sais pas où ton père l'a rencontré. (p. 153)

Ainsi, le texte présente une adolescente exhibant son corps devant les invités de son père et soutenue dans son entreprise lubrique par sa mère. En somme, les corps apparaissent dans Filles de Mexico sous la forme d'entité mais aussi sous leur aspect anatomique, global ou partiel. Mais quels types de langage produisent-ils ? Le second volet de notre analyse se charge de mettre en relief le langage spécifique des corps.

Diversités langagières des corps : de la spécificité à la polyphonie

Dans l'interaction, les corps ou entités produisent un langage spécifique. Pour montrer ce rapport étroit entre corps et langage, le second volet de notre analyse s'attardera sur le langage spécifique et polyphonique des corps.

Langage lubrique des prostituées Le langage est la capacité d'exprimer une pensée et de la communiquer au moyen de signes d'ordre vocal, gestuel ou graphique etc. Dans *Filles de mexico*, l'entité des prostituées produit un double langage. D'un côté, chez elles, le langage est d'ordre gestuel et consiste à l'exposition de leur corps ou encore par des signes pour appâter leur client. Comme on le note dans l'extrait suivant :

> celles qui étaient debout contre les poteaux électriques, celles qui étaient assises sur des tabourets, la jupe ou la robe retroussée de manière à permettre aux regards de se faufiler jusque dans les coulisses du corps. Mais moi aussi je les bouffais sans modération des yeux et me retrouvais si gonflé de leur chairs. (p. 23)

Ou encore on peut lire à cette même page : « les déesses jeunes ou défraîchies, grosses ou maigres, aux fards criards, les bourrelets et les seins dehors, me faisaient des signes ».(p. 23). Comme quoi, le corps chez les trimardeuses émet des signaux, un langage de la séduction. On comprend aisément ces propos du personnage Deliz dans l'oeuvre : « le corps dit souvent tout » (p. 98). Mais mieux, ce rapport entre le corps et le langage fait dire à Denis Paul que « le corps est porté par le langage de même que le corps soutient le langage ». (Denis Paul, 2006, p. 44-47).
D'un autre côté l'exposition, sans pudeur, du corps, chez ces dernières, produit un langage débridé qui donne lieu à un vocabulaire de la place publique. Ainsi, les prostituées hèlent leur client, en l'occurrence, Djibril, en ces termes : « *Negrito, ven ! Negrito, ven !* Ne t'en va pas, Negrito, pour toi sera gratuit, pour toi oui, […] Negrito, fais pas le timide, viens, viens » (p. 23).
Le langage des prostituées est empreint de vulgarité et est sans détour comme dans cet élément de réponse que le personnage Melida donne à Djibril, son premier client noir :

> pourquoi moi Melida je me suis retrouvée à Mexico et surtout à faire ce que je fais, c'est-à-dire le strip-tease ou l'amour devant un public d'hommes, de femmes dans les établissements […]. La réponse est simple et ne plaira pas, pourtant c'est la vérité : j'ai choisi d'être pute. Plutôt mon corps a choisi pour moi quand il ma fait prendre conscience de ces aptitudes particulières… (p. 14).

Ce ravisement de la prostituée dans la dernière phrase fait dire que « ce que cache mon langage, mon corps le dit. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé ». (Roland Barthes, 1977). Ce langage sans pudeur et cru n'est pas typique à Melida seule, mais il semble propre à toutes les prostituées que le narrateur extradiégétique-homodiégétique, Djibril rencontre dans l'œuvre. Pour preuve, Adela, une autre prostituée, en altercation avec son ex mari, lui tient ce langage :

> J'ai décidé d'être pute jusqu'à ma mort. […] je préfère que le diable m'encule à sec pluôt que de revivre avec toi. Negro, emporte-moi dans tes ténèbres, s'il te plaît, emporte-moi en enfer, je veux ta queue, je veux la queue du diable […] allez, on va baiser, filons dans notre cabane, ça me chatouille dedans. (p. 70).

A l'analyse de ces indices, on a l'impression que le discours légitime la posture de prostituée. Le langage, ici, n'est que l'expression de la posture du corps de ces différentes prostituées.

Langage d'enfants : entre affect, violence, puérilité et grivoiserie Le langage diffère d'un groupe d'enfants à un autre ou d'un individu à un autre selon le milieu ou l'âge. En effet, le langage chez les enfants de la rue, oscille entre l'affect et la violence. Lorsque le narrateur Djibril rend compte des conditions de vie des enfants de la rue, l'affect prend le pas sur la narration dans le texte par moment. Aussi lit-on, à juste titre :

> en sortant de mon hôtel, je croisai le regard d'un gosse de rue et le gosse de la rue se mit à faire des acrobaties. […] j'estimais injuste de le laisser là à ses acrobaties. […] tu as une mère ? Il leva la main vers le nord et je sus que sa mère vivait par là, quelque part dans les étoiles. (p. 46).

L'euphémisme contenu dans les propos du narrateur est révélateur de la situation pathétique que vit le gosse. Il est orphelin. Mais mieux la solitude et la tristesse que vit l'enfant est contenu dans cet extrait : « dans mon dos je sentais son regard, une sorte de sollicitation insistante. Je me retournai, en effet, le gamin m'accompagnait de son regard, comme s'il me reprochait de l'avoir abandonné là, de m'être débarrassé de lui avec un billet » (p. 47). On comprend aisément avec Denis Paul que « c'est finalement l'affect qui articule le corps et le langage ». (Denis Paul, 2006, p. 44-47).

Si le texte est parfois empreint de l'affect, il est aussi traversé par endroit d'un langage de violence (non seulement dans le discours des enfants mais aussi dans leurs actions). La violence semble donc de mise dans les propos et les gestes des enfants de la rue comme l'attestent ces indices textuels contenus dans le dialogue entre le narrateur et les enfants de la rue :

> Comment t'appelles-tu ? Et toi, Negro, tu as un prénom ? me demanda le plus grand de la meute, coupant la parole au plus faible qui voulait répondre. Tu as un prénom, Negro ? […] Ils se tordirent de rire en tapant des mains. […] Allez, dis-moi comment tu t'appelles ! [Tous répondirent] c'est le fils de Linda, sa mère est une pute, c'est le fils de la pute, Ernesto la mauviette. (p. 61).

Ou encore dans cet autre extrait, mise en abyme de la violence des enfants dans le reste du texte :

> Je vis une femme en train de filmer une bagarre entre des gosses de la rue, sous le regard indifférent ou effrayé des touristes et des riverains. Il s'agissait de six gamins que j'avais déjà vus devant le bar où Dino et moi avions pris un verre. Quelque chose avait dû déchirer la cohésion de leur groupe. Ils s'étaient scindés en deux camps, quatre individus d'un côté, deux de l'autre. Ils se cognaient si fort dessus qu'on aurait pu craindre qu'à tout moment ce jeu de rôles ne bascule dans la tragédie, car il est possible que l'un d'eux au moins ait un couteau ou une arme à feu sur lui. (p. 33)

Ainsi, ces extraits ci-dessus, présentent un langage de la brutalité, de la violence chez les enfants de la rue. Par ailleurs, chez la gamine de six, le langage est puéril. En effet, son raisonnement est typique à sa tranche d'âge. Son air enfantin et vif lui fait tenir un discours apparemment naïf, fait de questionnements ou d'envie de savoir comme dans ce passage suivant :

> la petite Rosita avait échappé à la surveillance de son père et, comme une souris, passait entre les tables pour improviser des discours. […] je m'appelle Rosa, mon papa, il est là-bas, mon papa, avec deux filles qui sont belles, est-ce que toi tu as des filles qui sont belles comme moi ? Mais toi tu n'es pas beau tu es trop gros. Tu veux téléphoner à ma mère ? Elle est jolie, ma mère, si, si, si, elle répond, elle sort souvent, ma mère. (p. 120).

Cette fillette volubile tient un langage improvisé, contenant des vérités déconcertantes et embarrassantes pour son père et ses interlocuteurs. Elle dévoile, vertement, le travail honteux de sa mère, qui fait vivre la famille de prostitution. La présence de cette voix enfantine ne semble donc pas anodine. Elle est porteuse d'un langage cru, qui dévoile le monde « pourri » et corrompu qui l'entoure comme celui du bar.

> Tu as vu, papa, nous sommes les seuls Noirs dans le bar, tu as vu ? Tío, regarde papa, Tío parle avec les filles, il est content, Tío a deux copines et Tío va baiser avec elles, est-ce que Tío va baiser avec les deux ? (p. 122).

La gamine dit les choses par leur nom. Elle dit les choses comme elle les voit sans état d'âme. En témoignent les propos qu'elle tient à un clochard dans le bar : « […] elle partit directement près de la loque. Tu pues, toi […]. Tu sais, moi, je me lave deux fois par jour. Monsieur, tu pues comme un chien pourri » (p. 125).

Contrairement à elle, chez l'adolescente, Winnie, il y a le désir de se libérer de la tutelle des parents, de s'opposer à son père. Ainsi, de manière frontale elle lui tient un langage grivois et rebelle comme on l'observe dans cet échange avec son père : « Même servir à boire aux invités, tu ne sais pas le faire ? Alors, elle se retourna : peut-être que je pourrais te traire, non ? Tirer un peu de foutre de ta bite, si ? Ils le boiront bien je suppose ». (p. 142 à 143).

Les propos de la jeune fille frisent avec l'impolitesse ou dénotent d'une éducation ratée. Si l'adolescence pousse l'enfant à avoir un comportement autre, ici, les réponses que Winnie donne à son père sont révélatrices d'un malaise familial profond. A juste titre, citons le texte : « quelle honte ! fit-il. Dans cette tenue alors que tu sais qu'il y a des gens à la maison ? Eh ben, quand tu apprendras à taper aux portes avant d'entrer dans la chambre des gens, tu éviterais à tes gros yeux de crapaud ce qu'ils n'aimeraient pas voir ». (p. 145). L'adolescent veut faire comme sa mère, être une prostituée. Tout le discours qu'elle tient avec sa mère porte en filigrane l'élan de leur corps. C'est-à-dire des femmes qui veulent disposer de leur corps comme elles en ont envie. Cet extrait narratif élucide bien ces dires :

> que Dieu bénisse mon cul, dit Winnie, j'ai fait cette prière un jour à l'église […] et c'est ce jour-là que j'ai rencontré le Chinois, tu t'en souviens maman ? Et comment que je m'en souviens, veinarde ! Tomber sur un chinois aussi grand et généreux et surtout si beau ! Quand on sait combien les Chinois sont laids et pingres avec leur petite bite froide en plus. (p. 153.)

Il y a chez l'adolescente cette volonté de rompre avec le giron familial, de devenir autre que ce que les normes familiales lui imposent d'être, c'est-à-dire une fille descente, obéissante au langage soigné devant toute personne non membre du cercle familial comme le veut son père.
En clair, cette multiplicité de langages fait penser à l'essence du roman polyphonique bakhtinien. « Le roman, écrit-il, c'est la diversité sociale de langues, parfois de [langages] et de voix individuelles, diversité littérairement organisée ». (Mikhaïl Bakhtine, 1987, p. 88.)

Conclusion

Au terme de ce parcours, on retiendra que, la diction du corps, dans *Filles de Mexico*, apparait sous la forme d'entités ou dans les postures corporelles qu'adoptent les personnages. La scénographie du corps, telle que présentée dans cet ouvrage engendre un foisonnement de langages dans l'œuvre. Aussi, donne-t-elle à voir chez les uns un langage de séduction, un langage lubrique et débridé. Chez les autres elle fait naître un langage d'affect, de violence mais aussi un langage puéril et rebelle, faisant ainsi de *Filles de Mexico* un roman polyphonique qui égraine les composantes et les discours d'une société en crise.
Par ailleurs, le discours somatisé et polyphonique s'impose comme stratégie scripturale, faisant de ce roman de Sami Tchak une œuvre iconoclaste.

Références

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
Coulibaly, Adama, « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain », Sherbrooke, in *Présence francophone*, n°65, 2005
Collectif, « Sexualité et écriture », *Notre Librairie*, n°151, juillet-septembre, 2005.
Collectif, « Le corps dans les littératures francophones », *Etudes françaises* n°402, les Presses de l'université de Montréal, 2005.
Delorme, Julie et Labrosse, Claudia, « Ecriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone du XXe siècle », Ottawa, *@nalyse* Vol. 3, n°1, hivers, 2008.
Denis, Paul, « Corps et langage », Le carnet psy, 8/2006 (n°112)
Deneys-Tunney, Anne, *Ecritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « écriture » 1992.
Du Pasquier, Marie-Alice, « L'écriture entre corps et langage. », *Le français aujourd'hui* 3/2010 (n° 170), p. 65-70, consulté le 22 avril 2016. URL : www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2010-3-page-65.htm
Fintz, Claude, « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », Littérature, 1/2009 (n°153)
Green, André, *Les chaines d'Eros, Actualité du sexuel*, Paris, Le livre de poche, 2004.
Kempf, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, Coll. « Pierres vives », 1968.
Luciani, Isabelle, « Prélude. Expérience et écriture du corps : du récit de soi comme forme de savoir », Rives méditerranéennes[en ligne], 44| 2013, mis en ligne le 15 février 2014, consulté le 23 avril 2016. URL : http //rives. Revues.org/ 4372
Mahmoud Miliani, « L'écriture du corps », *Corps et culture* [En ligne], Numéro 3 | 1998, mis en ligne le 24 septembre 2007, Consulté le 22 avril 2016. URL : http://corpsetculture.revues.org/1014.
Morion, Jean-Luc, *Le phénomène érotique*, Paris, Le livre de poche, 2004.
Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, Mayenne, Mercure de France, 2008

LORSQUE LE CORPS SE FAIT LANGAGE : APORIE DU DISCOURS ET VÉRITÉ DES CORPS DANS LE CINÉMA FRANÇAIS CONTEMPORAIN

Romain Chareyron
Athabasca University, Canada

Abstract. *This article approaches the question of corporeality in contemporary French cinema by focusing on three recently released films, namely "Elle" (Paul Verhoeven, 2016), "Victoria" (Justine Triet, 2016) and "Ma Loute" (Bruno Dumont, 2016). We are especially interested in observing how these films reuse some of the codes pertaining to the "cinéma du corps" ("cinema of the body"), where the focus rests on an uncompromising depiction of the raw materiality of the body, to integrate them in more mainstream productions. In so doing, we wish to observe how these films disrupt our preconceived ways of understanding and appreciating film and the moving image.*

Keywords: *"cinéma du corps"; haptic vision; film genre; spectatorship; language.*

> *Le cinéma, au même titre que la littérature, la peinture ou la philosophie, est un art de la pensée incarnée […] plutôt que de chercher à faire du film une allégorie du texte et d'y apposer un système de pensée préexistant, nous devrions nous efforcer de comprendre les moyens spécifiques à travers lesquels il opère, tels que l'éclairage, le son, le cadrage et le montage./ Film, like literature, painting and philosophy, is a distinctively embodied thought process […] rather than mapping pre-existing thought onto film as text allegory, we should seek to gain an understanding of medium-specific operations of lighting, sound, framing and montage, through which this text takes place.* Powell, A. (nous traduisons)

Si nous avons choisi de placer ces mots en exergue de notre discussion, c'est qu'ils illustrent avec acuité ce qui habite les films que nous souhaitons porter à l'étude. Mais avant de nous pencher sur les films en question, nous souhaitons analyser plus en détails ces quelques phrases et ce qu'elles nous disent du cinéma. Il s'opposerait, selon les dires de l'auteure, deux manières d'aborder l'objet filmique et, avec elles, deux conceptions du cinéma. La première, classique, prédominante dans notre expérience de spectateur, consiste à dérouler le fil d'une intrigue sans aspérités, où celui qui regarde n'est jamais perdu et a toujours le dessus sur les images, ces dernières ayant pour but premier d'être parfaitement *lisibles* par qui les reçoit. Nul doute, nul questionnement face à un tel cinéma, mais une cohésion maximale entre nos attentes et les moyens par lesquels le film y répond.

La seconde, plus rare, moins confortable, cherche à expérimenter avec la matière même de l'image filmique et la manière dont les êtres et les choses nous sont présentés. Ce type de cinéma prend nos attentes à rebours, nous déloge de notre position de tout-voyant installé face à l'écran en toute impunité. Il n'est plus question alors de nous conforter dans nos certitudes ou nos attentes face à la fiction, mais au contraire de nous amener à être en éveil, à réagir face aux images et à laver notre regard en nous faisant découvrir ce que l'objectif de la caméra a capturé comme si nous y étions confrontés pour la première fois. Si le premier type de cinéma fait appel à la logique et à la pensée, le second passe avant tout par les sens et l'immédiateté du ressenti. Un

nombre grandissant de chercheurs s'est pris d'intérêt pour ce cinéma littéralement « hors-normes », lui attribuant divers qualificatifs : « cinéma du corps », « cinéma de l'extrême », « cinéma de la sensation » (outre les ouvrages cités dans l'article, voir également: Barker, Jennifer M., *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009 ; del Río, Elena, *Deleuze and the Cinemas of Performance : Powers of Affection*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008 ; Horeck, Tanya & Tina Kendall (eds.), *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*, Edinburgh' Edinburgh University Press, 2013 ; Maks, Laura, *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham, NC, Duke University Press, 1999). Pour les besoins de notre étude, et par souci de clarté, nous retiendrons le terme de « cinéma du corps » pour nous référer à ce type de productions. Quel que soit le terme qu'on lui accole, tous s'accordent pour dire qu'un tel cinéma trouve son expression première dans la mise en scène non consensuelle du corps humain, comme le note Tim Palmer :

> Le cinéma d'art et essai et le thriller sont les éléments constitutifs de ce cinéma du corps, dont les traits caractéristiques seraient : les rapports physiques dénués de sentiments, incluant parfois des scènes de sexe non-simulées […] l'intimité représentée de manière désincarnée, voire agressive, et sans aucune forme d'empathie […]. / This *cinéma du corps* consists of arthouse dramas and thrillers with deliberately discomfitting features : dispassionate physical encounters involving filmed sex that is sometimes unsimulated ; physical desire embodied by the performances of actors and nonprofessionals as harshly insular ; intimacy itself depicted as fundamentally aggressive, devoid of romance, lacking a nurturing instinct or empathy of any kind ; and social relationships that disintegrate in the face of such violent compulsions. (Palmer, T., 2011, p. 58 – *nous traduisons*)

À cette vision parfois dérangeante et toujours inquisitrice de l'humain répond un régime visuel *ad hoc*, prompt à se défaire de la tyrannie du récit afin de nous immerger dans l'univers sensoriel du film. L'image ne fait alors plus « écran » entre le spectateur et la fiction, mais invite au contraire le premier à « entrer en contact » avec la seconde, sur la base des sensations qu'elle fait naître en lui. La vision *haptique*, qui correspond au régime visuel adopté par ces films, est un phénomène dont les enjeux ont été mis en avant par Martine Beugnet lorsqu'elle écrit :

> Le cinéma de la sensation joue ainsi sur les qualités matérielles du matériau filmique afin d'instaurer un espace qui encourage un rapport d'intimité ou de proximité avec l'objet du regard, privilégiant par là une identification instinctive avec la valeur événementielle du film, plutôt qu'une identification avec des personnages pris dans les mailles de la narration./ The cinema of sensation thus plays on the material qualities of the medium to construct a space that encourages a relation of intimacy or proximity with the object of the gaze, privileging primary identification with the film as event, rather than identification with characters caught in plot developments. (Beugnet, M., 2007, p. 68 - *nous traduisons*)

Cette mise en place terminologique, qui vient souligner les ambitions esthétiques et narratives d'un tel cinéma, a toute son importance, puisque c'est à l'aune de ces remarques que nous allons à présent analyser les films soumis à l'étude. Nous allons pour cela commencer, et de façon peut-être surprenante, par une forme de désaveu de ce qui vient d'être mentionné ! En effet, les œuvres venant s'inscrire dans la mouvance cinématographique du « cinéma du corps » adoptent pour la plupart une forme radicale de représentation, mettant en scène le corps humain dans des scénarii souvent extrêmes (nous pensons notamment aux thèmes de l'auto-cannibalisme et de l'auto-

mutilation, abordés dans le film *Dans ma peau* (2001), de Marina de Van et, plus récemment, du cannibalisme tel qu'il est exploré dans *Grave*, de Julia Ducournau (2016)) ou bien s'éloignant de toute forme de narration classique, pour ne garder que les sensations comme ligne conductrice du récit (nous pensons ici aux expérimentations sonores et visuelles de Philippe Grandrieux dans des œuvres telles que *Un Lac* (2008) ou *White Epilepsy* (2012)).

Or, qu'il s'agisse de *Elle* (Paul Verhoeven, 2016), *Victoria* (Justine Triet, 2016) ou *Ma Loute* (Bruno Dumont, 2016), aucune des œuvres retenues pour l'étude ne semble au premier abord répondre aux « exigences » énumérées précédemment : Chaque film se fonde, à des degrés divers, sur une intrigue qui structure la progression du récit, et la mise en scène ne cherche jamais à nier les qualités figuratives de l'image au profit d'une immersion sensorielle complète au sein de l'œuvre. Pourquoi alors un tel choix?

S'ils n'appartiennent pas *stricto sensu* à la mouvance cinématographique évoquée précédemment, ces films trouvent néanmoins toute leur légitimité au sein d'un tel corpus en ce qu'ils opèrent une relecture des tropes esthétiques et narratifs du « cinéma du corps », qu'ils extraient du cadre confidentiel au sein duquel ces films sont souvent confinés, pour les amener vers un cinéma plus grand public. Ce faisant, ils redéfinissent les contours du film à visée narrative classique et déstabilisent le spectateur, qui voit peu à peu l'écheveau de la fiction – et avec lui, son sentiment de contrôle face aux images – se déliter pour l'emmener sur des chemins interprétatifs nouveaux. La force et l'originalité de ces œuvres viennent de leur pouvoir à subvertir les contraintes afférentes au récit ou au genre filmique pour faire naître l'inattendu au cœur du connu. Elles y parviennent par le biais de deux éléments qui constitueront le fil conducteur de notre étude, et qui font écho aux préoccupations qui nourrissent le « cinéma du corps », à savoir l'utilisation du corps comme élément dé-régulateur qui vient perturber la logique du récit, et la mise en avant des limitations du langage et de son impossibilité à faire sens des êtres et des situations.

Ce délitement du langage au profit d'une logique du corps est au cœur du film *Elle*, puisque le personnage de Michèle, joué par Isabelle Huppert, se construit en-dehors de tout schéma préétabli et que c'est le corps, et non la parole, qui se fait le vecteur du parcours intime du personnage. C'est d'ailleurs sur l'antagonisme entre la nature des événements qui constituent la trame du récit et la manière dont Michèle y répond que se fonde le film de Verhoeven, car à aucun moment son héroïne ne se laisse enfermer dans le rôle de victime auquel le viol qu'elle subit dans la scène d'ouverture aurait pu la contraindre. Là où Michèle aurait pu apparaître comme une femme dont les actions seraient entièrement conditionnées par ce trauma initial, le film de Verhoeven répond par une mise en scène qui fait de la corporéité le vecteur principal du refus du personnage de se laisser définir par la tragédie, Michèle allant même jusqu'à nouer une relation sexuelle des plus ambiguës avec son agresseur (Cette résilience du personnage de Michèle nous apparaît plus clairement suite à la révélation de la tragédie qu'elle a vécue étant plus jeune, son père ayant massacré 27 enfants dans un quartier de Nantes, où vivait la famille à l'époque. Associée dans l'imaginaire collectif aux crimes de son père, Michèle s'est alors construite sur le refus de se laisser définir par cette image morbide et sulfureuse). Des actions et des gestes naît alors une vérité du personnage qui va à l'encontre des attentes comme de la logique du récit. Le corporel apparaît ainsi comme la seule voie par laquelle appréhender le personnage de Michèle. Il y a d'ailleurs, revendiqué par Isabelle Huppert et Paul Verhoeven, un refus de psychologisation du personnage et une volonté d'être constamment dans l'action et de se focaliser sur la dimension

physique du récit (voir en cela l'entretien vidéo de la comédienne par le magazine *Télérama*. Lien : https://www.youtube.com/watch?v=cehe12HzygM, consulté le 6 juin 2017).

Les premières minutes du film corroborent ces dires et annoncent les ambitions narratives et esthétiques du film, la mise en scène prenant constamment le contre-pied des attentes du spectateur. Le viol à proprement parler demeure presque entièrement hors-champ, puisque le film s'ouvre sur un écran noir, et que nous entendons seulement des bris de verre et des cris qui laissent deviner une violente altercation. À cela succède le gros plan sur un chat dont nous comprenons qu'il est en train d'observer la scène de viol qui se déroule sous ses yeux. Il y a, dans cette déconstruction du regard spectatoriel, pris au piège de son voyeurisme, une mise à distance teintée d'ironie qui font écho au détachement apparent dont Michèle va faire preuve suite à son agression. Détachement qui se traduit avant tout par ses attitudes physiques ainsi que par les gestes qu'elle accomplit.

Si le premier plan sur elle nous la montre étendue sur le sol après le départ de son agresseur, les sentiments d'impuissance ou de fragilité dont une telle posture aurait pu laisser augurer sont rapidement désamorcés, puisque le plan suivant la représente agenouillée, les traits impassibles, et fixant le vide. Nuls pleurs ou affolement ne viennent l'agiter, et elle semble au contraire habitée par une forme de détachement et de maîtrise de soi, accentués par l'éclairage qui vient mettre en valeur le lisse du visage et souligner l'impavidité du personnage. Ces impressions sont confirmées par les scènes suivantes, nous montrant Michèle accomplir des tâches telles que balayer les éclats de verre, jeter la robe qu'elle portait lors de son agression, prendre un bain et commander des sushis ! Ce besoin du personnage de se définir dans l'action est d'ailleurs souligné par le montage, où la rapidité de chacune des scènes ne laisse nulle place au repos ou à l'introspection.

Ce que soulignent également ces premières scènes, et qui sous-tend l'intégralité du film, est l'aspect déceptif du langage. Ce dernier est effectivement présenté comme anecdotique (Michèle passant commande de sushis au téléphone) ou propre à la dissimulation (Michèle ment à son fils, lorsqu'il lui demande pourquoi elle a le visage tuméfié), Michèle ne se donnant pas à comprendre par ses paroles, mais par ses actes. D'ailleurs, lorsqu'elle annonce à son ex-mari qu'elle a été violée et qu'il lui demande si elle a porté plainte, elle demeure muette, signe que, pour elle, mettre des mots sur son expérience n'est en rien une solution. Elle n'est d'ailleurs pas le seul personnage chez qui s'incarne la fausseté du langage. Son voisin Patrick (Laurent Lafitte), dont le film nous révèlera qu'il est l'agresseur de Michèle, se présente sous un jour des plus positifs – mari aimant, voisin serviable – mais cache en réalité des abymes de noirceur et de perversité qui prennent littéralement corps dans la brutalité de ses attaques. Mais c'est sans doute la femme de Patrick, Rebecca (Virginie Effira), qui incarne le mieux la puissance vénéneuse du langage et la capacité de ce dernier à duper. Catholique pratiquante, la fin du film nous révèle qu'elle avait connaissance des agissements de son mari, mais choisissait de donner à voir l'image d'une femme investie, soucieuse des autres. Les mots de bonté et de charité qu'elle dispense tout au long du film ne sont qu'un voile dont elle recouvre une réalité trop douloureuse à concevoir.

À l'univers de faux-semblants que tissent les mots répond le monde souterrain des pulsions qui se manifeste dans les différents scénarii corporels qui ponctuent le film et viennent régulièrement déchirer le voile des apparences. Œuvre éminemment plastique, *Elle* est tout entier travaillé par la question du rapport à l'image, et comment cette dernière se fait le vecteur de la vérité brute des

désirs des personnages. En atteste la scène où Michèle accompagne Patrick – dont elle sait alors qu'il est son agresseur – dans le sous-sol de sa maison, et qu'ils laissent libre cours à leurs fantasmes empreints de sadomasochiste. La chorégraphie des corps – Patrick ne peut prendre de plaisir que dans la domination de sa victime – associée à l'éclairage qui baigne symboliquement la scène d'une lumière rouge évoquant autant le désir que le danger, viennent traduire l'incontrôlable des pulsions qui gouvernent les deux personnages, tout en les isolant dans un monde fondé sur l'expression d'une intériorité qui isole les personnages dans la puissance délétère de leurs désirs (ce décalage est d'ailleurs marqué par l'isolement qui prévaut à leurs ébats, signe de l'inadéquation de leurs désirs avec les codes sociétaux).

L'univers pulsionnel véhiculé par les qualités plastiques de l'image se matérialise également par le biais des extraits de jeux vidéo que produit la compagnie de Michèle, où se mêlent sexe et violence, ainsi que dans les images d'archives retraçant le périple sanguinaire du père de Michèle, dont on apprend qu'il a commis une tuerie de masse alors qu'elle n'était qu'une enfant. Le film puise d'ailleurs une grande partie de son esthétique du travail qui est fait à partir des écrans, de leur rapport au réel ou de leur fonction *dé-réalisante*. Le rouge qui baignait la scène entre Michèle et Patrick se retrouve ainsi dans les images d'archives illustrant la tuerie du père de Michèle et dans le filet de sang s'écoulant dans le caniveau, ou bien dans les décors du jeu vidéo créé par la compagnie de Michèle (sur ce point, il est intéressant de relever les commentaires de Michèle à l'équipe de conception du jeu vidéo sur lequel il travaille. Elle mentionne tout particulièrement le fait que, lorsqu'un joueur tue un personnage, il doit avoir la sensation physique du sang qui coule entre ses doigts. On retrouve dans ces mots l'essence même de ce qui fait le cinéma de la sensation et la vision *haptique*, à savoir dépasser les limitations de l'écran de projection plat qui met une barrière entre le film et le spectateur afin que ce dernier soit physiquement et viscéralement impliqué dans la matière même de l'image).

Il s'établit alors des correspondances chromatiques entre les scènes qui nous sensibilisent aux qualités plastiques de l'image. L'accent porté sur les pouvoirs affectifs de l'image (nous réagissons viscéralement à celles-ci, et non intellectuellement) font alors écho aux propos de Martine Beugnet, lorsqu'elle souligne les vertus « libératrices » de l'image *haptique*, où nous sommes amenés à nous laisser envahir par l'inorganisé du monde qui s'offre à nous : « Ce type de cinéma est éminemment transgressif, en ce qu'il nous rappelle qu'être à l'écoute de nos sens et nous autoriser à être physiquement affecté par une œuvre d'art va de pair avec un renoncement à toute forme de contrôle, privilégiant l'intensité et le chaos au détachement rationnel / There is an inherently transgressive element to this kind of filmmaking ; as we are reminded […] to open oneself to sensory awareness and let oneself be physically affected by an art work or a spectacle is to relinquish the will to gain full mastery over it, choosing intensity and chaos over rational detachment.» (Beugnet M., 2007, p. 3 – *nous traduisons*). Ces supports visuels apparaissent alors comme autant de déclinaisons du regard qui font voler en éclats le masque de la duplicité mis en place par le langage en venant placer le corporel au centre de leur rhétorique visuelle. Les corps violentés, qu'ils prennent la forme des personnages de jeux vidéo livrés aux pires supplices ou des victimes du père de Michèle, émaillent le film de leur présence et rappellent au spectateur qu'une vérité plus sombre et dérangeante se cache sous le vernis des paroles et des apparences.

Si *Elle* nous met face à un personnage farouchement décidé à ne pas laisser les événements dicter la marche de son existence, il en va tout autrement pour Victoria, héroïne du film éponyme de Justine Triet, ce dernier se faisant le récit de la chute inexorable de son personnage féminin dans

la dépression, perdant peu à peu le contrôle sur sa vie professionnelle et personnelle. Avocate pénaliste submergée de travail, mère célibataire de deux jeunes enfants et en conflit avec son ex-mari, Victoria Spick (Virginie Efira) apparaît étrangère à sa propre vie, comme le laisse entendre la scène d'ouverture, où nous la voyons se confier sur le divan de son psychiatre et s'interroger sur le manque d'emprise qu'elle a sur sa propre existence. Ce sentiment va aller en s'accentuant lorsqu'elle accepte à contrecœur de défendre Vincent (Melvil Poupaud), un ami de longue date accusé de tentative de meurtre sur sa compagne.

Bien que le langage tienne une place prépondérante dans le déroulement du récit – il est l'essence même du travail de Victoria – il révèle rapidement ses limites, débouchant immanquablement sur une incompréhension, un vide, une chausse-trappe. Il y a, comme fil conducteur de l'intrigue, l'idée que les mots ont perdu de leur pouvoir révélateur et qu'ils ne permettent plus de « faire sens » des personnes et de leurs actes. Victoria consulte un psychiatre ainsi qu'une voyante afin de mieux comprendre l'enchaînement des événements qui ont conduit sa vie au bord du gouffre, mais en vain. La scène où Victoria doit s'y reprendre à plusieurs fois, sans jamais y parvenir, à enregistrer un message de félicitations « spontané » à un couple d'amis dont elle assiste au mariage est par ailleurs révélatrice de l'impuissance du langage à venir communiquer la pensée. Les dialogues sont nombreux et omniprésents dans le film mais, à l'image du désordre qui envahit l'appartement de la jeune femme, les mots s'accumulent, se télescopent, mais ne sont jamais source de résolution. La parole sert à (se) raconter pour essayer – en vain – de (se) comprendre (les séances chez le psychiatre ou la voyante) ou pour raconter l'autre, entre fiction et réalité, et dresser un portrait mensonger et partiel de la personne (l'ex-mari de Victoria qui écrit sur elle sous couvert d'autofiction).

L'exemple le plus révélateur de cette aporie du langage réside dans les scènes de tribunal qui jalonnent le récit. La scène de procès finale, généralement moment de cristallisation de toutes les habiletés oratoires de l'avocat, est ici complètement déconstruite, et son impact dramatique désamorcé, puisque, sous l'emprise de psychotropes suite à une tentative de suicide, Victoria est incapable de fournir un plaidoyer vibrant pour défendre son ami, mais se contente de donner fébrilement des arguments pour prouver l'innocence de son client. Le rythme haché de cette plaidoirie, qui répond à l'état de léthargie dans lequel se trouve Victoria, est aux antipodes de ce à quoi des scènes de tribunal plus classiques ont pu nous habituer. Cette impasse du langage culmine dans le fait que ce sont des animaux – êtres dépourvus de parole ! – qui vont parvenir à faire acquitter le client de Victoria.

Le trop-plein et l'épuisement ressentis par Victoria, et qui fonctionnent comme le leitmotiv visuel et narratif du film, sont avant tout communiqués au spectateur par le biais du corps et, avec lui, c'est la mécanique même du film de genre (ici, la comédie) qui s'enraille et fait basculer le récit pour l'emmener sur des rives nouvelles. Si, dans sa structure, le film semble en effet se conformer aux règles qui participent de la comédie romantique classique (deux personnes que tout oppose se trouvent et, après de multiples obstacles, finissent par s'aimer), il vient les saper pour nous parler avant tout d'un corps en crise. S'il y a bien perte de contrôle du corps dans le film, elle ne se traduit pas par une utilisation carnavalesque de celui-ci, comme cela peut souvent être le cas dans la comédie pure où le recours aux fonctions physiologiques du corps sert de levier comique. Dans *Victoria*, la perte de contrôle est littérale, et le décalage qui se creuse progressivement entre Victoria et le monde qui l'entoure est avant tout signifié par la présence de ce corps qui vient marquer, le trop-plein, la rupture, l'épuisement (dans son article sur la comédie

française, où il prend le film *Les Visiteurs* (Jean-Marie Poiré, 1992) comme exemple principal de son argumentation, Guy Austin s'attache à démontrer qu'à l'instar de l'horreur et de la pornographie, la comédie est un genre éminemment corporel qui en appelle souvent au carnavalesque tel que l'a défini Bakhtine. Pour de plus amples informations, voir l'article « Body Comedy and French Cinema : Notes on *Les Visiteurs* », *Studies in French Cinema*, vol.6 (1), 2006, pp. 43-52).

Car si le corps de Victoria est source de comique, ce dernier ne fonctionne pas sur le mode du rire dégagé de toute considération psychologique, puisque la perte de contrôle liée au corps indique des dysfonctionnements profonds chez la personne. Le corps de la comédie, telle qu'il s'est dessiné au fil du temps, en est un dont les actions et mouvements ont valeur d'absolu, en ce qu'ils cherchent généralement à provoquer un rire « sans arrière pensée ». Il n'y a alors pas à chercher un sens caché aux actions, ces dernières se suffisant à elles-mêmes. Si le comique est avant tout affaire de rythme et de tempo, et que ces derniers sont en grande partie le fait du corps et de sa gestuelle, le corps de Victoria s'apparente davantage à une partition brisée, d'où émerge un tempo qui joue sur des notes plus discordantes que celles attendues (La réalisatrice mentionne à ce sujet l'importance du rythme et de la musicalité du film, tant au niveau de ce que dégage chaque interprète qu'au niveau du choix de la bande sonore. Elle explique que, pour elle, l'énergie que dégage chaque comédien crée une sorte de partition musicale, et que chaque interprète doit avoir sa propre « musicalité ». Voir l'interview de la réalisatrice à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=mIz4E7YuxxI (consulté le 6 juin 2017).

Cela se traduit par ce que l'on pourrait nommer une « rythmique du corps », où ce dernier évolue constamment entre surrégime et stagnation. Les enjeux narratifs ne dépendent plus tant de ce que l'histoire va nous fournir en termes d' « événements », mais plutôt au récit de ce que le corps va produire (Victoria va-t-elle réussir à surmonter sa crise et à se sortir de sa dépression ?) Cet évidement de la trame narrative classique apparaît de façon très marquée dans le détournement de certaines figures de style propres à la comédie, que le film se réapproprie afin d'y injecter une temporalité exsangue. La meilleure illustration de ces propos réside peut-être dans l'utilisation du montage alterné qui est d'ordinaire associé aux destins des deux personnages principaux et qui se charge de mettre de l'avant, soit leur rapprochement, soit leur éloignement, est ici utilisé pour illustrer la lente détérioration psychologique de Victoria, après qu'elle a été suspendue de son travail pour plusieurs mois. Là où, dans la comédie romantique classique, ce type de montage joue un rôle clé dans la dynamique du récit, il est au contraire utilisé par la réalisatrice afin d'illustrer la perte de repères progressive et le rien qui constitue les journées du personnage. Il ne se noue ici aucun enjeu narratif. Le tempo du film se fait ainsi sur le contretemps, la rupture, et va constamment à l'encontre du rythme bien rôdé et rutilant de la comédie romantique classique. Le corps apparaît donc, là aussi, comme la pierre d'achoppement du récit puisqu'à l'instar du personnage de Michèle dans le film de Verhoeven, Victoria, de par sa présence physique à l'écran, fait dériver le film vers des rivages interprétatifs nouveaux. C'est à travers le discours produit par le corps que le film subvertit les codes du genre comique, et c'est de cette tension qui naît entre le connu et le nouveau que se dessinent les contours d'un cinéma qui en appelle autant au corps qu'à l'esprit.

Ce travail de déstabilisation opéré par les corps atteint sa forme la plus aboutie dans *Ma Loute*, de Bruno Dumont. Ce dernier est également celui dont l'œuvre toute entière est la plus clairement ancrée dans le « cinéma du corps » tel qu'il a été défini auparavant. La filmographie de Dumont

est traversée par des personnages dont la vérité passe entièrement par la densité et l'intensité de leur présence physique à l'écran. Il y a, chez le réalisateur, un rejet de toute forme de psychologie et un ancrage dans une tradition naturaliste où le corps, sa physionomie et ses actes, sont des marqueurs puissants qui inscrivent l'individu dans un contexte social, renforcé par le fait que le réalisateur fasse souvent appel à des acteurs non professionnels. Il ne faut pas non plus chercher à comprendre les motivations des personnages à travers la parole : S'exprimant souvent assez peu, la puissance émotionnelle de ce qu'ils ressentent trouve sa traduction à l'écran à travers la matérialité du corps, ce dernier ayant valeur d'absolu.

Pour reprendre le titre d'une de ses œuvres, Dumont cherche à révéler, dans sa mise en scène des corps, toute l'humanité, la fragilité, mais aussi la noirceur et la violence (auto)destructrice de l'être humain. Son utilisation du corps se fait l'écho des propos de Tim Palmer lorsque, parlant du « cinéma du corps », il écrit que ce dernier nous amène à repenser « […] la manière dont un tel cinéma […] conçoit le jeu de l'acteur et la performance physique à l'écran comme lieu de révélation et de trauma / We need to explore how such film-making […] conceives of acting and physical performance on-screen as the site of exposure and trauma » (Palmer, T., 2011, p. 61 – *nous traduisons*). Si, dans *Ma Loute*, le corps demeure la clé de voûte du récit, le film s'éloigne cependant de l'ascèse qui caractérisait les œuvres des débuts, pour continuer de creuser la veine burlesque initiée par son précédent film *P'tit Quinquin* (2014). À l'instar de ce dernier, *Ma Loute* utilise une enquête policière comme prétexte à la mise en place d'une galerie de portraits iconoclastes, doublée d'une critique acerbe et décalée de l'humain dans ce qu'il peut avoir de plus vicié comme de plus pur.

Situé en 1910 dans la baie de la Slack, dans le nord de la France, le film met en scène les Van Peteghem, riches bourgeois lillois aux mœurs décadentes, et Ma Loute (Brandon Lavieville), issu d'une famille de pêcheurs pratiquant le cannibalisme, et qui va s'éprendre de Billie (Raph), l'une des jeunes filles Van Peteghem. À cette histoire se juxtaposent les tribulations de deux policiers aussi fantasques qu'incompétents qui tentent d'élucider de troublantes disparitions de touristes. Plus encore que dans *P'tit Quinquin*, le parti pris du burlesque permet ici au réalisateur de s'éloigner d'un traitement purement réaliste des corps, afin de donner à son récit des allures de fable. Il explique d'ailleurs avoir voulu recourir au burlesque, voire au grotesque, afin de faire ressortir la monstruosité qui gangrène chacun des deux clans familiaux (voir l'interview accordée par le réalisateur. Lien: https:// www. youtube. com/ watch?v=86ooXOLRZGs, consulté le 6 juin 2017). Si le corps y demeure un marqueur social fort – la division bourgeois/prolétaires est au cœur du récit –, il devient avant tout le lieu où se cristallise l'hybridité du film, ce dernier puisant son sens dans l'union des contraires (il est intéressant de noter sur ce point que, dans *Ma Loute*, les corps ont une symbolique double : Ils marquent, au niveau diégétique, l'affrontement des classes ainsi que ce qui les gangrènent de l'intérieur, tandis qu'au niveau extra-diégétique, ces corps symbolisent aussi l'opposition entre acteurs connus et non-professionnels, ces derniers étant la marque de fabrique de Dumont. En cela, Dumont poursuit le travail qu'il avait initié pour son film *Camille Claudel 1915* (2013), où il filmait Juliette Binoche dans un hôpital psychiatrique, entourée de vrais patients).

À la beauté plastique des images et au souci de reconstitution propre au film d'époque s'oppose ainsi l'anthropophagie pratiqué par la famille de Ma Loute, ainsi que l'inceste – mentionné mais jamais montré – chez les Van Peteghem. Cette hybridité naît aussi de la dissonance qui émerge des corps et des extrêmes qu'ils symbolisent, puisqu'à la finesse des traits de l'androgyne Billie

s'oppose le physique rude de Ma Loute, tout comme l'obésité de l'inspecteur Alfred Machin (Didier Despres) contraste avec la minceur de son collègue Malfoy (Cyril Rigaux), et le corps difforme du patriarche André Van Peteghem (Fabrice Luchini) avec le corps « sain » de son épouse Isabelle (Valeria Bruni-Tedeschi).

Dans ce film, comme dans ceux étudiés précédemment, la parole apparaît comme vide de sens, et le langage est essentiellement source de burlesque et de ridicule. La manière dont s'expriment certains personnages, tels que l'inspecteur Machin ou André, les rend souvent difficilement intelligibles. À cela s'ajoute le fort accent des parents de Ma Loute, marquant à la fois leur rang social tout en servant de ressort burlesque au récit et en décrédibilisant la fonction communicative du langage. Nous entendons aussi souvent des personnages marmonner, bégayer, ou bien répéter les mêmes platitudes *ad nauseam*, comme lorsque, de retour dans leur maison de vacances, André s'extasie sur la glycine et combien elle a poussé durant leur absence. C'est donc seulement par le biais des corps, de leur présence à l'écran et de leurs relations aux autres, que nous pouvons accéder à une forme de vérité. Il est sur ce point intéressant de noter que la relation amoureuse qui se noue entre Billie et Ma Loute, et qui constitue le cœur du récit, est quasiment dénuée de paroles et que tout passe par les regards, les gestes et les attitudes des deux personnages l'un envers l'autre.

De ce primat du corps sur le discours émerge la singularité du film, qui voit ce dernier évoluer entre son ancrage réaliste et le traitement non-conventionnel des corps qui en est fait. Cela se traduit tout d'abord par le sentiment d'excès qui caractérise la représentation de certains personnages, la plus criante étant celle de l'inspecteur Machin. Son obésité est bien entendue signifiée sur le plan visuel, puisque nous le voyons engoncé dans ses vêtements trop étroits, entravant chacun de ses mouvements, mais aussi sur le plan sonore. Lorsque l'inspecteur se déplace, la bande son accentue le crissement des vêtements contre sa peau, comme s'ils étaient constamment sur le point de se déchirer sous son poids. Le spectateur est également sensibilisé à sa respiration haletante, accentuant le sentiment de gêne qui émane de ce personnage qui apparaît comme encombré de lui-même et dont le traitement visuel *dé-réalisant* est à rapprocher d'un autre art visuel, celui de la bande dessinée. Cette parenté est d'ailleurs renforcée lorsqu'à la fin du film, l'inspecteur se met à léviter et qu'on l'attache à une corde afin qu'il ne disparaisse pas dans les airs. L'aspect *cartoonesque* du personnage se teinte ici de surnaturel, renforçant la nature « hors-norme » du corporel dans le film de Dumont.

Sur ce point, l'exemple le plus parlant se révèle être le personnage de Billie. Cette dernière apparaît tantôt sous les traits d'une jeune fille aux cheveux longs et habillée en robe, dans un style qui rappelle celui du début du siècle où se situe l'action, tantôt les cheveux courts et vêtue à la garçonne, dans un style *queer* plus contemporain. Ces transitions, qui relèvent de l'anachronisme, s'opèrent néanmoins de façon parfaitement naturelle dans le film, sans réaction particulière des autres personnages. Tout juste apprend-t-on, au détour d'une phrase prononcée par sa mère, que Billie aime se déguiser. En venant mettre à mal les piliers du lien qui se noue d'ordinaire entre le spectateur et la fiction, à savoir le phénomène d'identification avec les personnages et la crédibilité du récit, la présence du corps de Billie à l'écran vient également questionner la valeur d'absolu que l'on accorde d'ordinaire à l'image. Le personnage se fait alors l'illustration des propos de Nicole Brenez, lorsque celle-ci explique que le statut de l'image s'est modifié et que cette dernière n'a plus pour but ultime de refléter une réalité qui ne serait pas sujette à discussion : « L'image ne nous est plus donnée comme un reflet ou comme un discours

[…] qui auraient valeur d'absolu ; elle opère de telle sorte à pouvoir investir l'immanence, ayant pour cela recours à toute forme de sensation, de pulsion ou d'affect / The image is no longer given as a reflection, discourse, or the currency of whatever absolute value ; it works to invest immanence, using every type of sensation, drive and affect ». (Brenez, N., 2003, p. 16 – *nous traduisons*)

C'est dans ce trouble quant à la valeur qu'il nous faut accorder à l'image filmique que se joue l'ambition esthétique et narrative du récit par rapport au corps. L'image se défait de tout carcan afin de répondre aux modulations internes du personnage, comme si ce dernier imposait son rythme au film. Cette déstabilisation de nos croyances en l'image filmique, qui naît de la transgression genrée et sexuelle du personnage de Billie, a pour but premier de révéler les possibles du corps, en faisant de ce dernier « […] un assemblage de forces et de flux, d'intensités et de passions » (Marks, L., 2015, p. 120). En cela, le film de Dumont cherche avant tout à questionner le devenir du corps, lorsqu'il parvient à s'extraire du système d'opposition binaire (masculin/féminin) dans lequel il est le plus souvent confiné. Il nous indique alors que l'identité genrée n'est pas une chose fixe ou imposée, mais est au contraire une construction intime en constante évolution. Ainsi, à la rigidité des oppositions qui structurent le film – qu'elles soient d'ordre social ou physique – s'opposent la liberté et le décloisonnement symbolisés par le personnage de Billie. C'est à travers cette dernière que Dumont parvient à atteindre à une vérité du corps, en nous le révélant dans toute son intrigante singularité.

Conclusion

Comme cet article a souhaité le mettre en lumière, le corps filmé se révèle être une donnée plus mouvante et complexe qu'il n'y paraît. En venant parasiter la mécanique filmique – qu'il s'agisse de la logique de la narration, des codes du genre ou de notre rapport aux personnages – le corps, tel que l'envisage les films soumis à l'étude, s'avère une composante hautement subversive de « l'objet film ». En opérant la synthèse inédite entre les données du film de genre et la nature mouvante et insaisissable du « cinéma du corps », ces films nous invitent à reconsidérer nos modèles d'appréhension de l'image filmique, cette dernière ne se présentant plus comme porteuse d'une vérité absolue, mais comme marqueur de l'impermanence des êtres et des choses. En nous ouvrant ainsi aux possibles de l'image, ces films nous rappellent également l'arbitraire qui préside aux catégorisations genrées d'œuvres filmiques, qui crée des catégories arbitraires et bien souvent réductrices. Telle la liberté qu'elles prônent au travers de leurs personnages, ces œuvres nous enjoignent à nous libérer de nos archaïsmes afin de jouir des images dans toute leur surprenante multiplicité.

Références

Austin, Guy, « Body Comedy and French Cinema : Notes on *Les Visiteurs* », *Studies in French Cinema*, vol.6 (1), 2006, pp.43-52.

Beugnet, Martine, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

Palmer, Tim, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, Middletown, 2011.

Powell, Anna, *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005.

Films mentionnés

Elle. Réal. Paul Verhoeven. Acts. Isabelle Huppert, Laurent Lafitte, Anne Consigny, Charles Berling. SBS Distribution, 2016. DVD.

Victoria. Réal. Justine Triet. Acts. Virginie Efira, Vincent Lacoste, Melvil Poupaud. Le Pacte, 2016. DVD.

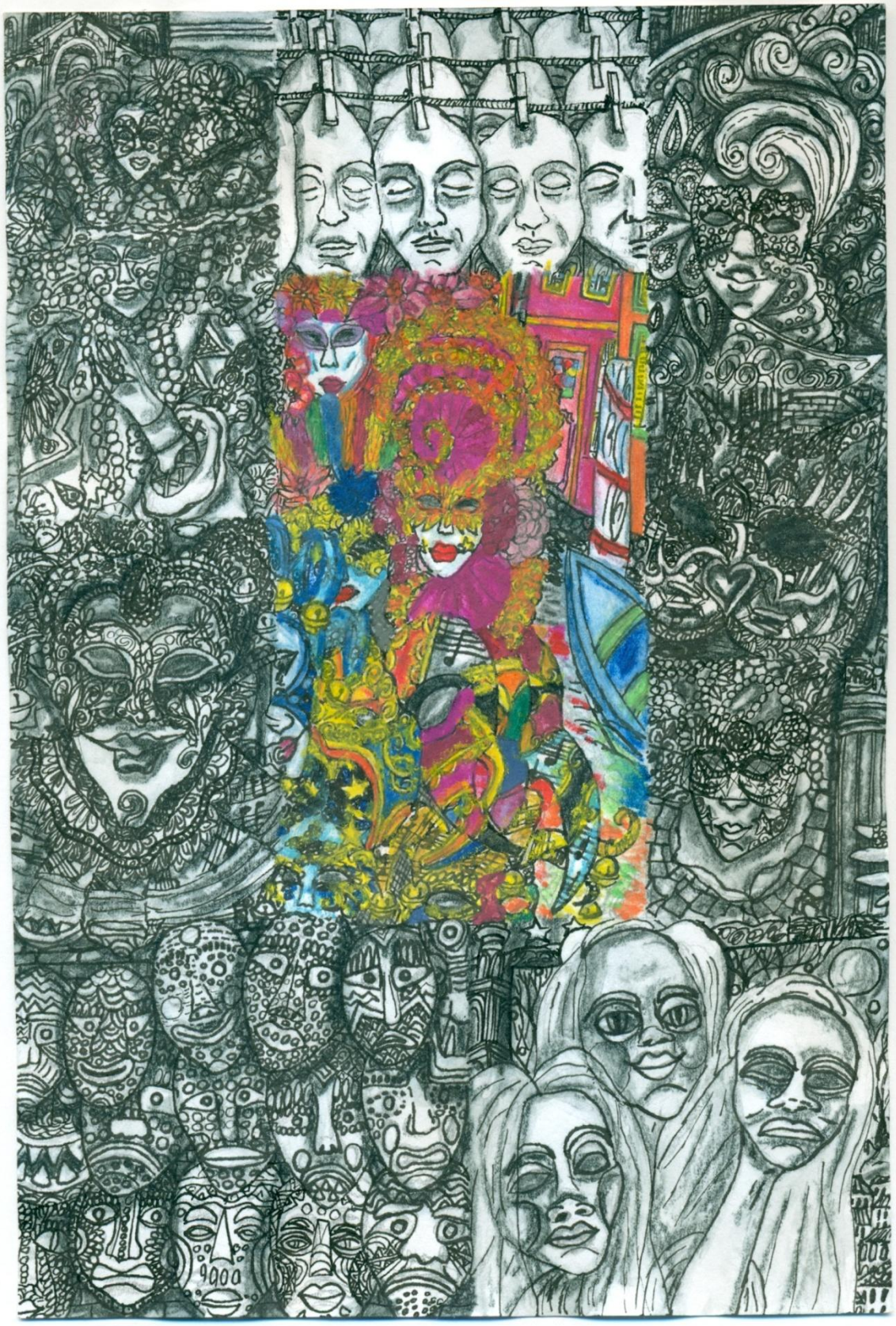
Ma Loute. Réal. Bruno Dumont. Acts. Juliette Binoche, Fabrich Lucchini, Valeira Bruni-Tedeschi, Brandon Lavieville, Raph. Mementon Films Distribution, 2016. DVD.

Dans ma peau. Réal. Marina de Van. Acts. Marina de Van, Laurent Lucas, Léa Drucker, Thibault de Montalembert. Rezo Films, 2003. DVD.

Grave. Réal. Julia Ducournau. Acts. Garance Marillier, Ella Rumpf, Rabah Naït Oufella. Wild Bunch Distribution, 2017.

Un Lac. Réal. Philippe Grandrieux. Acts. Dimitry Kubasov, Natalie Rehorova, Alexei Solonchev. Shellac, 2009.

White Epilepsy. Réal. Philippe Grandrieux. Acts. Hélène Rocheteau, Jean-Nicolas Dafflon, Anja Röttgerkamp. Epileptic Films, 2012.



A COGNITIVE INVESTIGATION OF *BODY* IDIOMS IN ENGLISH AND ROMANIAN

Daniela Lucia Ene
„Gheorghe Asachi" Technical University of Iaşi, Romania

Abstract. *The present paper is a description of figurative expressions related to body parts. Figurative uses of body-part words in the languages of the world have long attracted the attention of linguists Our investigation of idioms, metaphors and metonymies which include body part terms renders the idea that embodiment is the pivotal notion underlying the conceptualization of human experiences. Language is a tool for interpreting reality. Body part images appear frequently in English and Romanian idioms, carrying metaphor ontological meanings. The physiology is the same, the way languages interpret and represent bodily experiences may be shaped by cultural practices that illustrate biological explanation. A cross-cultural and cognitive investigation highlights that idiomatic expressions, may have similar or different cognitive motivations in different languages. English and Romanian share many uses of body part terms in idioms, which express identical or equivalent meanings, and also, there are situations in which the use of a body part term in English is not paralleled by another body part term in Romanian.*

Keywords: *body; English and Romanian idioms; conceptual metaphor; conceptual metonymy; conventional knowledge.*

The study of idioms is one of the most important aspects of modern linguistics and describing idiomacity may represent a complex endeavour requiring an analysis from a formal, functional, semantic and cognitive point of view. While traditional researches mainly focus on the functional and formal characteristics of idioms, the more recent linguists consider that an idiom is more than a group of words whose meaning cannot be inferred from the meanings of the constituent words, but it is rather a product who is conceptually motivated and in deep connection with the conventional knowledge of the people sharing the same culture.

From a traditional perspective, in the main literature on the topic, different scholars have given idioms different definitions and they all agree that what is essential to an idiom is that its meaning cannot be deduced from its grammatical structure. In *Longman Idioms Dictionary* (LID, 2001, p. VII), an idiom is "a sequence of words which has a different meaning as a group from the meaning it would have if you understand each word separately." One identifies idioms and differentiates them from the free groups of words by considering the following criteria: the meaning of each idiom is specific, unique (each unit reflects a single notion); the topic of the idiomatic group is fixed (the terms of the idiom lose their combinatory capacity); the meanings of idioms are difficult to translate; idioms are syntactically and semantically frozen; idioms transmit notions in an original, vivid and expressive manner, as they were initially based on figures of speech. In one of the most representative books on idiomacity, *Idiom Structure in English*, Adam Makkai points out a few decisive characteristics that should be used in the identification of idiomatic structures: an idiom is a unit made of at least two words; the meaning of an idiom is not predictable from its component parts; the parts of the idioms are polysemous and they may be

misinterpreted by the listener; idioms are institutionalized and they represent conventionalized expressions which are the result of initial ad hoc expressions (Makkai A., 1972, p. 122).

Going deeper into the process of drawing a coherent framework for the analysis of idiomatic expressions, Rosemarie Gläser, in Gabriele Knappe's *Idioms and Fixed Expressions in English Language Study before 1800. A Contribution to English Historical Praseology*, focuses on a few basic principles one may use when defining an idiom. The linguist points out that an idiom „ is lexicalized, reproducible bilexemic or polylexemic word group in common use, which has relative syntactic and semantic stability, may be idiomatized, may carry connotations, and may have an emphatic or intensifying function in a text". (Gläser R. in Kanppe G., 2004, p. 8).

We can consider idioms as distinctive and colourful expression, which have no literal meaning; they have a metaphorical meaning which makes our discourse very rich, colourful and interesting. In both English and Romanian, the use of idioms is extensive and surprising, as they appear in common language or they may be the distinctive stylistic marks of literary text. In the process of communication, people use idioms not only to illustrate realities, feelings, thoughts for which there is no other adequate form of expression, but also to give colour, vividness to their utterances and to impress and please their interlocutors. The groups of words which were initially unrelated became idioms through generalization and stability and these elements of language contain unique expressive and communicative values, intensifying the imaginative capacities of language.

Usually, idioms, especially those based on metaphors and metonymies contribute to the expressive value of a text. Their intensifying function can often be illustrated by replacing these units with non-idiomatic groups of words. One notices that, by their elimination, the text can become stylistically deprived of expressivity or it may appear neuter to its readers. One may assert that idioms and text are indissolubly co-dependent, as the text tells us whether a group of words is employed with it its literal or figurative meaning. Rosamund Moon affirms according to the study of a large corpus of idioms, that the frequency of the idiomatic expressions based on metaphors in a text is greater than the use of their literal equivalents, for not every day people "bite bullets" or "spill beans" (Moon R., 1998, p. 124). In this context, the phraseology researcher states that certain pshyco-linguistic studies show that the idiomatic meanings are processed faster than the literal ones, and thus, in a text, the receptors have the tendency of rather noticing idioms instead of free groups of words.

The understanding and interpretation of idioms have evolved from the traditionalist, more language oriented-approach to the conceptual theory developed by the cognitive linguistics which states that our interpretation of idioms is metaphorical and based on general conventional knowledge. The explanation of idioms is described in terms of three cognitive strategies: conceptual metaphor, general conventional knowledge, and metonymies.

The general conventional knowledge refers to all the information that people have about the world around them. This is somehow unconscious, as human beings do not remember the general conventional knowledge when they speak or write, thus the process is usually done unconsciously. Conceptual metaphors and metonymies are the cognitive instruments which offer a connection between the concrete knowledge of the world people hold in their memory and the figurative meaning of a given idiom. Abbas and Younis assert that, from the cognitive viewpoint,

idioms are considered a product of our conceptual system; they are expressions that carry meaning which is different from the meaning of its individual parts, but it comes from our general knowledge of the world that is embodied in our conceptual system (Abbas N.F. and Younis L L., 2009, p. 826). This is obvious when a community shares the same experience in life or the same culture. Those who share the same stories, traditions, and experiences can understand and interpret them easily rather than those who are not native speakers, because people of the same culture share the same images that are stored in their memory and that are gathered through their life. Lakoff points out that human minds have stored large sets of conventional images of the world around them which are culturally specific, context independent and remain in people's subconscious for their entire lives (Lakoff G., 1987, p. 446).

To reflect on the mental frameworks found at the basis of the origins and circulation of idioms appears to be a difficult task. The identification of the causes which generated the existence and the frequency of idioms is an interesting and complex approach, which finds its answer in the cultural-historic matrix of the specific linguistic and cultural areas. As one may notice, idioms are not considered only part of language, but also part of culture. Cultures are typically localized and that is why he insiders of a community might experience great difficulty in decoding idioms that are related to different linguistic areas. But in spite of their cultural specificity, Abbas and Younis claim that idioms that are concerned with the human body parts can be guessed more easily because human beings regardless of their cultures are familiar with the functions of their body parts (Abbas N.F. and Younis L L., 2009, p. 827). Since human beings all share a basic body structure and have many common bodily experiences, different languages should reflect this similarity through common idiomatic expressions.

Researchers agree that establishing the moment when an idiom or another emerged is a very difficult task, but the Romanian and the English language record a broad category of such resembling unities, in spite the fact that they belong to different linguistic branches, as they have in common only the common broader genealogical descent (Indo-European language).

The preoccupation to collect the expressions and to write them down can be traced in time since antiquity; the old phraseological unities are perceived nowadays as belonging to the lexical store of the European languages, being transmitted from generation to generation and preserving their expressive abilities. Concerning the origin and the circulation of the idiomatical expressions, we notice that there are similarities between the vocabulary of the Romanian and the English language as both of them distinguish two types of cases: a category of idioms which was born through imitating the phraseological unities from the Latin and Roman territory with large circulation and frequency in both the cultured language and the popular one *(monogenesis)* and a category of idioms named *indigenous,* which were created spontaneously on the territory of each nation and in different moments, with a large distribution in the popular and familiar language. On the basis of this parallelism, C. Avădanei identifies a number of idioms *common* to the two languages "that is they were generated by the same factors of logical and psychological nature, or they were borrowed from common sources, cutting their way into language, most often through similar channels" and a series of idioms "specific to the Romanian language or to the English one (that is "indigenous"), at least until a contrary proof states differently." (Avădanei, C., 2000, pp. 120-130). In the category of common idioms, the human body becomes an inspiring source for many of the expressions from both languages, as here the resemblances are extremely evident: *a-şi băga nasul în – to poke one's nose into, a întoarce şi celălalt obraz – to turn the other cheek, a*

avea mâinile curate – to have clean hands. This similarity proves that, in spite of the well-known specificity of idioms and of the fact that they reflect conventional images and particular concepts of a certain culture, idioms making use of body parts are more predictable than others, as our body is something that we experience every day in terms of functionality, shape, size, sensation.

Cognitive semantics provides an adequate frame for a proper explanation and interpretation of idioms, as it is based on conceptual metonymies and metaphors, standing of the basis of idiom creation. Further on, we shall present an analysis from a cognitive perspective of a series of English and Romanian body idioms and we shall explain how cognitive metaphor and conventional knowledge motivate idiom meanings and how they help the transfer of meaning from one language to another. Metaphors and idioms are in a process of obvious dependency. There are scholars of figurative language who do not perceive idioms as being metaphorical as they are classic examples of "dead" metaphors; they argue that phraseological units were once metaphorical, but they lost this feature and now they exist in our vocabulary as fixed lexicalized items. “Yet a closer look at idiomaticity, one that seeks important generalization across different idiomatic phrases, reveals that idioms do not exist as separate semantic units within the lexicon, but actually reflect coherent systems of metaphorical concepts” (Gibbs R, 1997, p. 142*)*. The figurative meanings of idiomatic phrases are determined by the conceptual knowledge of the world, which has a metaphorical foundation. Studies in cognitive psychology and neuroscience have shown that people in their quest to understand idiomaticity, analyze idiom structure, assign meaning to each word and identify the words that make sense for the general interpretation of the phrase. Conventional images shared by a community, play a fundamental role in language, and they are often expressed through metaphors. G. Lakoff is the one who, in his studies on the metaphor theory, has shown that it is not only a linguistic anomaly or a figure of speech, but rather a cognitive mechanism that helps to explain the complex realities, starting with simple familiar concepts. A *conceptual metaphor*, widely used in language, can become, among other things, an idiomatic phrase.

Mappings or conceptual correspondences come from a subconscious process of comparing elements of different domains which have obvious characteristics. Metaphor is a pattern of thought that is based on a systematic mapping of ontological correspondences between the entities from a source domain and a target domain. The conceptual metaphor is a relation between two different concepts, created in such a manner that features of the first concept are transferred to the second one. According to Lakoff's definition, a metaphor is a product involving both mappings and individual linguistic expressions and it is important to make a distinction between these two, since generalizations and conceptualizations are relevant for the approach of understanding the metaphor as a phenomenon (Lakoff G., 1993, p. 209). Lakoff argues that many metaphorical expressions discussed in the literature on conceptual metaphor are idioms. In cognitive linguistics, the meanings of phraseological units are not arbitrary, but rather motivated, because they fit into one of the conceptual systems (Lakoff, G., 1993, p. 211).

We pointed out that the connection between metaphor and idiom is not explained only by formal and semantic arguments. An idiom is not just a lexical and semantic unit, where the overall meaning appears to be different from the meanings of its components, but is a product of human knowledge expressed through concepts. Metaphors are actually language, expressive forms with an aesthetic role, and also mappings of the human perception on reality. Whether they are understood as figures of speech or as illustrations of our conceptual thinking, metaphors are

premises for the existence of idioms. Thus, we acknowledge that the presence of conceptual metaphors motivate why certain idioms refer to specific types of images and experiences.

Further on, we will refocus our attention on body parts idioms and we will analyse whether there is a considerable degree of correspondence regarding English and Romanian body idioms in terms of the way the two cultures store information through conventional metaphors and metonymies. For our examination, we chose a collection of examples from some of the dictionaries of idioms we worked with in our previous studies: *Dictionary of Idioms and their Origin*, *Longman Idioms Dictionary, Dicționar de expresii şi locuțiuni al limbii române;* we also used some of the recent contrastive studies made on body idioms for English and Romanian: *Conceptual Motivation of English and Romanian Shoulder, Arm and Hand Idioms. A Contrastive Approach* (Trantescu Ana-Maria, 2015) and *Face-ing Idioms. A Contrastive Analysis between English and Romanian* (Burlacu Diana, 2016). We mention that we did not select a large corpus of examples and we did not cover all the body elements that may form idioms, as this is not an extensive study, but the idioms we selected are representative for our conclusions.

As we have seen, the common bodily experiences and structure have already made us identify a series of similar idioms which could easily be translated from one language to another and could properly be understood by the people of the two cultural communities. XXXXX asserts that: "cognitive linguistics maintains that the mind is embodied. While abstract concepts are mostly metaphorical, metaphors that structure them are, by and large, derived from bodily experience. Since human beings all share a basic body structure, and have many common bodily experiences, it follows that different languages should have parallel conceptual metaphors across their boundaries." (Yu N., 2007, p. 388).

Our body, with its experiences and functions, is a source domain for metaphorical mappings into more abstract domains and therefore, the comparative study of English and Romanian idioms shows that the key body words have developed similar figurative meanings. In both languages, idioms reflecting figuratively the concept of *face* express the metonymic and/or metaphoric understanding of the face as "highlight of appearance and look", "indicator of emotion and character", "focus of interaction and relationship", "dignity and prestige", because *face* is the most distinctive part "which displays emotion, suggests character and conveys intention." (Yu N., 2007, p. 390). Choosing or not to appear publicly or go somewhere is suggested by *(not) show one's face- a-şi arăta fața.*; *face to face- față în față*, adding privacy or discretion, as in between you and me, in each other's presence, opposite one another; in direct communication; *eyeball to eyeball- ochi în ochi* means "confronting each other"; *a spune pe față/(verde) în față- to tell one to one's face, to say something (right) to someone's face)* signifies telling something overtly or directly to someone. The human face as indicative of the entire occurs frequently in some further idiomatic expressions: *a scăpa/a ieşi cu fața curate- to save one's face or land on one's feet*, which means keeping their reputation or dignity after a rough time; *a-și întoarce fața (de la)- to face away from* suggests refusal to see or talk to a person anymore; *to get face or to save face- a-şi salva reputația*; *to lose face – a-şi ştirbi reputația*, means losing their social respect and dignity, being publicly humiliated (Burlacu D., 2016, p. 464). Naturally, detecting the conceptual metaphors and metonymies behind the majority of the face idioms appears to be an easy task, since a number of the idiomatic expressions appears to be quite transparent, such as *blue in the face- albastru la față*, the facial colour one gets when talking too much (as if lacking oxygen) or because of exertion, exasperation or anger. But idioms lose transparency and their meanings seem

quite difficult to grasp by the speakers of another linguistic community, but an apparently illogical idiom disambiguates once its linguistic, social or cultural origins can be traced. For example, *to have egg on one's face - a se face de râs, a se acoperi de ridicol* expresses the metonymic conceptualization of the *face* as a funny-looking, ridiculous appearance, indicator of losing dignity. The etymological explanation helps us properly identify the conceptual metonymy which cognitively motivates the discussed idiom, and thus find an appropriate equivalent in Romanian: "Brandreth gives an American origin in the 1960s and a British use in 1972. It has certainly spread rapidly in this country, mainly in journalism. Throwing eggs at an opponent is not uncommon, especially on the political hustings. The idea seems to be that a politician with egg on his face is made to look foolish. Metaphorically, a decision that backfires leaves those responsible with egg on their faces" (Flavell and Flavell, 1994, p. 80).

While the bodily experiences represent universal source domains for conceptual metaphors which structure abstract concepts, cultural models have an interpretative function in viewing the body and its role in grounding metaphor. In an attempt to demonstrate that metaphor, body and culture form a "circular triangular relationship" (Yu N., 2007, p. 388), Yu points out that cultural models may interpret the same embodied experience differently and attach different values to the same bodily experiences or to the same parts of the body. In analysing English and Romanian idioms containing the keyword *hand*, we intend to examine whether, in the two cultures and languages, the same body parts or bodily experiences are selected to map onto and structure different abstract concepts or not.

The conventional knowledge represents a source of cognitive motivation for many hand idioms in English and Romanian: *put/stick your hand into your pocket – a băga adânc mâna în buzunar* means "to pay a lot for something" and it seems that the individuals of both cultural community share the same conventional unconscious information that makes the idiom easily translatable from one language to another. The study of metonymic and metaphoric expressions of *hand* idioms In English and Romanian seems to suggest the existence of intricate relationships between the conceptual metonymies and metaphors of these two languages. Our hands are one of the most important body parts of our relation with the external world and one of the most defining characteristics of our existence. This could be the explanation of the presence of so many possible conceptual metonymies and metaphors cognitively motivating idioms, some of which we will present further.

THE HAND STANDS FOR ACTIVITY is a metonymy that shows that many prototypical activities are manual and human beings have always identified themselves with the idea of labour and activity: *to give somebody a hand- a da o mână de ajutor, the right hand does not know what the left hand is doing – nu ştie stânga ce face dreapta.* THE HAND STANDS FOR THE SKILL motivates the following idioms: *to be a dab hand with something- a avea mână bună, somebody's hand is out- a-şi ieşi din mână*. THE HAND STANDS FOR THE PERSON is a conceptual metonymy that created the idioms: *to force somebody's hand- a forţa mâna cuiva*. THE HAND STANDS FOR RESPONSIBILITY function as a metonymy for responsible persons: *somebody/something is in safe hands- a fi pe mâini bune, have a hand in doing something- e mâna cuiva*. THE HAND STANDS FOR CONTROL/AUTHORITY created the following idiom: *the heavy hand- braţul legii, a da pe mâna justiţiei*. Some conceptual metaphors also motivate the existence of hand idioms in English and Romanian. CONTROL IS HOLDING IN THE HAND: *get out of hand- a scăpa din mână, take something in hand- a lua frâiele în*

mâini, a-și lua destinul în mâini; POSSESSION IS HOLDING IN THE HAND*: in the hands of somebody- a fi în mâinile cuiva, get your hands on somebody- a pune mâna pe cineva*; COOPERATION IS HOLDING HANDS: *go hand in hand with- a merge mână în mână, work hand in hand with- a lucra mână în mână cu.*

From the examples we selected, which are just a few from the large category of hand idioms, it is quite obvious that we do things with our hands in both cultures and people conceptualize activity, control, responsibility, possession, cooperation through the metaphorical expression of the word *hand*. Our experiences with the hands represent a common ground and an existential frame for many shared conceptual metonymies and metaphors structuring abstract concepts in both languages. Although, the hand idioms show a large degree of correspondence in the two languages some differences may still exist and we will only give a few examples. The metonymies THE HAND STANDS FOR ACTIVITY and THE HAND STANDS FOR RESPONSIBILITY motivate the idiom *have a hand in doing something* which in English means simply "to be involved in something", while in Romanian, *este mâna cuiva* means "being involved in activities with negative consequences." The metonymy THE HAND STANDS FOR CONTROL/AUTHORITY created an English idiom *have the whip hand over somebody*, meaning "being able to control somebody", which has no Romanian counterpart. The metaphor CONTROL IS HOLDING IN THE HAND motivated the idiom *fall into somebody's hands*- a-i cădea/pica cuiva ceva în mână. In English, this idiom has a negative connotation, while in Romanian it is not always negative. The idiom *out of somebody's hands*, motivated by the metaphor POSSESSION IS HOLDING IN THE HAND, does not have a Romanian counterpart, while the opposite has a Romanian equivalent *in the hands of somebody- a fi în mâinile cuiva.*

As we can see from our brief analysis of just a few body idioms, the conceptualization of body parts depends on the conventional knowledge people have on the characteristics and functionality of these important elements of our biology. Conceptual metonymies and metaphors are the cognitive instruments which offer a connection between the concrete knowledge of the body parts people of English and Romanian culture hold in their memory and the figurative meaning of given idioms. Our analysis illustrates that there are many idiomatic expressions which have the same figurative meaning, being motivated by the same conceptual strategies. This does not mean that these two languages and cultures do not contain examples of body idioms that are motivated by different cognitive structures and that there are no variations in figurative meanings (we have given such examples, and the investigation can be more extensive and provide a larger number of examples). But still, we have to admit that our examination of body idioms provides a considerable degree of correspondence between the two languages in terms of similar conceptual strategies for interpretation. As English and Romanian do not belong to the same linguistic area, we can only conclude that the general knowledge of physical events is common to all European languages and that the metaphorical knowledge based on images illustrates the universal unity, beyond linguistic and cultural differences. Therefore, the conventional knowledge is a cognitive mechanism that includes information that people have about a particular conceptual domain in a given culture. It is inextricably linked with people's perceptions of the surrounding reality, subconscious perceptions of which people do not remember when expressed through language.

References

Avădanei, Constanța, *Construcții idiomatice în limbile română şi engleză*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iaşi, 2000.

Abbas, Nawal.Fadhil. and Younis Lina Laith., « Body Parts Idioms: A Cross-Cultural Significance », in *Journal of College Of Education for Women*, vol.20 (4), 2009.

Burlacu, Diana, « Face-ing Idioms. A Contrastive Analysis between English and Romanian », in *Convergent Discourses. Exploring the Contexts of Communication*, Arhipelag XXI Press, Targu Mures, 2016.

Duda, Gabriela, Gugui, Aglaia, Wojcicki, Marie Janine, *Dicționar de expresii şi locuțiuni al limbii române*, Editura Albatros, Bucureşti, 1985.

Flavell, Linda; Flavell, Roger, *Dictionary of Idioms and their Origin*, Kyle Cathie LTD, 1992.

Gibbs Raymond W. Jr., Bogdanovich Josephine, M., Sykes Jeffrey, R., and Barr Dale, «Metaphor in Idiom Comprehension », in *Journal of Memory and Language*, no. 37, 1997.

Knappe, Gabriele, *Idioms and Fixed Expressions in English Language Study before 1800. A Contribution to English Historical Praseology*, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2004.

Lakoff, George, « The contemporary theory of metaphor », in Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge University Press. pp. 202-251, 1993.

Lakoff, George, *Women, Fire and Dangerous Things*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Longman Idioms Dictionary, Longman Group Ltd, London, 2001.

Makkai, Adam, *Idiom Structure in English*, Mouton, Paris, 1972.

Moon, Rosamund, *Fixed Expressions and Idioms in English*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Trantescu, Ana-Maria, « Conceptual Motivation of English and Romanian Shoulder, Arm and Hand Idioms. A Contrastive Approach », in *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, Universitatea din Pitești, Pitești, 2015.

Yu, Ning, « The relationship between metaphor, body and culture » in *Body, Language and Mind*. Volume 2: *Sociocultural Situatedness*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2007.

GESTICA ITALIANĂ, UN LIMBAJ SPECIAL

Mirela Aioane
« Alexandru Ioan Cuza» University of Iaşi, Romania

Abstract*. The article presents a special case of paraverbal communication: Italian gestures. In informal contextual situations, the interlocutors' spontaneity determines the use of body language: mimic, face expression, gestures accompanying, in most cases, the spoken language. The gestures used by Italians are placed in a special category; their encoding has to be acknowledged and correctly interpreted in order to a real communication exchange. Italian gestures are conveyed from one generation to the next and are developed through education; they are acquired at home, in the family, and they are enriched in other periods of life, such as the school years, while playing, at one's work place, during military service. We will introduce the most most usual gestures of the Italians, adding up a scheme of their practical usage. Scientists are constantly interested in Italian gestures, whether they are Italian or other nationalities: psychologists, linguists, anthropologists, sociologists.Italian gestures can be misinterpreted, leading to the impossibility of communication, when people belonging to different cultures are not able to see their meaning. Linguistic competence means having good lexical and grammar knowledge of a foreign language but also good knowledge of the paraverbal language accompanying it.*

Keywords*: paraverbal communication; the language of the hands; the Italians' gestures; oral discourse; social encoding.*

Gestica reprezintă totalitatea gesturilor umane care însoțesc discursul oral în diferite situaţii comunicaţionale sau în anumite stări de spirit, fiind cu precădere folosită în împrejurări informale. Este vorba, mai ales, de folosirea mâinilor în timpul vorbirii şi uneori, în absența actului locutor. Gesturile lasă loc multor interpretări, incertitudini, neînţelegeri, deseori o mimică inadecvată sau un gest nepotrivit într-o anumită circumstanţă sau citit astfel, pot duce la reacţii neaşteptate din partea publicului. Gestul este reprezentat de orice mişcare efectuată cu braţele, cu mâinile, cu degetele, cu umerii. Gesturile comunicative sunt realizate, în special, de mâini.

Comunicarea nonverbală, limbajul corpului, este o manieră de a transmite informaţii prin intermediul gesturilor, posturii corpului, accesoriilor personale, expresiilor faciale, mimicii, timbrului vocii. Comportamentele nonverbale cuprind, după părerea specialiştilor 60-65% din întreaga comunicare interpersonală (Burgoon, J.,K, 1994, pp. 229-280). Acest tip de relaţionare scoate în evidenţă o gamă variată de indicii: poate releva gradul de educaţie a unui individ, senimentele sale, apartenenţa socială, intenţiile sale, starea sa de sănătate mentală. Comportamentul nonverbal este universal (dacă ne gândim, de exemplu, la un simplu gest, cel al semnului crucii la români, dar nici acesta nu poate fi, bineînţeles, acceptat în alte culturile) şi deşi trăim în era computerelor, a telefoanelor performante şi a videoconferinţelor, oamenii continuă să prefere întâlnirile directe, care vor dezvălui foarte multe trăsături caracteriale ale interlocuturilor prin observarea elementelor nonverbale. (Navarro, J, 2017, p.19)

Ne vom referi în cele urmează, fără a avea, însă, pretenţia unei prezentări exhaustive, la limbajul mainilor şi degetelor în gestica italiană, un limbaj deosebit, propriu poporului din peninsulă şi de multe ori, foarte greu de descifrat de străini şi uneori chiar de italienii care călătoresc într-o regiune

diferită de cea de rezidenţă. Mâinile şi degetele noastre sunt foarte expresive, coordonate conştient sau inconştient de creier (menţionăm că nu ne vom referi la limbajul semnelor pentru surzi).

Pornind de la aspectul fizic al mâinilor unui om, putem înţelege ce tip de muncă exercită: manuală sau intelectuală, este o persoană îngrijită sau nu, îşi acordă o importanţă personală excesivă etc. Vorbele noastre pot fi mai convingătoare sau mai puţin interesante după cum vom fi capabili sau nu să folosim limbajul mâinilor. Nu vom trece în revistă tot arsenalul mâinilor, deoarece prezentarea ar fi deosebit de stufoasă, ci ne vom referi strict la extraordinarul limbaj gestual al italienilor. Nu putem să nu amintim cât de importantă este o strângere de mână, care ne poate rămâne în minte ca un episod fericit sau nefericit privind întâlnirea (uneori, singulară) cu o persoană anume. Acest prim contact fizic cu un om ne ajută să înţelegem cum suntem percepuţi de celălalt sau cum ne percepem noi intelocutorul. Strângerea mâinii în mediul european este un gest obişnuit, însă, în alte culturi, cum ar fi cea japoneză, este de neconceput, considerat nepoliticos; la fel, îmbăţişările sau sărutările între două persoane pe cei doi obraji. Unele gesturi ale mâinilor (degetelor) îi pot ofensa pe ceilalti; gestul deitic, al arătatului cu degetul, de exemplu: degetul arătător îndreptat spre cineva, fie el copil sau adult, este ofensator, insultător, ameninţător; în egală măsură, însă, un orator care nu impune prin statură (Hitler sau Mussolini, de exemplu) au reuşit să atragă masele şi să fie convingători prin gestica manifestată în timpul discursurilor lor, prin tonul vocii, prin ţinută şi prin atitudine. Sprijinirea mâinilor oratorului, de exemplu, de un pupitru sau de o masă, cu corpul drept sau uşor aplecat înainte, este perceput ca un gest ce însoţeşte un discurs autoritar, iar oratorul emană stăpânire de sine, siguranţă, forţă de convingere.

În alte culturi, anumite gesturi pot apărea nepotrivite în rândul europenilor: de exemplu în Orientul mijlociu şi nu numai, ţinerea de mână este un gest obişnuit, între femei, între bărbaţi sau între bărbat şi femeie, ceea ce europenilor sau americanilor li se pare inadmisibil, jenant sau insultător, mai cu seamă când gestul este realizat între persoane de acelaşi sex.

Gesturile şi mimica tipice oricărei comunicări verbale între doi sau mai mulţi interlocutori sunt aceleaşi în lume, încât pot părea înnăscute; aşadar, surâdem când suntem bucuroşi, fericiţi, ne încruntăm când ne deranjează ceva. Expresia feţei este determinantă în cea mai mare parte din cazuri şi situaţii de comunicare. Ridicarea din umeri semnifică aproape peste tot în lume necunoaşterea unui răspuns la o întrebare, deşi a răspunde astfel la o întrebare poate părea jignitoare, neraportată la un anumit context situaţional. Cu mâinile aplaudăm când dorim să apreciem performanţa cuiva sau batem uşor din palme, pentru a ne exprima ironia, sarcasmul, pentru o actiune nedorită sau arătăm cu degetul de la mâna dreaptă încheietura mâinii stângi pentru a întreba cât este ceasul sau pentru a semnala întârzierea interlocutorului/interlocutorilor. Există gesturi involuntare, care pot trăda emoţia, neplăcerea, nerăbdarea, o anumită atitudine, imediat percepute de intelocutori, într-o situaţie comunicativa specifică. Gesturile simbolice sunt produse cu intenţie, fiind codificate şi împărtăşite de o comunitate, conform unor legi scrise sau nescrise: este vorba de saluturi, efectuate printr-un semn al capului şi/sau un surâs, un gest cu mâna ridicată în aer, semnul V, victorie, arătătorul şi degetul mijlociu de la mână în forma literei V; ridicarea a două degete de către copii la şcoala pentru a răspunde la o întrebare în clasă; degetul arătător care arată un obiect sau o persoană, gest deitic, nepoliticos, care poate fi efectuat doar în situaţii informale şi faţă de prieteni, persoane foarte apropiate, familie; gesturi care indică diferite dimensiuni: de exemplu, un pescar arată cu mâinile mărimea unui peşte pescuit, în timp ce povesteşte întâmplarea.

Alteori, un conferenţiar sau un orator, pentru a marca enfază, pentru a accentua o idee, punctele cele mai importante ale discursului, demne de a fi reţinute sau pentru a marca propria ironie sau autoironie, pe lângă accentele vocii, o anumită expresie a feţei, foloseşte si diferite gesturi ale mâinilor pe care le mişcă în aer, cel mai adesea, cu palmele desfăcute înspre corp. Uneori gesturile se substituie limbajului într-un mijloc de transport în comun, de exemplu, în condiţii de aglomeraţie sau cand ne aflăm în imposibilitatea de a comunica verbal ceva, avem un lapsus, sau nu ne amintim un cuvânt sau între copii în clasă: gestul care indică o foarfecă, un cuţit, o ţigară, o cantitate sau semnul ghilimelelor făcut în aer, pentru a semnifica existenţa unui citat, care nu aparţine vorbitorului, acesta detaşându-se de cele afirmate etc.

Unele gesturi sunt considerate triviale, obscene, complet interzise femeilor şi evitate de unele categorii sociale, chiar în mediu informal; astfel, un gest comun italienilor şi românilor, degetul mare introdus între arătător şi mijlociu, pe jumătate îndoite, trebuie evitat. Actualmente este recunoscut în sudul Italiei; în Nord, fiind transmis doar pe cale cultă (Dante, în cântul al XXV-lea, 1-3, din *Infernul* îl menţionează) (Sobrero, A, treccani.it.Enciclopedia. Tipologie di gesti).

O altă categorie de gesturi, care dau informaţii asupra lumii şi a identităţii vorbitorilor, comune europenilor, în special, sunt, printre altele, următoarele: pumnul strâns ridicat în sus, care indică *sunt comunist*, gestul salutului nazist, palma întinsa cu braţul înainte, uşor ridicat, *Hiel, Hitler!* sau gestul generalizat cu atingerea lobului urechii şi tragerea lui lin în jos, care semnifică orientarea sexuală, *homosexual.*

Un gest comun politicienilor, preşedinţilor de stat, este punerea palmei mâinii drepte pe inimă, pentru a indica sinceritatea vorbelor sau în momentul intonării imnului naţional, gest, în acest ultim caz, comun şi sportivilor premiaţi în competiţii internaţionale. Apartenenţa la un grup, de exemplu, al feministelor, se exprimă prin realizarea unui triunghi cu degetele mari şi a arătătoarelor de la cele două mâini unite. Acoperirea feţei (ochilor) cu palmele poate semnifica ruşine sau culpabilitate sau refuzul de a vedea ceva neplăcut; mâna dreaptă (sau stângă) cu palma în sus, cu o uşoară mişcare în sus, este percepută ca o invitaţie pentru a lua cuvântul în conversaţie; arătătoul ridicat poate exprima cererea de atenţie din partea celui care vorbeşte etc. Gestul rockerilor, degetul mare de la mână, arătătorul şi mijlociul întinse în faţă sau în sus, cu mesajul *I love you*, apărut la finele anilor 1980, este astăzi în declin, nemaifiind cunoscut în rândul tinerilor de pretutindeni.

Gesturile pot fi codificate, cum este cazul gesticii italiene; este vorba de gesturi împărtăşite, cunoscute de vorbitori şi transmise din generaţie în generaţie prin educaţie sau pe cale culturală. Ne vom referi în continuare la gesturile arbirare ale italienilor. În unele regiuni din sudul Italiei, Campania şi în insula Sicilia, gestualitatea este foarte bogată şi se pare, moştenită de la greci. Chirologia sau cherologia (gr. kheir-mână) este ştiinţa care studiază gesturile simbolice italieneşti, în număr de 39 de forme ale mâinii. (Poggi, I, treccani.it.Enciclopedia. La gestualità italiana**)**

În insula Sardinia se gesticulează mult mai rar cu mâinile. Unele gesturi folosite în anumite zone nu mai sunt cunoscute în altele, mai ales de către generaţiile mai tinere sau au semnificaţii diferite. Astfel, atingerea repetată a bărbiei cu dosul palmei în toată Italia înseamnă *Cui îi pasă? Nu-mi pasă*, iar la Napoli, în Campania reprezintă o negaţie: *Nu, Deloc, Absolut deloc.* Un străin care vizitează ca turist Italia trebuie să evite să imite gestualitatea italienilor sau să folosească gestica în

exprimare pentru a nu fi ridicol, pentru a nu se pune în situaţii neplăcute sau pentru a nu fi înţeles greşit sau a jigni.

În Italia sunt folosite frecvent două gesturi tipice în comunicarea de zi cu zi, în limbajul colocvial, faţă către faţa: gestul umbrelei (*fare manichetto*) şi mâna „lalea" (*la mano a tulipano*) (Isabella Poggi treccani.it Enciclopedia. La gestualità italiana).

Primul gest constă în lovirea încheieturii braţului, în zona cotului cu mâna dreaptă, cu ridicarea antebraţului. Înseamnă: *Nu m-ai înșelat!* sau *Te-am înșelat, te-am dus!*, un gest ofensator, urât, grosolan, vulgar, efectuat de bărbaţi, niciodată de femei. Celălalt gest, recunoscut de străini ca tipic italian este utilizarea mâinii în formă de lalea, denumire pe care i-a dat-o scriitorul Carlo Emilio Gadda in romanul *Quer pasticciaro brutto de Via Merulana.* Semnifică: *Ce spui? Ce vrei? Cum așa? Dar ce tot spui?* cu conotaţie negativă, mâna mişcându-se în sus şi în jos rapid de două trei ori. Privirea celui care îl execută este uimită. Când exprimă o atitudine de critică, de reproş, mâna se mişcă lent şi amplu, însoţit de un surâs ironic: *Cum e posibil?*

Pentru a indica legătura logică între frazele unui discurs, degetul arătător şi degetul mare unite realizează o acţiune de rotaţie, pumnul rămâne închis şi semnifică: *adică, vreau să spun în continuare*, gest folosit şi în alte culturi, însa rar înţeles ca atare. În România, într-un mediu mai elevat nu este deloc apreciată gestica, care poate trăda un grad redus de educaţie sau provenienta socială, ceea ce conduce la autocontrol şi diminuarea folosirii *vorbitului cu mâinile*, cum ironic este denumit acest limbaj substitutiv.

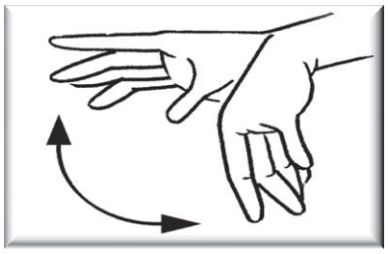
Un alt gest comun italienilor este cel făcut cu arătătorul care atinge obrazul şi se mişcă ca pentru a înşuruba un ceva; poate avea mai multe manifestări ale plăcerii: *ce bun e!*, cu referire la o mâncare sau la un film, o carte sau chiar *ce fată frumoasă, bună!* Atingerea şi tragerea uşoară cu degetul arătător a părţii de jos a unui ochi, semnifică: *atentie! uită-te cu atenție!* şi nu numai cu referire directă la calitatea vizuală.

Reproducem mai jos o selecţie a aunei scheme ce conţine cele mai uzuale gesturi ale italienilor (Telmon,T, 2009, pp. 589-648), cu explicaţia lor în limba română, menţionând totodată că paleta acestor gesturi este mult mai variată, mai amplă şi foarte diversificată.

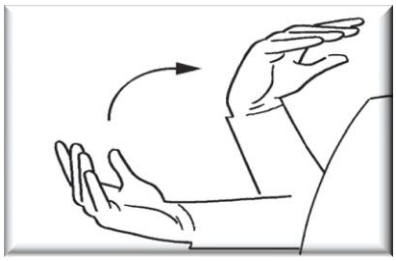
Mâna lalea

Nu-l suport

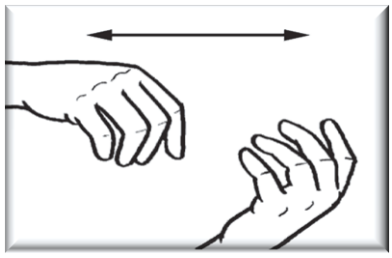
Atenție! (occhio!)



Vino!

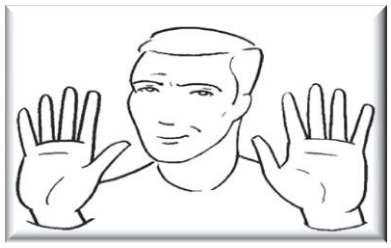


Cu ceva timp în urmă



Batjocură (semnul arcuşului pe corzile viorii)

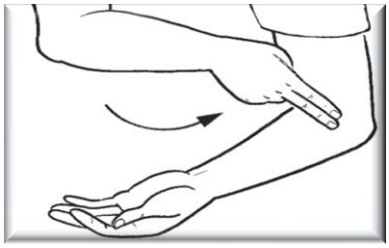
Nu ştiu



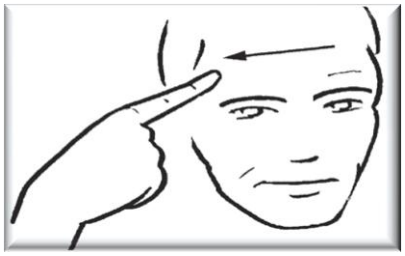
Nu e vina mea!

Nu-mi pasă!

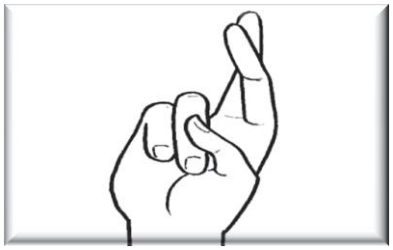
Mi-e foame!



Ce plictiseala!

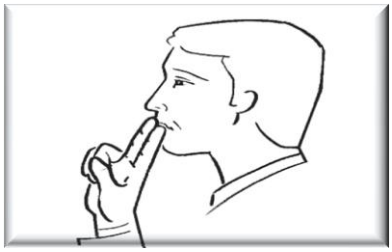


Nu sunt prost!Nu ma duci!



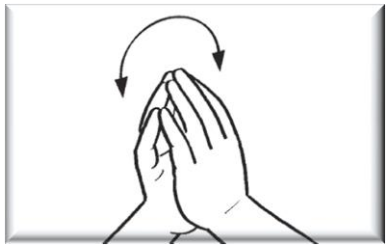
Noroc!

Ia asta de la mine! (A necăji)

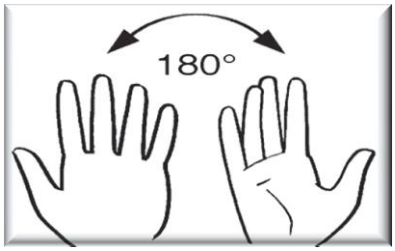


Jur!

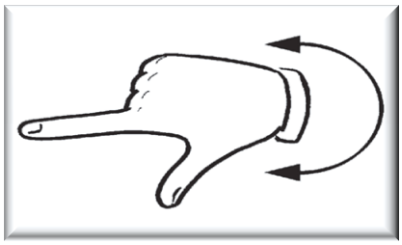
Îndoială



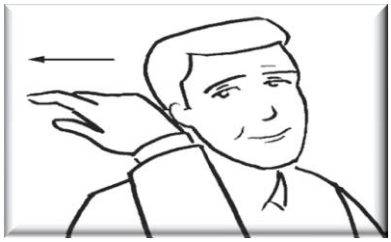
Reproş (Cum aşa? E posibil?



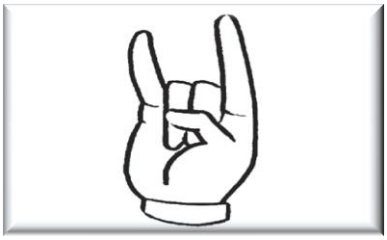
S-a schimbat cu 180 de grade!



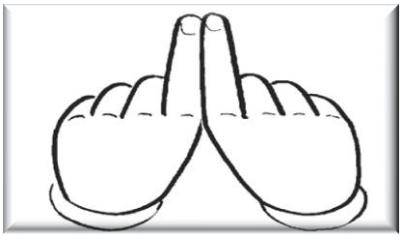
Nimic!



Nu ai înțeles nimic! Pa! Du-te!

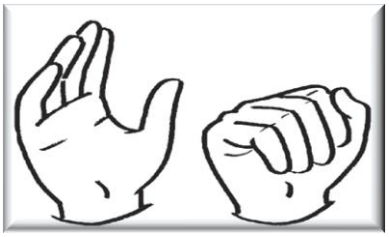


Antipatie! Piei, piază rea!



Înțelegere între două persoane

Aşa de slăbuț



Salut de despărțire

Concluzii

Mişcările deosebite ale mâinilor ne pot eficientiza puterea de convingere, discursul, credibilitatea, simpatia, dar ne pot face şi antipatici interlocutorului, dacă nu dispunem de educaţia necesară sau dacă folosirea acestui tip de limbaj nu este pentru unii dintre noi nici învăţat, nici dobândit şi nici un dar natural. Ascunderea mâinilor sau nervozitatea lor în timpul unui schimb verbal faţă către faţă, apare ca un gest nepoliticos şi nepotrivit. Daca nu cunoaştem gestica corespunzătoare unei anumite culturi, cum este cea italiana, de exemplu, este mai bine sa ne abţinem de la folosirea gesturilor în conversaţie pentru a nu crea o impresie negativă asupra interlocutorului.

Referințe

Carpitella, Diego, *Cinesica 1. Napoli. Il linguaggio del corpo e le tradizioni popolari: codici democinesici e ricerca cinematografica*, «La ricerca folklorica» 37, 1981.

Burgoon, J.K., *Nonverbal communication. The unspoken dialogue*, Columbus, OH: Greyden Press, 1994.

Navarro, Joe, *Secretele comunicării nonverbale*, Bucureşti, Meteor Publishing, 2017.

Popa, Ciprian, *La gestualità italiana e romena. Breve presentazione comparativa*, Universitatea "Stefan cel Mare", Suceava, conferința *Discurs critic şi variaţie lingvistică*, 2016.

Telmon, Tullio, *La gestualità in Italia*, in *La cultura italiana*, diretta da L.L. Cavalli Sforza, Torino, UTET, 12 voll., vol. 2º (*Lingue e linguaggi*, a cura di G.L. Beccaria), 2009.

Webgrafia:

treccani.it Enciclopedia. Gestualità italiana. Poggi, Isabella

treccani.it Enciclopedia.Tipologie di gesti. Sobrero, Alberto

NOTES ON HEAD SYMBOLISM

Radu Cozmei
"Grigore T. Popa" University of Medicine and Pharmacy, Iaşi, Romania

Abstract. *The remarkable amount of language and thought invested in the study and evaluation of "the part of the body above the neck," also known as* ***head,*** *has brought about the development of an impressive semantic constellation associated with this exquisite biological wonder. The head as a meaningful communicable cultural object is examined in its symbolic diversity as rendered by various human cultures.*

Keywords*: head as cultural object; somatic symbols; head symbolism.*

Cephalization and the development of the Head

In humans, the head is the uppermost part of the body which contains the skull, the brain, the main sensing organs and the feeding and breathing orifices. This part of the organism is present in various life forms as a result of "cephalization [an evolutionary trend defined as] the concentration of neural and sensory organs at the anterior portion …of the body" (Rittner, D. and McCabe, T. L.,2004, p. 3). The development of the head "provides an advantage for organisms as they travel forward: they can be aware of the environment they are entering and move toward food sources or away from danger" (Cullen, K., 2009, p. 35). In modern humans, the presence of a head as part of the body allows them not only to control the intake of air and food but also to collect and process data detected in the proximal or distant areas of the environment, to recognize relatives, friends and enemies and to evaluate the personality of others, their emotional state and their background.

The head as cultural object

The head has acquired the status of a complex cultural entity which can be approached with the help of various disciplines including anatomy, physiology, physics, biomechanics, molecular and developmental biology, evolutionary theory, archaeology, anthropology, paleontology, morphogenesis, embryology, cranial ontogenesis, psychology, sociology, esthetics, literary history, symbology and linguistics.

Linguistic aspects

The existence of the concept of ***head*** generated an abundance of linguistic material used in every day communication, in all known languages, as well as lexical elements pertaining to the medical jargon. In English, for instance, we can find nouns (***head, crown, nut, bean, noddle; skull, cranium***) – (*WordNet 3.0,* 2017), adjectives (**head waiter;** ***heady***), verbs (***to head***), phrasal verbs (***to head off; head up; head out***), idioms (***head over heels; beat something into someone's head; bite someone's head off***) - (*Macmillan English Dictionary, pp.657- 660)* and proverbs (***The mob has many heads but no brains; A man will sacrifice his head to conquer a hear; Every head is a world.***) – (*proverbicals.com,* 2017).

Social aspects

The visual perception and the capacity to discriminate between familiar and unfamiliar faces as well as the ability to interpret expressions plays a fundamental role in the selection and performance of social behaviors and rituals, the adoption of dress codes, the signaling of social status or the use of certain types of punishment, such as beheading or hanging.

Thus individuals will approach and smile to a person they identify as one of their friends, they will recognize and observe the rules governing a funeral ritual when the faces of the participants express grief and sadness, they will don the appropriate type of head cover for each occasion, they will choose and adopt various hair, beard and moustache styles, they will wear jewels and make-up, paint or tattoo their faces or even wear piercings and they will carry an identity card or a driving license bearing a digital photograph of themselves.

The respectable interest in the study of the head took a severe unscientific turn when the form and volume of the head became a reason for negative discrimination: at the beginning of the 19th century, the Viennese physician Franz Joseph Gall created phrenology, a pseudoscience which used the measurement of the shape and size of the skull as a means to detect personality characteristics (Strickland, B., 2001, pp. 498-499). Later, in Nazi Germany, doctors created and used instruments to measure head size and to evaluate skin, eye and hair color in order to place a human subject on an Aryan-non-Aryan spectrum that could help them identify Jewish individuals to be sent to the concentration camps and exterminated (Riley, N.S., 2004, pp.54-60).

The need to improve one's physical appearance stimulated the development of plastic surgery. According to the annual Global Aesthetic Survey for procedures completed in 2016 by the International Society of Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS), an overall increase of 9% in surgical and non-surgical cosmetic procedures was recorded within the twelve months study. The report shows that the top five countries – USA, Brazil, Japan, Italy and Mexico – account for 41.4% of the world's cosmetic procedures with Romania occupying a modest 23rd place with 76,911 procedures representing 0.3% of the world-wide total (ISAPS, 2017).

Surgical interventions have been used to help victims of major trauma whose faces were seriously affected in various accidents; nowadays, successful face transplants are performed in modern medical institutions such as the Mayo Clinic in Rochester, Minnesota (Graaf, M.D.,

2017). A highly disputed operation scheduled to be initiated by the end of 2017 will attempt to attach the head of a patient suffering from a chronic disease to the body of a donor; the operation will be performed by a team coordinated by the Italian neurosurgeon Sergio Canavero (Osborne, H., 2017).

Artistic aspects

Portraits represent a major genre in the field of painting, sculpture and photography; in many cases the artists include the necks and the shoulders of their subjects, sometimes the torso and the hands are also represented while the whole body is the least preferred alternative; as for the heads, they are always present. This type of artistic endeavor is so abundant that special art galleries are dedicated to it, such as the famous National Portrait Galleries in London and Edinburgh or the Portrait Gallery of the Golden Age in Amsterdam.

Literary contributions involving the presence or absence of a head could be mentioned too: 'The Legend of Sleepy Hollow" by Washington Irving, whose infamous Headless Horseman continued his bloody career in the cinematic version of the story - *Sleepy Hollow* – directed by Tim Burton, *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde, *To the Lighthouse* by Virginia Woolf and *Girl with a Pearl Earring* by Tracy Chevalier, represent only a very short list of works which could easily qualify for this category.

Myth and religion

There are many mythical and religious episodes which involve one, two, three or a multitude of heads belonging to various participants. A reliable source of such material is represented by the Greek mythology: Athena, the Greek goddess of wisdom, craft and war, was born from the forehead of Zeus, fully grown and armed; the Hydra of Lerna, a monster who possessed many heads was killed by Hercules, as the second of his Twelve Labors; Medusa, another terrible creature who had snakes instead of hair and could turned anyone looking into her eyes into stone, was beheaded by the hero Perseus (Kernbach, V., 1989, pp. 54, 235, 335).

The Bible is another generous source of examples: Salome, the daughter of Herodias danced before Herod, and obtained as reward the head of John the Baptist (Matthew 14:3-11; Mark 6:17-28); Samson, an Israelite warrior and judge, was renowned for the prodigious strength that he derived from his uncut hair; while he slept, the infamous Delilah had his hair cut and betrayed him; he was captured, blinded, and enslaved by the Philistines, but in the end God granted Samson his revenge; he recovered his strength and demolished the great Philistine temple of the god Dagon, at Gaza, killing himself as well as all those present inside the building (Judges 13–16); Saint Paul, one of the most important apostles and author of the *Pauline Epistles*, was martyred in Rome by beheading (James, M.R., 1924).

Symbolism of the Head

The fundamental symbols condense the total experience of man; they represent a synthesis of the world demonstrating the unity of the three levels of existence identified by archaic thought: the subterranean, the earth and the sky (Evseev, I., 1983, pp. 176-177).

The obviously important head has inevitably acquired symbolic value and consequently has been widely employed as a vehicle of symbolic communication. In the field of traditional symbolism the head holds a major role due to the selection rules which operate in the promotion of semiotic units from the condition of signs to that of symbols, i.e., from the status of conventional, arbitrary elements to that of motivated components, the latter being able to perform a semantic transfer based on a formal or functional similarity, on contiguity or on the identification of the part with the whole. Usually, the selected items belong to the realm of visible forms and are characterized by a remarkable expressive potentiality, a feature determined by the fact that the symbolized evokes tense, active and profound aspects of life.

The head belongs to the category of somatic symbols which are characterized by a marked anthropocentrism taking an isomorphic shape binding macrouniverse and microuniverse. Thus, the Cosmic Tree, a symbol of the tripartite structure of the universe, is placed in a homologous relation with the human body. Consequently, it is considered that the body comprises three areas, i.e., the superior area (the head), the median area (the chest), and the inferior area (the abdomen), all of these being placed under the control of the heart which corresponds to the idea of center (Evseev, I., 1983, p.178).

In this capacity, the heart is symbolized by the sun as a centre of life and the rayed sun and radiant or flaming heart share the same symbolism as centers of the macrocosm and microcosm (Cooper, J.C., 1992, p.82).While the head is considered the seat of reason and spiritual life (Cirlot, J.E., 1993, p. 141), the heart is supposed to be the house of wisdom, compassion and affection (Cooper, J.C., 1992, p. 82). There is an apparent competition between the two most important components of the body, the heart and the head as they vie to represent the idea of center. For example, the eagle's head is sometimes used as a solar symbol and emblem of the centre-point of emanation, i.e., the cosmic flame and the spiritual fire of the universe (Cirlot, J.E., 1993, p. 141).

The mythology and the symbols of the head are based on the observation that most sensing organs are located in the head or they are determined by the analogy between the spherical shape of the human skull and that of the celestial vault and as a consequence the head acquired a transcendental significance (Evseev, I., 1983, pp. 126-127); this interpretation associates the head with the sphere as a symbol of Oneness (Cirlot, J.E., 1993, p. 141). These meanings direct toward the symbolism of no. 1, the sun, perfection and divinity (Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 1994, 244-245).

The head represents the active principle, intelligence and the authority to govern (Evseev, I., 1994, p. 28). It stands for the sun, light, kingship, the masculine principle, virility and fertility; as the "seat of intellect it is what specializes man and immortalizes him, what individualizes him; the head is the masculine opposite of the woman's universalizing womb" (Vries, Ad de, 1976, p.243).

The head is the first object of honor and dishonor: the crown of glory and wreath of victory are placed on the head but so are the ashes of mourning and penitence, the fool's cap and "coals of fire"; in consecration and dedication the head is crowned or shaven (Cooper, J.C., 1992, p.80).

Images of heads on tombs or as memorials represent the life-force or genius of the person contained in the head, hence the use of busts; images of heads of flowers contain the seeds of future life; heads with wings signify the life-force, the soul and supernatural wisdom and heads of horses, oxen or boars, sacrificed or hunted contain the vital force and fertility of the respective animals and were hung up or carried in ritual processions, or served as food on ritual occasions (Cooper, J.C., 1992, p.80).

The veiled head could indicate inscrutability, secrecy and hidden knowledge; the heads of sacrifices were often veiled and garlanded, hence the veil and garland of the bride, or nun, who sacrifices her old life; the veil also protects the inner life in the head, as suggested by the custom to cover the head with hats, caps, etc. and by the tradition of wearing the head-covering in the case of married women (Cooper, J.C., 1992, p.80-81).

The vital force or immortal essence can be located in other parts of the human body: the hair – Samson and Delilah case – represent the virility of man and the seductive power of the woman; cutting the hair was understood as mutilation or loss of personality of the individual while long hair suggested social high status (a privilege of aristocracy among Celts) or a symbol of independence for the Gauls; rites of passage often involved the cutting of the hair; the joining of two ringlets of hair belonging to different persons indicated the establishment of an unbreakable bond (Hopi Amerindians); keeping a tress of hair belonging to the loved one is based on the belief that the part and the whole are connected (Evseev, I.,1983, pp. 126-29).

The hair, fingernails and bones are parts of the body which are not submitted to decay; they are considered capable to preserve the immortal soul or they function as distinctive indices of the individual in the afterlife; Dakota Amerindians believe that one of the 4 souls of the person is present in the lock of hair cut from the head of the deceased which is kept by his relatives with the purpose of throwing it in enemy territory, where the ghost of the dead will bring disease and death (Propp, 1973, p312). Bowing the head lowers the seat of the life-force before another in honor or submission while to nod the head is to pledge the life-force to some superior being or entity (Cooper, J.C., 1992, p.80).

As the head was considered the seat of the spirit, of the soul and of the divine force – mana- it became a desirable and essential object to possess, hence the tradition to cut the heads of enemies as spoils of war or to cut the scalp from bodies as trophies (Evseev, I.,1994, p. 29). Head-hunters believed they acquire the vital force and fertility of their victims. In fact, the decapitation of corpses was practice since prehistoric times and marked Man's discovery of the independence of the spiritual principle, residing in the head, as opposed to the vital principle represented by the body as a whole (Cirlot, J.E., 1993, p. 141).

The head was seen as independent of the body: decapitation after death could be followed by the separate burial the head: hero's heads were buried at strategic points or access-roads to guard a city against invasions; an illustrious example is represented by Adam's head being buried at Jerusalem; later the actual heads were replaced by sculpture (Vries, Ad de, 1976, p.243). A quality of the severed heads belonging to sacred persons was that they could talk and dispense wisdom after the death of the rest of the body and thus advised people in time of danger; the heads belonging to Arthur, Bran and the Green Knight provide impressive examples of this tradition (Vries, Ad de, 1976, p.243). Celts used to cut the heads of the enemies and to bring

them home triumphantly suspended on the necks of the horses; their enthusiasm for separating the heads from the bodies of enemies was shared by the Gaules and the Irish (Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 1994, 244-245).

The **polycephaly** of mythological creatures is a metaphor of power and of multiplied force (Evseev, I., 1994, pp. 28-29). In polycephaly each head represents a certain manifestation of the creature; a god with 3 heads indicates 3 distinct manifestations of his power; a serpent with 7 heads will illustrate the symbolism of the number associated with its own symbolism: infinite fertility; the symbolic arithmetic is combined with the specific symbol of the creature; the 3 heads of Hecate and the 3 heads of Cerberus indicate relationships between the goddess and the dog, on one hand, and the 3 worlds, on the other (Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 1994, 244-245).

Two-headed gods and figures, such as Janus, symbolize the beginning and the end, past and future, yesterday and today, solar and lunar power, also Lunus-Luna, the descending and ascending power of the sun, the choice of the cross-roads, destiny, the beginning of enterprise or journey, departure and return, the powers of opening and closing of doors, hence keys are an attribute of Janus and of guardians of doors; the two heads also represent judgment and discernment, cause and effect, seeing inwards and outwards; when male and female heads or the king and queen are joined, the androgyne is portrayed, unifying the opposites; it also symbolizes spiritual and temporal power; there is also the two-headed figure of Prudence, looking both ways; the two heads of Janus also signify the *Janua inferni*, the summer solstice in Cancer, the "door of men," and the descent and waning power of the sun, and the *Janua coeli*, the winter solstice in Capricorn, the "door of the gods" and the ascent and increasing power of the sun; the two heads of the Dioscuri, looking upward and downward, depict the alternate appearance of the sun in the upper and lower hemispheres and also the day and the night (Cooper, J.C., 1992, p.80).

Triple- headed gods symbolize the three realms, past present and future, the three phases of the moon, the rising, noon and setting sun, Serapis, Hecate, and sometimes Cernunnos; astral divinities with plural heads are the All-seeing, or they indicate the number of cycles or seasons (Cooper, J.C., 1992, p.80). Hecate is depicted with three heads, a symbolism which may be related to the "three levels" of heaven, earth and hell (Cirlot, J.E., 1993, p. 141). The three heads could also signify the triple goddess as virgin-woman-crone, mother-sister-wife, new moon-full moon-old moon and the male trinity of Father-Son-Spirit (Vries, Ad de, 1976, p.243).

Two, three or four heads shown in juxtaposition symbolize a corresponding intensification of a given aspect of head-symbolism; thus the Gemini, a symbol of the duality of Nature, or of the integrating but not unifying link between the two principles of creation, are represented by beings with two heads or two faces, like the Roman Janus (Vries, Ad de, 1976, p.243; Cirlot, J.E., 1993, p. 141).

The Christian culture generated a series of specific uses for the concept of head: Christ is described by St. Paul as the head of the mystical body of the church (Eph 4: 15); a head on a platter or charger is the head of St. John the Baptist; a head on a napkin is the imprint of Christ's features; saints martyred by decapitation are sometimes depicted "holding their heads before their truncated bodies;" three heads joined at the back, the middle one frontal and the others in profile symbolize the Trinity and the halo, the circle or globe of light, is placed around the head of a sacred or sanctified figure while living persons, such as saintly donors, are given a square or

rectangular halo (Metford, J.C.J., 1983, p. 116- 117). Heads are photographed, painted, sculpted, dissected, hunted, offered as a sacrifice, preserved, venerated and used as apotropaic talismans, meant to keep evil influences and bad lack away from the believer. The variety of forms and contexts in which head symbolism exists shows that *homo sapiens sapiens* continues to find symbolic communication attractive because it satisfies "the [human] need to visualize the abstract and the need to transcend the visible" (Liiceanu, G., 1978, p.103).

References

"Book of Judges" ch. 13-16, *The Holy Bible*, Diamond Books, London, 1994.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionar de simboluri*, vol. 1, Editura Artemis, Bucuresti, 1994.

Cirlot, J.E., *A Dictionary of Symbols*, Trans. Jack Sage, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1993.

Cooper, J.C., *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson Ltd, London, 1992.

Cullen, Katherine, *Encyclopedia of Life Science*, Facts on File, New York, 2009.

Evseev, Ivan, *Cuvant-Simbol-Mit*, Editura Facla, Timisoara, 1983.

Evseev, Ivan, *Dictionar de simboluri si arhetipuri culturale*, Editura "Amarcord," Timisoara, 1994.

James, Montague Rhodes, "The Acts of Paul," in *The Apocryphal New Testament*, Clarendon Press, Oxford, 1924.

Kernbach, Victor, *Dictionar de mitologie generala*, Editura Stiintifica si Enciclopedica, Bucuresti, 1989.

Liiceanu G., "Geneza şi structura simbolului în artele plastice", in *Studii şi cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică* , no. 25, 1978, , pp.103-122.

Metford, J.C.J., *Dictionary of Christian Lore and Legend*, Thames and Hudson, London, 1983.

Propp, V.I., *Radacinile istorice ale basmului fantastic*, trad. de Radu Nicolae, prefata de Nicolae Rosianu, Editura Univers, Bucuresti, 1973.

Rittner, Don and McCabe, Timothy L., *Encyclopedia of Biology*, Facts on File, New York, 2004.

Strickland, Bonnie, Editor, Gale *Encyclopedia of Psychology*, 2nd edition, Gale Group, Detroit, 2001.

Vries, Ad de, *Dictionary of Symbols and Imagery*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam, 1976.

ISAPS, "DEMAND FOR COSMETIC SURGERY PROCEDURES AROUND THE WORLD CONTINUES TO SKYROCKET – USA, BRAZIL, JAPAN, ITALY AND MEXICO RANKED IN THE TOP FIVE COUNTRIES," retrieved June 27 2017 from http://www.isaps.org/ Media/ Default/ Current%20News/GlobalStatistics.PressRelease2016.pdf

Graaf, Mia De, "'Far exceeded my expectations': Face transplant recipient hails staggering results of his procedure just EIGHT MONTHS after surgery and 10 years after he nearly blew his head off in failed suicide bid," in *DailyMail*, 17 February 2017, retrieved June 27 2017 from http://www.dailymail.co.uk/health/article-4233744/Face-transplant-recipient-hails-staggering results.html

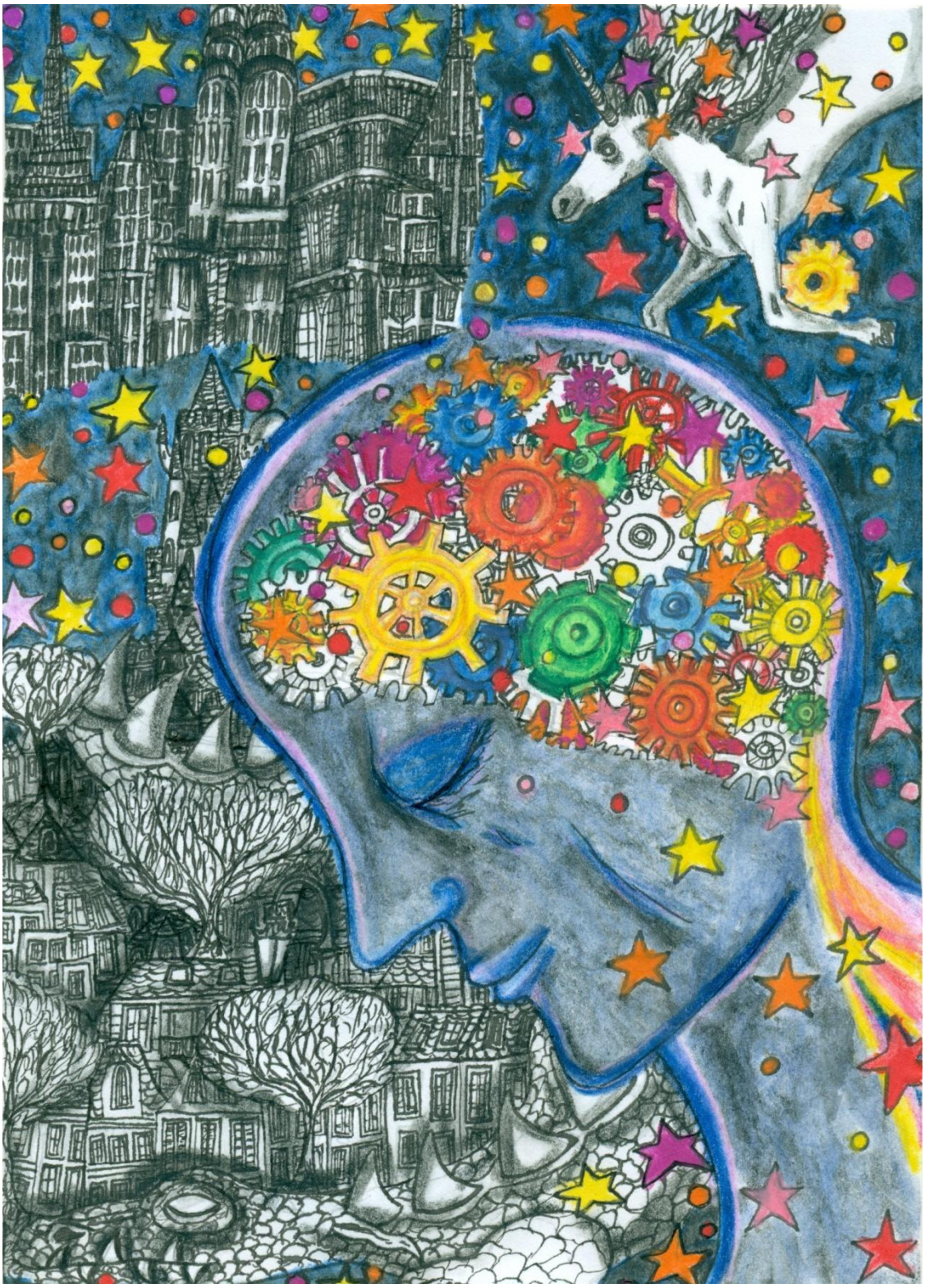
Head, *Macmillan English Dictionary*, Macmillan Education, Oxford, 2006.

Head, (n.d.) *WordNet 3.0, Farlex clipart collection*. (2003-2008), retrieved June 27 2017 from http://www.freethesaurus.com/head

Head, *proverbicals.com*, retrieved June 27 2017 from http://proverbicals.com/head/

Osborne, Hannah, "Head Transplants: Sergio Canavero Says First Patient Will Be Chinese National, Not Valery Spiridonov,"in *Newsweek*, April 28, 2017, http://www.newsweek.com/head-transplant-sergio-canavero-valery-spiridonov-china-2017-591772

Riley, Naomi Schaefer, "The Legacy of Nazi Medicine," *The New Atlantis*, spring 2004, no. 5, pp. 54-60, retrieved June 28 2017 from http://www.thenewatlantis.com/publications/the-legacy-of-nazi-medicine.



CHARACTER IDENTIFICATION, GESTURES AND GENDER STEREOTYPES IN *LADY WINDERMERE'S FAN*

Nicoleta-Mariana IFTIMIE
"Gheorghe Asachi" Technical University of Iași, Romania

Abstract. *Late 19th century theatre witnessed a peculiar interest in ample stage directions, meant to re-create the illusion of reality, both at the level of the dramatic text as such and at the level of the performance, through the mise-en-scène. Both dramatists and stage practitioners paid special attention to setting, character delineation and the integration of all the elements of the stage picture in a single unified image. This illusion of life with respect to the interior scenes was one of the most appreciated characteristics of Oscar Wilde's comedies. The first nights, with the opulent settings and costumes created a peculiar sense of communion between the management, the actors and the playwright, on the one hand, and the audience on the other. Consistent with the ideas expressed in "The Truth of Masks", in which he minutely analyzed the dialogue in Shakespeare's plays and gave evidence for the attention Shakespeare paid to historical accuracy in costume, Oscar Wilde showed minute interest in visual and auditory effects, as shown in the stage directions and in the dialogue itself. This study focuses on the stage directions in Lady Windermere's Fan, in order to point out their role in the delineation of characters and also their contribution to the ambivalent interpretation of some pervasive gender stereotypes of late 19th century England.*

Keywords: *Lady Windermere's Fan*; *extra-dialogic stage directions; intra-dialogic stage directions; gender stereotypes.*

Introduction

Dramatic discourse, represented by the system of linguistic signs in a play, witnesses a double enunciation: one represented by the stage directions (dramatis personae, indications concerning spatial-temporal location, directives on acting) having as subject of enunciation the author himself; the other one represented by the dialogue, monologue and soliloquies, which has as mediating subjects the characters themselves. In this latter type of discourse, the author tries to negate his role as subject of enunciation and fictitiously attributes this role to the characters, who become the mediators of the author's voice. Therefore, a theatrical performance makes actual a double situation of communication: the theatrical situation of communication, in which the sources are the playwright and the stage practitioners and the dramatic situation of communication, whose participants are the characters. This latter process of communication that joins the characters is in fact embedded in the former one that joins the author to the audience, sometimes over long distances in time and space.

These two types of discourse that are made apparent in a play - dialogue and stage directions - are labeled by Roman Ingarden (1973, p. 208) *Haupttext* (primary text) and *Nebentext* (ancillary text). The terminology used shows that the relationship between stage directions and dialogue on the one hand and that between stage directions and the *mise-en-scène* has been regarded by many as one of subordination. Critics of a literary persuasion generally regard stage directions as "something external to the play, something that does not really belong to its literary structure" (Veltruský, J., 1977, p.41). The extensive stage directions of much 19th and 20th century drama are often perceived by the casual reader as an impediment to the flow of dialogue; as a consequence, as Reynolds points out, "the temptation… is often to pass over such detailed directions in the mistaken impression that the play begins with the opening lines of the dialogue"

(Reynolds, P., 1986, p.19). Critics interested in the dramatic operations of the theatre and in the *mise-en-scène*, on the other hand, such as Martin Esslin, who regard drama essentially as "mimetic action" (Esslin, M., 1987, p.83), find a literary bias in Ingarden's terminology and are concerned to highlight the primacy of the *Nebentext.* Another debatable issue has been the relationship between the stage directions and the *mise-en-scène*, particularly the degree of loyalty of the performance or the theatrical discourse to the dramatic text. Searle (apud Pavis, P., 1981, p.141) compares the illocutionary force of the dramatic text with the recipe of a cake and concludes that the recipe can be taken 'ad litteram', can be enriched or can be replaced altogether. Esslin and Pavis, interested in the autonomy of the director and the other stage practitioners consider that the *Nebentext* may or may not survive in the production of a play. Thus, according to Pavis, "'stage directions concerning the circumstances of utterance are not the ultimate truth of the text, a formal command to produce the text in such a manner, or even an indispensable shifter between text and performance" (Pavis, P., 1988, p. 89). Issacharoff takes a balanced position as regards the relationship between stage directions and the *mise-en-scène*: while acknowledging that the "performance undermines the notion of the text as the repository of stable meanings", he also recognises the stage directions as "potential speech acts", i.e. as a non-verbal metadiscourse (when translated into a *mise-en-scène*), whose function is to enable the verbal discourse (dialogue) to speak (Issacharoff, M., 1988, p. 139).

Aston and Savona make a distinction between *intra-* and *extra-dialogic* stage directions. Thus, intra-dialogic stage directions "may be perceived *within*, and be extrapolated from, the dialogue itself"; extra-dialogic stage directions, on the other hand, are those directions "which are set apart from the dialogue on the page" (Aston, E. and Savona, G., 1996, p. 76). Even in the periods in which extra-dialogic stage directions were minimal, the dramatic text offered important indications on the characters or the spatial-temporal location of the action. In *The Truth of Masks*, Oscar Wilde analyses the dialogue in Shakespeare's plays (or what might be called Shakespeare's intra-dialogic stage directions) and gives evidence for the great attention Shakespeare paid to historical accuracy of detail in costume, with the purpose of achieving certain effects. In this essay, Wilde holds that "[p]erfect accuracy of detail, for the sake of perfect illusion, is necessary for us" (Wilde, O., 1990, p. 1073).

1. Intra- and Extra-Dialogic Stage Directions in *Lady Windermere's Fan*

Consistent with the ideas expressed in *The Truth of Masks*, Oscar Wilde paid attention to visual and auditory details in all his plays. Such details, apparent both in the dialogue and in the extra-dialogic stage directions have the purpose to establish the spatial-temporal coordinates of the action, as well as to introduce and delineate the characters, their apparel, physical appearance, gestures, facial expressions, and their relationship with others.

Lady Windermere's Fan, Wilde's first successful society comedy, which opened at St. James's Theatre on 20 February 1892 and ran for 197 performances, starts with the *dramatis personae*, placed before the opening scene in Act I. The information supplied deals with names and titles/positions/occupations.

LORD WINDERMERE
LORD DARLINGTON
LORD AUGUSTUS LORTON
MR. DUMBY
MR. CECIL GRAHAM
MR. HOPPER
PARKER, Butler

LADY WINDERMERE
THE DUCHESS OF BERWICK
LADY AGATHA CARLISLE
LADY PLYMDALE
LADY STUTFIELD
LADY JEDBURGH
MRS. COWPER-COWPER
MRS. ERLYNNE
ROSALIE, Maid

This information positions the reader in a more secure relationship with the text: the characters are placed against a socio-historical background familiar to the audience of Wilde's time. The inclusion of members of the English aristocracy, together with the mention of butlers and maids signals to the reader that the protagonists belong to the fashionable society of London.

The list of persons in the play does not clearly specify any relationship among the characters. However, the reader can infer that Lord and Lady Windermere may be husband and wife. It is in the Windermeres' house in "Carlton House Terrace, London" (Wilde, O., 1990, p. 385) that the action (set within the 24-hour format) unfolds, with the exception of Act Three. Time is described as 'present': when the play opened at St. James's in 1892, the 'present' of the performance time was roughly similar to the 'present' of the fictional dramatic time. This similarity between the fictional time and the real time of the performance, together with the costumes and the opulent settings, created a sense of rapport between the stage and the spectators watching Wilde's play. As Alan Bird points out, the actors' elegance in terms of costumes was meant to reflect that of the audience who "in evening dress and tiaras and, sometimes, with buttonholes of green carnations, must have recognised with approbation on the stage a mirror to their opulence" (Bird, A., 1977, pp. 109-110). This sense of rapport and intimacy between the first night audiences who frequented George Alexander's St. James is suggestively described by Florence Alexander, wife to the well-known actor-manager: "First nights at the St. James's Theatre were great events… Our first nights… were like brilliant parties. Everybody knew everybody, everybody put on their best clothes, everybody wishes us success" (apud Mason, A.E.W., 1935, pp. 227-228). It is precisely this sense of communion of playwright, stage practitioners and audience that permitted Wilde to share in this sensation of being at a brilliant party and appear on the stage at the end of the first night performance with *Lady Windermere's Fan*, holding a cigarette between his fingers and addressing a few words that delighted the audience but annoyed the reviewers (notably Clement Scott):

> Ladies and Gentlemen: I have enjoyed this evening *immensely*. The actors have given us a *charming* rendering of a *delightful* play, and your appreciation has been *most* intelligent. I congratulate you on the *great* success of your performance, which persuades me that you think *almost* as highly of the play as I do myself (apud Pearson, H., 1946, p.199).

After this global presentation, the characters are identified and also described both in the intra- and extra-dialogic stage directions. The rest of the paper will present a typology of stage directions that delineate the characters, their physical appearance, manner, gestures, facial expressions, their costumes in *Lady Windermere's Fan* (see Table 1 below), based on Aston and Savona's general classification of stage directions (1996); this is followed by an analysis of their

role and significance in the structure of Wilde's play. Mention should be made that all the quotations from the play are taken from *The Complete Works of Oscar Wilde* (the edition published in 1990):

Table 1

Typology of character-centred stage directions in "Lady Windermere's Fan"

1. Character : identification		
Function	Intra-dialogic	Extra-dialogic
Detailed description prior to first entrance	LORD DARLINGTON: ... do you think that in the case of a young married couple...if the husband suddenly becomes the intimate friend of a woman of – well, more than doubtful character – is always calling upon her, lunching with her, and probably paying her bills – do you think that the wife should not console herself? (p. 388) DUCHESS OF BERWICK: …She dresses so well, too, which makes it much worse… It is quite scandalous, too, for she is absolutely inadmissible into society. Many a woman has a past, but I am told that she has at least a dozen, and that they all fit. (p. 390) LORD WINDERMERE:…Mrs. Erlynne was once honoured, loved, respected. She was well born, she had a position – she lost everything – threw it away, if you like…Margaret, you could save this woman. She wants to get back into society, and she wants you to help her. (p. 394)	
Identification/ description at first entrance	PARKER: Lord Darlington. (p. 385)	Mrs. *Elynne enters, very beautifully dressed and very dignified.* (p. 400)
Dominant trait(s)	LADY WINDERMERE: …You think I am a Puritan I suppose? Well, I have something of the Puritan in me…(p. 387) LADY WINDERMERE: You talk as if you had a heart. Women like you have no hearts. You are bought and sold. (p. 413) LORD WINDERMERE: …I have a right to look upon you as what you are – a worthless, vicious woman. (p. 424)	
Relationship to	Mrs Erlynne: … How can I save my	LADY WINDERMERE *watches, with a*

other(s)	child? (p. 409)	*look of scorn and pain,* MRS. ERLYNNE *and her husband*. (p. 407)
2. Character : physical definition		
Entrance	LADY PLYMDALE (to MR. DUMBY): Who is that well-dressed woman talking to Windermere? (p. 402)	
Manner	MRS. ERLYNNE: You seem rather out of temper this morning, Windermere. Why should you be? (p. 423)	MRS. ERLYNNE *looks at him, and her voice and manner become serious… For a moment she reveals herself.* (p. 425)
Gesture	LADY WINDERMERE: How do you do, Lord Darlington? No, I can't shake hands with you. My hands are all wet with these roses. (p. 385)	MRS. ERLYNNE (*starts, with a gesture of pain. Then restrains herself…*) (p. 413)
Movement	DUCHESS OF BERWICK: …But where is Agatha? Oh, there she is…Mr. Hopper, I am very, very angry with you. You have taken Agatha out on the terrace, and she is so delicate. (p. 405)	*They pass into the ballroom, and* LADY WINDERMERE and LORD DARLINGTON enter from the terrace. (p. 403)
Action: self-directed	LADY WINDERMERE: …No, no! I will go back, let Arthur do with me what he pleases. I can't wait here… I must go at once…(p. 410)	LADY WINDERMERE *bursts into tears and buries her face in her hands.* (p. 413)
Action: other-directed	LADY WINDERMERE: …If that woman crosses my threshold, I shall strike her across the face with it. (p. 396)	LADY WINDERMERE (*holding her hands to her, helplessly, as a child might do*) (p. 413)
Action: self and object	MRS. ERLYNNE: …You'll think me absurd, but do you know I've taken a great fancy to this fan that I was silly enough to run away with last night from your ball. Now, I wonder, would you give it to me? (p. 428)	LADY WINDERMERE *clutches at her fan, then lets it drop on the floor…* (p. 401)
Action: other and object	LORD WINDERMERE: And as for your blunder in taking my wife's fan from here and then leaving it about in Darlington's rooms, it is unpardonable. I can't bear the sight of it now. I shall never let my wife use it again. The thing is soiled for me. You should have kept it and not brought it back. (p. 424)	MRS. ERLYNNE (*takes the photograph from her and looks at it*) (p. 426)
Reaction	LORD DARLINGTON: How pale you are! (p. 401)	LORD WINDERMERE *bites his under lip in anger.* (p. 425)
Dumb show		LADY WINDERMERE *looks horribly frightened at this.* LORD WINDERMERE

		starts. (p. 429)
Tableau		LORD WINDERMERE looks at her in contempt. LORD DARLINGTON in mingled astonishment and anger. LORD AUGUSTUS turns away. The other men smile at each other. (p. 419)
3. Character : vocal definition		
Facial expression		MRS. ERLYNNE (*starts, and looks at the servant with a puzzled expression in her face*) (p. 408)
Tone: quality of voice		LADY WINDERMERE (*with infinite contempt in her voice and look*) (p. 412)
Tone: emotion	LADY WINDERMERE: You talk as of you had a heart. (p. 413)	*...her voice and manner become serious. In her accents as she talks there is a note of deep tragedy. For a moment she reveals herself.* (p. 425)
Emphasis	DUCHESS OF BERWICK: …Of course, she must be all right if *you* invite her. (p. 405)	
Non-verbal		MRS. ERLYNNE (*Hiding her feelings with a trivial laugh*) (p. 425)
4. Costume and Props		
Costume: distinctive marks	LADY PLYMDALE: Who is that well-dressed woman talking to Windermere? DUMBY: Haven't got the slightest idea! Looks like an édition de luxe of a wicked French novel, meant specially for the English market…(p. 402)	MRS. ERLYNNE *enters, very beautifully dressed*… (p. 400)
Properties: movable		LADY WINDERMERE is at table R., arranging roses in a blue bowl. (p. 385)
Properties: personal	MRS. ERLYNNE:… Come! Where is your cloak? … Here. Put it on. (p. 413)	LADY WINDERMERE throws off her cloak and flings it on the sofa. (p. 411)

In Wilde's *A Woman of No Importance*, information regarding the characters'physical appearance, costume, gesture, facial expressions, voice characteristics is furnished both in the *Haupttext* and in the *Nebentext*, which implies two modalities of transmission: a) a *direct* way - such information is communicated *directly* to the spectator by means of dialogue, monologue or asides; b) in a *mediated* manner - i.e. comparable information, located in the extra-dialogic stage directions will be communicated to the spectator only to the extent to which it is translated into the *mise-en-scène.*

1.1. Character Identification. Wilde's Handling of Gender Stereotypes

After the global presentation of the *dramatis personae*, the characters in *Lady Windermere's Fan* are identified and sometimes also physically described at/prior their entrance on stage. Such information is usually given by Wilde in the *Nebentext*, but it can also be found in the dialogue, especially when an important character has a delayed entrance. This happens, for example, with Mrs. Erlynne, who appears for the first time somewhere in the middle of Act Two, but is amply described in Act One as a woman of disreputable character and dubious morality by three different characters: Lord Darlington, in an allusive manner, the Duchess of Berwick's gossip and Lord Windermere's acknowledgement that she is a woman with a past trying to re-enter society (see Bose, 1999, p. 106). The first two 'portrayals' of Mrs. Erlynne are not at all flattering: before her appearance on stage, when she is just an object-of-discourse, Mrs. Erlynne seems to correspond to the 'woman-with-a-past' stereotype, quite frequent in 19th century theatre. The only person who gives her some credit is Lord Windermere. However, his attitude is misinterpreted by Lady Windermere, who thinks that her husband has an affair with Mrs. Erlynne, the more so as she finds out that he has given this apparent rival large sums of money.

During the ball scene in Act Two, the idea that Mrs. Erlynne is a 'fallen woman' is stressed mostly by means of costume, gestures and stage grouping. In various theatre and film productions of the play Mrs. Erlynne's position as an outsider is underlined by her isolation from the other female characters on stage when she first makes her entrance. When Mrs Erlynne appears, the stage directions indicate that she is "very beautifully dressed" (Wilde, O., 1990, p. 400). Her beautiful apparel, which says something about the kind of woman she was, is noticed by Lady Plymdale: "Who is that well-dressed woman talking to Windermere?" (Ibid., p. 402). The men try to deny knowing her (Dumby) or avoid introducing her to respectable relatives (Cecil Graham).

Another scene in which Mrs. Erlynne appears isolated from everybody on stage is that at the end of Act Three, a silent tableau of ostracism: "Lord Windermere looks at her in contempt. Lord Darlington in mingled astonishment and anger. Lord Augustus turns away. The other men smile at each other" (Ibid., p. 419). As some authors point out (Bird, A., 1977; Worth, K., 1983), in the early productions of the play a strong visual effect was provided by costume and significant groupings of characters (proxemic relations), which produced a contrast between the men dressed in black and white garments, gathered on one side of the stage and the isolation of the beautifully dressed Mrs. Erlynne, appearing from the inner room at the other side.

In his portrayal of Mrs. Erlynne as a fallen woman and mother, Wilde both conforms to the stereotype and departs from it, questioning the value of well-established norms and arbitrary divisions of people into 'good' and 'bad'. She is a indeed a self-centred person, who blackmails her son-in-law for money and a respectable position in society; on the other hand, she has true motherly feelings and is willing to sacrifice her future position in society in order to save her daughter (Lady Windermere). What Wilde does is to place at the centre of the play two women who apparently represent the two extremes - Mrs. Erlynne, the 'bad', 'vile' woman who is "bought and sold" (Ibid., p. 413) and Lady Windermere, the 'good' and 'pure' woman into whose world it seems that "evil has never entered" (Ibid., p. 429) in order to show that they are not very much different. Had she not been saved by Mrs. Erlynne, Lady Windermere would have repeated the mistake her mother had done twenty years before.

The elusive and at the same time ironic nature of the play resides in the fact that two stereotypes of the epoch, that of the fallen woman and of the motherly mother are made to stand on their head. The fallen woman is not really fallen and, although regretting her past, she neither retires into a convent nor does she repent by doing some kind of charity work:

> I suppose, Windermere, you would like me to retire into a convent, or become a hospital nurse, or something of that kind, as people do in silly modern novels. That is stupid of you, Arthur; in real life we don't do such things... (Ibid., p. 425)

Far from that, she really prospers at the end through her prospective marriage to Lord Augustus. On the other hand, although once in her life she acts as a true mother and convinces her daughter not to leave her husband, Mrs. Erlynne ironically admits a mother's role does not fit her: "...how on earth could I pose as a mother with a grown-up daughter? Margaret is twenty-one, and I have never admitted that I am more than twenty-nine, or thirty, at the most" (Ibid., p. 425).

Relationships among characters appear both in the *Haupttext* and *Nebentext*. When such relationships are based on a 'shameful secret', as in *Lady Windermere's Fan*, the truth may be imparted to the audience, but not to the party involved. Thus, at the end of the second act, the spectators/readers find out that Mrs. Erlynne is Lady Windermere's mother, but Lady Windermere herself never finds out the truth about Mrs. Erlynne's identity.

The attitude of Lady and Lord Windermere towards Mrs. Erlynne, as well as the relationships involving the three characters change dramatically throughout the play. While at the beginning Lady Windermere regards Mrs. Erlynne as a bad woman and refuses to invite her to the coming-of-age birthday party, threatening that she will strike the woman across the face with the fan if she dares come to her house, at the end of the play she calls the same Mrs. Erlynne "a very good woman" (Ibid, p. 430). Ironically enough, her husband's attitude towards Mrs. Erlynne is at the other extreme: knowing that Mrs. Erlynne is his wife's mother, Lord Windermere takes her side in the discussion with his wife, trying to demonstrate that Mrs. Erlynne "was once honoured, loved, respected" (Ibid., p. 394) and that she just "wants to get back into society" (Ibid.); however, after the episode in Lord Darlington's rooms, he completely changes his mind. In his final discussion with Mrs. Erlynne at the end of Act Four he insults his mother-in-law, calling her "a worthless, vicious woman." (Ibid., p. 424). Thus, while Lord Windermere's opinion about Mrs. Erlynne is positive at the beginning of the play, it changes completely at the end of Act Three; conversely, Lady Windermere has a clearly negative opinion about Mrs. Erlynne in the first part of the play, while at the end her attitude is completely changed. It is ironic that the Windermeres have similar feelings towards Mrs. Erlynne and utter the same words at completely different moments: "You feel me with horror" are words directed by Lady Windermere to Mrs. Erlynne at the beginning of Act Three (Ibid., p. 411), while Lord Windermere utters the same words at the end of Act Four (Ibid., p. 425).

1.2. Gestures and Movements

The characters' gestures and movements are indicated mainly in the extra-dialogic stage directions, which precede, come after or are intermingled with the dialogue. There is a clear kinesic quality in Wilde's stage directions, whereby the characters' feelings, emotions, attitude and behaviour are visually expressed through movements, actions, postures.

In *Lady Windermere's Fan* there is a lot of *sitting* and *standing*; the transition from one to another occurs when they adopt a defensive, or, on the contrary, aggressive attitude. Thus, in the opening scene, the eponymous character is first seen standing "*at table R., arranging roses in a blue bowl*" (Ibid., p. 385). She continues to arrange flowers after Lord Darlington has taken a seat and sits down after that only to serve tea. The moment Lord Darlington starts paying her "elaborate compliments" (Ibid., p. 386), Lady Windermere reprimands him verbally, while also rising and moving away 'to finish' the flowers. During the discussion with her husband in Act One, Lady Windermere passes again from *sitting* to *standing* more than once, but this time the transitions should be linked with Lord Windermere's *advancing* towards her. Since she considers him unfaithful, his advancing is seen as offensive. He trespasses upon her territory and as such, his movement is interpreted as a threat to her negative face. Her reaction in such circumstances is to rise and confront him:

> LORD WINDERMERE (*crossing to her*): Don't say that, Margaret. I never loved anyone in the whole world but you.
> Lady Windermere (*rises*): Who is that woman then ? Why do you take a house for her? (Ibid., p. 394)

There are many *exits* and *entrances*, especially in the scenes in which a lot of characters are gathered together, such as Lady Windermere's birthday party. These scenes involve movement and a permanent reshaping of proxemic relations. When a new character enters, he/she greets those present on stage both verbally and kinesically (bowing or approaching to shake hands). This happens, for instance, when the Duchess of Berwick and her daughter make their appearance on stage in Act One:

> DUCHESS OF BERWICK: (*coming down C. and shaking hands*): Dear Margaret, I am so pleased to see you. You remember Agatha, don't you? (*Crossing L.C.*) How do you do, Lord Darlington? I won't let you know my daughter, you are far too wicked (Ibid., p. 389).

Sometimes the coded welcoming behaviour is violated, or at least not entirely fulfilled. This is the case with Cecil Graham's entrance at the Windermeres' ball in Act Two. The guest performs all the required movements and gestures and says the proper words; the host, on the other hand (Lord Windermere), while performing the proper gestures (shakes hands with Cecil), does not utter the words required by *etiquette*:

> CECIL GRAHAM: (*bows to* LADY WINDERMERE, *passes over and shakes hands with* LORD WINDERMERE): Good evening, Arthur. Why don't you ask me how I am? I like people to ask me how I am... (Ibid., p. 399)

At other times, such greeting gestures are not fulfilled, apparently for objective reasons. This is the case with the unfulfilled hand-shaking between Lord Darlington and Lady Windermere at the

beginning of the play. Lady Windermere's excuse for not shaking hands with her visitor is the fact that her hands are wet after having arranged the roses: "How do you do, Lord Darlington? No, I can't shake hands with you. My hands are all wet with these roses" (Ibid., p. 385).

In some cases, Wilde's stage directions also indicate the manner in which such gestures should be performed in order to achieve certain effects. As shown in Table 1, on entering the Windermeres' drawing-room in Act Two of *Lady Windermere's Fan*, Mrs. Erlynne "*bows… sweetly and sails into the room*" (Ibid., p. 401).

Some characters in Wilde's play try to establish or re-establish phatic communion with other individuals by reducing interpersonal distance. As Laver notes,

> when one participant is static in space and the other is moving towards him, in whatever type of physical locale, then, unless there are overriding special reasons, there seems to be a strong tendency both in Britain and America, for the incomer to initiate the exchange of phatic communion… he declares in effect that his intentions are pacific, and offers a propitiatory token. By conceding the initiative to the listener, to accept or reject the token (by replying or declining to reply) the speaker puts himself momentarily in the power of the listener (apud Burton, D., 1980, pp. 20-21).

This is done in various ways, as the stage directions indicate. One way to reduce interpersonal distance is to simply *approach* or *advance towards* another character. Such an attempt is made by Lord Windermere in the first act of *Lady Windermere's Fan*, when he tries to bridge the gap between him and his wife, not only through words, but also through movement: during the scene, he is twice seen crossing the stage towards her. *Approaching* another character may have, in Wilde's theatre a completely different meaning, in that such a movement may imply offensive or aggressive behaviour. In Act Three, Lady Windermere confronts her supposed rival in Lord Darlington's rooms both verbally and non-verbally, thus performing a face-threatening act both through her speech and gestural discourse:

> LADY WINDERMERE: How simple you think me! (*Going to her*.) You are lying to me! (Wilde, O., 1990, p. 411)

Another manner in which interpersonal distance can be reduced is *to sit* next to the other person. In the ballroom scene in Act Two, Mrs. Erlynne sits on a sofa beside Lady Jedburgh, no doubt with the intention of 'socialising', of establishing contact with members of the fashionable society. In aother scene from Act Two Mrs. Erlynne approaches Lady Windermere and pays her a compliment, thus initiating the 'exchange of phatic communion'. Since this token of solidarity comes from her supposed rival, Lady Windermere misinterprets its significance, taking it for an insulting imposition. Consequently, she declines to give a verbal reply, and, after paying lip service to the code of *etiquette* – Lady Windermere "*bows coldly*" (Ibid., p. 401) - she goes away quickly, thus displaying her hostility.

> MRS. ERLYNNE (*crossing to her*): Lady Windermere, how beautifully your terrace is illuminated. Reminds me of Prince Doria's at Rome.
> LADY WINDERMERE *bows coldly, and goes off with* Lord Darlington (Ibid., p. 401)

As pointed out, the need for phatic communion is often expressed through a tendency to reduce interpersonal distance, from *social* or *personal* to *intimate* (i.e. physical contact and near touching position). Such a need prompts Mrs. Erlynne, in Act Three of *Lady Windermere's Fan* to stretch out her hands towards her daughter, in a gesture that is not completely fulfilled, for she "*does not dare to touch her*" (Ibid., p. 413). Mrs. Erlynne gets her reward for having saved her child when, a few moments later, Lady Windermere holds out her hands "*helplessly, as a child*", saying repeatedly "Take me home" (Ibid.), as if she had subconsciously felt their blood link. In response, Mrs. Erlynne performs another gesture which is left unfinished: She "*is about to embrace her*" (i.e. Lady Windermere), then "*restrains herself*" (Ibid.). To a modern reader or spectator such gestures appear melodramatic, unnatural, but to Wilde's contemporaries they probably looked 'natural' as they belonged to a theatrical code which was then *the norm*.

In the last act of the play, both Lady Windermere and Mrs. Erlynne feel the need to sit close to each other as a result of the affective bond between them: thus, Lady Windermere "*moves towards sofa with Mrs. Erlynne and sits down beside her*" (Ibid., p. 422); likewise, Mrs. Erlynne "*goes over to sofa with Lady Windermere and sits down beside her*" (Ibid., p. 426).

1.3. Facial Expressions and Speech Characteristics

Facial expressions are connected both with gestural discourse and with speech. The American anthropologist Birdwhistell, the founder of *kinesics*, included in the smaller kinesic units, which he called *kinemes*, facial expressions, together with movements of the mouth, brow, lids, nose, chin, cheeks, thus regarding facial expressions as a gestural unit (Birdwhistell, 1971). On the other hand, facial expressions are also closely connected with speech since the mouth, the organ of speech, is also "the most important part of the whole ensemble" (Caufman Blumenfeld O., 1990, p. 113). The articulation of vocal sounds into speech is in itself a type of gesture, "a highly expressive activity involving the whole organism" (Ibid.). It results from what has been said that facial expression and the physical process of articulating sounds into speech can hardly be separated. Therefore, in Table 1 these elements have been grouped together under the heading *vocal definition*.

Wilde's stage directions include many suggestions concerning vocal nuances meant to point to the characters' stance towards their own and their interlocutors' utterances. Here are some from the stage directions in *Lady Windermere's Fan:* Lady Windermere - *gravely, coldly, with contempt in her voice, sullenly;* Mrs. Erlynne - *authoritatively, humbly, coldly, with a note of irony in her voice;* Lord Windermere - *angrily, gravely.* The pace at which speech should be delivered was also one of Wilde's concerns. His characters speak with deliberate slowness in key moments of the plays, during open confrontations with their interlocutors. Slow delivery of speech emphasises the characters' commitment to the truth of their utterance. During the confrontation with her supposed rival in Lord Darlington's rooms, Lady Windermere speaks "slowly" (Wilde, 1990, p. 412), as opposed to Mrs. Erlynne, who utters her words "hurriedly" (Ibid.). This contrast points out the tension between the two characters, in terms of attitude and emotions: on the one hand, Lady Windermere's contempt for "a vile woman" (Ibid., p. 412), a woman who is "bought and sold" (Ibid., p. 413) and on the other, a mother's concern to save her daughter from "utter ruin", from the "consequences of a hideous mistake" (Ibid., p. 412).

There is a lot of *looking* and *watching* in *Lady Windermere's Fan*, indicated both in the *Haupttext* and in the *Nebentext*. The Windermeres' ballroom becomes a place where spectator-characters watch the performance of less discreet or more sensitive actor-characters. The dramatic world thus reveals the theatricality of life (the real world). "I really must have a good stare at her" (Ibid., p. 403), says Lady Plymdale, greedily observing Mrs. Erlynne. "That woman" (mark the distal deictic *that*) is the chief focus of attention. Lord Windermere is watching her movements - he "*moves uneasily about the room watching* MRS. ERLYNNE" (Ibid., p. 401) - and is being watched, in turn, by his wife "LADY WINDERMERE *watches, with a look of scorn and pain*, Mrs. Erlynne *and her husband*" (Ibid., p.407). It is precisely the *sight* of her husband talking to "that woman" and then disappearing (from sight) on the terrace that makes Lady Windermere leave home. Her doxastic (belief) world is built upon what she *hears* (gossip) and what she *sees* (her husband's bank book, his behaviour). For this closed community, in which public opinion plays a decisive role in granting integration and therefore social identity, *to watch* means *to know*. That is why in Act One the Duchess of Berwick recommended Lady Windermere to take her husband out of London where she could "watch him all day long" (Ibid., p. 391). Ironically enough, the play ends on a double departure: Mrs. Erlynne and Lord Augustus leave England for good, while the Windermers seem to take the duchess' advice, for they decide to go to Selby, in the country, where "the roses are white and red" (Ibid., p. 429).

Conclusions

The purpose of this study was to focus on the stage directions in Oscar Wilde's first successful comedy, *Lady Windermere's Fan*, in order to point out their role in the delineation of characters and also their contribution to the ambivalent interpretation of some pervasive gender stereotypes of late 19th century England. It started with some terminological distinctions and then related stage directions to dialogue and to the *mise-en-scène*.

The greatest part of the study was devoted to the classification and analysis of stage directions in *Lady Windermere's Fan*, such as those referring to character identification and description, dominant traits, relationship to others, gestures, movements, actions, facial expressions, vocal nuances. The analysis has shown that both the *Nebentext* and the *Hauptext* offer valuable information as far as the delineation of characters and Wilde's exploitation of gender roles and stereotypes are concerned.

References

Aston, Elaine and Savona, George, *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and* Performance, Routledge, London and New York, 1996.

Bird, Alan, *The Plays of Oscar Wilde*, Vision Press ltd., London, 1977.

Birdwhistell, Ray L., *Kinesics and Context: Essays in Body Motion Communication*, Penguin, Harmondsworth, 1971.

Bose, Sarika Priyadarshini, Women as Figures of Disorder in the Plays of Oscar Wilde, PhD thesis, 1999. Available from http://etheses.bham.ac.uk /5081 /1/ Bose99PhD.pdf.

Burton, Deirdre, *Dialogue and Discourse: A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*, Routledge and Kegan Paul, London, 1980.

Caufman Blumenfeld, Odette, *Perspectives in the Semiotics and Poetics of the Theatre*, "Al. I. Cuza" University Press Iaşi, 1990.

Esslin, Martin, *The Field of Drama*, Methuen, London, 1987.

Ingarden, Roman, *The Literary Work of Art* (transl.), Northwestern University Press, Evanston, 1973.

Issacharoff, M. and R.F. Jones (eds), *Performing Texts*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1988.

Mason, Alfred Edward Woodley, *Sir George Alexander and the St. James's Theatre*, Macmillan & Co. Ltd., London, 1935.

Pavis, Patrice, *Languages of the Stage*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1981.

Pavis, Patrice, "From Text to Performance", in Issacharoff, M. and R.F. Jones (eds) *Performing Texts*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1988.

Pearson, Hesketh, *Oscar Wilde: His life and Wit*, Grosset & Dunlap, New York, 1946.

Reynolds, Peter, *Drama: Text into Performance*, Penguin Books, Harmondsworth, 1986.

Veltruský, Jiří, *Drama as Literature* (*Semiotics of Literature 2)*, Peter de Ridder Press, Lisse, The Netherlands, 1977.

Wilde, Oscar, *The Complete Works*, Collins, London and Glasgow, 1990.

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

CONFESSION FORMULÉE AU CLAIR DE LA LUNE BLASPHÉMATOIRE : LES RITUELS DU CORPS ET DU LANGAGE DANS LA *MESSE SOLENNELLE POUR UNE PLEINE* LUNE D'ÉTÉ DE MICHEL TREMBLAY

Šárka Novotná
Université Masaryk, Brno, République Tchèque

Abstract*. Michel Tremblay rediscovers and actualizes various literature and structural themes in his creative universe, the topics like Greek tragedy or Christian liturgy. He adopts musical and ritual structure of the Mass in his* Messe solennelle pour une pleine lune d'été *(1995) and inscribes existential dramas of characters which are originated from blue-collar ambient of Plateau Mont-Royal in Montreal. Tremblay comments his play as a requiem, the composition which requires peace and rest for those who deceased. He understands his characters as deceased because they seem to be arrested in their existence, in the restrictive time and space which do not enable to develop their own dreams and desires, thus the individuality is also impossible. The body and its perception becomes crucial in spite of the fact the Mass should bring the sublimation of the body, the conciliation of the spirit and the body through the verbalization of the experience in the prayer, in the confession or in penitence. However, Tremblay´s celebration is served in the moonlight of the full moon which acts as a theatre spotlight over instinctive part of the participants of the Mass. Thus, the ceremony is restricted to the theatre ritual which reveals the non-functionality of the relations based on the pathologic dependences. Then the final transubstantiation will have a short theatre character or effect as well: the full moon represents a reference towards the fatalist curse of cyclicity and impossibility of break out the vicious circle of own existence.*

Keywords*: Michel Tremblay; Solemn Mass; ritual; catharsis; body.*

Introduction dans des cellules sans issue : Plateau Mont Royal de Michel Tremblay, scène (tragique) des rituels (théâtraux)

Ce qui caractérise Michel Tremblay (1942), écrivain et dramaturge québécois, c'est le soin particulier qu'il prend de la forme et de l'orchestration de ses textes. Gérald Godin dit à propos de l'auteur qu'il « est le premier écrivain québécois à construire ses textes comme une symphonie, ses phrases sont comme des partitions. Tremblay est un des meilleurs architectes verbaux de la langue française » (Boulanger, L., 2001, p. 54). Or, Michel Tremblay s'inspire des compositions musicales quant à la structuration de ses textes, les répliques des personnages obéissent à un rythme interne visant la lyrisation de l'énoncé. En même temps, l'auteur réfléchit sur la verbalisation du ressenti, de l'intérieur, qui se conforme au « théâtre social » où chacun se voit obligé à incarner un certain rôle, dépendant du regard d'autrui comme son spectateur. Qui plus est, Tremblay actualise divers schémas créatifs : il s'agit avant tout de l'engrenage fataliste de la tragédie grecque et de ses éléments structurants (comme le sont anagnorisis, catharsis etc.), dorénavant « greffés » sur le milieu populaire du Plateau Mont-Royal montréalais.

La majorité des ouvrages de Michel Tremblay se situe dans le milieu connu du Plateau Mont-Royal. Ce quartier ouvrier y est promu à la scène où la tragédie grecque, sous une forme actualisée, se laisse entrevoir dans le destin des personnages ; les balcons changent ainsi en galeries sur lesquelles les chœurs se réunissent. Les maisons, tel le décor théâtral, se ressemblent mutuellement et représentent une répétition, voire multiplication des drames existentiels, contribuent à graduer la dualité de l'intériorité (du caché, de la souffrance) et de l'extérieur (de la scène sociale où chacun est censé jouer la comédie). En même temps, les maisons du Plateau Mont-Royal fournissent une scène du rituel. La pièce *Messe solennelle...* y célèbre sa liturgie carnavalesque ; les escaliers symbolisent la possibilité d'ascension, du cheminement vers une transcendance. Comme le montrent les images, un tel chemin peut être tortueux, mais il est toujours limité et relatif et on se retrouve très rapidement à sa fin.

Pour ce qui est de la pièce *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* (1995), le dramaturge reprend la structure de la liturgie catholique, il (re)utilise sa musicalité et puise dans son « langage » symbolique particulier. Dans le cadre de cette structure, les motifs liés à la catharsis et l'anagnorisis acquerront une nouvelle profondeur sémiotique en étant liés au désir du pardon, de la purification et de la réconciliation du corps et de l'esprit. Entre autres, l'expressivité du rituel (scénique) s'intensifie grâce à l'usage du chœur qui, de prime abord, représente une communion, une rencontre harmonique des voix. En l'occurrence, l'effet de la tragédie grecque s'ajoute : le chœur lyrisent, voire subliment les vérités de la portée universaliste. En réunissant les deux signification, grâce à la référence à la liturgie, le chœur rend possible de surmonter, au cours de cette communion harmonique, la solitude et, avec elle, la dysharmonie de l'altérité (à savoir, du théâtre social et des restrictions qu'il impose).

L'univers littéraire de Michel Tremblay s'articule autour des dualités carnavalesques. Ces dernières concernent même la division quant à la vision du monde que s'approprient les personnages. Le monde du jour se situe du côté des restrictions, des règles ankylosées de la morale chrétienne mal interprétée et, par conséquent, de la souffrance du corps qui se cache sous les costumes socialement plausibles. Contre cette grisaille du quotidien, des règles en noir et blanc où il n'y a pas de place pour l'individualité et qui change la vie en échiquier au mouvement ritualisé et prévisible, le monde en couleurs, celui de la nuit, se dresse. Il a même sa cartographie : Tremblay parle de La Main

(le boulevard Saint-Laurent officiel) et de la rue avoisinante, Sainte Catherine (sur les images, décorée par les petits ballons roses) qui constituent les artères de la vie nocturne, des cabarets où le costume est perçu comme principe ontologique. Or, par son intermédiaire, les travestis construisent l'idéal de leur propre « moi ». Voilà pourquoi la scène change en lieu du rituel existentiel, limité pourtant par le temps, l'espace, par la nuit. La troisième photographie montre les chœurs recrutés de ce milieu chamarré, celui des prostituées et l'autre constitué par les travestis, qui se réunissent pour chanter la tragédie de Carmen, chanteuse western, qui personnifiait le *logos* créatif comme incarnation de la parole et voulait apporter de la rédemption au monde nocturne de la Main (la pièce *Sainte Carmen de la Main*, mise en scène de René Richard Cyr et Daniel Bélanger).

Mise à part sa structure dramatique, il convient de souligner que la liturgie repose, par son essence, sur la primauté du *logos*, comme incarnation de la transcendance, qui s'oppose à la matière du corps. Le logos se donne, par la suite, en tant que sublimation. Celle-ci concerne également le corps qui peut être purifié par son intermédiaire : par la verbalisation de son ressenti, à travers la confession ou la prière.

La relation du corps, la verbalisation de son ressenti et l'effort corrélatif de la sublimation de sa matière restrictive, par exemple par le biais de la création, de l'écriture (d'ailleurs une sorte du *logos* créatif), représentent les thèmes clé de l'univers tremblayen. Or, chez Tremblay, le corps se distingue avant tout par l'excès : le corps et sa différence deviennent excessivement visibles sur la « scène sociale », ce qui entraîne la nécessité de cacher son essence par de divers costumes. Plus concrètement, il s'agit, en premier lieu, de l'homosexualité, condamnée par la morale catholique du Québec chrétien. Ensuite, il est question de la maladie (de la folie) où le ressenti s'intériorise ne voulant pas faire souffrir autrui.

Pour les deux cas, Tremblay invente un costume : les homosexuels réalisent leurs rêves grâce aux travestissements qu'ils laissent défiler sur les scènes des cabarets ; d'autres personnages, hors du regard d'autrui, se permettent de rêver, de verbaliser son ressenti, en bref, de travestir le monde en conformité avec leurs désirs inavoués car inavouables. Or, eu égard aux restrictions fatalistes du milieu du Plateau Mont-Royal, toute différence, toute dérogation à la normativité imposée est perçue comme ***hamartia***, « [d]ans la tragédie grecque, l'erreur de jugement et l'ignorance provoqu[a]nt la catastrophe » (Pavis, P., 2014, p. 157) qui déclenche par la suite le mécanisme fataliste. Ou, dans la pièce *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1970), Marie-Lou décrit pertinemment ces restrictions existentielles par le terme de la ***cellule de tu-seuls***. Celle-ci souligne la dimension de l'emprisonnement, des frontières dans le temps et l'espace, en bref, des limites de l'existence :

> MARIE-LOUISE – J'ai lu dans le Sélection, l'aut'jour qu'une famille c'est comme une cellule vivante, que chaque membre de la famille doit contribuer à la vie de la cellule... Cellule de mon cul... [...] Nous autres, quand on se marie, c'est pour être tu-seul ensemble. [...] Une gang de tu-seuls ensemble, c'est ça ce qu'on est ! (*Elle rit*.) Pis tu rêves de t'en sortir, quand t'es jeune, pour pouvoir aller respirer ailleurs... Esprit ! Pis tu pars... pis tu fondes une nouvelle cellule de tu-seuls... (Tremblay, M., 1989, p. 90).

Une telle cellule implique la condamnation à la solitude ainsi qu'à la douleur du « moi », de l'individualité qui ne se réaliseront jamais entièrement ; il ne reste que des rêves de la sortie de cette cage existentielle. Tremblay laisse entrevoir quand même une certaine issue en tant qu'oubli ou renversement carnavalesque de la réalité vécue sur la scène théâtrale. Voilà pourquoi le spectacle chez Tremblay devient une sorte de rituel, de libération, ou, en termes de liturgie, nous pouvons parler du changement d'essence.

Notre article sera consacré à la pièce *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, extraordinaire pour sa structure constituant un vaste réseau des références intertextuelles ainsi que des codes sémiotiques qui deviennent plus « éloquents » en relation avec la liturgie catholique. Sa structure et les bases de la réécriture tremblayenne présenteront l'enjeu la première partie de notre texte. Ensuite, nous observerons, dans son ordre chronologique, la célébration du rituel scénique de Michel Tremblay en prêtant une attention particulière à la participation du corps, à la manière comment ce dernier éprouve le rituel et se manifeste sur scène.

Enfermer le corps dans le temps et l'espace et lui chanter son requiem : expressivité de la musique et ses « langages »

Si nous envisageons la messe comme une structure dramatique, il convient de rappeler ces principaux traits définitoires qui nous aideront à nous orienter dans la réécriture complexe de Michel Tremblay :

> MESSE [...] **1.** Dans la religion catholique, Sacrifice du corps et du sang de Jésus-Christ sous les espèces du pain et du vin, par le ministère du prêtre et suivant le rite prescrit [...]. **2.** *Messe noire* : parodie sacrilège du saint sacrifice. **3.** Ensemble de compositions musicales sur les paroles des chants liturgiques de la messe [...] (*Le Petit Robert*, 2002, p. 1616).

Son paroxysme, son point central, se situe lors du moment du sacrifice, à savoir du changement spectaculaire de la substance, suivi d'un accompagnement musical ritualisé : par une certaine mise en scène. Le rituel, la symbolisation du sacrifice, trouve ses inversions blasphématoires et d'autres correspondances textuelles ; par exemple, comme le cite le *Petit Robert*, dans la messe noire ou dans les rituels carnavalesques. À première vue, la messe tremblayenne paraît s'aligner à ces travesties subversives. Pourtant, Tremblay laisse éclairer la noirceur satanique par la lune. Celle-ci, symbole récurrent de son univers, apparaît dans la pièce comme un « spotlight » du spectacle théâtral : toutefois, sa lumière et son effet spectaculaire seront limités et relativisé par le « showtime ». En se rattachant à l'été, la lune symbolisera le corps, la chair (dotée de connotations mythologiques des symboles ancestraux) à laquelle les personnages adresseront leurs prières et où ils verront se refléter leur ressenti. Ils croient même que la lune les aidera de surmonter « l'enfer » qu'ils éprouvent :

> [l]es onze personnages de cette Messe, dont la plupart apparaissent pour la première fois dans le monde de Michel Tremblay, ne sont pas inconsolables. S'ils ont peur de se perdre dans l'enfer de l'amertume et de la méchanceté, de la violence, de l'indifférence et du dédain, ils aspirent tous à une libération d'eux-mêmes, définitive. Lorsque paraît la lune d'été, « la lumière éternelle de la pleine lune triomphante », ce « lait de paix », le destin de chacun – Isabelle, Yannick, Jeannine, Louise, Rose, Mathieu, Gaston, Mireille, Yvon, Gérard, la veuve – prend feu dans une liturgie dramatique d'une exceptionnelle intensité (Tremblay, M., 1996, 4ème de la couverture).

Les procédés que suit la liturgie tremblayenne n'apportent donc pas la subversion de la messe traditionnelle, mais plutôt d'autres voies d'éprouver la transcendance, une redéfinition de la relation envers le corps, dorénavant plus intense, plus théâtrale. Le corps y jouera le rôle

d'enveloppe d'une intériorité souffrante, d'une machine branchée dans les mécanismes du quotidien dont les gestes s'automatisent et la personnalité semble sacrifiée.

C'est déjà par son titre que l'ouvrage tremblayen s'inscrit dans la lignée entamée par Berlioz et Rossini dont les *Messes solennelles* portent les empreintes créatives de leurs auteurs Quant à la structuration de la liturgie catholique, elle s'organise et s'intensifie avec accompagnement de la musique. Pourtant, la liturgie catholique est, en général, considérée comme la liturgie de la parole incarnée, à savoir le logos (Ratzinger, J., 2012, p. 193). La musique arrive à dépasser la simple parole, mais pas le logos qui relève de la relation plus profonde avec Dieu et qui, en l'occurrence, se réalise à travers la musique liturgique (Ratzinger, J., 2012, p. 131).

> Ce logos, exprimé par la musique, n'est nulle expression superficielle car il rend possible la confession, la « verbalisation » de l'intériorité : la musique contribue à entamer une sorte de la communication, d'une communion en transcendance, une « mise en parole » des non-dits, de l'inavoué. C'est pourquoi la musique, le chant, acquiert des valeurs existentielles en tant que moyen d'une transformation intérieure (*cf.* Ratzinger, J., 2012, p. 119).

En somme, lors de la célébration religieuse, la musique, le chant apportent la possibilité de découvrir les profondeurs de sa propre âme dans une communion (essentiellement communicative) avec Dieu. Tandis que, chez Tremblay, la confession se réalisera primordialement à travers le corps. Le ressenti se rattache, avant tout, au corps et celui-ci entre sur scène comme « un écran de projection » : il ressemble à une prison du désir et, par conséquent, de la subjectivité. Qui plus est, il est un acteur principal dans la relation avec autrui qui détermine ses rôles, ses émotions. En résumé, son apparition sera toujours accompagnée par une certaine théâtralité, par des émotions poussées à l'outrance,

> [o]n dit souvent de mes personnages qu'ils sont sur le bord de « chanter » leurs répliques. J'ai eu envie d'aller le plus loin possible dans le lyrisme, d'explorer quelque chose de nouveau. J'ai donc eu l'idée de transposer les différentes parties d'une messe catholique dans une pièce de théâtre. Pendant une messe, toute la gamme des sentiments humains est représentée. En trois quarts d'heure, on passe de l'élévation spirituelle aux profondeurs des abîmes (Boulanger, L., 2001, p. 159).

Ainsi, la réécriture tremblayen se présente comme une « condensation » : tout d'abord, des émotions et des éléments créatifs principaux de l'univers littéraire de l'auteur ; en deuxième lieu, il s'agira d'une condensation relative au temps et à l'espace. Cette impression semble soulignée au niveau visuel : par la mise en scène qu'envisage le dramaturge. L'organisation de la scène se rapproche du décor simultané du théâtre médiéval : bien que les différentes histoires se déroulent dans des « cellules » séparées, toutes les catégories s'avèreront analogues, formant une multiplicité de répétition, mise en abyme.

Le croquis, réalisé par Michel Tremblay, expliquant la mise en scène envisagée (Tremblay, M., 1996, p. 12). Celle-ci ressemble aux scènes simultanées du théâtre médiéval et évoque la répétition, la mise en abyme, du drame existentiel, la prolifération fatalistes des cellules de tu-seuls. En même temps, le décor symbolise la suspension, l'emprisonnement dans le temps et l'espace, voire le sentiment d'y être emmuré.

Plus précisément, la scène s'organise comme une des maisons du Plateau Mont-Royal (facilement interchangeable entre elles) dont les appartements s'accumulent comme des cellules de tu-seuls. Une telle maison symbolise, sous des formes multiples, la dualité de l'extérieur et de l'intérieur. Les personnages, emmurés à l'intérieur de leurs appartements, ne cessent d'être observés et jugés de l'extérieur. Dans cette prison des fausses apparences, les balcons se transforment en galeries théâtrales (*cf.* « ISABELLE : Tu vois... On peut pas faire un geste sans que tout le monde le sache... Y sont toutes sur leurs balcons... » Tremblay, 1996, p. 35). De plus, les personnages renferment leur ressenti dans leur intérieur ; voilà pourquoi même l'appartement change en une autre scène de la souffrance. Certains personnages tâchent d'expliquer cette souffrance narcissique comme sacrifice pour autrui, comme charité qu'espèrent le spectateur extérieur et la morale chrétienne du Plateau Mont-Royal. Tremblay résume cette dualité structurant en soulignant que

> *Messe solennelle*… représente un peuple qui a fait le ménage extérieur, en négligeant de faire le ménage intérieur. Comme ces yuppies propriétaires du Plateau-Mont-Royal occupés à poser de nouvelles fenêtres et rénover leurs triplex, mais qui ont oublié de faire leur introspection. Dans *Messe solennelle*…, ces gens-là viennent devant nous et nous montrent à quel point ils souffrent intérieurement. C'est un requiem. Et sûrement la pièce la plus noire que j'aie jamais écrite – et même vue – dans ma vie (Boulanger, L., 2001, p. 158).

Un requiem est une prière, un chant, pour les morts et les personnages de la *Messe solennelle*... semblent morts, emmurés dans le temps et l'espace car ils ne cessent de jouer la comédie (leur individualité paraît morte) et surtout, ce qui est mort, c'est leur corps qui désire vainement s'épanouir. Si la cellule de tu-seuls symbolise l'emprisonnement dans l'espace, elle l'est également dans le temps : *primo*, à cause des limites du « showtime », de la nuit. *Secundo*, quant à la vie des personnages, le passé se montre à travers une rupture traumatique ou à travers l'*hamartia* fataliste. Voilà pourquoi le présent se résume au vide (par rapport à l'existence et à la possibilité du changement). Qui pis est, ce vide existentiel, profondément ancré par la répétition

spatio-temporelle, contraste avec la plénitude intérieure, avec l'intériorisation du ressenti, des désirs. Le requiem prie, en particulier, pour la paix. Ce qui signifie pour les participants de la messe tremblayenne, la réconciliation de cette dualité de l'extériorité et de l'intériorité qui s'avère seulement réalisable par la résurrection du corps.

Se battre avec des moignons : la cage pathologique de la relation père-fille

À titre d'exemple, citons tout d'abord l'infirme Gaston et Mireille, sa fille. Leur relation témoigne de l'inversion des rôles sociaux attendus (du père et de la fille) et qui, en réalité, cause des dépendances piégeuses. Le spectateur gagne vite l'impression que, dans leur cellule, ils cachent quelque chose d'anormal et se sent comme un voyeur qui n'est pas bienvenu. Ce qui rendent les répliques autant plus grinçantes, violentes même.

Lors de l'*Introït*, partie introductoire, Gaston est présenté par un oxymore marqué de l'ironie, qui réduit son existence à la dualité structurante de l'intériorité et de l'extérieur, fondé sur le paraître, sur des apparences (théâtrales) : « *Gaston, son père, se tient bien droit au coin du balcon comme s'il voulait dominer tout le quartier. Gaston a perdu les deux avant-bras dans un accident de travail* » (Tremblay, M., 1996, p. 13). C'est-à-dire que l'homme continue à faire semblant d'avoir gardé sa virilité ; en fait, l'accident ne l'a pas privé de sa force (qui se condense dans la colère et se tourne contre Mireille), mais, au contraire, l'a emmuré dans un piège existentiel. Comme tel, faussement voilé par le mythe, par la force du loup-garou, Mireille désire le voir : « MIREILLE : Tu te coucheras pas avant des heures, tu passes quasiment toutes les nuits de pleine lune d'été sur le balcon ! Quand j'étais p'tite, mes amis te prenaient pour le loup-garou » (Tremblay, M., 1996, p. 26).

Le passé, le temps quand Mireille était petite et le corps ni la volonté d'aucun de deux ne se sont manifestés, représente le temps de l'idéalisation d'où peut prendre son origine un faux espoir du nouveau commencement, de la résurrection. Néanmoins, dans le passé moins éloigné, l'accident se situe. Celui-ci altère l'intérieur des deux et crée une nouvelle série de rôles : la virilité change en illusion, en pouvoir pathologique auquel se soumet Mireille, emmurée dans l'espace (existentiel) que son père veut dominer et d'où elle ne peut pas sortir :

> MIREILLE : Ben j'te le dis, là. J'sors ! Pis j'te dis aussi que je r'viendrai pas tard. Pis si t'as vraiment besoin de rien, j'vas partir tout de suite.
> GASTON. Pis mon lit ? [...] Pis ma toilette ? [...] Si j'ai besoin de quequ'chose pis que t'es pas là... [...] J'ai besoin de rien là, mais...
>
> MIREILLE : Okay... [...] ... okay, j'vas rester ! [...] Tout ce que je fais, tout ce que je fais dans ma vie c'est pour toi ! Toute ma vie est centrée sur toi, pis t'as aucune gratitude ! Aucune ! C'est pas cheap, ça ? (Tremblay, M., 1996, pp. 26-28).

Le déséquilibre dérive, de manière réitérée (ou altérée), de l'absence physique, de l'absence du corps : la fille sert du « complément physique » de son propre père (« MIREILLE : J'te sers de mains depuis quinze ans, papa... » Tremblay, M., 1996, p. 105). Cette réduction, comparable à une cage, à l'emprisonnement dans la relation avec autrui, est renforcée par le regard des autres,

c'est-à-dire, par une nécessité d'incarner l'idéal de la charité, amour dépourvu de l'aspect corporel. Ce qui résulte paradoxal et irréalisable.

Dans une des séquences suivantes, *Dies irae* dérivés des apocalyptiques où la colère de Dieu s'exprime traditionnellement et la destruction subséquente s'annonce, les motifs analogues apparaissent chez Tremblay : le désir de retrouver une doublure, s'accorder une pause entre spectacles, voire détruire autrui et, avec lui, toute idéalité artificiellement construite selon les idéaux de la charité :

> MIREILLE : J'ai jamais eu d'amis parce qu'y finissaient toujours par me poser des questions sur toi ! J'ai toujours été la fille bizarre qui a tout sacrifié pour son père, alors que j'ai pas eu de choix ! [...] Chus tannée ! [...] J'ai envie de tout casser ! [...] Ça fait quinze ans que j'te fais manger trois fois par jour, papa, pis depuis des années j'ai envie de t'étouffer trois fois par jour ! Qu'est-ce que tu pourrais faire, papa, qu'est-ce que tu pourrais faire avec tes deux Christ de p'tits moignons si j'essayais de t'étouffer ? [...] J'ai envie de tout détruire, papa, de mettre le feu, de nous empoisonner tous les deux ou ben de crever en te laissant tout seul avec ton maudit accident de travail ! [...] J'ai pas mérité ça ! [...] Toi non plus... je le sais... [...] T'as peut-être été imprudent trop souvent, mais tu l'as pas mérité... (Tremblay, M., 1996, pp. 57-59).

Mireille perçoit son existence comme condamnation dont la fatalité sans issue lui donne l'impression d'étouffer. La plupart des participants de la messe nocturne éprouvent ce même sentiment d'étouffement qui garde ses symptômes du manque existentiel et, en même temps, de la plénitude de l'intérieur, rempli des non-dits et de la souffrance. Ceux-ci se manifestent par la colère destructive et, dans les cas ultimes, par la verbalisation des péchés : par la confession sans absolution qui doit blesser autrui.

Jouissance du corps comme paroxysme vital : ce soir d'été... j'me sentais... cochon...

En conformité avec la multiplication des personnages et l'avancée de la messe, les émotions graduent, la cruauté et la violence, au moins au niveau du langage et en tant qu'évocation des images, liées par exemple au motif du loup-garou, se multiplient à l'avenant. Les personnages « dénudent » leurs natures, font s'exprimer leurs pulsions jusqu'à là refoulées, des relations fondées sur la dysharmonie défilent devant le spectateur, incapable de se débarrasser du sentiment du voyeurisme.

Dans ce défilé de la souffrance, un couple homosexuel, crucial dans plusieurs parties de la liturgie, se distingue clairement : par son intermédiaire, Tremblay met en scène le sida en tant qu'objet (d'abjection) censé être caché sous les déguisements plausibles à l'extérieur. Au niveau de la structure du requiem, le sida rentrera dans la mise en abyme fataliste de la composition : la maladie contribue à une putréfaction qui ronge avant tout l'intérieur, à son insoutenable plénitude, voire elle en a la conséquence. Or, l'intérieur était déjà tenté par les doutes, par le péché charnel et Gérard, sidéen, éprouve le besoin de se soulager de cette plénitude, de se confesser de son péché tout en sachant qu'il en blessera son « spectateur » :

> GÉRARD. Y faisait tellement beau, tellement chaud, ce soir-là, pis... j'me sentais... cochon... tu vois c'que je veux dire ? J'me sentais cochon comme ça m'était pas arrivé depuis des années pis j'avais envie de quelqu'chose d'autre, d'une... d'une chair moins molle que la mienne, moins

> molle que la tienne... d'un corps dur, jeune, noueux, que je connaissais pas pis qui me fournirait en fantasmes pour le reste de mes jours si jamais c'était vraiment la dernière fois que je sortais de la cage qu'on s'est bâtie tous les deux pour se protéger du monde extérieur... (Tremblay, M., 1996, pp. 106-107).

La confession paraît plastique grâce à l'usage des adjectifs et des expressions adjectivisées qui évoquent les sensations corporelles et englobent tous les sens : le soir de la rupture (de l'*hamartia*) est perçu comme transgression, fuite de la cage ; à savoir, comme évasion de la banalité stéréotypée de l'existence, comme sa sublimation vécue à travers le corps. L'évocation de cette dualité exceptionnellement osmotique (dans la perception du personnage) de l'extérieur et de l'intérieur mène à une « surprenante confession » (Boulanger, L., 2001, p. 162), à une confession explicite du péché, d'adultère :

> GÉRARD : Quand je me sus retrouvé sur le dos au milieu du gazon qui me piquait comme quand j'étais jeune, avec un visage si beau au-dessus de moi, un visage inconnu qui me souriait, comprends-tu, qui me souriait parce que ce gars-là était conscient du cadeau qu'y me faisait en me baisant, y'était pas conscient du germe qu'y plantait en moi, ça j'en suis convaincu, y'était juste conscient du cadeau qu'y me faisait de sa beauté pour quelques minutes... [...] j'me suis dit que j'pourrais rester là, les deux pieds cloués dans le ciel, crucifié dans le gazon, pour le reste de mon existence (Tremblay, M., 1996, p. 107).

Ce qui est le plus surprenant lors de cette confession, c'est l'absence de regret après le péché charnel, l'absence qui persiste au moment de l'agonie actuelle du corps. Le péché d'une chaude nuit d'été est vu comme sublimation passagère de la réalité, suffisante pour la création des fantasmes. Les fantasmes désignent en psychanalyse des scénarios d'idées, susceptibles de remplacer la réalité où le sujet de la perception est en même temps l'acteur principal et le metteur en scène. Dans un tel scénario qui se déroule à partir du désir narcissique, il n'y a pas de place pour Yvon, pour le conjoint actuel de Gérard. La confession (re)actualise également l'opposition de ces scénarios fantasmatiques aux rôles sociaux imposés auxquels correspondent la métaphore de la cage et la mort symbolique (du corps). Comme le résume Michel Tremblay,

> « [p]our lui, les dix minutes de jouissance procurée par une furtive aventure valaient bien la souffrance de sa maladie. Car il s'est senti désiré et infiniment vivant pendant cette relation sexuelle. Ce ne sont pas des choses qu'on entend souvent. On préfère parler de *safe sex*, d'abstinence, de santé, de fidélité... » (Boulanger, L., 2001, p. 162).

En somme, Gérard considère cette jouissance du corps comme paroxysme ultime de son existence. Ou, comme une catharsis puisqu'elle fait réaliser ses fantasmes et permet de se débarrasser des costumes sociaux. Il interprète même l'acte de l'amour corporel comme crucifixion (« crucifié dans le gazon »), c'est-à-dire du sacrifice suprême de l'amour d'où dérive le changement de l'essence. Pour lui, c'est la réalisation de son désir, la possibilité de s'approcher une fois de l'idéalité.

Transsubstantiation dans la rencontre des corps : veux-tu danser avec moi ?

Dans la liturgie catholique, le paroxysme, le moment culminant de la rencontre avec la transcendance, est celui de la célébration de l'eucharistie : la transsubstantiation. Dans *Messe solennelle...,* la transsubstantiation s'opère lors de la danse de deux hommes. Cette réécriture

tremblayenne représente la transgression carnavalesque du rituel qui garde néanmoins le principe de la célébration catholique : le corporel (le matériel) se dirige vers sa symbolisation, vers sa sublimation. Chez le dramaturge, la sublimation se réalise par le biais des deux éléments principaux de la composition de Tremblay : la chair et la musique

> XIII Offertoire, *allegro agitato*
> *Un tango joué aux grands orgues, très énergique, très rythmé, très grandiose, explose soudainement. Gérard tend la main à Yvon. Ils descendent tous les deux les trois marches de leur perron et se mettent à danser le tango sur le trottoir. Ils ont rajeuni, ils sont transformés par la musique, ils ont des gestes, des allures de jeunes hommes en santé et heureux. Ils dansent très bien, comme un couple de personnes habituées l'une à l'autre depuis des années. Ils sourient.*
> *Les autres personnages, souriants eux aussi, les regardent. Ils pourraient même les accompagner de quelques : « Sont bons, hein ? », « Hé, qu'y dansent bien ! », « As-tu vu ça comme y sont bons ? », « Allez-y », « Si c'est beau d'les voir ! », etc.*
> *On sent, chez Gérard et Yvon, le pur plaisir de danser ensemble et la conscience de bien faire ce qu'ils font. La transsubstantiation s'opère. C'est l'offertoire.*
> *La musique terminée, Yvon se réfugie dans les bras de Gérard en sanglotant.*
> YVON : Va-t'en pas ! Va-t'en pas ! Va-t'en pas !
> *Gérard le pend par les épaules et va le reconduire à sa place* (Tremblay, M., 1996, pp.111-113).

La rencontre des corps, le toucher de la peau, la communion sur un accompagnement musical, instaurent la réconciliation avec soi-même, avec la propre intériorité, qui rend ensuite possible la réconciliation avec autrui. Une telle osmose dans un rituel théâtral apporte une sorte de catharsis à ses spectateurs (concernés par le rituel). Cette catharsis, fondée sur l'illusion théâtrale, laisse oublier l'individualité dans une communion collective où le spectateur se débarrasse du sentiment gênant du voyeurisme et peut profiter du rituel.

Lorsque le langage ne suffit plus : se mettre en position... dans l'imaginaire du tango

Grâce au tango, les danseurs paraissent « rajeunis » ou simplement plus spectaculaires, mis en scène. Pourtant, la danse est de nouveau conçue comme une composition aux rôles préétablis : « [l]e tango est structuré comme un langage. Il y a des termes, des transitions, des phrases, des effets de mémoire, des répétitions, des surprises, un style » (Bouleau, N., 2013). Comme langage, il a sa valeur énonciative ; comme structure, il a ses règles. L'élément clé de la représentation y sera le désir autour duquel s'articulera le jeu dramatique de la séduction et de la dominance poussé à l'outrance, à l'hystérie qui nie, par conséquent tout caractère spirituel de l'offertoire. Ce qui s'offre, dans un tel rituel théâtral, c'est le corps et les sentiments extrêmes où la différenciation, la gradation du désir puise dans la différence stéréotypée des sexes, s'inspire de leurs rôles traditionnels. Comme jeu dramatique des rôles donnés et des schèmes à suivre, il ressemble à une « commedia dell'arte » (Bouleau, N., 2013) autour du thème du désir qui laisse le corps s'exprimer et s'épanouir :

> [q]u'il s'agisse de tango argentin ou milonguero, la danseuse doit sentir le projet de l'homme qui la tient et qui invente un texte suscité par la mélodie et son rythme selon sa seule volonté juste esquissée, volonté non de puissance mais en puissance, virtuelle. Ce n'est qu'un schéma, un patron dans lequel elle va exprimer, elle, la souplesse et la grâce de son corps… [...] Il n'y a pas de langage privé, comme Wittgenstein l'a montré, c'est la limite de la danse pour soi, pour se libérer ou s'échapper. Aussi le langage de tango est-il

> social, sans être codifié vraiment. A cet égard la danseuse reste absolument représentante d'une société où la femme a certaines positions, issue d'une culture qui a su donné des sens variés à la féminité (Bouleau, N., 2013).

L'accompagnement musical des orgues, à son tour, nuit au caractère intimiste : sa démesure spectaculaire influence le jeu codé des corps « parlants » car le dramaturge laisse danser deux hommes. Chez Tremblay, le « dialogue » de leurs corps se dirigera dans un sens opposé : la proximité corporelle change successivement en illusion de la plénitude narcissique, en harmonie spirituelle qui ne correspond guère à l'imaginaire du tango. Le tango peut d'ailleurs être conçu comme activation du corps qui se commence par une « étreinte » symbolique qui englobera l'espace, envoûtera le public. Le spectateur en acquiert un sentiment d'assister à une lutte de domination :

> le tango est une danse d'improvisation dont l'une des particularités est d'être dans une connexion intime avec l'autre d'une façon relativement lente et durable. Cette connexion se fait dans l'abrazo (littéralement l'embrassade, l'enlacement). Les danseurs ne se voient pas mais se sentent corporellement, tout en se déplaçant dans une marche plus ou moins élaborée, circulaire et antihoraire (le sens du bal). Le couple de danseurs s'enlace et interprète la musique qui le cadre lui, ainsi que tous les membres du bal présents y compris ceux qui ne dansent pas (Saféris, V., 2016).

La danse, cette rencontre, sert, sans aucun doute, d'une certaine forme de thérapie. En termes théâtraux, elle peut instaurer l'anagnorisis, une sorte de libération des contenus inconscients, du refoulé. Dans un tel spectacle, le public est perçu comme désirant : il projette ses représentations dans des scènes (semi-improvisées) auxquelles il assiste :

> [d]ans cette « confrontation » dansée des corps enlacés, les danseurs passent d'un imaginaire stimulé par l'excitation du désir et de l'attente de cette rencontre, (souvenirs, projections...) à son éprouvé dans la réalité du corps à corps. [...] D'une part, cela va produire des effets ici et maintenant comme un miroir de l'être révélant les positions psychologiques et comportementales dans une situation d'implication intime avec l'autre du fait de l'écart entre les représentations mentales et le réel du corps à corps (ou de la connexion par extension) (Saféris, V., 2016).

Les représentations mentales, la libération du refoulé, comme anagnorisis heurtera néanmoins au réel du corps à corps : le corps à corps rappellera la dimension de la maladie et le propre vide existentiel. Par conséquent, le silence de la musique instaure l'absence du « langage », de la communication et voilà pourquoi l'éloignement du danseur apporte une douleur spirituelle (d'où le cri « YVON : Va-t'en pas ! Va-t'en pas ! Va-t'en pas ! » qui se répète comme un refrain désespéré) : pour un seul et unique instant, la scène semble dominée par la catharsis théâtrale. Celle-ci repose, néanmoins, sur l'immédiateté des artifices dont l'absence signifie (re)instauration du vide.

Ite missa est : célébration de la transvidation théâtrale

Une fois eucharistie célébrée, la cérémonie est censée se diriger vers un espace transcendantal ; celui de la réconciliation du corps et de l'âme, celui du repos dont la recherche constitue le fil rouge du requiem (cf. Ratzinger, J., 2009, pp. 106-107) : le sentiment du repos, de la grâce, puise dans le sentiment de l'amour. Celui-ci passe par la résurrection et attribue, par la suite, le sens au

rituel, vécu personnellement par le biais de l'expérience de l'amour qui acquiert, grâce au rituel, la portée (Ratzinger, J., 2009, p. 88). Mais l'amour de la messe tremblayenne ressemble au tango : à un jeu de rôle marqué par la théâtralité.

Également la dernière partie, *Ite missa est* qui succède à la transsubstantiation, où se formule la bénédiction finale, sera marquée par la théâtralité. Si le fondement de la liturgie ainsi que du théâtre réside dans la parole ; dans la pièce tremblayenne, la « transvidation » en tant que confession, sera le résultat de ce changement (passager et théâtral) de l'essence :

> YANNICK, *tout bas* : On le refait-tu ?
> ISABELLE, *tout bas* : T'es fou...
> *Ils continuent pendant le chœur final.*
> LES AUTRES, *tout bas* : Acceptez cette offrande que j'ai faite... du trop-plein de mon âme... J'ai transvidé le trop-plein de mon âme dans l'immensité du ciel... [...] Vous m'avez écouté... Le ciel s'est glissé en moi... La transsubstantiation s'est opérée... Un peu de paix... [...] du moins du soulagement... est descendu sur moi... [...] Seigneur... Vous m'avez accordé un peu de paix... Christ... Ayez pitié de moi... Acceptez mon tourment... transformez-le... complètement... en paix... en paix... en paix... (Tremblay, M., 1996, p. 118).

La confession offre un certain « paix », un certain repos à la fin du requiem, un calme relatif de l'esprit, dû au rituel (théâtral) qui vient de se dérouler. Cette représentation symbolique ne compte pourtant pas sur le corps (artificiellement meurtri) en ébullition, soumis à la chaleur de la nuit d'été que la lune, tel un « spotlight », illumine. Pour cette raison, la vraie fin du requiem constitue l'insinuation de la damnation, de la nécessité de tout recommencer jusqu'à une autre pleine lune. Ce message est contenu dans le refrain de la pièce entière qui résonne encore pour la dernière fois :

> LA VEUVE. Amen... oui... amen.
> YANNICK. On le refait-tu ?
> ISABELLE. T'es fou... [...]
> YANNICK. On le refait-tu ?
> ISABELLE. Okay !
> TOUS, *très lentement, si possible chanté*. A... men... (Tremblay, M., 1996, p. 119).

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

Vallieres, Marie-Ève, « Plateau Mont-Royal », in « Découvrez le Plateau Mont-Royal », *Viator français*, http://blog.viatorcom.fr/blog/2014/12/decouvrez-le-plateau-mont-royal.html.
Naccach, Nessrine, « Colourful Townhouses in Le Plateau », https://fr.pinterest.com/pin/578008933397163649/.
Giral, David, « Making of: a snowy backyard somewhere on the Plateau Mont-Royal- Montreal », http://blog.davidgiralphoto.com/2009/12/27/snowy-backyard-plateau-mont-royal-montreal-canada/.
Infotourisme, « Sainte Catherine, Montréal », *Voyages traditours*, https://es.pinterest.com/pin/389772542727650373/.
Toursime Media, « Gay Village », *Expedia.fr*, https://www.expedia.fr/Gay-Village.d6241981.Reservation-Sejours-Voyages.
Renaud, Yves, in Boulanger, Luc, « *Sainte Carmen de la Main* : le sacre de Carmen », *La Presse*, 2013, http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/critiques-de-spectacles/201305/03/01-4647246-sainte-carmen-de-la-main-le-sacre-de-carmen.php.

Références

Boulanger, Luc, *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, Leméac, Ottawa, 2001.
Bouleau, Nicolas, « Le tango est structuré comme un langage », *Connaissance et pluralisme*, 2013, http://www.nicolasbouleau.eu/le-tango-est-structure-comme-un-langage/.
Rey-Debove, Josette, Rey, Alain, *Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2002.
Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2014.
Ratzinger, Joseph, *Duch liturgie*, Barrister & Principal, Brno, 2012.
Ratzinger, Joseph, *Vrchol a pramen. Texty o eucharistii*, Karmelitanské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2009.
Saféris, Véronique, « Danser le tango ça change la vie », *Tangothérapie*, 2016, http://www.veroniquesaferis.com/.
Tremblay, Michel, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Leméac, Ottawa, 1989.
Tremblay, Michel, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, Leméac, Ottawa, 1996.

LE REGARD NARRATIF DANS UN *MONDE À PEU PRÈS*: IL ÉTAIT UNE FOIS UN PETIT GARÇON...

Olivia-Cristina Rusu
Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Roumanie

Abstract. *Once Upon a Time, There Was a Boy ... a funny short-sighted, orphan boy. This is, in short, the story that Jean Rouaud proposes in his third book, "Le monde à peu près". If in his first books the author focuses on the image of his family subjected both to two creative forces (the metaphors of the mother and that of the father) and to an "in-observing" authority (the narrator son who takes notice of his family without being observed), "Le monde à peu près" emphasizes the birth of the Rouaud family. The story that the narrator offers is that of a myopic teenager, bruised by the death of his father, facing problems of identity and human value, destiny and choice, friendship and love. The Rouaud child is forged as the fruit of a mother who appears very little and of a father who often leaves for his trade, a profession that finally causes his disappearance. As a witness-narrator and character at the same time - the adolescent looks, locates, regenerates, recreates, and re-embodies the lost image of his family, passing it on to his readers and to his own daughter.*

Keywords: *autobiography; narrative approach; family token; memory; re-embodiment.*

Introduction

Si nous considérons, comme Lawrence, l'image de la famille - en général - sous le symbole de *l'arc-en-ciel* (v. Lawrence, D. H. - *The Rainbow* et la symbolique de *l'arc-en-ciel* dans le couple Tom et Lydia Brangwen) nous devons souligner le caractère d'harmonie complémentaire qui doit primer entre les deux forces créatrices primaires: à un bout de l'arc-en-ciel il y a *la mère* qui représente l'inconscient, l'instinctif, le côté sensible et, à l'autre bout, *le père* qui incarne le conscient, l'esprit autoritaire et actif, voire législatif. Mais, l'enfant Rouaud se forge comme le fruit d'une *mère* qui apparaît très peu (aussi dans ses deux premiers livres que dans *Le monde à peu près*) et dont l'image est surtout associée à celle d'une veuve délicate et fragile qui se réjouit assez peu du sentiment maternel et d'*un père* qui part toujours pour son commerce de vaisselle, métier qui provoque, d'ailleurs, sa disparition totale, sa mort. Ainsi apparaît-il dans l'écriture rouaudienne les connotations négatives de l'*eau* (symbole féminin, maternel - qui dissout, décompose, érode) et de la *pierre* (synonyme du père qui se brise, « se casse », disparaît. L'auto-écriture de Rouaud est centrée, donc, sur la figure du manque, de *l'arc-en-ciel brisé*. Voyons maintenant comment ce manque affecte le caractère de *l'enfant*, futur narrateur, décrit dans *Le monde à peu près*. Écrit à la première personne, le récit embrasse le diégésis et traite directement l'autobiographie. L'emploi du *je* modifie les conditions dans lesquelles l'histoire est vécue et racontée au lecteur: le narrateur devient à la fois, *témoin* et *caractère*.

1. Narrateur-témoin : caractéristiques d'héritage maternel

« On vous avait laissé sur cette prophétie: vous récolterez ce qu'il a semé... »
Jean Rouaud, *Le monde à peu près*

Labyrinthe intérieur

L'enfance du narrateur est une période *d'attente*. C'est une période où, dérouté par la tragique « loi des séries » obituaires (LCH, p.9), l'enfant attend encore un « petit sourire du destin » (MPP, p. 48). L'héritage maternel, la partie sensible se fait surtout ressentie pendant cette période: l'enfant manque d'esprit autoritaire du côté paternel et se perd dans des impulsions spontanées. L'enfant Rouaud mène une lutte pour se socialiser, pour se dévoiler aux autres et à lui-même, mais son « combat » est tellement intériorisé, tellement timide qu'il n'engendre aucun succès. Dès le début du livre le lecteur est mis en garde sur le caractère vulnérable, d'une timidité maladive de l'enfant: « Moi, qui redoute la compagnie des hommes, dont les conversations me lassent (...) » (MPP, p.9). II faut souligner dans ce bout de phrase deux aspects: l'emploi du pronom personnel *moi*, comme premier mot du livre, qui marque clairement, ouvertement la subjectivité - et l'emploi du verbe *redouter* qui annonce aux lecteurs tout le *drame du labyrinthe* par lequel passe 1'enfant dans son procès d'initiation vers sa propre individualité.

Dans la première partie du *Monde à peu près* apparaît la présentation de l'adolescence du fils au collège Saint Cosmes et sa solitude y est présentée comme résultante des manques affectifs de l'enfance - effet des trois morts successives dans sa famille. Le *je ascétique*, blessé, est toujours seul. II est étranger aussi aux autres qu'à soi-même! De même, la solitude que l'enfant choisi pour style de vie favorise surtout la vision qu'il se fait du monde: hostile, négative, indifférente et même agressive. La première partie du livre représente, donc, la phase initiale d'un labyrinthe où l'enfant commence de se forger son chemin vers affirmation, socialisation.

Espace clos de la solitude

Le motif de *l'oiseau* suggère que l'enfant se sent enfermé, isolé - tantôt dans la classe de cours, tantôt dans sa chambre:

> Et maintenant vous êtes à nouveau seul dans votre chambre dont la fenêtre composée de deux panneaux coulissants à l'encadrement d'aluminium donne sur d'autres immeubles semblables, empilement de cellules toutes identiques à celle-ci, architecture bégayante, ressassant le pauvre motif, poème composé du même pitoyable vers mille fois reproduit » (MPP, p.135).

De même, dans la salle du cours de mathématiques où

> l'inquisiteur Fraslin (id., p.47) enflamme d'un briquet la pointe du compas et pique le bas du dos du mathématicien récalcitrant sans qu'on sut s'il sanctionnait son ignorance ou tentait de la sorte d'aiguillonner son esprit » (ibid.).

Au-delà de l'ironie piquante de Rouaud envers la « ménagerie en soutanes » (ibid.), au-delà de sa révélation des tortures auxquelles étaient soumis les élevés, il faut aussi se rappeler que c'est le moment ou le narrateur, voulant échapper au « massacre » (ibid.), ainsi qu'aux rires de ses collègues, « fait semblant de réfléchir » (ibid.) au problème de maths ; en vérité, il vise de son regard « de grands oiseaux blancs aux ailes argentées » (ibid.) qui

> plannent insouciants et libres, jouent dans le vent, poussent de petits cris excités, surfent sur les courants d'air, s'élèvent à la faveur d'un flux ascendant, s'immobilisent soudain, plumes vibrantes en équilibre sur le fond bleu du ciel, puis, l'aile inclinée, partent en glissade avant de disparaître du cadre de la fenêtre, laissant le grand ciel profond sans solution. (id., 47).

L'ironie de Rouaud se manifeste aussi à travers les motifs de la *fenêtre* – qui porte vers le ciel, espace infiniment libre et ouvert où est parti le père - et du « flux ascendant » (ibidem) de la *mer* - espace protecteur, maternel que l'enfant recherche dans cette situation plutôt délicate: aucun de ces éléments primordiaux ne saurait lui dire la solution du problème de maths. Quant aux oiseaux blancs qui volent, ils servent, certainement, de symbole des relations entre le ciel et la terre. Leur vol rappelle la figure du père « envolé » (id., p.70) dont la trace est cherchée sans cesse « parmi les nuées » (ibid.); alors, la rêverie de l'enfant est un refoulement devant les *problèmes* (mathématiques) du quotidien, une recherche de délivrance de la pesanteur imposée aussi par les autres que par soi-même. Essai de nouveau échoué, qui ne provoque qu'un nouveau renfermement en soi, puisque: « Comprenant qu'il n'y a rien à attendre de ce ciel, hormis du vent, des nuages et de la pluie tristement vous baissez la tête et fermez les yeux. » (id., p.70)

Cassure

Le motif de la *brisure* apparaît souvent chez Rouaud, surtout avec une connotation négative. Elle est, premièrement, la source de la tristesse, des larmes de l'enfant. Tout d'abord, ce sont les objets fragiles en porcelaine que le père transporte, toujours en péril de se casser. Ensuite, les menhirs, quoiqu'en *pierre***,** sont apportés chez eux *en fragments*. Finalement, la colonne vertébrale du père subit une *fissure* qui provoque sa mort.

Ce n'est pas par hasard, donc, que dans *Le monde à peu près* l'enfant commence à pleurer quand on lui fait annoncer, bien avant que les trois tragédies se consomment, que la tante Marie s'est *cassé le bras*. Bien que chez l'enfant il n'y ait « rien de moins maîtrisable que les larmes » (id., p. 75), et qu'il fasse la preuve d'une sensibilité innée, ici la cassure du bras n'est que la prémonition des larmes, hésitations, incertitudes et souffrances ultérieures. D'ailleurs l'annonce immédiate que tante Marie est morte le jour de Saint Joseph est toujours une *clairvoyance textuelle*, fait démontré par la coïncidence voulue des éponymes *saint Joseph - père Joseph* et par le renvoi au mythe biblique de Saint Joseph, duquel nous savons que c'est lui qui a enterré Jésus-Christ.

Deuxièmement, la *fissure* a aussi un caractère *positif*, d'affirmation: elle permet à l'herbe, aux fleurs de s'échapper à la dalle de granit du tombeau familial. Mis à part le doute, la démystification commencée par l'intermède de tante Marie, nous remarquons, cependant, le commencement d'un *rêve de résurrection* :

> Mais ce surgissement hors du granit, c'est comme si les petites fleurs en perforant une des pierres les plus dures qui soient, étaient parvenues à se frayer un chemin vers la lumière, comme si, à leur exemple, il était possible de s'échapper … (id., p. 67).

Typologie-topologie

L'image de signification à la fois positive et négative, de la pierre brisée et de l'eau qui décompose rappelle, évidemment, le pays de la Bretagne. Rouaud change la perspective de ses caractères, des membres de sa famille ; comme écrivain il ne les perçoit plus tel de modèles de personnages, voire de types humains, mais, en étroite relation de dépendance avec le milieu, *espace* et *temps***,** qui les a produits. Paradoxalement, ce fait rend sa famille unique, authentique. Quoiqu'issus du même lieu – « Loire-Atlantique, Bretagne, France, Europe, Terre, Système solaire, Voie lactée, Univers » (ibid., p.57) - le passage d'un topos à l'autre, d'une circonstance à l'autre, fait que leur existence, leur destin soit amplement différent. Ce passage est ressenti par tous les membres de la famille Rouaud: les grands-parents et le père expérimentent la guerre, la tante et la mère doivent survivre aux morts des chéris, 1'enfant *témoigne* à un âge très frêle leurs mort ainsi que la réadaptation à la vie de sa mère. Cette rupture, *brisure* même, qu'ils subissent leur donne un sentiment de dislocation**,** de luxure dans ce *monde à peu près* ou l'enfant est dans une incessante recherche de ses racines.

L'absence même de son nom dans le livre démontre que cette histoire ne se rapporte pas tant à la réalité du quotidien où il vit, quant à une réalité généralisée. Ce n'est pas nécessairement un livre sur soi comme individu, mais sur une famille et sur le processus de formation comme membre d'une famille de la région de Bretagne. Cet enfant rencontre une situation difficile: il doit survivre l'effroi et la mort. Son père, sa famille n'y sont pas forcement perçus comme un pouvoir créatif, mais plutôt comme une *valeur***.** Si cette valeur disparaît, le *fils* doit *se calquer au-dessus cette absence* ses *propres valeurs***.** Si le père avec attributs originaires de pouvoir, conscience et autorité est absent - aussi pendant sa vie et surtout après sa mort - le caractère du fils va s'emparer surtout des attributs maternels, voire féminins: sensibilité et instinctivité qui engendreront son introversion et sa timidité maladive, sa solitude et ses larmes.

Mais, l'image de la mère - comme nous l'avons déjà affirmé - n'est que brièvement suggérée dans tous ces trois livres. Une veuve frêle, délicate, dont la cuisine est sans aucun doute meilleure à la nourriture de Saint Cosmes : « (...) la nourriture du collège ne ressemblait en rien à la cuisine maternelle » (id., p.79). Cependant, la mère influence inconsciemment son fils - et, face aux moments dramatiques, il arrive à accepter, à raisonner la confrontation avec soi-même, avec ses instincts, avec les autres et, en fin de compte, avec son destin. II commence à agir, à changer son témoignage par *action***.**

2. Narrateur-protagoniste — caractéristiques d'héritage paternel

« Je suis donc réduit à réinventer l'horizon. » (Jean Rouaud)

Le silence dissout la personnalité. Le passage de l'enfant d'un espace clos à un autre (de la cellule familiale à la chambre du collège Sain Cosmes, et, enfin, dans la chambre solitaire de la faculté) ne fait que lui affermir la solitude et accroître son silence. D'où, sa vulnérabilité en dehors du familier, dans l'espace éminemment formatif de Saint Cosmes et celui absolument

social de la faculté, en tant qu'orphelin. Le narrateur-protagoniste a cependant l'intuition des espaces libres, le souvenir des promenades sporadiques avec sa famille en Bretagne, à la recherche des pierres. Paradoxalement, on sent chez lui un désir de quitter l'espace maternel dépeuplé à son tour par les trois morts: l'enfant Rouaud a « gouté à moitié » (id., p. 162) à la solitude de Gyf, orphelin total, « fiche d'état civil atrocement mutilé » (ibid.).

La mort prématurée du père, jalon social et actif de la famille, le laisse dans un état d'ébahissement total. Voilà, donc, que l'enfant *dépourvu de re-pères***,** est profondément désorienté par l'absence de

> (…) cet homme grand, aux cheveux blancs qui se retourne une dernière fois avant de repasser sous le porche de la conciergerie, tu t'en souviens peut-être (...), et qui me salue d'un dernier geste du bras, eh bien, l'année suivante il s'en allait définitivement. Que je me fasse bien comprendre: pas pour une nouvelle vie, avec une autre femme, par exemple, mais mort, brutalement mort, un lendemain de Noël (...) (ibid.).

Le narrateur-protagoniste commence, révolté, à contrôler ses instincts sensibles, à agir. Comme conséquence aux promenades dominicales à la tombe tutélaire l'enfant commence son *action de repérage* par le dévoilement de son soi, par l'intermède de l'écriture. II commence son « grand livre d'humiliations » (id., p. 174) par la présentation des sorties dominicales de la famille Rouaud. C'est, d'ailleurs la première fois que l'idée de famille dont les membres ont une trajectoire commune apparaisse dans *Le monde à peu près.* II s'agit d'un devoir, d'une composition que l'enfant doit faire au collège sur ce thème, et comme « longtemps l'unique sortie dominicale qui finit par constituer un but de promenade, fut consacrée à la tombe paternelle » (ibid.), c'est sur cette disparition qu'il soumet son attention. Rouaud affirme à propos de ses hantises que « la meilleure façon à défaut de trouver la clé qui remonte le temps, c'est d'y revenir » (id, p. 215) et c'est d'ailleurs sur ce sujet que l'auteur s'acharne dans son œuvre. Avec cette première rédaction il commence sa métamorphose du « moi-c'est-pareil » (id., p. 50) (qui s'efforce à imiter les autres afin de trouver un lien de communication avec eux) à une « sorte de spécialiste du domaine mortuaire » (id., p.61). Ce sujet sera comme une illumination, une sorte de *jeu de vérité* prenant à contre-pied toutes ces fables racontées par des écoliers, et « vous sauterez sur l'occasion pour vous lancer dans le récit méticuleux de vos visites au cimetière » (id., p.62). Ce premier essai d'exorciser la douleur par une dimension cathartique attire comme effet la compréhension que le père n'a disparu que physiquement et *qu'ailleurs* il sera bien *repérable***.** Le protagoniste et ses sœurs (qui n'apparaissent dans le récit que très allusivement) jouent, ignorants autour de la tombe paternelle et ils dépassent par leur imaginaire enfantin le sens de la décomposition du corps des morts, ce qui leur permet de croire que leur père est encore *vivant***.** Ainsi parlent-ils bas à l'approche du tombeau, ainsi prononcent-ils *Notre Père*, invoquant Joseph et non pas Dieu, comme suite à une *correspondance affectueuse* entre les *mots prononcés* et la *figure de l'absent*:

> Parfois, devant la tombe, le sentiment de sa présence est si fort, si absurde l'idée de sa dissolution que vous vous surprenez à lever les yeux vers le ciel, où, dans votre esprit, s'imprime le visage compatissant, rassurant, totalement apaisé d l'envolé. (id., p.70).

Myopie

Outre ce *repérage* du père sous la dalle funéraire et parmi les nuages, le narrateur déclenche une recherche dans la réalité immédiate: il *casse* ses lunettes et se trouve dès lors devant le choix de deux perceptions du monde - celle de l'œil gauche avec lequel il voit mieux qu'auparavant et celle de l'œil droit, dont la *vision* est indéfinie et vague, comme un éloge au *flou* :

> (…) en fermant alternativement les yeux, j'avais donc le choix entre deux visions, entre deux mondes. L'un, clair et net, dans lequel se détachent le sourire narquois de l'autorité, une règle de grammaire sur le tableau[…], tout un monde tellement sûr de son fait qu'il se donne en spectacle, et l'autre, considérablement rétréci (l'horizon ramené à trois mètres), imprécis et vague, éloge du flou, où le ciel passerait pour une mer renversée et les nuages pour de l'écume bouillonnante, où le tableau vert n'a rien à livrer que son voile de craie, où les visages sont sans visage et donc sans malice, et où la vie, feutrée, ouatée, ayant perdu en définition, semble faire antichambre en attente d'un autre monde. (id., p.89-90)

À sa vision propre, l'auteur préfère celle approximative, *à peu près*. Ce qui est bien significatif dans cet épisode maintenant c'est le caractère du narrateur qui déclenche «l'anamorphose » du monde (LCH, p.9). À sa propre vue il superpose, voire préfère celle *à peu près* parce que la vue parfaite trompe l'œil à percevoir la réalité. Le choix du protagoniste de dissoudre lui-même le monde est à la fois la marque de son renfermement en soi - qui vise la découverte de son identité - et une sorte de protection du monde extérieur. II ne voit plus les visages des gens qui l'effraient mais, en revanche, il entend leur voix, il perçoit leurs gestes, ce qui les rend plus humains à ses yeux, à sa perception. Le protagoniste commence ainsi à se rendre compte que ce qu'il doit chercher, changer peut-être, se trouve en lui-même et que de sa condition de myope il voit ce qui échappe à la vue des autres. En plus, Rouaud définit sa famille comme « une famille de porteurs de lunettes » fait qui souligne avant tout son appartenance à un clan pour lequel la vision du monde change et tient l'extérieur à distance:

> Le plus drôle, c'est que je n'ai rien vu - cette vision tremblée des myopes qui tient le monde à distance, le confine dans un étroit périmètre de netteté aux contours de plus en plus incertains, poudreux, au-delà desquels les formes perdent la rigueur des lignes, se glissent dans une gaine flottante, s'entourent d'une sorte de nuage électronique. Ce qui constitue une réalité physique, au vrai, scientifique, si bien que le myope se trouve avoir une vision microscopique des choses, percevant jusqu'aux filaments du liquide lacrymal qui se déplacent sur la rétine. (p. 21).

Preuve nette que la myopie aide à mieux se voir, se connaître, à (se) repérer même les fibres liquides rétiniennes - le secret de sa tristesse, de l'origine inexplicable de ses propres larmes. Pareil à un tableau de Monet le monde qui s'offre au protagoniste, tantôt à travers la pluie, tantôt à travers ses yeux en larmes, tantôt à travers ses lunettes cassées, est une impression qui unit sa conception lyrique de la vue avec une analyse quasi-scientifique de ses sensations. Ce sont les ombres et les taches de lumière, les impressions qui se substituent à la vue claire. Puisqu'on ne perçoit de ce monde qu'une apparence.

Mais la myopie au plus haut degré est représentée par *le miroir* dans lequel le protagoniste se regarde, après s'être remis des lunettes. Le visage reflété dans le miroir ne lui répond pas. Paradoxalement, par la vision claire il comprend être devant un inconnu et sa propre image est perçue comme un abîme, soulignant emblématiquement l'existence d'un *je* inconnu,

inconnaissable, similaire à un « flou verlainien » (MPP, p. 243). Cette *épreuve du miroir*, ce soudain voyeurisme du narrateur représente l'affrontement, le face-à-face avec l'espace, ainsi qu'avec soi-même :

> Et la claire vision ne vous pardonne rien. Cette idée de vous-mêmes avec laquelle vous vivez dans votre repli de brumes, dont tant bien que mal vous vous accommodez, que vous finissez par trouver presque acceptable, soudain la voilà impitoyablement dénoncée, laminée, anéantie : celui-là avec ces lunettes désespérantes, ces cheveux longs plaqués par l'humidité, ces joues mal rasées, celui-là que vous plaignez quand il s'agissait de Gyf, celui-là, eh bien, inutile de se raconter des histoires, celui-là, c'est vous. (id., pp. 243-244)

La *pénombre* provoque aussi un genre de myopie: elle incite le démasquement et le dévoilement des vraies émotions du protagoniste ainsi que d'autres caractères. À l'occasion du film mis en scène par Gyf, le narrateur invoque en quelque sorte la pénombre qui cacherait ses émotions. Le film a un caractère oxymoronique: dénommé *Tombeau pour grand-mère*, il n'a pas de sujet, mais, en revanche, il présente des scènes d'amour perdues en ombres chinoises d'après un voile qui masque les personnages. Ce voile qui dissimule les personnages déclenche, ainsi, une autre sorte de myopie. Il apparaît, donc, chez Rouaud l'idée que porteur de lunettes ou pas, tous les gens sont en quelque sorte des myopes, puisqu'ils ne peuvent pas saisir les détails, la vraie essence des choses.

Autodidactisme et débuts artistiques

Rappelons-nous, premièrement, le caractère inventif du père: c'est lui qui organise l'extérieur et l'intérieur de la maison, c'est lui qui restaure poupées cassées et câbles téléphoniques et cela, sans aucune étude préalable. Revenons maintenant au protagoniste du *Monde à peu près*: tout d'abord il apprend par lui-même qu'il porte en soi l'image de son père, qu'il lui est impossible de la *repérer* à l'extérieur de son être. Ensuite, en tant qu'effet de cette appréhension, il devient une sorte de *guide* lui-même, capable de consoler les autres orphelins de père : « La mort, je la connais comme ma poche. Je commence, si ça peut t'aider : moi, c'était un lendemain de Noël » (id., p. 201), dit-il à sa copine, Theo. Enfin, il découvre *le pouvoir de la parole***,** voire de l'art qui *guérit***,** en donnant la possibilité d'un *ailleurs*, « d'un périmètre de vie atténuée. » (id., p.90)

Le protagoniste hérite de son père l'attribut d'autodidacte et c'est ainsi qu'il apprend à jouer à la guitare, tout seul, dans sa chambre du foyer estudiantin. D'ailleurs, il avait déjà, dès la période du collège, la réputation de rimailleur: « (...) les vers**,** il suffit de compter sur les doigts, et pas plus loin que douze, les mots tombent d'eux-mêmes (...) vous n'avez que l'embarras du choix (...) ce n'est pas la mer à boire » (id., p.139). Ces mots qui acquièrent une existence indépendante, qui volent de leurs propres ailes, « se bousculent et passent des auditions » (id., p.139) peuplent ainsi la feuille blanche que l'intérieur du protagoniste. Si sur la feuille de papier l'écriture est un miroir où le narrateur retrouve ses repères, les mots sont l'intermédiaire qui le projette vers l'extérieur, vers le monde. Son Jean Arthur, son clone rimbaldienne, est le personnage qu'il invente afin de rêver sur les secrets qui lui permettraient de changer sa vie et de surpasser les angoisses du Moi déclenchées par les pertes subies. II s'impose aussi de mentionner le parallèle fait par le narrateur entre Jean Arthur et Ahab, deux images complémentaires de son propre caractère: tandis que le premier est rêveur et rimailleur, le second est le symbole même de la lutte, de la révolte contre

tout mal, contre la mort en fin de compte. En plus, ce Jean Arthur est aussi sujet à la mort dans *Le monde à peu près*: « il mourait comme il arrive qu'on meure, comme mon père, comme tante Marie, comme mon grand-père, la trinité tragique de mes onze ans » (id., p.145); mort *imaginée* qui démontre cette fois une nouvelle étape dans la vie du narrateur. Une étape ou le narrateur-protagoniste a déjà appris que c'est à l'aide de son imagination**,** de ses histoires**,** de ses mots qu'il peut dominer et dépasser « la trinité tragique de ses onze ans ».

Auto ironie

Mais ce qui définit encore plus l'autodidactisme, l'accomplissement de ses rêves artistiques, ce qui démontre qu'il a surmonté ses hantises au moment de l'écriture et qu'il est devenu actif et agissant est l'auto-ironie**.** Nous envisageons un personnage dans une profonde discordance avec tout ce qui est extérieur et intérieur. La souffrance qui l'avait retranché dans l'impersonnalité dans les premiers romans est partiellement dépassée et perçue par une technique de mise en distance : « Vous n'avez rien d'autre à me proposer ? » se demande le narrateur quand il se regarde, la première fois depuis longtemps sans le miroir. De même, le ton badin est employé parfois quand il parle des causes possibles de la mort de son père:

> Il (le père) tâtonnait longtemps avant d'arrêter la solution la plus judicieuse, procédait par repentirs - au lieu de cette pointe au nord, pourquoi ne pas essayer cette autre plus à l'ouest ?- et de ces options dépendait chaque fois une variation nouvelle, un itinéraire inédit. Quand celui-là semblait conduire à une impasse, il détachait le fil circulant entre les têtes colorées et repartait de zéro, c'est-à-dire de Quimper, qu'il rejoignait tous les lundis matins après avoir quitté Random à six heures et avalé, en guise de petit déjeuner, la fumée de sa première Gitane. (id., p.30).

Par cette mise en distance le narrateur augmente le caractère tragique des trois morts, mais il s'agit aussi d'une démystification**:** nous savons bien que les membres de la Sainte Famille sont Marie, Joseph et Jésus-Christ. Si dans un sens restreint nous envisagions la famille composée de personnes apparentées, liées entre elles par le mariage et par la filiation, nous pourrions parler de famille dans l'œuvre rouaudienne. Soulignons comme preuve, la présence des éponymes: Vierge Marie - tante Marie, saint Joseph - père Joseph, saint Jean - enfant Jean. Mais si nous considérons aussi *l'appui***,** le *support* que les membres doivent exercer l'un sur l'autre, nous nous apercevons que la famille Rouaud n'existe pratiquement pas. Les membres, sauf le narrateur, sont brutalement disparus. Et comment vaincre cette disparition sinon par le fait de raconter des histoires ? Surtout si notre nom est Jean, d'après l'Evangéliste qui « témoigne au sujet de ces choses et qui les a écrites » (LHI, p. 107).

C'est ainsi que le narrateur recrée, ré-corporalise l'image perdue de sa famille et la transmet aux autres, aux lecteurs et à sa fille**.** Enfant qui dorénavant portera en elle cette histoire de famille, métaphore du monde, mentalité, voire conception de vie d'un groupe humain, les Bretons. C'est en racontant des histoires que l'auteur vainc la mort et que le mal omniprésent épargne la famille d'un monde cassé, approximatif, *à peu près*, en la transmettant dorénavant enrichissante, douce : « Tu vois, ma petite fille chérie, le sucre ne vaut rien de bon, mais reprends un bonbon si le cœur t'en dit » (MPP, p.80).

Références

Auerbach, Erich, Mimesis, Reprezentarea realitații în literatura occidentală, Collegium, Polirom, Iasi, 2000.

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, coll. Bouquins, Robert Laffont Paris, 1982, pp.110, 254, 583, 796, 972.

Lawrence, D. H., *The Rainbow*, Wordsworth Classics, 1995.

Rouaud, Jean, *Les champs d'honneur*, Minuit, Paris, 1990 (référencé dans l'article : *LCH*).

Rouaud, Jean, *Les hommes illustres*, Minuit, Paris, 1993 (référencé dans l'article : *LHI*).

Rouaud, Jean, *Le monde à peu près*, Minuit, Paris, 1996 (référencé dans l'article : *MPP*).

Super
Star

LE LANGAGE NONVERBAL DANS LE DISCOURS DRAMATISÉ

Elvira Oroian
Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire de Cluj-Napoca, Roumanie

Abstract. *Nonverbal communication is, by definition, the act of communicating, of establishing a relationship with others. When it comes to the "non-verbal", it actually comes to establishing this relationship without words. Moreover, among our friends, the animals, communication is essentially non-verbal and they manage to communicate with each other, and they can even communicate with us. Non-verbal communication is intimately related to the body; it is the means by which our body expresses itself by means of the gestures we use to communicate. It is the act of sending and receiving messages without resorting to speech, by means of facial expressions, gestures etc. The theory of communication is increasingly accrediting the idea that non-verbal communication expresses more than the verbal one. The elements of non-verbal communication: the voice, look, intonation, facial expressions, gestures, replace language by becoming the art of mime. Mimicry is enough to express a feeling. The same sentence does not have the same meaning when pronounced differently. Pronounced with an ascending intonation, it translates gaiety, pronounced with a sad look, on a descending intonation, pessimism. The non-verbal information completes the verbal message, it helps us understand what is being said. In the dramatized discourse, the didascalia or the scenic indications serve to ensure total understanding. When reading a play, one must also read the scenic indications. When the play is acted out, the non-verbal communication intervenes. Thus, we aim to analyse what people make use of in this type of communication: silence, voice pitch or volume, frowning, shrugging, crossing of the arms or legs, scraping of the forehead or of the head, nodding and so on.*

Keywords: *nonverbal communication; dramatized speech ; scenic indications.*

Introduction

Selon Milner (1989), la fonction principale du langage est la désignation, la référence. La référence est la relation entre le langage et la réalité (ou en termes plus philosophiques, la relation entre les mots et le monde). Le langage n'est pas le seul moyen de désignation ou de référence, même si c'est le moyen principal: la référence peut être réalisée par un geste (la communication non-verbale) et on peut dire (cf. Goodman, N., 1976, p.176) que la représentation picturale se réalise par dénotation, par référence. Autrement dit, le langage non-verbal de la peinture est la couleur et celui de la musique est le son.

Dans le cas du discours politique, les gestes non- contrôlés disent plus que le langage verbal. Lorsqu'on gesticule beaucoup, ça signifie qu'on n'a pas assez d'arguments verbaux. Il y a dans la politique des gestes significatifs, par exemple le sourire large - lorsqu'on apprécie son interlocuteur. Ainsi, lorsque Kate Middleton voit Justin Trudeau, le premier ministre de Canada, elle sourit largement, range ses cheveux, sa boucle d'oreille et mord ses lèvres. Angela Merckel, elle aussi, a été charmée par l'enchanteur Premier ministre Trudeau de Canada, on a vu son sourire à la lumière des bougies. De même, la fille préférée de Donald Trump sourit significativement lorsqu'elle voit Trudeau.

Lorsque le président de la Roumanie, Klaus Iohannis touche de la main son interlocuteur (le Premier ministre), ça signifie: stop, n'allez surtout pas me contredire. Et puis, lorsqu'il ajoute: « ne prenez pas ça en nom personnel », ça souligne encore son autorité.

En écoutant une pièce musicale, la chanteuse roumaine Andra avait un sourire large, accompagné par le geste de toucher sa peau qui signifiait quelque chose d'enchanteur, de charmant qui te donne la chair de poule, ça voulait dire: c'est une voix divine. Un soir à la télé, l'actrice roumaine Stela Popescu racontait une histoire du début de sa carrière. Comme actrice débutante, elle s'est présentée un jour devant un jury et lorsqu'elle a vu leur sourire méprisant, elle a compris tout de suite ce que ça voulait dire: «regarde-moi ça, elle se considère déjà vedette».

Lorsque le bébé refuse le sein, il tourne la tête; lorsqu'il tend les bras vers sa mère, ça signifie: «je veux que tu me prennes dans tes bras». Le sourire ironique, l'expression du visage une grimace, les gestes de désapprobation, le ton calme, le ton élevé et bien haut, l'arrogance et le cynisme, le silence ont tout aussi de significations que dans le discours dramatisé.

Cadre théorique

Le but de notre article est de présenter brièvement la signification du langage non-verbal dans la théorie de la communication pour l'appliquer ensuite au discours dramatisé.

Le rire et l'expression de la douleur

Ce sont les expressions non-verbales les plus universelles. Mais ces signaux ne sont pas universels et ils doivent être interprétés en fonction du contexte. La signification d'un geste dépend de la situation, de l'émetteur, du récepteur, de la culture, de la religion.

Les silences

Ils font partie intégrante de la communication, car ils expriment quelque chose et qu'ils sont indispensables à l'écoute de l'autre.

Certains silences sont lourds de sens. Il existe de multiples silences:

- Celui qui exprime le respect et l'écoute de l'autre lorsqu'il parle;
- Celui d'une personne en colère, furieuse, offensée ou irritée qui se force à ravaler son courroux pour ne pas empirer les choses;
- Celui qui exprime l'indifférence ou encore le mépris d'une personne qui ne souhaite pas entrer en communication avec l'autre;
- Celui qui exprime le doute, l'incompréhension, la confusion ou le scepticisme;
- Celui qui signifie qu'on n'a rien à dire;
- Celui de la personne qui exprime la supériorité, l'arrogance;
- Celui de la personne qui exprime la douleur ou le chagrin;
- Celui de défit, d'obstination qui est calculé;
- Celui entre amoureux.

Ce silence réciproque se réalise parce qu'il n'y a pas besoin de comprendre. Il se produit lorsqu'il y a une connaissance et une communion profonde entre les deux personnes qui sont en train de

communiquer. Chaque silence signifie donc un sentiment, une sensation particulière. Et chaque silence, selon le contexte, peut s'interpréter de manière différente.

Les gestes

Ils ont certainement été les premiers moyens de communication entre les humains et constituent un véritable paralangage qui accompagne et complète le message verbal. La gestuelle se manifeste par des postures qui peuvent concerner: la tête, le buste, le bassin, les jambes et les bras. Par les gestes, nous nous exprimons et nous pouvons avoir un comportement de défense ou d'agression:

- Le doigt pointé vers quelque chose, une porte par exemple, pour signifier à la personne à qui l'on adresse qu'elle doit partir;
- Une main qui se lève et s'agite dans l'air pour dire au revoir à un proche;
- La main tendue en signe de paix;
- Le poing levé en signe de révolte;
- Le bras ou le doigt d'honneur;
- Les mains dont les paumes d'entrechoquement bruyamment pour signifier une satisfaction;
- Le hochement de tête d'avant en arrière pour signifier l'approbation.

Si, nous sommes mis en cause, interpellés, nous avons alors des gestes barrières. Parmi les plus courants:

- Les mains sur les oreilles, sur les yeux ou sur la bouche;
- Les bras croisés;
- Se frotter les mains;
- Les formes de réajustement: la mèche des cheveux, le pli d'un pantalon, d'une jupe, la poussière imaginaire, le raclement de la gorge.

On communique également à travers des signes conventionnels:

- Le doigt pointé vers la porte signifie «sortez!» ;
- Le signe de la main pour dire «au revoir» ;
- Le hochement de la tête pour dire «oui» ;
- Le battement de mains (applaudissement) pour montrer notre satisfaction devant une manifestation.

Cela montre donc bien que la communication non-verbale passe aussi et surtout par le corps. La façon dont nous nous tenons et dont nous positionnons nos membres peuvent trahir certaines émotions, états d'esprit ou traits de caractère. La position corporelle en dit long sur la psychologie de quelqu'un. Les simples gestes comme:

- Le fait de croiser les bras ou les jambes traduisent une fermeture face au monde qui nous entoure.
- Le dos courbé démontre un état de soumission et un manque de responsabilisation.
- Une position statique lors d'un dialogue signifie le rejet de l'interaction ou du poids de la discussion.

Le regard

C'est un outil important de la communication non-verbale. On dit souvent que les yeux sont le miroir de l'âme. Un contact visuel «normal» dure environ trois secondes. Plus long il sera considéré comme «intéressé» et plus court, il affirmera la peur d'être jugé par nos interlocuteurs.

- Une personne dont le regard est fuyant ou focalisé sur les détails de son environnement, plutôt que sur les acteurs d'une interaction envoie donc un message corrompu qui met en lumière un manque de capacité relationnelle.
- Un regard insistant vers le haut prouve un manque d'écoute, une tendance à regarder sur sa gauche la manifestation du mensonge ou de la dissimulation.

Les mouvements

Ils peuvent être voulus tels que le sourire à une personne, mais souvent ils sont incontrôlés et involontaires:

- Le pied qui tape sous la table et qui exprime l'agacement, l'irritation ou l'ennui, les yeux écarquillés, les sourcils froncés. Ils font partie intégrante de notre comportement global.
- Les personnes sous pression ou anxieuses ont tendance à effectuer des mouvements saccadés, répétés et rapides.
- Une personne tout à fait à l'aise prendra tout son temps et ne tentera pas de combler son mal-être de manière gestuelle.

L'importance du timbre de la voix et du volume de la voix

Dans la communication non-verbale une voix chevrotante, à peine audible et une élocution rapide marquent un état d'anxiété; la maîtrise de la respiration, le timbre clair et une parfaite prononciation sont quant à eux des preuves d'une personnalité sociale assumée.

La communication non-verbale et les expressions du visage

Ce sont les expressions du visage qui expriment les émotions: la joie, la surprise, le dégoût, la tristesse, la colère, la peur:

- Le froncement de sourcils marquent un mécontentement ou une remise en cause de l'échange en cours;
- Les sourires en coin – un manque d'intérêt voire un sérieux;
- Le mordillement des lèvres marquent une certaine gêne;
- Le sourire franc et les yeux grands ouverts traduisent une ouverture d'esprit et une empathie envers votre audience;
- Un clin d'œil fait à notre voisin de table, ou un geste grossier au chauffeur de la voiture d'à côté sont des gestes appris;
- Le raclement de gorge, le fait de rougir sont des gestes involontaires;
- Le hochement de tête d'avant en arrière signifie l'affirmation;
- Tourner la tête signifie refuser;
- Secouer la tête = dire non;
- Froncer le sourcil peut marquer également une manifestation de colère, de concentration, de déplaisir ou de réflexion;

- Le haussement de sourcils, qui fait écarquiller les yeux, accentue l'expression de la bouche que les lèvres soient pincées en colère ou plissées en colère par un sourire;
- Le clignement des yeux ou le battement des paupières accéléré signifie une excitation, un stress.
- Lorsqu'on pose une question à une personne, si elle se met à battre des paupières juste avant de répondre, cela signifie que la question l'inquiète et peut-être elle va mentir (il faut regarder des hommes politiques à la télévision).
- Le geste de pencher la tête sur le côté c'est un geste de timidité (chez l'enfant). Chez l'adulte, homme ou femme, c'est un geste de séduction.
- Les hommes manifestent leur inconfort ou leur nervosité en changeant de position sans arrêt sur la chaise. Les femmes manifestent la même chose en restant assises sans bouger.
- Mettre une main derrière la tête ou bien se gratter le crâne, ou encore se frotter le lobe de l'oreille c'est un signe de perplexité, d'hésitation, parfois d'opposition qui ne veut pas se dire.
- Un clin d'œil signifie que ce qui est dit ne doit pas être pris au sérieux, ou pour démontrer une connivence entre deux personnes utilisé comme signe qui montre qu'on l'a reconnue ou comme complicité entre deux individus.

Les attitudes

- Se gratter le front est un signe subconscient du système nerveux qui reflète le stress.
- Si une femme se met régulièrement les mains dans ses poches arrière, elle apparaît comme provocatrice.
- Si elle relève le menton quand elle vous parle, cette personne a une haute estime d'elle – même.
- Même si elle sourit et a l'air sympathique, cette attitude signifie le mépris. Le double croisement: les bras et les jambes, c'est une attitude de surprotection, un refus de flexibilité.
- Si la bouche de notre interlocuteur est recouverte de son poing et forme comme un entonnoir, le coude étant appuyé, cela traduit une hostilité prédictive, une antipathie, un signe négatif dans tous les cas.
- Un signe négatif c'est lorsque quelqu'un se touche la gorge; cette personne a peur et reflète une angoisse (étranglements, égorgements).

Tous ces éléments de la théorie de la communication, nous allons les appliquer à l'analyse de la pièce «*Clowns – la guitare en anglais* » qui est reproduite entièrement ci-dessous:

NINO FABRI (*Jean- Antoine Arnault*), *clown,* MIMILE (*Ėmile Coryn*), *auguste,* M. LOYAL *régisseur de piste*.
NINO: Tiens, je vais jouer de la musique.
MIMILE: Je vais jouer avec toi.
NINO: As-tu un instrument?
MIMILE: Bien sûr, j'ai un instrument!
NINO: Alors, ça va tout seul. Fais voir un peu ton instrument.
MIMILE, *maniéré*: Ah non, alors!
NINO: Sais-tu seulement jouer?
MIMILE: Oui.

NINO: Dis-moi quelle est ta spécialité!
MIMILE: Tous les instruments à corde.
NINO; Mais lequel joues-tu le mieux?
MIMILE; *fait le geste de tirer une corde*: Les cloches.
NINO, *enchaînant* : Tu veux une guitare, n'est-ce pas?
MIMILE: Si ça se pouvait.
NINO: Va à la barrière, demande une guitare au régisseur et reviens ici.
MIMILE s*e dirige vers M. Loyal et l'interpelle: Donnez-moi une guitare. (Mimile attend. Le régisseur reste impassible et ne le regarde même pas. Mimile revient vers Nino. Montrant M. Loyal):* Il ne répond pas.
NINO: *surpris*: Qu'est-ce que tu lui as dit?
MIMILE: «Donnez-moi une guitare».
NINO: Mais voyons, qui t'a appris la politesse? Ce n'est pas un chien, ce monsieur – là!
MIMILE: *marquant de l'étonnement*: Je ne le savais pas!
NINO: Si tu veux une guitare, il faut, premièrement être poli. Tu vas vers M. Loyal et tu te présentes. «Bonjour, monsieur Loyal, voulez-vous avoir l'amabilité, je vous prie, de me prêter une guitare, s'il vous plaît? » Et il te donnera une guitare.
MIMILE: Ah, c'est tout? (*Il court vers le régisseur :*) Bonsoir, monsieur. Voulez-vous avoir la guitare, s'il vous plaît, de me prêter l'amabilité…heu!
Le régisseur regarde fixement devant lui sans s'occuper de Mimile. Celui-ci fait une grimace, éclate de rire et revient vers Nino.
NINO, *qui gratte de la mandoline*: Alors?
MIMILE: Il ne répond toujours pas!
NINO, *se frappant le front* : C'est vrai! J'avais oublié, c'est un étranger!
MIMILE, *montrant M. Loyal*: C'est un étranglé?
NINO: Mais non ! (*Distinctement*) ! Un étranger! C'est un Anglais.
MIMILE: Pourquoi donc est-il anglais?
NINO: Cette question! Parce qu'il est né en Angleterre!
MIMILE: Ah bon! Il est anglais parce qu'il est né en Angleterre. Ça c'est bizarre.
NINO: C'est au contraire très naturel. Quand on naît en France on est français. En Espagne, espagnol. En Russie, russe.
MIMILE: Et moi, alors?
NINO: Eh bien! Quoi? Toi! Alors?
MIMILE: Moi qui suis né dans une écurie, je suis un cheval !
NINO: Non, toi, tu es un pauvre type. Et tu cherches une guitare. Retourne donc voir ce monsieur et demande-lui une guitare en anglais et tu l'auras.
MIMILE: Si ce n'est pas plus difficile que ça! (*Il s'approche respectueusement de M. Loyal.)* Bonjour, monsieur. Voulez-vous avoir l'amabilité de me prêter une guitare en anglais, s'il vous plaît?
M. Loyal détourne la tête dédaigneusement et ne prête aucune attention au solliciteur. Mimile revient vers Nino.
NINO: Alors, qu'est-ce que tu as dit?
MIMILE: Eh bien!...«Donnez-moi une guitare en anglais»
NINO: Mais non, malheureux que tu es, il faut lui parler anglais!
MIMILE: Faut parler anglais? (*Il s'éloigne en se grattant le front, embarrassé, puis se retourne*:) Dis, Nino, comment parle-t-on anglais?

NINO: C'est très simple. Tu vas vers M. Loyal et tu lui dis: «Good evening, Sir. Would you please, give me a guitar. I am very good musician. And I would love to play something for you. I can play operas, swing, blues and so on." (*Mimile s'est couché sur la piste.*) Qu'est-ce que tu fais là?
MIMILE: Mais j'attends que tu aies fini ton discours! (*Il croise les jambes l'une sur l'autre.*) Quand tu auras fini, tu le diras. (*Un temps*.) Tu n'auras pas quelque chose de plus court pour expliquer ça?
NINO; Eh bien, voilà. (*Mimile se relève*.) Dis-lui simplement: «Please, give me a guitar»
MIMILE: La pelisse avant la guitare ou la guitare avant la pelisse?
NINO: Ça n'a pas d'importance. C'est la même chose. Demande-lui une guitare please!
MIMILE: *s'approchant du régisseur*: Police! Police! Give me a guitar!
M. Loyal, *froidement :* You make a mistake, my boy!
MIMILE, *joyeux à Nino* : Ça y est, chouette! On va avoir de la viande cette semaine.
NINO: Pourquoi?
MIMILE: Il dit qu'il va me donner des biftecks!
NINO: Ah! mais non!
MIMILE, *moins timide*: Laisse-moi faire! Tu vas voir, il va comprendre! (*Il retourne vers le régisseur.)* Donnez-moi une guitare en anglais ou je vous colle sur la poire une châtaigne en français!
Le régisseur fonce sur Mimile, lui donne un coup de pied au derrière et une gifle. Mimile s'exclame, fond en larmes et revient vers Nino.
NINO: Qu'est-ce que c'est?
MIMILE, *sanglotant* : Il m'a donné une gifle ici! (*Il montre son postérieur.*) Et un coup de pied là!
Il montre sa joue.
NINO: Ah! Il a fait ça? Je ne permets pas! Viens avec moi, mon petit. (*Il prend Mimile par la main et le conduit devant le régisseur. À M. Loyal:)* Pardon, monsieur, vous vous êtes permis de frapper mon petit camarade?
M. LOYAL: Parfaitement! Et je suis prêt à recommencer s'il m'importune.
NINO, *provocant:* Eh bien, monsieur, si vous vous étiez permis avec moi de faire ce que vous avez fait avec lui, ça ne se passerait pas comme ça! (*M. Loyal hausse les épaules*) Voilà ce que je serais capable de vous faire à vous! Viens ici; Mimile. (*Il empoigne Mimile par les bras, lui donne un coup de pied suivi d'une gifle. Mimile se frotte la joue, le postérieur, et recule.*) Vous avez donc osé lui donner une gifle comme ça et un coup de pied comme ça? (*Nino recommence la démonstration, ponctuellement. Mimile vacille en tentant d'esquisser un geste de parade.*) Viens ici, mon ami, je suis là pour te défendre! (*Nino, nerveux, gesticule devant M. Loyal qui les mains derrière le dos, garde la plus totale indifférence.*) Vous vous êtes permis de lui flanquer un coup de pied par ici. (*Mimille reçoit le coup.*) Une gifle par là. (*La tête de Mimile branle sous le soufflet*.) Mais, monsieur, c'est abominable! Ça ne se fait pas! Approche un peu, Mimile, que nous voyons ça avec Monsieur. Te donner un coup de pied comme ça (*coup)* et une gifle comme ça (*gifle*). Non, ça ne s'est jamais vu!
MIMILE, *frottant son corps endolori*: Arrête! Arrête! Il a compris maintenant. Il ne recommencera pas de sitôt. Laisse-le, va! On ne peut pas discuter avec lui. Tu ne vois donc pas que c'est une brute? (Tristan Rémy, 1997)

Brève présentation de la pièce

Clowns - la guitare en anglais est une comédie dialoguée avec trois personnages: Nino Fabri, clown ; Mimile, auguste ; M. Loyal, régisseur de piste. Le sujet est très simple: Mimile conseillé par Nino s'adresse plusieurs fois à M. Loyal pour lui demander une guitare. Pour toute réponse, il aura le silence, l'indifférence et le mépris de M. Loyal, par contre il va subir une leçon (une démonstration) d'agressivité. Tout au long de la pièce, on rencontre le comique de situation et de langage. Le comique de situation peut se greffer sur le comique de gestes et d'attitudes, comme dans les exemples suivants:

1. „Nino: Dis-moi quelle est ta spécialité!
Mimile: Tous les instruments à corde.
Nino: Mais lequel joues-tu le mieux?
Mimile *fait le geste de tirer une corde:* les cloches.
Nino, *enchaînant*: et tu veux une guitare, n'est-ce pas?»

2. «Nino: Mais, voyons, qui t'a appris la politesse? Ce n'est pas un chien, ce monsieur-là!
Mimile, *marquant de l'étonnement:* Je ne le savais pas!»

Le comique de langage est rencontré dans les exemples:

1. «Mimile: Voulez-vous avoir la guitare, de me prêter l'amabilité…heu.»

2. «Mimile: Moi qui suis né dans une écurie, je suis un cheval!»

3. «Nino: Dis-lui simplement»; please, give me a guitar.»
Mimile: La pelisse avant la guitare ou la guitare avant la pelisse?»

4. «M. Loyal, *froidement:* You make a mistake, my boy!
Mimile:…Il dit qu'il va me donner des biftecks!»

Le langage du corps: la voix, le regard, l'intonation, les expressions du visage, les gestes peuvent exprimer beaucoup de choses. Ils se substituent au langage verbal en devenant l'art du mime. Une mimique suffit à exprimer un sentiment. Une même phrase, prononcée différemment, n'a pas le même sens. Prononcée d'une intonation ascendante, elle traduit la gaieté, prononcée d'un air triste, sur une intonation descendante, elle suggère l'abattement, le pessimisme. L'information non-verbale complète le message verbal, elle aide à comprendre ce qui est dit.

Dans le discours dramatisé, les didascalies ou les indications scéniques, qui sont en italiques et entre parenthèses, servent à la compréhension totale. Lorsqu'on lit une pièce de théâtre, il faut lire également les indications scéniques. Lorsque la pièce est jouée, le langage non-verbal intervient. Cette pièce contient presque tous les éléments que nous avons présentés dans le cadre théorique.

Ainsi, nous nous proposons de voir ce que pourraient exprimer le silence, le timbre ou le volume de la voix, le froncement de sourcils, le haussement d'épaules, le croisement des bras ou des jambes, le grattement du front ou de la tête et ainsi de suite (ou comment ça se réalise). Certains auteurs classent séparément les gestes, les attitudes, les expressions du visage. D'autres auteurs classent les gestes avec les attitudes ou les expressions du visage. (Terrier, C., 2013, p.13). Notre opinion est qu'on ne peut pas tracer une ligne de démarcation nette entre eux, mais plutôt qu'ils

s'entremêlent. Ainsi nous allons remettre en cause tous les éléments présentés dans le cadre théorique pour les appliquer à l'analyse de la pièce.

Le silence et le regard

Dans la pièce, le silence et le regard sont étroitement liés. Il faut donc les traiter ensemble parce que l'une complète l'autre. Chaque fois que Mimile s'adresse à M. Loyal pour demander une guitare, il a pour toute réponse le silence et l'indifférence de celui-ci.

Le silence de M. Loyal est celui qui exprime l'indifférence ou le mépris, celui d'une personne qui ne souhaite pas entrer en communication avec l'autre, ou encore le silence qui trahit la supériorité ou l'arrogance et qui ne regarde même pas son interlocuteur comme dans les exemples suivants :

«*Le régisseur reste impassible et ne le regarde même pas*»;
«Le régisseur regarde fixement devant lui sans s'occuper de Mimile»,
«*M. Loyal détourne la tête dédaigneusement et ne prête aucune attention au solliciteur*»
«M. Loyal hausse les épaules»

tout ça pour exprimer l'indifférence, le manque de respect envers l'autre, ou bien le mépris.

Les gestes et les attitudes

Dans la pièce on rencontre beaucoup de gestes et attitudes comme il s'ensuit:

Mimile fait le geste de tirer une corde: Les cloches.
Montrant M. Loyal: Il ne répond pas.
Il montre sa joue. Il montre son postérieur.
«*Nino nerveux, gesticule devant M. Loyal qui les mains derrière le dos, garde la plus totale indifférence*».

Lorsque Nino gesticule ça exprime la nervosité d'une personne qui n'a pas d'arguments.

Voyons maintenant ce que pourraient signifier les gestes suivants : esquisser un geste de parade, se gratter le front, se frapper le front, détourne la tête dédaigneusement, hausser les épaules; les mains derrière le dos, le régisseur reste impassible et ne le regarde même pas, dans les exemples suivants:

"*Mimile vacille en tentant d'esquisser un geste de parade"* pour braver, pour masquer la douleur;

«Nino se frappant le front…» pour exprimer le fait qu'il avait oublié*;*

«Il s'éloigne en se grattant le front…» pour exprimer l'embarras*;*

«M. Loyal détourne la tête dédaigneusement et ne prête aucune attention au solliciteur» pour exprimer le dédain ;

«M. Loyal les mains derrière le dos, garde la plus totale indifférence» pour exprimer l'indifférence et l'arrogance.

Dans le discours dramatisé, les adverbes ou les locutions adverbiales (*ici, là, comme ça*) peuvent servir de cataphorique et les didascalies (entre les parenthèses) de subséquent:

« Il m'a donné une gifle ici. (*Il montre son postérieur).* Et un coup de pied là. (*Il montre*

sa joue). »
« Vous avez donc osé lui donner une gifle comme ça? *(Mimile reçoit la gifle.)* Et un coup de pied comme ça? *(Mimile reçoit un coup de pied au derrière.)* »

Les mouvements

Le dynamisme de la pièce est donné par les nombreux verbes de mouvement: «*Mimile se dirige vers M Loyal*», «*il court vers le régisseur*», «*il s'approche du régisseur*», «*Mimile revient vers Nino*», «*il s'éloigne*»; «*puis se retourne*», «*Mimile s'est couché sur la piste*», «*il croise les jambes l'une sur l'autre*», «*Mimile se relève*», «*il prend Mimile par la main et le conduit devant le régisseur*», «*il empoigne Mimile par les bras lui donne un coup de pied suivi d'une gifle*», «*Mimile recule*», «*la tête de Mimile branle sous le soufflet*», «*coup*», «*gifle*».

Chaque mouvement exprime un sentiment ou un état d'esprit, par exemple lorsque Mimile court vers le régisseur ça pourrait exprimer la joie et l'espoir de Mimile d'obtenir ce qu'il veut.

«*Mimile s'est couché sur la piste*» et «*il croise les jambes l'une sur l'autre* » signifient ennui, manque d'intérêt parce qu'il ne comprend pas.

- «*il se relève*» traduit l'intérêt.
- «*il empoigne Mimile par le bras, lui donne un coup de pied suivi d'une gifle*» exprime l'agressivité.

Les expressions du visage et le ton

En ce qui concerne les expressions du visage notre opinion est que ça va de pair avec le ton, il faut donc les traiter ensemble. Les expressions du visage expriment les émotions : la joie, la surprise, le dégoût, la tristesse, la douleur, la peur, la colère, etc.

Pour exprimer la joie et la gaieté: «*Mimile éclate de rire*».
L'expression de la douleur, de la souffrance: *«Mimile s'exclame, fond en larmes ou sanglote».*
Le ton: *maniéré, surpris, marquant de l'étonnement, froidement, joyeux, moins timide, provocant, nerveux.*
Par exemple, le ton joyeux et l'intonation ascendante pour dire: «*ça y est, chouette*!» expriment la joie, la satisfaction. La phrase suivante : « You make a mistake, my boy », prononcée sur un ton descendant, accompagné par l'indication scénique « *froidement* » exprime le désintérêt de M Loyal.

De ce qui n'est pas dit

Dans n'importe quel type de discours, que ce soit le discours politique, que ce soit le discours dramatisé, ce qui est dit est complété par ce qui n'est pas dit, autrement dit le langage verbal est complété par le langage non-verbal.

Cette pièce, apparemment une comédie, ressemble par endroits au théâtre de l'absurde. Une pièce sans intrique, aux personnages inconsistants. Des marionnettes disloquées, ces personnages n'ont pas de consistance. Les scènes humoristiques, comme par exemple: «*Donnez-moi une guitare en*

anglais ou je vous colle sur la poire une châtaigne en français» alternent avec les scènes tragiques; «*Le régisseur fonce sur Mimile, lui donne un coup de pied au derrière et une gifle», «Mimile fond en larmes», «sanglotant», «frottant son corps endolori».*

Ça annonce déjà l'impossibilité de communiquer, la gratuité, la dérision du langage s'en allant vers le nouveau théâtre, vers le théâtre d'Eugène Ionesco. Tout comme dans le théâtre de l'absurde, on y retrouve des phrases ou il n'y a pas d'enchaînement logique, par exemple :

- NINO: Dis-moi quelle est ta spécialité!
- MIMILE: Tous les instruments à corde.
- NINO; Mais lequel joues-tu le mieux?
- MIMILE; *fait le geste de tirer une corde*: Les cloches.
- NINO, *enchaînant* : Tu veux une guitare, n'est-ce pas?

Ça préfigure le « spectacle total » qui loin de s'adresser seulement à l'intelligence, il doit toucher tous les sens, grâce aux ressources offertes par les techniques modernes, décors, éclairage, musique. Ionesco pratique le mélange des genres, allant du registre le plus noble à la farce grotesque, aux procédés du guignol, du music-hall ou du cirque. Toute la démonstration en fin de la pièce pourrait provoquer le rire ou paraître humoristique, mais j'ose dire plutôt qu'il s'agit ici d'un humour noir comme dans le théâtre de l'absurde.
Lorsqu'on voit quelqu'un souffrir, ça ne devrait pas, normalement, provoquer le rire. Cette démonstration dont Mimile est la victime est l'expression de la douleur, de la souffrance tout comme la scène de S. Beckett dans «En attendant Godot» où Pozzo, cruel, tient en laisse Lucky et le conduit à coups de fouet.

Les clochards de S. Beckett et les clowns de T. Rémi sont l'expression de la condition humaine servile. Les personnages de Beckett sont également des personnages insignifiants, des clochards, des épaves humaines qui se comportent comme des clowns ou des pantins.

Conclusion

L'information non-verbale complète le message verbal, elle aide à comprendre ce qui est dit. Elle passe surtout par le corps. Elle se construit alors de silences, de gestes, de positions, d'attitudes, elle passe par les expressions faciales et la tenue vestimentaire pour compléter le message auditif.

Dans le cas du discours dramatisé, les didascalies ou les indications scéniques servent à la compréhension totale de la pièce. Lorsqu'on lit une pièce de théâtre, il faut lire également les indications scéniques. Lorsque la pièce est jouée, le langage non-verbal intervient.
Il est impossible de ne pas avoir de communication non verbale : c'est notre premier mode de communication de sentiments et des émotions :

- les mots transportent des sens, des signifiants.
- le non-verbal véhicule du signifié.

Pour que la communication soit réussie, il faut qu'il y ait concordance entre le message verbal et le non-verbal.

Références

Chu, Yun; Strong, William F.; Ma, Jianyu; Greene, Walter E., "Silent Messages in Negotiations: The Role of Nonverbal Communication in Cross-Cultural Business Negotiations" *Journal of Organizational Culture, Communications and Conflict*, Vol. 9, No. 2, July 2005.

Dale Leathers; Michael H. Eaves, *Successful Nonverbal Communication: Principles and Applications*. Routledge, 2008 (4th edition).

Demir, M. Using "Nonverbal Communication in Politics". *Canadian Social Science*, 7(5), p.1-14. Available at: http://www.cscanada.net. 2011

Ekman, P., et al., *Emotions in the Human Face*. Elmsford –New York: Pergamon. 1972.

Goodman, N, "*Languages of Art"* Indianapolis, Publishing Company, 1976

Knapp, M.L., & Hall, J. A. *Nonverbal communication in human interaction* (5th ed.). New York: Harcourt Brace Jovanovich. 2002.

McGinty, Kristen; Knox, David; Zusman, Marty E., "Nonverbal and Verbal Communication in "Involved" and "Casual" Relationships among College Students, *College Student Journal*, Vol. 37, No. 1, March 2003.

Milner, *Introduction à une science du langage.* Paris, Seuil. 1989

Moeschler, Jacques; Reboul, Anne *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil. 1994

Owen Hargie; David Dickson *Skilled Interpersonal Communication: Research, Theory, and Practice*, Routledge, 2004 (4th edition)

Remy, Tristan, *Entrées clownesques*, ed. L'Arche, juin 1997.

Trager, G., "Paralanguage: A first approximation". *Studies in Linguistics*, 13, 1-12. 1958.

Valerie Manusov, Lawrence Erlbaum, *The Sourcebook of Nonverbal Measures: Going beyond Words*. 1st Edition, Associates, 2005.

***http://www.cterrier.com - *La communication non-verbale*, «La parole peut dissimuler la réalité, alors que l'expression la révèle.»

***http://www.sagepub.com/upm-data/30530_3.pdf Nonverbal Communication. (2015), 1st ed. [ebook] Sage Publications, pp.55-80.

REPRÉSENTATION DU CORPS FEMININ DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE

Ibrahim Boumazzou
Université Ibn Tofaïl, Maroc

Abstract. *In our article, we are going to analyze two novels under the name of "Les soleils des indépendances" of Ahmadou Kourouma and "Perpétue et l'habitude du Malheur" of Mongo Beti. In particular, we will show the motivation that led these writers to make the itinerary of the two women a foundation of their poetics. Because the custom and the belief of some social traditions , such as the excision of girls in the first novel and the objectivization of women in the second occupies an important place in the French-African literature, we find it interesting to focus on the painful trials that an African girl has to pass and all the steps that goes with it for her to become a woman and take charge of the true family life. If the traditional African society considers that ritualised excision and marriage for girls give rise to a normal sexual life and symbolize a radical transformation in the life of these girls, in my opinion these practices lead to dramatic and sever physical and psychological consequences. Through the description and analysis of the portrait of the main characters Salimata in the first novel and that of Perpétue in the second, we would seek to convey the nuanced image of women's lives in the African society. The speech of the two writers seems to guide us in this direction. It is categorically much more settled and much more committed. African women, an alive and active force of the African world has no value, suffers from various atrocities (excision, rape, submission...)*

Keywords: *Ahmadou Kourouma; Mongo Beti; women; excision; objectivization.*

Introduction

Les deux romans négro-africains d'expression française qui alimentent notre réflexion sur la question du corps féminin et son rapport avec le discours littéraire sont respectivement : *Les Soleils des Indépendances* de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma et *Perpétue et l'habitude du malheur* du camerounais Mongo Beti. Nous avons jeté notre dévolu sur ce corpus parce que Ahmadou Kourouma et Mongo Beti font partie des figures les plus importantes du continent noir. Ils sont considérés parmi les premiers à dénoncer non seulement la dictature, les tares des régimes néocoloniaux et la grande misère qui sévit dans les pays africains, mais aussi et essentiellement la condition de la femme en Afrique, plus particulièrement en Côte-D'ivoire et au Cameroun, aux lendemains des indépendances. Les écrits des deux auteurs explorent la signification de la féminité tout en fournissant une compréhension poussée des pratiques et des dynamiques postcoloniales liées aux questions de genre. Ils montrent que le corps féminin est prisonnier d'un ensemble de stéréotypes qui définissent les femmes par leur sexualité. La subjectivité féminine aussi bien que la condition sociale du sujet féminin africain est totalement effacée, totalement inexistante.

Dans *Les Soleils des Indépendances*, même si l'accent est mis sur Fama, le personnage central du récit, héritier légitime d'une vieille dynastie, qui est réduit à la mendicité et qui se trouve victime de l'arbitraire du pouvoir, cela n'empêche pas de souligner que ce héros ne survit que par le courage de sa femme Salimata, dont la vie a pourtant été mutilée à la suite de l'excision rituelle.

Pour ce qui est de *Perpétue et l'habitude du malheur*, l'auteur y dresse le portrait d'une figure féminine qui s'appelle Perpétue. C'est une jeune fille, belle, séduisante et intelligente. Epouse d'un fonctionnaire, elle mène une vie difficile et se trouve dans des conditions déplorables à cause de l'indifférence de son mari. Elle passe également par des épreuves dures et douloureuses et sa santé se dégrade de jour en jour jusqu'à sa mort.

Il s'agit donc, dans les deux récits, de deux femmes dont le corps est tiraillé entre docilité et résistance. Ce corps-même devient un terrain sur lequel différents discours sur les pratiques sociales, les croyances et le libre-arbitre se confondent. Il est loin d'être une entité en soi. C'est un lieu de tension, de contestation et d'affirmation. Aussi, appartient-il à un contexte postcolonial le moins qu'on puisse dire, qu'il est marqué par le totalitarisme, la pratique du pouvoir, les problèmes de genre et la violence de toute forme.

La pratique de l'excision et le viol de la femme noire

Les Soleils des Indépendances, disons-nous, révèle un corps souffrant et étouffé. Celui d'une femme n'arrivant pas à échapper aux modes de penser traditionnels qui répriment toute manifestation affective et qui cherche à s'approprier son corps en considérant que la mutilation sexuelle féminine est une pratique culturelle communautaire participant au maintien des valeurs traditionnelles et à la cohésion sociale.

Dans le roman, l'événement remonte à une époque lointaine, exactement quand *« les seins de Salimata* (Le personnage central du récit) *poussèrent et durcirent »* (Ahmadou Kourouma, 1970, p.33). Salimata était jeune. Elle avait entre 13 et 15 ans. La cérémonie de l'excision a eu lieu dans son village natal (le Horodougou). La jeune fille malinkée se rappelle bien les paroles de sa mère qui la préparait psychologiquement à l'excision: « *Tu verras, disait-elle souvent alors que Salimata était une très petite fille; tu verras, tu seras un jour excisée. Ce n'est pas seulement la fête, les danses, les chants et les ripailles, c'est aussi une grande chose, un grand événement ayant une grande signification.»* (p.32)

Le point de vue de la mère dévoile clairement la position traditionnelle des parents africains vis-à-vis de cette institution sociale. La mère de Salimata n'en est absolument pas contre. Elle pense que cette pratique est d'une grande importance. C'est une fête joyeuse qui mêle danse et chant et qui permet à toutes les jeunes filles, rassemblées à cette occasion, le passage à une étape de responsabilité. Elles y accèderont aux différents secrets et connaissances de leur société. Grâce à l'excision, ces filles deviendront de vraies femmes. L'accent de la mère est mis essentiellement sur des explications brèves et un peu vagues. Elle dit à ce propos : « *Tu verras, ma fille: pendant un mois tu vivras en recluse avec d'autres excisées et, au milieu des chants, on vous enseigna tous les tabous de la tribu. L'excision est la rupture, elle démarque, elle met fin aux années d'équivoque, d'impureté de jeune fille, et après elle vient la vie de femme.»* (p.33)

Le clitoris de la femme est considéré par la mère comme un organe masculin qu'il faut absolument trancher. Sa présence chez une jeune fille entraîne une confusion. Il est donc indispensable de procéder à la correction de cette équivoque. La société traditionnelle a besoin de faire les distinctions nécessaires pour enlever toute ambiguïté. Pourtant, ce discours social n'à

rien avoir avec le vécu des filles excisées, leurs émotions et leurs sensations. Le corps féminin ne s'empêche absolument pas de montrer sa grande peur, laquelle peur rend compte de la violence de la cérémonie. Les étapes de l'excision sont vécues par le corps féminin comme une obsession effrayante. Elles décrivent minutieusement les moments forts de l'opération en mettant essentiellement en relief le choc émotionnel de Salimata et les perturbations dont elle souffre en silence :

> Salimata se rappelaot quand vint son tour quand s'approcha la praticienne […] Salimata se livre les yeux fermés, et le flux de la douleur grimpa de l'entre-jambe au dos, au cou et à la tête, redescendit dans les genoux; elle voulut se redresser pour chanter mais ne le put pas, le souffle manqua, la chaleur de la douleur tendit les membres, la terre parut finir sous les pieds et les assistantes, les autres excisées, la montagne et la forêt se renverser et voler dans le brouillard et le jour naissant; la torpeur pesa sur les paupières et les genoux, elle se cassa et s'effondra vidée d'animation […] Le soleil sortait, rougeoyait derrière les feuillages. Les charognards surgissaient des touffes et des brouillards, appelés par le fumet de sang. Leurs vols tournaient au dessus des têtes en poussant des cris et des croassements sauvages. La praticienne s'approcha de Salimata et s'assit, les yeux débordants de rouges et les mains et les bras répugnants de sang, le souffle d'une cascade. (p.35)

Cet extrait témoigne sinon du dérèglement psychique de la fille, du moins du degré de douleur qu'elle éprouve devant cette scène traumatisante. La douleur n'occupe pas un seul point de son corps ou une région, mais elle s'étend en crescendo. Elle ressemble à une tâche enflammée qui ravage rapidement toutes ses parties. L'opération de l'excision est changée en scène d'hystérie et d'horreur. La fin ne peut alors surprendre : Salimata s'effondre.

Il semble que l'atmosphère cosmique est touchée elle-même par la violence de l'excision exercée sur les filles rassemblées à cette occasion. La couleur rouge excite ensuite l'appétit des charognards. Grâce au sang des filles excisées, ces animaux peuvent étancher leur soif. Le rouge est finalement la couleur des yeux de la praticienne qui va procéder à l'opération en brandissant un couteau entre ses mains. C'est ce dernier qui sert comme outil pour couper le clitoris. Il est nommément cité. Mais, l'accent est mis sur les traumatismes psychologiques causés par la pratique de l'excision. Le langage qui décrit le corps féminin réduit la souffrance au silence à cause du système d'éducation traditionnel. La quantité du sang rouge versé, lequel « *symbolise,* comme l'écrit Gérard Marie Noumssi, *la tragédie, l'horreur et même le conflit »* (Gérard Marie Noumssi, 2009, p. 229*)* et la place qu'il occupe dans ce décor ne peuvent que traduire de la barbarie de ces actes commis sur les jeunes filles de ce village. Ils rendent compte du côté cruel de cette mutilation et au-delà, du traitement infligé aux femmes par un système social auquel contribuent les femmes elles-mêmes, qui le perpétuent. Le corps féminin subit ce qui lui arrive et obéit docilement à la volonté de la société. Il n'incrimine pas la coutume répressive. Il est important de savoir que l'excision est encore très couramment pratiquée dans certaines régions d'Afrique. Certains, avertis des risques pour la santé et même la vie des femmes, la considèrent comme une conduite barbare qu'il faut absolument abolir. Ils y sont résolument hostiles. Pour d'autres, cette pratique fait partie des traditions africaines spécifiques et participe d'une identité culturelle.

La mutilation sexuelle féminine n'est malheureusement pas la seule violence à laquelle les femmes africaines sont confrontées. Le viol en est une autre forme. Le roman de Kourouma offre une représentation du corps violé en racontant les tribulations de Salimata. Après avoir subi

l'agression de l'exciseuse, le sujet féminin sera conduite chez un violeur et cela avant même que sa plaie ne guérisse. L'accent est mis principalement sur les angoisses et la douleur vive et déchirante éprouvées par Salimata en ce moment.

L'acte du viol a eu lieu deux nuits successives sans que la fille puisse identifier son violeur. Salimata a été condamnée à s'y résigner. Ces scènes sont vécues comme *« un cauchemar, un malheur »* (Ahmadou Kourouma : 1970, p.38) qui ne cesse de la poursuivre. Elles marquent profondément sa psychologie. A cause d'elles, il reste dans son âme *« une frayeur immense qui naissait et raidissait quand un rien rappelait Tiécoura »* (p.38). Lors de son premier mariage avec Baffi, Salimata refuse de passer au lit et se donner à l'homme. Elle est toujours sous le choc des viols traumatiques et voit en son mari une sorte de réplique de son violeur. Elle s'oppose absolument au rapport sexuel. Ses hurlements et ses coups empêchent la consommation du mariage. Exclue et reléguée, Salimata restera dans la case de son mari jusqu'à la mort de ce dernier. Elle sera léguée à son frère, Tiémoko. Lors de ce deuxième mariage, le même scénario se reproduit et avec plus de violence encore. Tiémoko, brandissant *« le couteau ou le fusil »* (p.42) menace Salimata: *« Tu coucheras avec moi ou…,* lui dit-il *»* (p.42). Cependant, les tentatives du nouveau mari sont vaines. Salimata n'est pas encore guérie de la grande blessure psychologique de l'excision, du viol, et des pleurs. A l'approche de Tiémoko, sa mémoire lui rappelle toutes les douleurs qu'elle avait ressenties dans la case du féticheur après avoir été opérée.

Le sort de Salimata tel qu'il est suggéré par ces histoires reste donc terrible. Excisée au risque de sa vie, mariée de force avec des brutes et remariée de même, elle est traitée comme une *« femelle »* vouée au plaisir des hommes et à la reproduction de l'espèce. Le roman de Kourouma, en faisant ces récits et en mettant au devant de la scène les souffrances de la femme, se dresse contre l'ensemble de ces pratiques répressives et proteste contre elles.

La vie du corps féminin africain oscille donc entre excision, violence, solitude et viol. La tentative de viol que subit Salimata symbolise de la violence séculaire exercée par les hommes et par toute la société traditionnelle sur les femmes. Le corps féminin africain n'a aucune valeur. Il souffre de diverses atrocités (excision, viol, violence). Cette image tend à devenir dénonciatrice, dans la mesure où le lecteur est mis en position de prendre le parti de Salimata, représentative de cette situation. Par cette place assignée, celui-ci se voit amené à juger insupportable le sort réservé à ces femmes qui sont pourtant la force vive et active du monde africain.

L'objectivisation du corps féminin

Perpétue et l'habitude du malheur de Mongo Beti traite également de la question du destin du corps féminin africain, mais dans une optique légèrement différente. Le récit raconte l'histoire tragique d'une jeune femme nommée Perpétue. La mise en relief de sa vie n'est que l'image de la situation délicate dans laquelle se trouve tout un continent, précisément aux lendemains des indépendances. Personnage principal de l'œuvre de Beti, Perpétue est morte au début du roman. Son frère Essola est le narrateur du récit. Après avoir passé quelques années en prison pour cause d'activités politiques subversives, il mène une enquête pour connaître les circonstances et les vraies raisons de la disparition de sa sœur.

Le roman focalise sur la tristesse de Perpétue tout en soulignant l'attitude qu'elle adopte surtout après son mariage. Elle est peinte d'une façon négative pour montrer à quel point elle souffre. Perpétue n'a pas choisi de se marier, mais on lui a imposé de le faire. Elle a été livrée par sa mère à son mari Édouard. A la manière d'une marchandise, elle a été échangée contre de l'argent. Toutes les femmes de ce faubourg africain sont vouées au même sort. Sur le plan émotionnel, cet acte symbolise la tragique situation du corps féminin. Perpétue est humiliée. Elle n'a aucune valeur et ne compte pas dans les affaires familiales. Elle est réduite à une objectivisation fatale. On lui inflige un mauvais traitement. La société traditionnelle ne protège pas la femme parce qu'elle est considérée comme une marchandise. Elle lui interdit tout ce qui peut promouvoir sa liberté. De ce fait, Perpétue est, comme le dit Thomas Melone, un personnage *« en prise avec un monde qui ne* [lui] *appartient pas.* [Elle vit] *dans une espèce d'exil, aspir*[e] *à un monde qu'*[elle] *ne trouve nulle part. »* (Thomas Melone, 1971).

La mise en vente de Perpétue à travers la coutume de la dot ne peut que témoigner du malaise de la fille. Sa tragédie individuelle devient ainsi la tragédie collective de toutes les femmes, voire de tout un peuple. Il reflète l'échec de l'État postcolonial et de l'incapacité de celui-ci de pourvoir progrès, justice et liberté à ses citoyens.

Beaucoup d'écrivains négro-africains d'expression française ont mis la lumière sur cette question. Selon Mariama Bâ, à titre d'exemple, la femme est considérée comme un accessoire dont se sert l'homme, un objet qu'on déplace. Dans *Une si longue lettre* (1979), elle critique sévèrement le comportement injuste de la société qui veut toujours que les femmes soient dépendantes et soumises.

Perpétue ne peut rien faire malgré sa situation. Elle doit par contre se plier aux exigences de la société et des mœurs, lesquelles cherchent à la maintenir dans une domination totale. Perpétue est à la fois sujet et objet de désir. Elle est aussi victime. A la maison maternelle, elle passe par des moments difficiles à cause du comportement de sa mère. Cette dernière, « se cache toujours derrière un masque grimaçant » (Mongo Beti, 1974, p.59), comme le dit le narrateur. Elle souffre de son agressivité et se soumet à sa volonté en supportant sa souffrance et l'injustice de sa mère.

Bien des passages dans le roman montrent que Perpétue est tyrannisée à outrance par ses proches, essentiellement par sa mère. Aussi, est-elle une pauvre créature dont la vie ne tient à rien. Elle est toujours sujette à un « chaos funeste » (p.91) et entretenue partout où elle débarque, à sa maison comme chez son mari.

Le corps féminin dans la société traditionnelle symbolise un objet qui est au service de ses parents. Diverses raisons expliquent ces stéréotypes, entres autres, la mentalité, le niveau socioculturel et le respect des traditions et mœurs. La femme est considérée comme un objet parce qu'elle ne fait rien et doit attendre tout de son mari, à qui elle sera livrée. Aux yeux de la société, elle doit être soumise à ce dernier car il est supérieur à elle.

C'est un facteur particulier en Afrique à cause des coutumes et religions qui cherchent à entraver l'expression féminine. Selon ces dernières, le rôle de la femme dans la société est exclusivement limité. Le corps féminin a un seul et unique devoir. Celui d'être au foyer pour s'occuper du mari et de l'ensemble des tâches ménagères.

L'histoire de Perpétue dévoile quelques aspects de la vie amère que mènent les filles africaines sous le joug conjugal. Perpétue passe pour une épouse non seulement soumise, mais aussi séquestrée et avilie. Comme le précise Bernard Mouralis, si elle *« existe, sa liberté de choix reste réduite* [et sa] *fonction est plus souvent subie que réellement voulue »*. (Bernard Mouralis, 1981). La relation qu'elle entretient avec son mari est basée sur la soumission totale. La complicité, le dialogue et l'échange n'y trouvent pas de place.

Le roman montre que Perpétue est une femme humiliée et totalement brisée dans sa dignité. Elle a vécu la scène de son mariage comme un cauchemar. Elle représente l'épouse qui ne montre aucune résistance devant le sort qu'on lui impose. D'une docilité hallucinée, elle est aussi l'image d'une femme tiraillée entre le déchirement affectif et le désespoir.

Aux yeux de beaucoup d'Africains, la liberté des femmes est vue comme une valeur occidentale. C'est pour cette raison que le roman, à travers Perpétue, traite cette question tout en critiquant la tradition qui, selon le romancier, constitue un frein pour l'épanouissement et l'autonomie de la femme. Pour lui, les femmes doivent être traitées au même titre que les hommes car elles ont droit non seulement au travail, à la gestion de leur ménage mais aussi à la participation effective pour le développement économique.

La liberté individuelle de la femme dans une société ancrée dans les valeurs traditionnelles et le rôle donné à Perpétue dans le roman de Mongo Beti demeurent une émanation de la volonté personnelle et féminine pour se libérer du joug patriarcal.

Conclusion

Perpétue et l'habitude du malheur est un roman qui met en exergue la vie d'une jeune fille sans désir et sans projet. Celle-ci y représente l'image d'une femme vouée au sacrifice qui n'arrive pas à survivre. Aux lendemains des Indépendances, elle est condamnée à vivre perpétuellement dans la douleur et la souffrance sans qu'elle puisse leur trouver des alternatives. A l'image de beaucoup de femmes, elle est considérée comme prisonnière et victime de la société où elle vit, de ses traditions et de ses coutumes.

L'intérêt majeur des œuvres analysées dans ce travail ne réside pas seulement dans ce qu'elles décrivent et racontent mais surtout dans ce qu'elles prônent et dénoncent. Elles braquent leur lumière sur un corps féminin souffrant dans une société patriarcale traditionnelle. Cette gageure est plus un défi qu'un échec. Elle ne peut témoigner que d'un désir de rupture et de transformation aux prises avec les limites sociales, politiques et culturelles.

Références

Alexandre, Pierre, « L'Afrique, zones culturelles et grandes traditions orales », in *Le Grand Atlas des Littératures*, Encyclopedia Universalis, 1990.

Ananissoh, Theo, *Le serpent d'enfer, le roman africain et l'idée de la communauté politique, l'exemple de Sony Labou Tansi*, Édition Haho, Paris, 1997.

Barry, Mariama, *La petite peule*, Mazarine, Paris, 2000.

Beti, Mongo, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Buchet-Chastel, Paris, 1974.

Beyala, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Stock, Paris, 1987.

Borgomano, Medelaine, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, L'Harmattan, Paris, 2001.

Cazenave, Odile, *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, L'Harmattan, Paris, 1996.

Derrida, Jacques, *Positions*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972.

Foucault, Michel, *Surveiller et Punir*, Gallimard, Paris, 1975.

Kourouma, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances,* Seuil, Paris, 1970.

Labou Tansi, Sony, *La vie et demie*, Seuil, Paris, 1979.

Lugan, Bernard, *Histoire de L'Afrique des origines à nos jours*, Ellipses Editions Marketing S. A., Paris, 2009.

Melone, Thomas, *Mongo Béti, l'homme et le destin*, Présence africaine, Paris, 1971.

Noumssi, Gérard Marie, *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, L'Harmattan, Paris, 2009.

L'ŒIL ET LA CHEVELURE, ESTHÉTIQUE DU "MONSTRUEUX" DANS *LES YEUX BLEUX CHEVEUX NOIRS* DE MARGUERITE DURAS

Rim Gamanda
Université de Sfax, Tunisie

Abstract*. The disconcerting appearence of a stranger and the excessive emotion that he causes through his extreme beauty present the keystone of « Les Yeux Bleus Cheveux Noirs » (The Blue Eyes Black Hair). The physical beauty comes from the prodigious and monstrous interbreeding of the eyes with black hair .The disconcerting combination of these two parts of body confers to the foreigner the statue of an alarming and attractive monster. The state of concern, intellectual and emotional disorder of the observant homosexual man is caused by the « mythical » prosopography of this « unheimlich » (worrying strange). We borrow from Freud the term « unheimlich » in order to express the strangesness, the anonymity of this extraordinary creature. Hesitation, delirium, loss of spatial and temporal landmarks caused by the foreigner confer to him a fantastic nature.*

Keywords*: eyes/hair; unknown body; monstruous; fear vs fascination; fantastic/beautiful*

Introduction

On me dit que j'exagère. On me dit tout le temps:
vous exagérez. Vous croyez que c'est le mot?
M. Duras, *La Vie Matérielle*

Une écriture, placée sous le signe de l'hyperbole, de l'excès, de la démesure, de la folie, celle de Marguerite Duras atteint son comble quand il s'agit d'écrire le corps. Celui-ci présente pour elle le berceau et le canevas de toutes les expériences. Dans La Vie tranquille, Elle écrit : « C'est là dans ce petit champ de chair que tout s'est passé et que tout se passera. » (Duras, 1944, p. 139).

Exceptionnellement, la beauté du corps occupe une place quasi monumentale dans son roman *Les Yeux Bleus Cheveux noirs* (publié en 1986 et constitue une deuxième version de la Maladie de la mort (1982). En effet, la passion du corps devient la raison même d'une tristesse tragique et déchirante qui mine les personnages protagonistes de l'intérieur. Ce corps fictionnel doit sa beauté mythique à deux parties : Les Yeux Bleus et les Cheveux noirs (l'absence de la conjonction de coordination "et" dans le titre (Les Yeux Bleus Cheveux Noirs) préfigure qu'il s'agit moins d'une une relation d'unité et de connivence qu'une relation d'oxymore et de contradiction. Relation sur laquelle nous nous attarderons lors de notre analyse. De quels caractères ce métissage surprenant des yeux bleus et des cheveux noirs dote-il le personnage de l'étranger ? Quels sont les effets que produisent les attributs physiques de cet étranger sur les deux personnages qui l'ont rencontré ?

Une apparition troublante

Un "étranger aux yeux bleus cheveux noirs" représente le personnage principal, frappant par sa beauté quasi mythique un homme homosexuel et une femme qui partagent avec lui les mêmes traits physiques (ils ont eux aussi les yeux bleus et les cheveux noirs).

A propos de lui, la femme de l'histoire dit: «La beauté peut être, elle était surprenante, incroyable. Il y avait aussi ça, cette beauté profonde qui avait l'air d'avoir un sens, comme toujours, la beauté lorsqu'elle déchire». (Marguerite Duras, 1986, pp. 92-93. Les numéros de pages renvoient désormais à cette édition).

L'entrée de cet étranger aux bleus cheveux noirs dans la chaine de la fiction s'apparente à une véritable "apparition".

« Dans le parc, dès l'apparition du jeune étranger, l'homme s'est rapproché de la fenêtre du hall sans s'en rendre compte. Ses mains sont accrochées au bord de cette fenêtre, elles sont comme privées de vie, décomposées par l'effort de regarder, l'émotion de voir », p.12.

Le figement du personnage regardant préfigure l'état d'un ravissement, d'un ébahissement sas précédent, causé par le surgissement d'un être prodige. Des attributs comme « accrochées », « privées de vie », « décomposées » soulignent la surprise violente qui s'empare de l'homme de l'histoire (apparemment homosexuel).

L'étranger prend ainsi l'allure d'un être « insolite », secouant, charmant et bouleversant par sa beauté « surnaturelle » celui qui le regarde. Cet être aux aspects fantastiques « manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel » (Michel Dobransky,1993, p.14.) des personnages pour reprendre l'expression de Roger Caillois.

La narration joue un rôle cataphorique qui annonce la prosopographie du personnage hors du commun par l'effet qu'il produit sur son observateur. La description se fait attendre et procède ainsi d'un effet de retardement pour préparer l'apparition de ce personnage « fantastique », apparition qui constitue la clef de voûte de l'histoire.

Le déplacement « inconscient » du personnage observateur montre bien qu'il perd ses repères spatiaux « se rapprocher sans s'en rendre compte » et s'élance dans l'aventure (l'exploration visuelle de l'être surnaturel qui apparait tout à coup). Ajoutons à ceci que cet être doté d'une extrême beauté a également le pouvoir de fait perdre les repères temporels de son regardant. En effet, l'observateur reste immobile dans une attente anxieuse de l'être vu : « L'homme reste derrière la fenêtre ouverte. Il attend. Il reste là longtemps, jusqu'au départ des gens, l'arrivée de la nuit ». p.12.

S'agit-il d'une hésitation qui saisit l'homme charmé par la nouveauté. Nouveauté qui dépasse les lois ordinaires de la beauté humaine, ce qui prouve encore une fois la beauté « fantastique » de l'étranger.

Tzevan Todorov précise : « le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connait que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel». (*Ibid*, p.14.)

Glosant sur les yeux bleus et les cheveux noirs qui forment l'origine de la beauté de cet étranger, la femme dit:

> Les cheveux noirs et les cheveux blonds font un bleu *différent* des yeux, comme si ça venait de la chevelure, la couleur des yeux. Les cheveux noirs font les yeux d'un bleu *indigo*, un peu *tragique* aussi, c'est vrai, tandis que les cheveux blonds font des yeux bleus plus jaunes, plus gris, qui ne *font* pas *peur*. p.19.

En établissant la comparaison entre l'effet que produisent les cheveux blonds sur le bleu des yeux et l'effet qu'impliquent les cheveux noirs sur les yeux bleus, la narratrice met l'accent sur l'originalité de ce couple dernier (yeux bleus-cheveux noirs) teinté de tragique comme l'indiquent les deux adjectifs « indigo » et « tragique » L'équation qui dit que les yeux bleus « ne font pas peur » quand ils sont associés aux cheveux blonds affirme indirectement que la chevelure noire donne un bleu « effrayant » des yeux. Effrayant parce rarissime, unique, non familier, voire monstrueux.

Il convient d'évoquer dans ce contexte la définition de Canguilhem du monstrueux : Le monstrueux est « un raté ou un écart morphologique ». (G.Canguilhem, 1992, pp 171-184.)

A vrai dire l'étranger enrobe le visage du monstrueux car il représente un écart par rapport à la nature, un écart par rapport aux critères habituels de la beauté. Du coup, il est perçu comme une « différence », qui suscite l'effroi et l'embarras. Cet embarras que nous éprouvons devant tout ce qui échappe à notre expérience habituelle.

La figure du « monstre » nait en réalité de la combinaison entre deux éléments rarement associables « yeux bleus » et « cheveux noirs » et l'émotion qu'ils suscitent chez l'homme peut être justifiée par le fait qu'ils soient perçus comme contradictoires, inhomogènes.

En effet, Grandville (un des plus grands dessinateurs fantastique de XIXème siècle) parle de son secret dans la fabrication des monstres ainsi : « je ne fais qu'associer des éléments disparates et enter les uns sur les autres des formes antipathiques ou hétérogènes ». (« Le jeu du monstrueux », *Encyclopédia Universalis*, France, 2016.)

Métissage surprenant qui fait naitre la figure monstrueuse suscitant non seulement la fascination du regardant mais surtout son inquiétude. Quelle est alors l'origine de ce sentiment d'inquiétude ?

L'étranger, figure de « l'inquiétant étrange »

La prolifération des verbes qui renvoient à l'émotion et exclusivement la peur et l'effroi aime à s'attarder sur le caractère épouvantable et monstrueux de l' "unheimlich" aux yeux bleus cheveux noirs. Cet être doté d'une beauté fantastiquement « monstrueuse » joue sur l'affect de son spectateur. Il dit :

> C'est toujours un peu …ça *effraie* toujours un peu, des yeux *aussi* bleus que vos yeux …
> mais peut-être est-ce parce que vos cheveux sont *si* noirs …p.11.
> La lumière réverbérée de la terrasse fait que ses yeux sont *effrayants* d'être bleus: p.11

L'emphase, l'hyperbolique convoqués par les adverbes d'intensité « aussi » et « si » visent à montrer que la beauté se loge sous l'angle de l'excès et c'est à cause de cet anormalité amplifiée que nait l'effroi. La peur excessive se mêlant bizarrement au sentiment d'admiration est ainsi le fruit de l'« anomalie ».

Gilbert Lascaux précise à ce propos : « Les liens qui unissent le monstre de l'art aux affects sont plus importants que ceux qui le relient aux savoirs. Plus qu'à notre volonté de savoir, c'est à nos

désirs, à notre angoisse que le monstre a affaire». (Gilbert Lascault, « Monstres, esthétiques », *Encyclopédia Universalis* [en ligne], consulté le 14 décembre 2016.URL : http : // www. universalis. fr /encyclopedie/monstres-esthétique/).

Cette beauté étrangère et hors du commun suscite non seulement l'émotion mais provoque le délire, l'hallucination, bouleversant ainsi les repères intellectuels de l'observateur face au « bleu incroyable » des prunelles.

> Il titube comme un homme ivre, il crie, il pleure comme les gens désespérés dans le cinéma triste, p.13.

Le recours à la comparaison « comme un homme ivre », « comme les gens désespérés » met à nu avec le champ lexical de la tristesse « titube, crie, pleure, triste, désespérés » l''état du trouble et de l'extrême inquiétude d'un spectateur qui « déraisonne » face à « l'étrangeté ». Il s'agit en réalité « d'une impression déconcertante » fille de l'« exorbitante » nouveauté.

Freud constate, en revanche, que tout ce qui est nouveau n'est pas étrangement inquiétant (Freud, 1933, p.8.), il y a des nouveautés qui nous font éprouver plutôt des sentiments d'extase, de joie, de plaisir que des sentiments d'angoisse et d'inquiétude. Alors dans quelle optique pourrions-nous lire cette nouveauté qui caractérise l'homme étranger ?

En effectuant un examen de décompte, nous avons trouvé 28 occurrences du mot "étranger" dans une œuvre brève composée de 150 pages, ceci prouve le poids important de ce mot. "Etranger" nous fait penser au mot allemand "unheimlich", contraire du terme heimlich, hemish, vertaud qui veut dire intime, familier et appartenant à la maison. *(Ibid,* p. 8)

Il convient de signaler que nous avons emprunté les deux termes « unheimlish et son opposé « heimlish » à l'ouvrage de Freud *Das Unheimliche* (1919), traduit en français « *L'inquiétante étrangeté* ».

Par ailleurs, « La racine de *heimlich* est le mot *heim* qui signifie patrie et qui est la même que celle du mot « home » (= maison) en anglais» (Max Milner, 1980, p.248.)

Nous pourrons en conclure que : étranger est celui qui ne fait pas partie de ma maison. C'est cet être pas connu, non familier, venu de "l'outside".

Le mot étranger est intimement lié à la notion d'espace. Et nous remarquons ici l'insistance sur le motif de la fenêtre établie entre le parc et le hall de l'hôtel. Cette fenêtre constitue à la fois une barrière et une charnière (fenêtre ouverte) permettant une rencontre visuelle mais jamais « haptique » entre l'étranger et l'homme homosexuel saisi par sa beauté.

> Dans le parc, dès l'apparition du jeune étranger, l'homme s'est rapproché de la *fenêtre* du hall [..]. p.12.
> L'homme reste derrière la fenêtre ouverte. Il attend. p.12.

Force est de constater aussi que le verbe connaitre est souvent associé à la négation, ce qui laisse présager le caractère mystérieux de l'être étranger. De même lorsqu'il s'agit de son double: la femme et l'homme de l'histoire, amoureux de lui.

> -Il lui dit encore qu'il avait cherché dans cette ville quelqu'un qu'il voulait revoir, que c'est pour cette raison qu'il pleurait, quelqu'un qu'il *ne connaissait pas* [...].p.28.
> -Il *ne* la *connait pas.* p.23.

-Elle lui dit qu'il l'embrasse, lui, *cet inconnu* [...].p.20.

Le voyage de l'étranger, aux yeux bleus cheveux noirs, constitue sa mort symbolique. De cette façon, nous pourrons comprendre que l'enfermement de la femme par l'homme homosexuel dans une chambre vide n'est qu'une tentative de celui-ci de garder chez soi l'être convoité "parti pour toujours". La femme constitue ainsi à travers " ses yeux bleus et ses cheveux noirs le double qui assure la pérennité de ce "Godot " d'une beauté prodigieuse.

-Elle a *cette* couleur d'yeux et des cheveux des amants qu'il désire. *Ce* bleu- là des yeux lorsque les cheveux sont de *ce* noir, p.46.
"Née comme ça avec ce bleu dans les yeux. *Cette* beauté. p.48.

La prolifération des démonstratifs (cette- ce...) nous semble jouer moins une fonction de détermination ou de désignation qu'une fonction de mise en relief emphatique, à valeur laudative. Le choix de ce déterminant est dicté par un sentiment d'extrême admiration. L'emphase sert à mythifier et à théâtraliser l'ineffable de la beauté des "yeux bleus" associés " aux cheveux noirs"

Les personnages sont dépourvus de noms et de prénoms. L'épithète « aux bleus cheveux noirs » répétée 15 fois dans le roman fonctionne ainsi comme un médium de référence, comme un repère d'identification de l'étranger et des personnages qui l'accompagnent.

Il ne pourrait la connaitre que si elle était arrivée dans ce café en compagnie du jeune étranger aux bleus cheveux noirs. L'absence de celui-ci fait qu'elle reste inconnue de lui, p.13.

En plus, si la beauté monstrueuse de l'étranger est redevable au bleu de ses yeux et à la noirceur de ses cheveux, ce n'est que pour la puissante fonction de monstration que remplissent ces parties bizarrement réunies. Des yeux de l'infamie, de l'exposition, de l'exhibition, de la mise à nu :

- Des yeux qui […] font nue, p.20.

Un retour à l'origine du mot monstre affirme bel et bien cette faculté de monstration qu'ont les yeux. La revue des études romanes, *Arena Romanistica* nous fournit cette définition du mot « monstre » : *Monstre* – et ses équivalents anglais *monster*, italien (*mostro*), espagnol (*monstruo*) et portugais (*monstro*) – vient du mot latin *monstrare* qui signifie *montrer*». (http://www.fabula.org/actualites/le-monstrueux-arena-romanistica_57700.php)

Conclusion

Montrer, démontrer, livrer sont les pinceaux de Marguerite Duras pour peindre le tableau original dans lequel elle célèbre magnifiquement la beauté impressionnante du corps masculin aux attributs monstrueux épouvantables et attirants (yeux bleus et cheveux noirs). Etranger étrange et inquiétant, être insaisissable, protéiforme aux aspects fantastique, « parti pour toujours » en laissant derrière lui « un démenti » à sa mort symbolique, la femme de l'histoire qui présente son double aux « yeux bleus cheveux noirs ».

Références

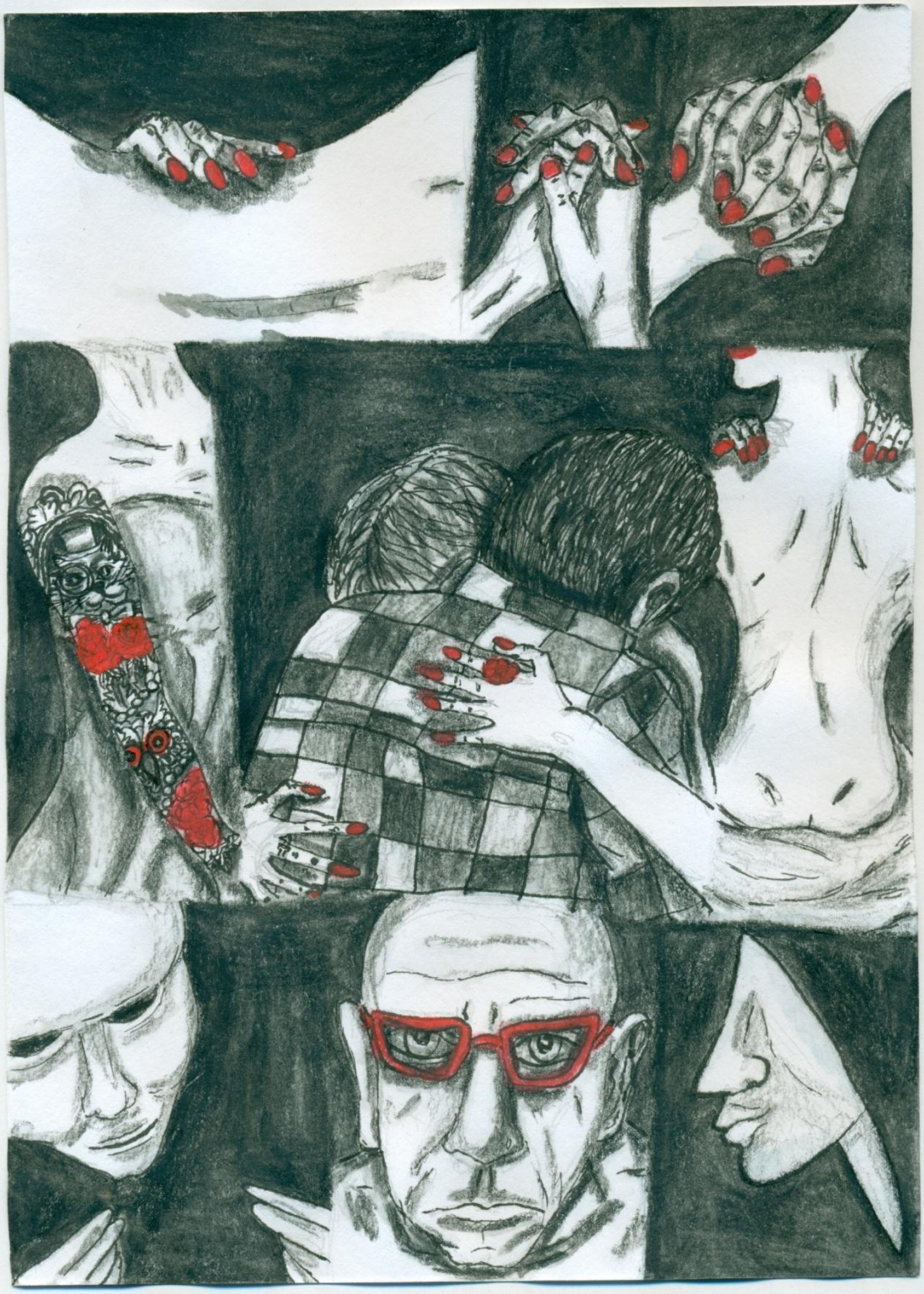
Canguilhem, Georges, *La connaissance de la vie*, 2ème édition. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1992.

Dobransky, Michel, *Le Fantastique, Le Horla de Maupassant*, Paris, Gallimard, 1993.

Duras, Marguerite, *La Vie Matérielle*, Paris, Minuit, 1987.

Duras, Marguerite, *Les Yeux Bleus Cheveux Noirs*, Paris, Minuit, 1986.

Freud, Sigmund, *De l'inquiétante étrangeté*, traduite par Marie Bonaparte et E. Milner, Max, *Freud et l'interprétation littéraire*, Paris, Société D'édition D'enseignement Supérieur, 1980.



METAFORA CORPORALĂ ÎN PSIHOTERAPIE

Doina Mihaela POPA
Université « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Roumanie

Abstract. *From the standpoint of psychotherapy of Ericksonian inspiration, the symptom is a "metaphor of the body", a message of the latter, translated, received and lived as sufferance. Contemporary psychanalysis pays particular attention to the patient's metaphoric discourse, to the "naïve art" of his pain, to self-analysis transposed into a lexical baggage that describes psychological and corporal degradation, acutely perceived at a symbolic level. From a metaphor of the body, the symptom can be turned, according to the principle of utilisation in the Ericksonian hypnotherapy, into a component of the therapeutic metaphor. The utilisation of the metaphor – as an alternative centrifugal or centripetal technique – exploits in a unique manner the permeability of the non-dominant hemisphere to the challenging values of the metaphoric scenario, possibly integrated among other techniques of creative meditation or relaxation.*

Keywords: *hypnotherapy; corporal metaphor; symptom; analogic language; therapeutic change.*

Introducere

Cred că inima fiecărui om e ca o fântână adâncă.
Şi nimeni nu ştie ce zace pe fundul ei. Nu ne putem
decât imagina, judecând după lucrurile care ies
din când în când la suprafață.

(Haruki Murakami)

Din perspectiva psihoterapiei de orientare ericksoniană, *simptomul* este o „metaforă a corpului", un mesaj al acestuia, tradus, receptat şi trăit ca suferință**.** Această viziune nu este însă una nouă; Wilhelm Stekel, elevul lui Freud, abordează ideea încă de la începutul secolului trecut, în două lucrări de referință, *Psihologia eroticii feminine* şi, respectiv, *Psihologia eroticii masculine.* Abordând disfuncția sexuală ca pe un simptom psihic, Stekel respinge etiologia somatică a acestui tip de dezechilibru, dezvăluindu-i pentru prima dată adevăratele cauze, determinate în special de conflicte inconştiente şi sprijinindu-şi pledoaria teoretică pe o imensă cazuistică de ordin clinic. Concluzia autorului, în finalul primei cărți, este încărcată de amărăciune şi scepticism:

> Am demonstrat că frigiditatea femeii trebuie văzută ca un simptom sufletesc, şi nu unul organic. M-am străduit să clarific complicatul mecanism al iubirii sufleteşti şi fizice la femeie. Am dovedit că este vorba nu despre un **NU pot !** ci despre un **Nu vreau !** (…) am văzut (…) că orice violare a eului trebuie să se răzbune pe iubire şi pe suflet. (Stekel, 1997, p. 228)

Psihanaliza contemporană acordă aceeaşi atenție privilegiată discursului metaforic al pacientului, "picturii naive" a suferinței acestuia, autoanalizei, ca în exemplul care urmează; concentrarea lexicală descriind degradarea corporală masivă, percepută acut la nivel simbolic, este maximă:

> Cum să surâd, când în mine totul se deteriorează ? Ca o maşină veche, a cărei carcasă rugineşte. (…) corpul meu era cel care mă făcea să cunosc mii de plăceri. Se spunea că eram seducător. (…) îmi plăcea ca femeile să mă privească. (…) Corpul meu a cedat. Când îl privesc, nu mai este acelaşi, am slăbit, în oglindă văd coastele, picioarele sunt slăbănoage. Cum vreţi să mă iubească aşa? Nu mai este ca înainte. Imaginea unui mare boxer negru, care este pe ring… celălalt, care se degradează, care este complet degradat. Se prăbuşeşte şi nu mai este nimic. Acela sunt eu. De câteva săptămâni, vă spuneam, nu mai merge. Corpul meu nu mai are ceeaşi duritate, creându-mi o senzaţie dureroasă. Să nu mai fii acela care seduce. Să nu mai fi nimic. Ceva care lipseşte mereu, ceva care nu va mai reveni, o neputinţă fără leac. Nu mai am deloc forţă (…) ceea ce era pentru mine un câmp de victorii devine o înfrângere, şah-mat pe toată linia.Nu mai este nimic, nu va mai fi niciodată. Muşchi care se topesc, care abia mă mai duc, pe care nu-i mai simt contractându-se. Mă simt pierdut, lumea nu mai are sens (…) mă simt "dezvrăjit". Povestindu-vă toate acestea, parcă încerc o plăcere uşoară. Mă grozăvesc cu slăbiciunile mele. Iisus Hristos. De ce nu? De fapt, şi corpul lui a suferit. Până în ultima zi era un voinic vânjos, şi mai apoi, când îl vedem pe cruce, este doar piele şi os. (Caïn et al., 1998, pp. 50-51)

Nu numai limbajul pacienţilor sau postura lor corporală se exprimă la nivel metaforic: "*nu văd nici o cale de ieşire", "mă simt ca într-o capcană", "ceilalţi mă privesc de sus*", înseşi fobiile, obsesiile, lapsusurile, maniile lor le trădează, metaforic, conflictele interioare, reprimate sau refulate. Simple ticuri verbale sfârşesc prin a trece în somatic, dacă nerezolvarea problemelor trecutului persistă, în numele orgoliului sau al salvării imaginii sociale; acelaşi autor remarcă, demontând ipocrizia cu care fiinţa umană îşi deturnează privirea la propriul psihic, pericolele care îl pândesc pe cel care "se învinge pe sine*":*

> Cu cât vom cunoaşte mai adânc esenţa nevrozelor, cu atât vom înţelege mai bine puterea de disimulare cu care majoritatea oamenilor se ascund de ei înşişi, obligându-se să o ia pe căi opuse sentimentului lor intim. (…) Nietzsche a arătat că memoria noastră se şterge când orgoliul nu o suportă. Orgoliul nu este decât expresia vizibilă a unui sentiment al personalităţii. (…) Arta de disimulare a nevroticului serveşte la menţinerea sentimentului personalităţii, asigurarea pentru **eu** a rangului care i-a fost acordat în mod iluzoriu. (Stekel, 1997, p. 133)

Metafora corporala in hipnoterapie

Din metaforă a corpului, simptomul poate fi transformat, conform principiului *utilizării* din terapia de orientare ericksoniană, într-o componentă a metaforei terapeutice. Iată cum descrie Milton Erickson principiul utilizării:

> Terapeuţii care doresc să-şi ajute pacienţii n-ar trebui să dispreţuiască, să condamne sau să respingă niciodată nici un aspect al conduitei pacientului, considerându-l obstructiv, absurd sau iraţional. Comportamentul pacientului reprezintă o parte a problemei cu care pacientul vine la cabinet. El reprezintă aspectul personal asupra căruia terapia trebuie să aibă efect şi poate constitui forţa dominantă în cadrul relaţiei totale terapeut/pacient. Pacientul este specialist în problema lui. (Holdevici, 2001, p. 121).

Terapeutul trebuie să *folosească* tot materialul verbal şi nonverbal adus de pacient, fără a fi evaluat în termeni morali ca *bun* sau *rău;* uneori, tocmai amănuntele absurde, contradictorii şi iraţionale pot conţine sâmburele de adevăr necesar pentru a întemeia o procedură terapeutică

validă. Definită metaforic ca *transa terapeutului*, *utilizarea* reprezintă atitudinea flexibilă a terapeutului de a recepta, respecta şi reutiliza toate aspectele comportamentului şi problemei pacientului: felul în care se sprijină pe fotoliu, modul de a se îmbrăca, de a întârzia la şedinţe, de a (nu) privi în ochi terapeutul, aprecierea umorului, evitarea atingerii fizice sau comportamentul simptomatic însuşi. *Utilizarea* se referă la orice amănunt din persoana, mediul, istoria sau problema pacientului care, extras din situaţia imediată, poate fi exploatat într-o direcţie constructivă. Ea semnalează că terapeutul co-creează, alături de pacient, procesul de schimbare scontat, nefiind un simplu ghid, ci un tovarăş de drum. Conceptul de *utilizare* se confundă aproape cu definiţia dată *hipnozei* de către Erickson, în 1954, în *Enciclopedia Britanica:* ”*O altă consideraţie esenţială în tehnica de lucru investigativ sau terapeutic este utilizarea pattern-ului de răspuns propriu subiectului şi capacităţilor sale, în loc de a încerca să-l forţeze pe subiect prin sugestii bazate pe înţelegerea limitată a hipnotizatorului”*. Se poate spune că principiul *utilizării* în teoria ericksoniană este echivalentul *analizei* în terapia psiho-dinamică; eşecurile terapiei hipnotice derivă tocmai din ignorarea acestui principiu fundamental şi din eludarea sau minimalizarea detaliilor personalităţii clientului.

O altă formă de abordare metaforică a simptomului o constituie ritualurile metaforice. Atunci când am vorbit despre ritualizarea conflictelor, am văzut că fiinţa umană a avut întotdeauna nevoie de metaforizarea conduitelor sale, de exprimarea acestora într-o formă economico-simbolică: *salutul* este un astfel de exemplu, formele acestuia în diferite culturi integrându-se într-o „Istorie a regulilor şi normelor sociale de convieţuire” (Cf. I. Eibl-Eibesfeldt, *Agresivitatea umană*, Buc., Ed. Trei, 1995).

De cele mai multe ori, în terapia ericksoniană, terapeutul apelează la prescripţii metaforice şi la ritualuri metaforice : arderea, distrugerea, îngroparea, doliul simbolic, plata simbolică - intră în arsenalul metodelor şi tehnicilor de *terapie a pierderii,* indiferent că este vorba despre doliu, despărţire, pierdere a unei situaţii sau obiect, importante pentru pacient. Ritualurile metaforice terapeutice prescriu anumite acţiuni pacienţilor, cu scopul de a simboliza problemele acestora sau relaţiile dintre ei şi persoanele semnificative (inclusiv terapeutul); aceste strategii terapeutice, cu un caracter predominant simbolic şi pur instrumental, au ca scop *schimbarea terapeutică*. În psihoterapia de cuplu, se utilizează, de exemplu, ritualul “îngropării căsătoriei”; cei doi soţi aflaţi în criză sunt solicitaţi să îngroape, în cadrul unei mici ceremonii simbolice, anumite obiecte semnificând *vechea lor căsătorie*, apoi, printr-un ritual de revenire (o masă de nuntă cu prietenii, de pildă) să metaforizeze o *nouă căsătorie.*

> În practica noastră, am avut cazul unei tinere de 16 ani care a fost victima unui viol. Ea prezenta anxietate accentuată, dispoziţie depresivă, tulburări de atenţie şi de memorie, dezinteres pentru activitatea şcolară, tulburări de somn şi trăirea unui puternic sentiment că este impură. Am utilizat cu ea, printre alte tehnici, ritualul de purificare: fata a fost instruită să ţină o zi post negru. Apoi, în colaborare cu mama, ea a trebuit să dea foc lucrurilor cu care a fost îmbrăcată când i s-a întâmplat nenorocirea; în continuare, i s-a indicat să facă un duş purificator, pentru a spăla trecutul şi a începe o viaţă nouă. (Holdevici, 1998, p. 23)

Şi în „Terapia Unificării” utilizarea *metaforei* face parte din strategiile de lucru privilegiate; restructurarea personală şi interpersonală implică metode şi tehnici bazate pe *metafora corporală:* “sculptura” şi “fotografia” de grup, situaţii şi scenarii metaforice autoexploratorii şi transformative, comunicare non verbală prin modalităţi senzoriale diferite (sinestezie), tehnici de

meditaţie în grup cu suport metaforic şi/sau muzical, comunicare prin dans sau mişcare. Terapia Unificării utilizează metafora, atât verbal, cât şi corporal, simultan sau succesiv, activând procese de proiecţie, developare şi restructurare, atât la nivel simbolic, ideo-afectiv, cât şi acţional. Metafora este o cale excelentă de dinamizare şi dezvoltare a resurselor individuale şi de grup, ea acţionând ca modalitate de conectare rapidă şi surprinzătoare între inconştient şi conştient. (Cf. Mitrofan, 2000). I. Mitrofan mai citează *(Psihoterapie experienţială* nr.6/1998, p. 21) cazul unui adolescent de 13 ani, B.A., cu aptitudini literare deosebite şi maturizat excesiv, care, de câtva timp trăieşte o dramă greu de îndurat: surioara lui a primit diagnosticul unei boli incurabile, a cărei evoluţie poate dura ani de zile. Asta îl marchează şi-l îndepărtează, din păcate, de ceilalţi tovarăşi de joacă; atmosfera familială, suferinţa mamei şi chipul palid al surioarei îl obligă să se confrunte prematur cu ideea vieţii şi a morţii, a sensului existenţei şi al suferinţei. Descurajarea, tristeţea, mila, compasiunea, anxietatea faţă de propria sănătate îl adâncesc într-o depresie din ce în ce mai accentuată, prezintand simptome somatice acute ca : senzaţia de înec în timpul mesei, teama de a muri, oboseală, tristeţe etc. Tradusă în limbaj lacanian, secvenţa trapeutică analizata de autoare ilustrează procesul prin care *"copilul supune limbajul propriilor sale metafore, deconectând obiectul de strigătul acestuia, şi ridicându-l la funcţia de semnificant"* (Cf. "*métaphore"* în *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995, p.188).

Atât literatura, cât şi practica psihoterapeutică pledează pentru ideea că valoarea terapeutică cea mai ridicată o au ritualurile metaforice şi metaforele terapeutice, în general, atunci când sunt indicate în tratamentul tulburărilor psihice post-traumatice: în astfel de cazuri, a numi şi a ataca direct şi frontal problema ar fi prea anxiogen pentru pacient, supraadăugând o nouă traumă. Metafora terapeutică are rolul de a dezactiva mecanismele de apărare ale eului, fără a creşte anxietatea. Vindecând "*oroarea de vid a naturii"* de care vorbeşte Spinoza, *metafora***,** fie cea terapeutică, fie cea a limbajului cotidian (Duck, 2000, p. 34), implică un recurs la inocenţă prin *resemnificare* ; este şi sensul frazei lui Hermann Hesse, din *Jocul cu margelele de sticlă,* sintetizând fericit fragmentarul nostru demers: "*Dacă întreaga omenire ar trebui să se stingă, cu excepţia unui singur copil onest dotat, dar fără absolut nici o educaţie, acest copil ar redescoperi întregul curs al evenimentelor, ar recrea zeii, demonii, paradisul, poruncile şi interdicţiile, Vechiul şi Noul Testament, pe scurt, totul".*

Emisfera non-dominantă şi comunicarea analogică

Utilizarea metaforei – ca tehnică alternativă terapeutică *centrifugă* (în psihanaliză, de exemplu) sau *centripetă* (în hipnoterapie) - presupune şi exploatează într-un mod unic permeabilitatea emisferei non-dominante la valenţele provocative ale scenariului metaforic, integrat, eventual, în cadrul altor tehnici de relaxare sau meditaţie creativă. Metafora terapeutică oferă libertate de mişcare, atât pacientului – care lasă, astfel, mai uşor bariera rezistenţelor să cadă -, cât şi terapeutului, a cărui creativitate se poate desfăşura în "terenul" simbolurilor aduse inconştient de pacient în terapie, aşadar, în beneficiul acestuia; condensarea semantică sau "*densitatea semică"* de care vorbeşte un autor precum A. Henry, definind-o ca trăsătură esenţială a metaforei, permite acelaşi proces specific de *substituire* şi la nivelul *metaforei corporale* care este *simptomul*.

Metafora – fie ea verbală sau corporală - ca instrument terapeutic şi ca mesaj *sui generis,* oferă un context simbolic confortabil, perceput ca familiar, un punct de reper permisiv, pornind de la care subiecţii îşi pot redefini, restructura propria raportare la realitate, o realitate momentan

confuză şi insurmontabilă. Ea constituie o ancoră simbolică, aruncată la o adâncime securizantă, mic teritoriu privat, ferit de agresivitatea percepţiei Celuilalt, în care pacientul îşi proiectează elementele unei drame individuale, invizibile uneori chiar ochiului experimentat al terapeutului; graţie calităţilor implicite pe care le presupune metafora (*asociativitate, ambiguitate, imprecizie*), folosirea unui astfel de scenariu inaugurează o pluralitate de direcţii, cu efecte imprevizibile. Povestirile terapeutice, situaţiile metaforice provocative sau simplele sugestii simbolice facilitează recadrarea şi reevaluarea problemei cu care pacientul vine în terapie, acesta reperând "golurile" sau "petele albe" de pe harta identităţii lui şi umplându-le cu ceea ce propriul limbaj analogic îi pune la dispoziţie cu generozitate, retrăgându-l, simultan, acesului limbajului digital: vise, expresii metaforice iterative, fragmente literare obsesive etc.

Este ceea ce Freud surprinde într-o singură frază, citând un vers din Eneida pe care îl aşează drept *motto* celei mai importante dintre operele sale, *Traumdeutung*: "*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo";* de altfel, el defineşte visul ca *"formă de exprimare",* subliniind că atenţia cu care vechile popoare întâmpină visul este un omagiu, bazat pe o intuiţie psihologică corectă, pentru ceea ce este "*necontrolat şi indestructibil în sufletul omenesc"* (Freud, 2003, p. 556). Combinate sau nu cu exerciţii de relaxare cu suport kinestezic-postural şi/sau sonor, tehnicile metaforice produc spontan deblocarea comunicării expresive verbale şi non verbale, conştientizarea tensiunilor intra şi extra-corporale, developarea cvasi-fotografică a semnificaţiilor simbolice prin *analiză* şi focalizarea pe reunificarea părţilor conflictuale prin *sinteză*; ele se dovedesc un auxiliar preţios în terapie, economisind timpul şi suferinţa pacientului şi diminuând sau chiar anuland dependenţa terapeutică.

Concluzie

Dacă accesul la metaforă se traduce printr-o vulnerabilitate accentuată la frumuseţe, ar fi, probabil, mai dezirabilă o imunizare afectivă, care ne-ar dezinvesti de naivitatea donquijotescă, de depresia kareniniană, de autoiluzionarea bovarică, de ridicolul disipării donjuaneşti, de toate celelalte maladii ale sărmanelor, pierdutelor personaje, mai mult sau mai puţin fictive, ale secolelor trecute, cu care ne înrudim, încă, aşa de tare. Am deveni, astfel, definitiv infailibili, impermeabili în faţa demodatei, omeneşti suferinţe, această tovarăşă credincioasă a frumuseţii şi a iubirii, cu care seamănă atât de bine, încât pînă şi scepticul Cioran exclama : *"L'originalité de l'amour est de rendre le bonheur indistinct du malheur"!* Poate că, în acest mileniu al existenţei digitalizate, frumuseţea, eşuând în tentativa ei de a ne *salva,* va deveni un accesoriu superfluu, un appendix inflamabil şi extirpabil. Dar aplecându-ne, cu râvnă, să dezinfectăm lumea de metafore şi să suprimăm suferinţa, ca metaforă a corpului, mobilizându-ne să anticipăm, să raţionalizăm şi să demistificăm totul, riscăm să refacem, simbolic, gestul final al Annei Karenina, însă nu individual, ci colectiv.

Referinţe

Caïn, J., Anselme, B., *Ieri dimineaţă luna a dispărut – scurt tratat de dezvrăjire,* Bucureşti, Ed.Trei, 1998.
Duck , S., *Relaţiile interpersonale,* Iaşi, Polirom, 2000.
Freud, S., *Interpretarea viselor*, Bucureşti, Ed. Trei, 2003.
Holdevici, I., *Elemente de psihoterapie*, Bucureşti, Ed. All, 1998
Holdevici, I., *Noua hipnoză ericksoniană,* Bucureşti, Ed. Dualtech, 2001.
Mitrofan, I., *Orientarea experienţială în psihoterapie*, Bucureşti, Ed Sper, 2000.
Stekel, W., *Psihologia eroticii feminine,* Bucureşti, Ed. Trei, 1997.

SECTION VARIA

PROVERBES BAOULÉ : FORME ET VALEURS

Amoikon Dyhie Assanvo
Université Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire

Abstract. *Through its many functions (ethics, pedagogy, culture, etc.), the proverb is transmitted from generation to generation through the art of oratory by the sages, the elders and the parents in conversations. At the same time cultural and social values, it is considered in Baoule civilization as a word of wisdom. The proverb thus expresses collective collective wisdom while reflecting the way of thinking, values and behaviors. In addition, while similar in semantic terms, African proverbs in general, and Ivorian in particular, are morphologically and syntactically distinct. Moreover, this analysis, which is based on a sample of forty Baoulé proverbs, has two main objectives. First, it seeks to understand how the proverb is constructed and secondarily to analyze its semantic values.*

Keywords*: proverb; culture and social values; popular wisdom; mode of contruction; function.*

Introduction

L'usage du proverbe ivoirien***** est souvent réservé à une élite d'anciens du village, les pères de familles, les orateurs, les juges coutumiers, les sages ; en clair les personnes âgées. En outre, le contexte d'énonciation et l'emploi du proverbe ne sont pas sans difficultés. En effet, selon Kouadio (2008, p. 78) : « *Celui qui l'énonce à tort et à travers parce que la situation d'emploi ne correspond pas à celle qui y est décrite, s'expose à des critiques formulées par des interlocuteurs avisés, notamment par les anciens dont le proverbe est l'apanage dans bien de cultures africaines* ». Dans les contrées ivoiriennes encore fortement rattachées aux valeurs morales basées sur le strict respect de la tradition, des us et coutumes, dont le respect de l'aîné******, l'emploi du proverbe en public reste exclusivement réservé aux personnes âgées. À ce titre, chez les peuples Akan (agni – baoulé) et Gur (koulango – sénoufo), un jeune-homme n'oserait jamais citer de proverbes dans une assemblée où se trouvent des adultes et des anciens. Pour tout usage de proverbes, il doit préalablement solliciter et obtenir l'accord de ceux-ci avant de le faire, sinon, il est vu comme une personne mal éduquée et s'expose à de lourdes amendes.

Si la manipulation du proverbe exige préalablement des précautions chez certains peuples de Côte d'Ivoire, c'est parce qu'il est l'apanage de personnes âgées et personnes de sagesse. Tout comme dans la communauté Phela [xwela] du Bénin, en milieu traditionnel ivoirien, dans tous les aspects de la vie individuelle et communautaire, une conversation entre personnes âgées commence et finit toujours par un proverbe. Chez les locuteurs phelagbè******* nous dit Kinhou (2014, p. 23), « *on retrouve généralement le proverbe dans l'introduction comme résumé du discours ; dans le corps du discours comme "assaisonnement" et dans la conclusion comme maxime à retenir*. ». Autrement dit, le proverbe permet d'accompagner et d'embellir le discours principal pour soutenir le message véhiculé. Il est donc utilisé à des fins illustratives et d'esthétiques. C'est pourquoi Merand (1980, p. 47) déclarait que « *l'Africain émaille sa*

conversation de proverbes. L'homme d'expérience en connaît une multitude adaptée à chacune des circonstances de la vie. ». Le fait est que le proverbe constitue une économie linguistique, d'autant qu'il permet d'user de peu d'expressions pour véhiculer beaucoup d'informations. Pour être assimilés par les plus jeunes :« *Les proverbes sont rarement enseignés de façon systématique et hors contexte. Les jeunes les entendent et les apprennent progressivement et dans des situations authentiques, de sorte que ces expressions conservent toute leur force et actualité et que leur utilisation devient toute naturelle.* », nous dit Bodinga-Bwa-Bodinga et Van der Veen (1995, p. 4).

Quelle est donc cette forme d'apprentissage non enseignée dans les systèmes d'enseignement scolaire mais qui participe à l'éducation de tous car vecteur de maxime et de sagesse ? Comment se construit-il ? Quelles en sont les valeurs sociales ? Avant de répondre à ces interrogations, il est nécessaire de définir le cadre théorique et méthodologique.

Cadre théorique méthodologique

Exprimé sous forme elliptique, imagée et souvent présenté de façon brève ou figée, le proverbe ou la parémie est un conseil de sagesse pratique, une vérité d'expériences universelles qui, aujourd'hui encore, perdure dans les sociétés à tradition orale, dont la société du peuple Baoulé. Comme précisé plus haut, en dépit de la ressemblance sémantique, les proverbes ivoiriens se distinguent morphologiquement et syntaxiquement. C'est pourquoi ayant pour souci principal de contribuer, à la suite de Bodinga-bwa-Bodinga et Van (1995), Cauvin (1981), Conenna (2000), Ursula (2001), Kouadio (2006 et 2008) et Kinhou (2014) à la compréhension du proverbe, la présente étude a un double objectif. Le premier objectif essaie de comprendre les structures syntaxiques du proverbe. Le second objectif tente et de relever le sens général et traditionnel accordé au proverbe en milieu baoulé. Pour parvenir aux objectifs fixés, nous nous appuierons sur la théorie de grammaire générative et de transformationnelle, notamment le théta-rôle de Chomsky (1987).

Par ailleurs, contrairement au recueil de données pour une étude phonologique, grammaticale, etc., qui veut que le chercheur dispose d'un questionnaire à soumettre aux locuteurs natifs de la langue à étudier, le recueil de données proverbiales ne peut se faire de la même manière. Le fait est que tout proverbe est incontestablement inscrit dans un contexte défini. À ce titre, deux principales étapes ont été nécessaires pour le recueil des données. Il s'agit entre autres de la perception auditive et de la recherche documentaire. Une partie des proverbes récoltés a été faite pendant de nos vacances 2015-2016 à Affalikro (village situé à 15 km d'Abengourou, Est de la Côte d'Ivoire) lors des conversions entre personnes âgées dans des familles de Baoulé, souvent dans les bistros et parfois même sous l'arbre à palabres. En raison de l'alliance interethnique et de l'intercompréhension entre locuteurs Agni et Baoulé, nous n'avons éprouvé que peu de difficulté lors du recueil des données. Pour la seconde étape de cette analyse, nous nous sommes appuyé sur les travaux de Beuseize (2013) et N'guessan (2015).

Hypothèse de recherche

Comme bien d'autres contemporains, donnant son avis sur le proverbe, Kouadio (2008) relègue le proverbe à une maxime, une sentence courte fondée sur l'expérience à valeur didactique et imagée dans laquelle s'exprime une sagesse populaire. Par son origine orale, le proverbe est caractérisé par une forme familière rythmée et entremêlée de symbolismes. Nous voulons démontrer à travers cette analyse que l'intégration du proverbe dans système d'enseignement scolaire pourrait participer à l'éducation de tous.

Contexte d'énonciation

La difficulté majeure que rencontre le chercheur travaillant sur le proverbe est, sans contexte, le défi de la traduction spontanée d'une langue source vers une langue cible (par exemple de l'agni vers le français). En effet, bien que cité dans la vie de tous les jours, dans les différentes conversations, un proverbe est avant tout un discours hermétique. De ce fait, cité hors de son contexte d'énonciation, il perd la plus grande partie de, "son âme", son sens ; car il est lié à des situations précises et se définit par son emploi ; il sert à éclairer, à commenter des faits concrets. Il y a ce titre, les propos proverbiaux d'un vieil homme baoulé qui illustrent la situation, nous dit Beuseize (2013 :26) :

(01)

be	la	mã	be	cɛ	mã	laliɛ
On	dormir	NEG	on	faire	Neg	rêve

« Lorsqu'on est en éveil, on ne peut rêver. »

(02)

ɲrãdra	ti	akũda	nu	iɟɔlɛ
Proverbe	être	pensée	dans	parler

« Le proverbe est un langage connoté. »

Suivant la situation d'emploi des exemples (01) et (02), un proverbe ne se dit pas sans une raison valable. Pour comprendre une expression proverbiale (01) : *be la mã be cɛ mã laliɛ*, il faut préalablement avoir fait l'expérience de « dormir ». Autrement dit, le rêve appartient à ceux qui connaissent le sommeil. En substituant « rêver » par « proverbe », et « dormir » par « contexte d'énonciation du proverbe », l'on a un effet qui engendre un énoncé imagé. Dès lors, on comprend aisément les dires du vieil homme. En effet, la traduction contextuelle des propos de cet homme voudrait faire comprendre l'impossibilité de formuler un proverbe comme un conte ; car tout proverbe est fonction d'un contexte d'énonciation. De plus, le sens connoté du proverbe prend pleinement son sens eu égard à l'expression (02) : *ɲrãdra ti akũda nu iɟɔlɛ*.

1. Construction du proverbe

Dans cette section, il s'agit d'analyser le mode de construction du proverbe baoulé. Pour ce faire, il convient d'examiner le proverbe selon les points de vue métaphorique et syntaxique. Mais d'ores et déjà, précisons que contrairement à l'énoncé verbal ordinaire, l'énoncé proverbial utilise des constructions métaphoriques, imagées qui demandent un certain niveau de connaissance, compréhension de la langue pour être décodés.

1.1 Usage de la métaphore

La majorité des proverbes africains fait intervenir le monde animalier dans le déroulement du procès. En effet, le proverbe africain leur attribue des thêta-rôles de premier plan, c'est-à-dire la thêta-rôle d'Acteur. Les animaux restent variés selon la biodiversité du parler concerné. En outre, selon les estimations de Bertoni (2005), chaque communauté, en fonction de son milieu naturel, social et de son appareil symbolique, élabore des proverbes spécifiques dont les références s'inscrivent dans l'horizon culturel qui les a produits. En dépit des spécificités de la faune et la flore de chaque parler, les animaux et les végétaux cités dans chaque proverbe appartiennent à la géographie locale. Autrement dit, selon que l'on se trouve dans une zone forestière (Côte d'Ivoire) ou désertique (Mali), les animaux et végétaux nommés dans les proverbes ne sont jamais étrangers à la situation géographique décrite. Par exemple dans les proverbes Baoulé, les animaux/végétaux cités sont entre autres « oiseau-mouche », « caïman », « éléphant », « varan », « fourmis », « liane », « fromager », « rônier », « arachide », « araignée », « igname », etc. Il arrive que l'usage répété de la métaphore confère "souvent" un rôle épique aux animaux (03), (04) ou aux végétaux (05). Pour de plus amples informations, examinons les exemples suivants :

(03)

ndrofia	wuka	umiɛn
Oiseau-mouche	aider	force

« L'oiseau-mouche contribue à la force. »

(04)

nvie	kũ	mã	alɛŋgɛ	ba
Eau	tuer	NEG	caïman	petit

« L'eau ne peut tuer le petit caïman. »

(05)

waka	ti	jɛ	ɲãmã	fuli	ŋglo	ɔ
Arbre	causse	Foc	liane	monter+Acc	haut	Part

« C'est grâce à l'arbre que la liane a pu grimper. »

1.2 Aspect syntaxique

Sur le plan distributionnel, l'énoncé proverbial n'est pas explicitement distinct de l'énoncé ordinaire. Dans une phrase simple ou complexe, l'ordre des constituants reste inchangé par rapport à l'énoncé verbal ordinaire. Dans l'optique de la grammaire générative et

transformationnelle, l'énoncé proverbial est de type discours direct ou *inflexional projection IP* (traduit en français par proposition flexionnelle). Et, la structure de l'énoncé verbal simple obéit à l'ordre : Sujet, Verbe, Objet, c'est-à-dire : SVO. En termes de règle de réécriture, l'on a P = Sujet + Verbe + Objet. Outre sa particularité de phrases figées caractérisées par des traits rythmiques, ses implications rhétoriques et sémantico-pragmatiques (Cf. Conenna, 2000), l'on dénombre une récurrence d'usage de pronom sujet [be] « ils » et du morphème de négation [mã] « ne… pas » postposé au verbe. Notons que si l'ordre des constituants semble similaire à celui de l'énoncé verbal conventionnel (conversations de tous les jours), en revanche, le sujet pronominal [be] « ils » n'est qu'une marque générique, voire de généralisation. En effet, tout comme le morphème [niŋ] dérivé de [niŋmesoŋ] traduisant l'être humain en bamiléké, en baoulé, le pronom [be] « ils » concourt à rendre le proverbe plus impersonnel de manière à ce que sa signification enveloppée dans un contexte général puisse permettre à chacun se retrouver dans la parole proverbiale énoncée. Bien plus, selon Ledoux (2015, pp. 181-18) : « *Lorsqu'un homme rassembleur prend la parole en public et veut étayer son point de vue par des proverbes, tout en évitant d'esquinter ses adversaires, les proverbes de ce type sont privilégiés. Ils ont cette caractéristique que tout le monde y a accès et qu'ils s'adressent à tout le monde.* ».

On a singulièrement donc affaire à un pronom non-représentant, c'est-à-dire un pronom qui ne renvoie pas à un groupe d'individu donné, mais à la société entière. En ce qui concerne la négation, elle fonctionne comme une recommandation (07), un interdit que l'on ne doit sous aucun prétexte faire usage (06), et ce, peu importe les circonstances et les événements. Sur la base d'une expérience vécue par un plus âgé, la négation peut également enseigner et conseiller les plus jeunes sur un aspect de la vie (08) et (09). Les énoncés ci-dessous attestent la véracité des faits évoqués :

(06)

be	sa	ɟu	mã	atɔkwlɛ	ti
On	main	atteindre	NEG	fourche	cueillir

« Quand la main n'attend pas, la fourchette cueille. »

(07)

be	sja	be	ɲru	sa
On	connaître + NEG	leur	face	affaire

« On ne peut prévoir l'avenir. »

(08)

be	kle	mã	baka	ngba	iɟɔlɛ	
On	montrer	NEG	enfant	tous	parler	

« Il n'est pas conseillé d'apprendre à parler à tous les enfants. »

(09)

be	wũ	mã	be	nii	be	ni	be	si	la
On	voir	NEG	On	mère	on	et	on	père	dormir

« C'est en l'absence de sa mère qu'on dort avec son père. »

1.2.1 Proposition interrogative

Dans ses travaux de recherche portant sur la syntaxe de l'agni indénié, Assanvo (2012:137-138) déclare qu'« *une interrogation est, dans la plupart des cas considérée comme une demande d'information* ». Elle peut présenter plusieurs variantes. Mais dans le cadre de cette analyse, deux types de construction interrogative sont à étudier. Il s'agit en l'occurrence de l'interrogation totale et l'interrogation partielle. Avant de dérouler les contenus évoqués, interrogeons-nous sur les questions suivantes : Qu'appelle-t-on interrogation totale ou partielle ? En quoi l'une est-elle différente de l'autre ? Dans l'optique d'une réponse aux questions, considérons les constructions interrogatives ci-après :

(10)

lome	ba	kɔ	ji	ŋgo	sɛ	
Palmier		graine	un	remplir	huile	récipient

« Comment une noix de palme peut-elle remplir une poterie d'huile ? »

(11)

boli	di	sãmlã	alwa	ndɛ	wo	nũ	sɛ
Cabri	manger	savon	chien	affaire	être	dans	comment

« En quoi la consommation du savon par le cabri concerne-t-il le chien ? » ****

(12)

a	kpɛ	kpɔnwã		nã	a	tra	ɔ
Toi	couper	canne	et	toi	dépasser		Part.+INT

« La canne que tu coupes peut-elle te dépasser ? »

(13)

me	kɛ'ɛn	mã	ŋgatɛ	e	tɛtɛ
On	griller	NEG	arachide	elle	crépiter

« L'arachide peut-elle vraiment crépiter sans être grillée ? »

Bien qu'aucune difficulté apparente n'est observée dans repérage des interrogations (11) et (12), il n'en est pas moins de l'interrogation (10) et (13). En effet, la confrontation des exemples (10), (11) et (12), (13) permet d'attester deux constructions syntaxiques : des phrases interrogations ayant pour têtes [sɛ] et [ɔ]. En effet, le morphème [sɛ] n'interroge qu'un seul constituant de l'énoncé (11) : [alwa ndɛ] « problème du chien », alors que l'interrogateur [ɔ] porte sur l'ensemble des énonces. D'après Kallet (2003), lorsqu'une interrogation ne concerne qu'un seul constituant de l'énoncé, l'on a affaire à une interrogation partielle comme en (11). À la suite de Kallet (2003) et Assanvo (2012), dans ses travaux de recherche portant sur le téén, langue Gur de Côte d'Ivoire, Sib (2013) apporte quelques précisions sur l'interrogation partielle. En effet, l'on apprend avec ce chercheur qu'à l'exception des spécificateurs fonctionnels, une interrogation partielle peut concerner tous les constituants syntaxiques dans un énoncé, à savoir les arguments (sujet et objet), le verbe et mêmes les non-arguments (adverbe, adjectifs). Inversement, une interrogation est dite totale quand elle concerne toute la proposition (12). Et la réponse à celle-ci est « oui » ou « non ». Cependant que dire des constructions (10) et (13) qui ne portent aucun marqueur interrogatif ? La piste de réponse qui s'ouvre à nous est de suggérer que dans les exemples (10) et (13), l'interrogation porte sur tout le contenu de la phrase. À ce titre, en (10),

[lome ba] « la noix de palme » n'est pas interrogée, mais la prédication indique que le procès qui se réalise et dont [lome ba] est agent soit irréalisable (10). C'est la même situation qui se présente en (13). Il nous paraît dès lors qu'en l'absence de morphèmes interrogatifs, c'est la conscience collective qui est interrogée dans les constructions (10) et (13). On pourrait, par ailleurs, postuler que l'une interrogation peut être manifestée par une intonation montante sur la dernière syllabe prononcée. En l'espèce, dans les interrogations en (10), (11), (12) et (13), l'intonation montante tombe successivement sur [sɛ], [ɔ] et [tɛtɛ] « crépiter ».

1.2.2 Proposition hypothétique

La proposition hypothétique est introduite par la conjonction de subordination [sɛ], placée en début d'énoncé. Suivant les recherches menées auprès des locuteurs natifs baoulé, la subordination [sɛ] peut être facultative dans énoncé. Par ailleurs, l'emploi de la proposition verbale hypothétique semble prolixe dans le proverbe baoulé. En effet, il énonce une hypothèse dont la réalisation conditionne le contenu de la proposition secondaire. Par souci de cohérence, l'aboutissement de l'action envisagée par la proposition principale IP-1 des proverbes (14), (15) et (16), c'est-à-dire « si tu désires coucher avec une femme », « si tu n'es pas rassasié », « si tu ne connais pas le varan » dépend de la satisfaction de la condition de l'IP-2 : « cherche d'abord ta natte », « interroge ta main », « regarde le lézard ». On peut alors aisément affirmer que l'IP-1 à la fonction de condition, tandis que IP-2 détermine la condition. À titre d'exemple en (13), avant de désirer une femme, il faut préalablement remplir la condition d'obtention d'une couchette. Faute de quoi, l'événement souhaité serait irréalisable.

(14)

[^{CP} [$^{IP-1}$	(sɛ)	a	wã	a	kũdɛ	bla]	[^{C} [$^{IP-2}$	kũdɛ	ɔ	bɛ]]]
	Si	tu	vouloir	tu	coucher	femme		chercher		ta
	natte									

« Si tu désires coucher avec une femme, cherche d'abord ta natte. »

(15)

[^{CP} [$^{IP-1}$	(sɛ)	a	klũ	ji	mã]	[^{C} [$^{IP-2}$	osa	a	sa]]]
	Si	tu	ventre	rempli	NEG		demander	tu	main

« Si tu n'es pas rassasié, interroge ta main. »

(16)

[^{CP} [$^{IP-1}$	(sɛ)	a	sia	benze]	[^{C} [$^{IP-2}$	niã	oteku]]]
	Si	tu	connaître + NEG	varan		regarder	lézard

« Si tu ne connais pas le varan, regarde le lézard. »

A l'instar des exemples (14), (15) et (16), l'on constate que la proposition principale (IP-1) a tous ses constituants, c'est-à-dire Sujet + Verbe + Objet ; alors que la proposition flexionnelle secondaire est réduite au verbe et à son argument objet. Bien que syntaxiquement absent de l'énoncé secondaire, l'argument sujet de IP-2 est référentiellement le même que celui de IP1. En effet, le fait est que l'action envisagée à la fois pour IP-1 et IP-2 renvoie à un même acteur, c'est-à-dire l'argument sujet de la proposition principale. Par procédé elliptique, la proposition secondaire "peut" syntaxiquement perdre son sujet. La conséquence de cette affirmation veut que

tout argument sujet syntaxiquement présent dans l'IP-2 soit nécessairement identique ou co-référent à l'argument « tu » (17). Dans le cas contraire, l'énoncé verbal obtenu reste agrammatical comme en (18).

(17)

[^{CP} [$^{IP-1}$ a klũ ji mã] [^{C} [$^{IP-2}$ a osa a sa]]]

Tu ventre rempli NEG tu demander tu main

« Si tu n'es pas rassasié, tu interroges la main. »

[^{CP} [$^{IP-1}$ a klũ ji mã] [^{C} [$^{IP-2}$ e osa a sa]]]

Tu ventre rempli NEG Il demander tu main

« Si tu n'es pas rassasié, il interroge ta main. »

Dans certaines constructions hypothétiques, les rôles occupés par les propositions principale et secondaire restent inversés. En effet, dans les exemples (19), et (01) repris en (20), la proposition secondaire (IP2) n'a plus le rôle de condition, mais de supposition. En outre, contrairement à ses pendants propositionnels (14), (15) et (16), les proverbes (19) et (20) ont tous leurs constituants.

(19)

[^{CP} [$^{IP-1}$ a-$_i$ fɛ mã] [^{C} [$^{IP-2}$ a-$_i$ sri mã]]]

Tu fatiguer NEG tu rire NEG

« Si tu ne souffres pas, tu ne riras pas. »

(20)

[^{CP} [$^{IP-1}$ be-$_i$ la mã] [^{C} [$^{IP-2}$ be-$_i$ cɛ mã laliɛ]]]

On dormir NEG on faire NEG rêve

« Lorsqu'on est en éveil, on ne peut rêver. »

1.2.3 Proposition emphatique

Dans ses travaux portant sur l'agni, langue kwa sœur du baoulé, Assanvo (2012) affirme que la distinction entre l'argument sujet et objet [-animé] ou [+animé] se situe dans substitution en cas de déplacement en position ergative. Dans la perspective de la grammaire générative et transformationnelle, tout constituant [Xn] déplacé doit laisser dans son site d'extraction une catégorie vide identique [Xne] (Cf. Hægeman, 1991). Celui-ci, non-lexical, est nommé trace ; tandis que le constituant déplacé est appelé antécédent de la trace. Bien que ce principe apporte des éléments de réponse à la condition de déplacement de constituants en position ergative, position de prédilection exclusive du sujet (Cf. Assanvo 2016), des restrictions sont cependant à observer. Dans les faits, l'emphase du sujet "avec pour effet d'insistance" impose à l'énoncé l'apparition de pronom résomptif. En revanche, lorsque l'emphase concerne les arguments objets [-animé] et [+animé], l'on note l'apparition successive de trace [t] et d'anaphore. Les conditions du déplacement de constituants sont-elles respectées dans le proverbe baoulé ? Dans l'optique d'une réponse, observons ces exemples :

[^{CP} [^{NP} ãnwazɛ-$_i$ [^{C} jɛ [^{IP} Pro-$_i$ ɟɔ awlo$_j$ ɔ]]]

Paix Foc Pronom refroidir maison Part.

« C'est la paix qui rend la maison agréable. »

[^{CP} [^{NP} akplowa-$_i$ [^{C} jɛ [^{IP} Pro-$_i$ bubu iɟre ɔ]]]
Dispute Foc Pronom casser + RED herbe Part
« C'est la dispute qui entraîne le débroussement. »

[^{CP} [^{NP} ɲãmiuɛn-$_i$ [^{C} jɛ [^{IP} Pro-$_i$ kle onzwe atĩ ɔ]]] *****
Dieu Foc Pronom montrer bonheur chemin
Part
« C'est Dieu qui détermine le chemin du bonheur. »

À la lecture des proverbes en (21), (22) et (23), il est probable que le proverbe baoulé ne satisfait pas la condition du déplacement du sujet citée plus haut, condition qui impose la substitution de l'argument sujet par un pronom résomptif. La raison est qu'au regard des constructions ci-dessus, IP ne contient pas de sujet. Or, contrairement aux langues à sujet vide dont l'espagnol, le latin, la construction de l'énoncé verbal baoulé (le Baoulé est une langue sémantiquement pourvue) nécessite la présence d'un sujet. Dans l'optique de la grammaire générative et transformationnelle de Chomsky (1987), le *Principe de projection étendu* garantit la présence dans les structures syntaxiques des position-A correspondant à une place d'argument sujet, c'est-à-dire des positions-thêta. En effet, pour Assanvo (2012), le nombre des arguments dans la thêta-grille d'un item lexical détermine le nombre de constituants qui doivent apparaître comment argument sujet. En vertu donc du Principe de projection étendu, tout énoncé doit avoir un argument sujet sémantiquement pourvu. Mais il se trouve que dans le proverbe baoulé, le déplacement du sujet engendre en lieu et place d'un pronom résomptif, un pronom référentiellement vide. Cependant, en dépit de cette violation, l'énoncé reste grammaticalement et sémantiquement acceptable par l'usage.

1.2.4 Proposition comparative d'égalité

Suivant Assanvo (2012 :122) : « *une proposition comparative d'égalité est une phrase complexe (CP) qui fonctionne comme adjointe d'une proposition IP* ». La proposition comparative est introduite par le focus [jɛ.. ɔ]. Tout comme les propositions hypothétique et emphatique, dans la seconde proposition de la comparative d'égalité, le sujet reste syntaxiquement absence de l'énoncé. Bien plus, la compréhension de la proposition flexionnelle (IP-1) est dépendante de l'IP-2. En effet, dans le cas de l'exemple (24), IP-2 apporte des informations complémentaires à IP-1.

(24)
[^{CP} [$^{IP-1}$ like nga kũ nã kloklo] [^{C} jɛ [$^{IP-2}$ Pro-$_i$ kũ nã klakla ɔ]]]
Chose qui tuer dame Kloklo Foc Pronom tuer dame Klakla Part.
« Le malheur qui frappe dame Kloklo frappe également dame Klakla. »

Après cette ébauche portant sur la construction du proverbe, il convient de noter que si l'ordre syntaxique des constituants du proverbe est identique à celui d'un énoncé verbal baoulé, par l'usage prolixe de la faune et flore locales en position de sujet, le proverbe a plusieurs fonctions. À l'évidence, « si certains proverbes donnent des recommandations aux membres de la

communauté à travers un exposé d'expériences, d'autres énoncent des règles de bonne conduites » déclare Kinhou (2014, p. 23-24). En parcourant les proverbes disponibles pour cette étude, nous constatons que ceux de type négatif s'appuient majoritairement sur des expériences vécues pour la transmission de savoirs, tandis que les autres énoncent des règles de moralité.

2. Valeurs sociales

Nous découvrons avec Chiku et Rick (2004) que les proverbes constituent une partie fondamentale de la culture africaine. Ils sont, en effet, des affirmations simples ayant un sens profond qui peuvent être à la fois compris dans un contexte où le niveau d'alphabétisation est faible et appréciés dans les milieux plus éduqués. Dès lors, les proverbes fixent les normes de comportement des individus, des familles, fondées sur la répétition d'expérience de la vie réelle et d'observation sur une période de temps prolongée. De fait, ils jouent plusieurs rôles dans la société traditionnelle africaine. Cependant des différents rôles que pourraient jouer le proverbe, nous ne nous intéressons qu'aux fonctions éthiques et pédagogiques. La raison est que Leguy (2008) pense que parmi les usages avérés des énoncés proverbiaux, une mention particulière doit être faite aux fonctions éthiques et pédagogiques, fonctions reconnues depuis l'Antiquité qui sont souvent à l'origine même de la collecte des parémie.

2.1 Valeur éthique (bonne conduite)

En s'appuyant sur le cas des fongbè, langue kwa du Bénin, Togo et Nigéria, où il n'existe pas d'école pour apprendre les proverbes, Adja (2001, p. 9) précise que l'apprentissage du proverbe se fait dans le contexte d'immersion sociale. Bien plus, « l'acquisition des proverbes ne concerne pas des savoirs désincarnés par rapport à la réalité. Il s'agit au contraire de savoirs qui englobent la totalité de l'environnement des interlocuteurs. ». Tout comme le proverbe fongbè, de par son caractère imagé, le proverbe baoulé est vecteur de valeurs morales, culturelles transmissibles aux jeunes générations en perte vertigineuse de moralité dans un monde technologique de plus en plus ouvert à tous. C'est ainsi que sous l'arbre à palabre, à la cour du chef ou même lors des conseils villageois visant à rendre justice, les énoncés proverbiaux tiennent couramment lieu d'arguments et permettent de mieux comprendre le droit coutumier, d'accéder au fondement des règles de la vie sociale.

Un jour, lors d'une dispute entre couple, des secrets de famille, "jalousement" bien gardés sont publiquement révélés au grand jour par la femme. Appelé au secours pour un règlement pacifique du problème, le sage du village use de diplomatie pour désarmer les cœurs offensés et trouver une solution consensuelle. Il commence ses propos par *akplowa jɛ bubu iɟre ɔ* « c'est la dispute qui entraîne le débroussement. », sous-entendu que les écarts de comportement de l'épouse sont à mettre à l'actif de la colère. À la fin des conseils d'usage, il termine ses propos par *ãnwazɛ jɛ ɟɔ awlo*, « c'est la paix qui rend la maison agréable. ». Le vieil homme invite par ses propos le couple à la culture de la paix, gage de stabilité et d'un foyer durable.

2.2 Valeur didactique

Selon Ugochukwu (2004, p.94) : « *la parole proverbiale est plus qu'un outil : c'est une arme qui, brandie, manifeste la puissance et repousse l'adversaire.* ». Le proverbe n'a pas de fin en soi ni d'existence séparée, il est fait partie intégrante du discours. Et pour qu'il soit efficace, il faut évidemment qu'il soit compris et correctement interprété, ce qui n'a jamais été facile car le proverbe est une parole connaissance connotée. Compte tenu de son caractère sémantiquement hermétique, chez les bamilékés, souligne Ledoux (2015), les femmes se servent des proverbes parfois entre elles, mais la tradition ne les encourage pas à le faire en présence des hommes. En outre, les femmes et les enfants sont le plus souvent mis en scène dans les proverbes, en situation généralement défavorable. Cependant, en pays baoulé où, l'éducation de l'enfant est confiée à la femme, lorsque la circonstance s'y prêt, elle peut recourir à un proverbe pour agrémenter ses propos. De même devant son époux « une argumentation soutenable ne peut se départir du proverbe qui s'inscrit dans la situation de communication », précise Beuseize (2013, p. 12).

En la faveur du vent d'émancipation de la femme en Côte d'Ivoire, un jour, un homme demanda à sa femme le partage équitable des charges de la maison. Mais, étant encore rattachée aux valeurs culturelles, celles liées aux us et coutumes, spécifiquement celle de la dévotion (soumission absolue) à son époux, celle-ci rétorqua en guise de réponse : *be wũ mã be nii be ni be si la*, « c'est en l'absence de sa mère qu'un enfant dort avec son père. ». Comme pour dire que le titre de chef de famille est inaliénablement dévolu à l'homme. Par extension dénotative, la femme seconde l'homme.

Conclusion

Que retenir au terme de cette étude syntaxique et quelques valeurs sociales ayant pour support d'analyse le proverbe baoulé ? Loin de toute prétention d'avoir épuisé les différentes articulations de cette étude, il faut cependant retenir que l'enquête sur le proverbe est un exercice fastidieux. La plus grande difficulté réside dans l'adéquation traduction littérale vers la traduction scientifique (littéraire). Le fait est qu'on n'énonce pas un proverbe comme on dit un conte : *be la mã be cɛ mã laliɛ* « lorsqu'on est en éveil, on ne peut rêver. ». En effet, le recueil de tout proverbe doit se faire en contexte d'énonciation et d'immersion sociale, c'est-à-dire vivre un certain temps les villageois, participer à leur mode de vie, nouer des liens de confiance et d'amitié, mais aussi accéder aux processus cognitifs de la communication ordinaire dans un tel contexte. Outre les difficultés dues au processus de recueil de données, le proverbe se démarque grammaticalement de la phrase ordinaire par un usage répétitif d'aspect négatif, d'énoncés verbaux hypothétiques, emphatiques et interrogatifs. Aussi l'inventaire fonctionnel du proverbe fait ressortir plusieurs valeurs, dont les valeurs éthique et pédagogique. La cumulation de ces valeurs permet à son usager de s'appuyant sur les valeurs morales et intellectuelle pour transmettre des savoir aux moins expérimentés.

Notes

***** Certains proverbes cités dans le présent article sont extraits de la thèse de Beuseize (2013) et du Mémoire de N'Guessan (2015). Qu'ils trouvent ici l'expression de toute ma gratitude.
****** Les royaumes Abron, Agni, Baoulé en général, et des Agni indénié en particulier sont régis par une organisation sociopolitique basée sur le respect de la hiérarchie. En effet, chez les Agni indénié, l'on a toujours affaire à un plus grand ou à un plus petit que soi. Mais jamais à son égal. (Source : Assanvo, 2010, p. 22)
******* Le phelagbè (langue des Phela) est localisé dans la région méridionale du Bénin, surtout dans le département du Mono/Couffo, sur la rives du lac Ahémé. Le phelagbè est l'un des parlers du continuum dialectal Gbè, qui constitue un sous-groupe à l'intérieur du groupe Kwa. (Source Kinhou, 2014, p. 32).
******** Si le cabri mange du savon, en quoi le chien est-il concerné ? (trad.)
********* Dans les faits, pour être valides, les propositions flexionnelles ont besoin d'un argument sujet.

Références

Adja, Éric, *Proverbes et savoirs informels au Bénin* (Afrique de l'ouest), 2001m In *Recherches en communication*, n°16, [En ligne] consulté le 17 septembre 2016, http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/3091/2891

Assanvo, Amoikon Dyhie, *Montée de constituants en position ergative : cas de l'agni, langue kwa de Côte d'Ivoire*. In *Cahiers Ivoiriens de Recherche Linguistique (C.I.R.L)* n°39, *Éditeur* : Institut de Linguistique Appliquée (I.L.A), Université Félix Houphouët-Boigny, 2016.

Assanvo, Amoikon Dyhie, *Syntaxe de l'en agni indénié,* Éditions Universitaires Européennes (EUE), Sarrebruck, Allemagne, 2012.

Baumgardt, Ursula, Leguy, Cécile. – *Le proverbe chez les Bwa du Mali. Parole africaine en situation d'énonciation*. Paris, Karthala, 2001, in *Cahiers d'études africaines* [En ligne], consulté le 07 septembre 2016. https://etudesafricaines.revues.org/126

Bertoni Marco, *I Musey. Miti, favole et credenze del Ciad. Les Musey. Mythes, fables et croyances du Tchad.* Sassari (Italie) : EDES, 2005. Consulté en ligne le 07 Septembre 2016. http://www.missions-africaines.net/les-proverbes-leur-contexte-dutilisation-leur-fonction-dans-la-societe/

Beuseize, André-Marie, *Les proverbes baoulé : essai d'analyse ethno-énonciative. Volume 1,* Thèse de doctorat unique, Université Félix Houphouët-Boigny, 2013.

Bodinga-bwa-bodinga, S. et Sébastien et Van Der Veen, Lolke J., *Les proverbes eviya et le monde animal*. La communauté traditionnelle eviya à travers ses expressions proverbiales. Document évolutif élaboré à partir d'une version publiée à l'Harmattan, 1995, pp.1-69, [En ligne], consulté le 03 Septembre 2016. http://www.ddl.ish-lyon.cnrs.fr/fulltext/van%20der%20veen/bodinga-bwa-bodinga_1995_van_der_veen.pdf

Cauvin, Jean, *Comprendre les proverbes.* France, Éditions Saint-Paul, 1981.

Chiku, Malunga et RICK James. et Rick, *L'utilisation des proverbes africains dans le cadre du renforcement des capacités organisationnelles*. In *Note Praxis* n°6, INTRAC, Oxford, 2004.

Chomsky, Noam, *Some concepts and consequences of the Theory of government and binding*. Trad. Fr., par Lélia Picabia, présentation et commentaire d'Alain Rouveret, sous le titre de *La nouvelle syntaxe*, Seuil, Paris, 1987.

Conenna, Mirella, « Structure syntaxique des proverbes français et italiens ». In *Langages*, 34 année, n°139, 2000. La parole proverbiale. pp. 27-38, Université de Bari et LADL, [En ligne], consulte le 19 septembre 2016. http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2000_num_34_139_2378

Hægeman, Liliane, *The introduction to government and binding theory*, Oxford, Cambridge, Massachusetts, 1991.

Kinhou, Sévérin-Marie, *Proverbes et dictons phela*. Présentation linguistique. Star éditions, Cotonou-Bénin, 2014

Kouadio, Yao Jérôme, « Le problème du fonctionnement du proverbe dans la communication ». In *Langues et Littératures*, n°12, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal, pp. 77-87, 2008.

Kouadio, Yao Jérôme, *Les Proverbes baoulé (Côte d'Ivoire) : types, fonctions et actualité*, Abidjan Éditions DAGEKOF, 2006.

Leguy, Cécile, « En quête de proverbes », In *Cahiers de littérature orale*, 2008, pp. 59-81. [En ligne], consulté le 17 septembre 2016. https://clo.revues.org/pdf/97

Leguy, Cécile, « Le proverbe chez les Bwa du Mali, Parole africaine en situation d'énonciation » In *Journal des africanistes*, Tome 72, fascicule 1, pp. 272-275, 2001. [En ligne], consulté le 07 septembre 2016 http://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_2002_num_72_1_1299_t1_0272_0000_2

Ledoux, Noel Jousse Fotio, *Esthétique et fonctionnalité du proverbe bamiléké*. *Recherches Africaines*, n°12, pp. 174-186, 2015. [En ligne], consulté le 07 Septembre 2016. http://revues.ml.refer.org/index.php/recherches/article/view/794

Merand, Patrick, *La vie quotidienne en Afrique Noire*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1980.

N'Guessan N'dri Estelle Rebecca, *Proverbes chez les gôde de la cote d'ivoire : sens et valeurs expressives*. Mémoire de Master I, Département de Lettres modernes, Université Félix Houphouët-Boigny, 2015.

Sib, Sié Justin, *Étude phonologique et grammaticale du téén, parler lohron de la sous-préfecture de Téhini*. Thèse pour le doctorat unique, Université de Cocody, 2013.

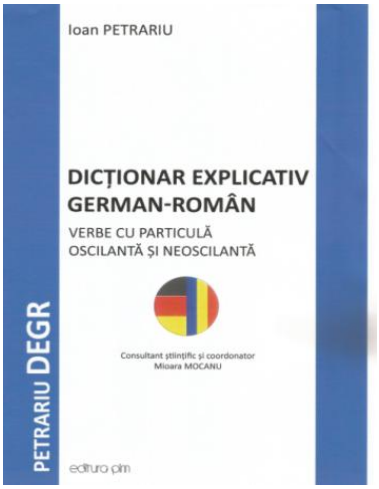
Vahoua, Kallet Abream, *La syntaxe du kpɔkpʋgbʋ, parler bété de la sous-préfecture de Gagnoa*, Thèse pour le doctorat unique, Université de Cocody, 2003.

Ugochukwu, François, « Proverbes et philosophie - le cas de l'igbo (Nigéria) ». In Baumgardt, Ursula and Bounfour, Abdellah eds. *Le Proverbe en Afrique : forme, fonction et sens.* Paris, Harmattan, 2005.

Comptes rendus

DICȚIONAR EXPLICATIV GERMAN-ROMÂN DE VERBE CU PARTICULĂ OSCILANTĂ ŞI NEOSCILANTĂ

Mioara Mocanu
Université « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Roumanie



Ioan Petrariu, *Dicționar explicativ german-român de verbe cu particulă oscilantă şi neoscilantă*, Editura PIM, Iaşi, 2016, 612 p., ISBN 978-606-13-2934-2. Lucrare coordonataă şi prefațată de Mioara Mocanu.

După cum reiese din titlu, *Dicționar explicativ german-român de verbe cu particulă oscilantă şi neoscilantă*, obiectivul cărții este strâns legat de dorința autorului de a înlesni clarificarea în procesul de citire sau conversație, a înțelesurilor fiecărui termen înregistrat în parte, a cărui caracteristică esențială este capacitatea de a se asocia cu particule separabile sau neseparabile. Lucrarea se distinge în seria instrumentelor extrem de utile în sfera didacticii limbilor prin faptul că se preocupă de tematica prefixării verbale, înțeleasă drept un caz particular (al regulilor) de formare şi compunere, un aspect generalizat la nivelul limbii germane şi considerat de către lingvişti specific ei. Personal, cunosc în detaliu această lucrare, deoarece am contribuit efectiv la coordonarea şi editarea întregului material lexicografic adunat de Ioan Petrariu (a cărui formație academică nu e aceea de profesor germanist, ci de cercetător chimist). În echipă a fost atras şi un alt membru - A. Mârza - priceput în prelucrarea computerizată a datelor, moment în care s-a impus cu necesitate sistematizarea specializată a vocabularului deodată cu realizarea adăugirilor şi a corecturilor de final.

În cadrul proiectului, pentru delimitarea corpusului, s-a avut în vedere în principal numărul de morfeme atașabile verbelor, astfel încât s-a optat pentru cele care primesc de la patru particule în sus. Pe ansamblu, dicționarul Petrariu conține un număr de aproximativ 3.800 verbe germane (ilustrate în peste 9000 de exemple) care fac parte din lexicul cotidian, sau care țin de un domeniu specializat. Fără îndoială, aceste verbe se găsesc și într-un dicționar general dezvoltat,

însă principala calitate a acestuia constă în a fi un ghid eficace de alegere *conștientă* a lexicului, în acord cu situația și cu intenția de comunicare. Verbele de bază sunt ordonate alfabetic, iar sub fiecare sunt enumerate după același criteriu și notate cu cifre arabe variantele sale cu prefix împreună cu evantaiul de sensuri noi, directe, concrete și figurate, cu indicarea între paranteze a domeniului, ori de câte ori este necesar. Fiecare cuvânt-titlu este prezentat complet din punct de vedere formal, în felul următor: după infinitiv sunt trecute în paranteză formele de indicativ prezent, persoanele a doua și a treia singular (pentru a reliefa alternanța vocalică), preteritul (germ. *Präteritum*) și participiul trecut, așa cum se procedează în mod obișnuit. Auxiliarul este semnalat în paranteză cu semnul „s“ la verbele care se conjugă cu *sein*: *fahren (du fährst, er fährt), fuhr, gefahren* (*s*); verbele care se conjugă și cu *sein* și cu *haben* au indicate semnele „s și h“: *eilen, eilte, geeilt* (s și h). Cele care dispun și de forme slabe și de forme tari sunt înregistrate la preterit cu ambele: *backen, backte, gebackt* și *buk, gebacken*; *hauen, haute, gehaut* și *hieb, gehauen*; *saugen, saugte, gesaugt* și *sog, gesogen* etc. Dintre acestea, primele, adică formele slabe sunt cel mai des întrebuințate de vorbitorii nativi. Alte verbe - deși nu mai sunt utilizate decât foarte rar (*sieden, speien, schelten, scheren, schinden, triefen*) - sunt luate în atenție totuși, criteriul prefixării fiind considerat dominant și prioritar față de cel al frecvenței. Pentru a o delimita de bază, particula este subliniată: *abgeben (du gibst ab, er gibt ab), gab ab, abgegeben*. De asemenea, la fiecare verb estre indicat numai cazul semantic (un complement la dativ sau genitiv) sau prepoziția plus cazul cerut de aceasta.

Dicționarul explicativ german-român de verbe cu particulă oscilantă și neoscilantă se adresează atât începătorilor, cât și celor care doresc să își aprofundeze cunoștintele de limba germană, dar nu exclude folosirea dicționarului general. Abordând ca temă esențială problematica prefixării, această realizare a autorului Ioan Petrariu este un câștig datorită faptului că vine în sprijinul utilizatorilor cu posibilitatea de a obține o privire de ansamblu asupra sistemului verbal german și de a-și lărgi orizontul de cunoaștere pe componenta lexicală și semantică a unei limbi atât de diferită de cea română. În paranteză fie spus, se întâmplă ca simpla notare a verbului la forma de infinitiv într-un dicționar general (inclusiv în *Dicționarul german-român* autorilor K. Klaster-Ungureanu, I.-G. Lăzărescu, M. M. Moise, *et al*., reeditat în 2010 de Academia Română) să nu lămurească întotdeauna un începător asupra modului în care se alcătuiesc propozițiile - mai ales în situațiile în care verbul respectiv este însoțit de particulă care, dincolo de sensul pe care îl atrage, are însemnate repercusiuni în ceea ce privește organizarea frastică, influențată de valență și de recțiune. De altfel, este știut faptul că germana dispune de un număr foarte important și din ce în ce mai crescut de verbe cu prefix. Se consideră prefix sau particulă acel morfem nonverbal care stă înaintea verbului simplu, la infinitiv sau participiu, în calitate de prim constituent în cadrul structurii morfematice a verbului. În limba germană, el poartă diferite denominații: *Präfix, Partikel, Vorsilbe, Verbzusatz*.

Ca unități de compunere a cuvintelor, prefixele germane sunt elemente *invariabile*, adică nu joacă niciun rol în clasificarea cuvântului ca verb: nu se conjugă, nu se declină și nici nu se compară, dar au importanță dacă le cercetăm sub aspectele structural şi comunicativ. Comparativ cu prefixele verbelor româneşti (de ex.: *a zice - a* ***contra****zice, a* ***pre****zice* etc.), cele germane impresionează prin numărul lor, prin diversitatea semantică şi aspectuală pe care o imprimă, iar dacă ne referim la prefixul separabil, acesta se supune unor reguli clare de poziționare în frază. Oricine deschide o carte sau un cotidian în limba germană, poate să constate, dacă s-ar gândi să le

inventarieze, extraordinara frecvență a unor astfel de verbe, ele fiind preferate datorită puterii/ versatilității lor expresive deosebite. De exemplu, *sprechen* (*du sprichst, er spricht*), *sprach, gesprochen* („a vorbi“) este prezentat în dicționar cu 16 particule, dintre care 12 sunt separabile şi restul de 4 neseparabile: ***be****sprechen*, „a discuta“, ***ent****sprechen*, „a corespunde“, ***ver****sprechen*, „a promite“, ***wider****sprechen*, „a contrazice“. Multe dintre accepțiunile lor, deşi diferite, sunt transparente la traducere deoarece interferează adesea cu sensurile bazei şi/ sau ale particulei. Există şi prefixe care nu modifică semnificația verbului de bază, dar cantitativ sunt puține la număr (*achten - beachten, enden - beenden, zahlen - bezahlen, ändern - verändern*).

Desigur, prefixele nu apar doar în compoziții singulare, nu reflectă doar situații ocazionale care iau naştere aleatoriu în fluxul vorbirii, ci au proprietatea de a crea câmpuri lexicale formate pe baza unui singur element. Luând ca exemplu câteva compoziții cu adverbul *zurück* („înapoi“, „în urmă“) cum ar fi *zurück*blicken, *zurück*geben, *zurück*gehen etc., observăm că prefixul aduce aceeaşi informație semantică: a privi, a da, a merge înapoi. Se întâmplă totuşi ca singur semantismul verbului să decidă asupra separabilității sau inseparabilității. Verbele compuse cu *wieder* („din nou“, „iarăşi“) creează la rândul lor serii şi sunt separabile; în schimb *wiederholen* face excepție; e separabil când face trimitere la un sens concret, „a readuce“, şi nu se separă dacă înseamnă „a repeta“. Potrivit regulii ortografice, multe din aceste compoziții lingvistice se scriu dezlegat, sau oscilează în această privință, în funcție de ceea ce trebuie accentuat. Asemenea cazuri relevă cel mai bine regimul *alternant* al unor verbe cu prefix în registrele grafic şi semantic şi de aceea unele gramatici germane le numesc, pe drept cuvânt, oscilante şi neoscilante (germ.: *schwankende und nichtschwankende Verben*) - de aici şi titlul dicționarului pe care îl prezentăm în aceste rânduri.

Este de necontestat faptul că întrebuințarea adecvată a cuvintelor constituie un indicator relevant al competenței lingvistice a vorbitorului de germană - fenomenul prefixării înscriindu-se, pentru aspiranți, printre cerințele obligatorii la examenele de obținere a atestatului de limbă (*Zertifikat Deutsch*, sau *Sprachdiplom*). Fiind un mijloc eficace de îmbogățire a vocabularului, prefixul îndeplineşte o funcție de diferențiere a straturilor şi stilurilor limbajului (standard, curent, regional, învechit, literar, juridic, tehnico-ştiințific etc.), pe axele de evoluție diacronică şi sincronică. Numai parcurgând lista cuprinsă în dicționarul de verbe cu particulă, cititorul poate să constate modul în care elementul adăugat, care încarcă de regulă un cuvânt cu mai multe înț elesuri distincte, separă semantic diverse domenii de activitate. Verbul *schneiden* care generic înseamnă „a tăia“ se asociază cu (cel puțin) 16 particule; dacă se combină, de pildă, cu *an-*, *auf-*, *aus-*, *ein-*, *weg-*, *ver-*, *zusammen-*, acestea pot departaja, de la caz la caz, domeniul casnic de cel medical, uzajul tehnic de cel artistic, sau exprima sensuri figurate. Caracterul de particulă al primei silabe mai este asigurat şi de anumite tipare lexicale puse în circulație de limbajul însuşi. Bunăoară, verbul cu prefix compus *auserwählen* („a alege“, „a tria“, „a selecționa“) nu admite prezentul (este incorect: Er erwählt mich aus), ci doar forme de infinitiv, sau de participiu: *Viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt* - Mulți sunt chemați, dar puțini aleşi (Matei 20, 16). De aceea cu adevărat hotărâtoare este buna cunoaştere a termenului prefixat şi a contextului care îl defineşte.

Ca dicționar bilingv, lucrarea aceasta serveşte drept instrument de traducere cât mai îngrijită şi mai precisă posibil a unui cuvânt sau a unei expresii în aşa fel încât erorile de înțelegere să fie evitate. Exemplele care însoțesc fiecare verb în parte ajută utilizatorii să se edifice asupra tuturor

variantelor prefixate ale acestuia. Astfel, oferta extrem de generoasă, diversă constând din propoziții complete, expresii idiomatice, frazeologisme, proverbe etc. este cu totul meritorie, întrucât prezintă avantajul de a ilustra, delimita și dezambiguiza, când este necesar, rând pe rând accepțiunile, în funcție de context și de tipul verbului: impersonal, intranzitiv, tranzitiv, reflexiv. Exemplele reflectă atât limbajul standard, cât și cel curent; ele sunt alcătuite din propoziții independente, scurte, la moduri și timpuri diferite, sau sunt extinse la rang de frază, în special atunci când predicatul cere o completare: interogativă indirectă, introdusă prin „dacă" necondițional (conjuncția *ob*), o completivă directă (cu *dass*) sau în chip de construcție infinitivală (cu *zu*), dar și multe alte tipuri. Mai sunt ilustrate vorbirea directă/ indirectă, cuvinte cu întrebuințări rare, diverse locuțiuni, unele încă neînregistrate în alte dicționare apărute până în prezent în România. Dimensiunea vastă a lucrării a reclamat un efort serios din partea echipei și mai ales a autorului Ioan Petrariu care, din nefericire, a plecat dintre noi înainte ca rodul muncii sale, desfășurată în decurs de șase ani, să fi văzut lumina tiparului.

Din punct de vedere editorial, dicționarul Petrariu apare în formă tipărită după *Dicționarul de verbe germane* al autorilor Octavian Nicolae și Ulrich Engel (Polirom, Iași, 2012, 493 p.) și întâmplarea face ca ele să constituie o fericită completare unul pentru celălalt, spre folosul cititorilor, fără îndoială. Între aceste două lucrări mai speciale, ce își depășesc condiția de simple dicționare spre a da prioritate unui domeniu al (gramaticii) limbii, există asemănări și diferențe clare de perspectivă. Dacă pentru Ioan Petrariu, baza teoretică o formează structura morfematică și semantică a verbului însuși, analizată prin prisma prefixării, Nicolae și Engel sunt preocupați în primul rând de problematica legată de structura sintactică a frazei germane influențată de regimul (îndeosebi de valența) verbului. În partea introductivă la *Dicționar de verbe germane*, (*cf.* „Argument", pp. 5-22), autorii își susțin punctul de vedere pe baza observației că între sensurile verbului german și anturajul lexical care le definesc există o relație directă, una însă aproape imposibil de reconstruit la traducerea în limba română. Pornind de la premisa că „limbile nu se suprapun integral", ne este arătat în vederea demonstrației (*idem* pp. 6-7) cum se comportă sintactic și se prezintă semantic verbul *halten* (*du hältst, er hält*), *hielt, gehalten* („a ține", „a opri"), pentru ca, în interiorul dicționarului, să fie luate în calcul și unele din variantele sale cu particulă. În lucrarea aceasta care se dorește a fi „un dicționar de valență" (însă nu și pentru verbele românești - *cf. idem*, p. 9), fiecare cuvânt-titlu este urmat de o descriere metodică, pe baze teoretice solide, a constituenților frastici aferenți, cu specificarea numărului de argumente obligatorii impuse de verb și cu notarea între croșete a elementelor facultative. Exemplele reflectă în genere intenția de a „pune accent pe verbele care se comportă *altfel* decât echivalentele lor românești" (subl. n.), de unde și necesitatea selectării unor construcții relevante din punct de vedere lingvistic, adică apte să expliciteze sensurile „ca rezultat al interrelației complinirilor specifice" (*ibid.* p. 9).

Relativ la topica propozițională, se cuvine a preciza că aranjamentul frastic diferit, în limbile română şi germană, devine şi mai vizibil odată cu momentul prefixării şi antrenarea cuvintelor în discurs. Or, tocmai acest comportament „altfel" este, şi subliniez din nou, obiectivul cel mai important urmărit de Ioan Petrariu: de a facilita, pentru vorbitorul român, disocierea înțelesurilor prin plasarea verbului în acele contexte care să-i reliefeze valoarea de întrebuințare, ceea ce implică şi necesitatea de a-i da şi formele cu prefix. Dacă ar fi să facem o comparație luând din nou ca reper termenul *halten* amintit anterior, autorii Nicolae şi Engel îl menționează cu 10

prefixe, în timp ce Petrariu îl repertoriază cu un număr dublu, toate variantele fiind ilustrate cu alte exemple, firește, în concordanță cu profilul adoptat. În acest mod, utilizatorul poate controla câte elemente noi acceptă un verb şi concluziona asupra influenței lor în întreg spectrul semantic al cuvântului respectiv, transpus în mod exact, sau doar aproximat în echivalentele româneşti. Se pot identifica şi reține mai uşor relațiile în care stau prefixele unui verb: antonimie (*einschalten - ausschalten*), sinonimie (*verlöschen - erlöschen*), completare (*befragen - erfragen*), precum şi schimbările de sens care survin la verbele cu regim alternant pe axa separabil *vs* neseparabil (a se vedea *durchlesen, hinterbringen, übersetzen* etc.). Însă foarte adevărată este şi constatarea că semnificația termenului cu silabă antepusă depăşeşte adesea suma componentelor (lucru valabil şi pentru substantivele şi adjectivele compuse), inclusiv atunci când el nu suferă o deplasare semantică de tip metaforic sau de altă natură. Prin aceasta, vorbitorul intră la fel ca în cazul expresiilor idiomatice, dar la o scară ceva mai redusă, în imaginarul limbii precum şi al poporului al cărei generator este în fond.

Sigur că astfel de chestiuni legate de verb sunt de găsit în toate lucrările serioase, de largă circulație: gramatici, manuale, cursuri de limba germană. Însă explicarea prefixării care este un fenomen lexical pe cât de amplu pe atât de „imprevizibil“ nu poate reprezenta un demers simplu de realizat şi nici o temă de abordat în clasă pe măsura complexității sale, în condițiile în care bugetul de timp prevăzut pentru predare este în scădere. De aceea dicționarele luate aici în atenție pot fi privite pe de o parte ca mijloace auxiliare de îmbogățire şi fixare a cunoştințelor de limbă, iar pe de altă parte ca modalități de sprijin pentru ceea ce sistemul educațional modern vrea să promoveze în mod deosebit: *autonomia* în procesul de învățare.

Salutăm așadar, în încheiere, apariția acestor lucrări axate pe noi coordonate drept inițiative binevenite într-un domeniu atât de sensibil cum este cel al predării/ învățării limbilor străine - un loc unde, în treacăt fie spus, nimeni nu se va plânge de prea multe materiale, ci de prea puține.

BINE AȚI VENIT ! LIMBA ROMÂNĂ - MANUAL NIVEL A1

Claudia Elena Dinu
Universitatea de Medicină şi Farmacie « Grigore T. Popa » Iaşi, România

Anca Cristina Colibaba, *Bine ați venit!*, Editura Universității « Alexandru Ioan Cuza », Iaşi, 2017

Manualul *Bine ați venit!* este un instrument complex de învățare a limbii române ca limbă străină, cuprinzând un volum de bază cu 12 module – autor Anca Cristina Colibaba - şi un compendiu suplimentar de lucru semnat, pe lângă autoarea menționată, şi de Irina Gheorghiu. Lucrarea a apărut la Editura Universității « Alexandru Ioan Cuza » Iaşi, în anul 2017.

Este vorba aşadar de o publicație recentă, nerulată încă de privirea şi curiozitatea cititorilor, învățăceilor. Aceasta se aderesează oricărui public interesat de o învățare aplicată a limbii române ca limbă străină, dar conține elemente care o recomandă mai ales publicului tânăr, studenților doamnei profesor Anca Cristina Colibaba, care predă, între altele, şi cursuri de limba română pentru studenții medicinişti de la filiera de studiu în limba engleză de la Universitatea de Medicină şi Farmacie « Grigore T. Popa » Iaşi. Structurarea tematică trimite spre limba română generală, dar la o privire mai atentă găsim şi referințe domeniale. Cele 12 module au următoarele titluri: « Bună ziua! Eu sunt Maria », « Noi şi ceilalți », « În oraş », « Casa şi familia mea », « Timpul meu liber », « Programul zilnic », « La sfârşit de săptămână », « Mesele zilei », « Servicii », « Personalități româneşti », « Cum a fost în vacanță? », « Planuri de viitor ».

Fiecare dintre module vizează, pe de o parte, competențe lingvistice (ascultare/ înțelegere după auz, citire, vorbire, scriere), iar pe de altă parte, cunoştințe de limbă (gramatică, vocabular, acte de vorbire/ funcții). Spre finalul fiecărui capitol se află o secvență intitulată « Româna medicală » unde sunt vizate achiziții lingvistice aplicabile în situații medicale. Ultima parte a fiecărui modul este consacrată unei descrieri a competențelor acumulate pe parcursul respectivei unități.

Din punct de vedere al formelor de prezentare a conținuturilor, avem de a face cu un instrument bine construit, unde grafica facilitează înțelegerea noțiunilor prin aranjare sugestivă în pagină, prin utilizarea cu sens a culorilor, prin inserarea inspirată a imaginilor. Un alt aspect care facilitează învățarea este prezentarea cerințelor în mai multe limbi: română, engleză, spaniolă, chineză, italiană.

Lucrarea prezentată aici se situează în coerență cu documentele europene consacrate în privința standardizării competențelor. Nivelul declarat al manualului este A1, în conformitate cu Cadrul European Comun de Referință pentru Limbi. Abordarea şi exercițiile se pliază foarte bine pe acest nivel. În plus, actele de vorbire introduse preiau conținuturi din descriptorii documentului menționat, în unele locuri mai explicitat, în altele mai esențializat. Spre exemplu « a prezenta informații de bază » reprezintă forma concentrată a doi descriptori : unul de la *producerea unui discurs oral* « pot da informații personale (adresă, număr de telefon, naționalitate, vârstă, familie şi hobby-uri) » şi altul de la *exprimare în scris* « pot să completez un formular cu detalii personale (profesie, vârstă, adresă, hobby-uri) ».

Structurarea aleasă asigură o progresie pe mai multe planuri. Pe de o parte, sunt organizate acumulări tematice cuprinzând lexic legat de viața cotidiană şi de domeniul sănătății, pe de altă parte există inserțiile gramaticale corelate cu acestea. La toate se adaugă actele de vorbire care facilitează formarea automatismelor de comunicare. Aşadar, avem de a face cu o abordare comunicativă care nu neglijează elemente indispensabile de acuratețe a limbii.

Manualele privilegiază de multe ori limba scrisă. În cazul de față, se creează un contrabalans prin numeroasele deschideri spre limba orală pe care le asigură diferitele tipuri de exerciții. Acestea fie fac trimiteri spre CD-ul audio incorporat, fie au cerințe deschise care au sau nu suport scris imediat şi concret. Iată câteva exemple pentru ambele categorii:

1. Pentru primul caz: « Ascultați şi spuneți... », « Ascultați şi scrieți... », « Ascultați conversațiile şi completați... », « Ascultați conversația şi numerotați... », « Ascultați şi verificați... » etc.
2. Pentru al doilea caz : « În perechi, întrebați şi răspundeți », « Faceți un dialog cu colegul... », « Oferiți informații verbale despre... », « Vorbiți despre... », « Exersați cu colegul o conversație telefonică », « Subliniați ascultând... » etc.

Un alt aspect demn de a fi remarcat este modalitatea de introducere a diferitelor chestiuni gramaticale, modalitate care apelează atât la spiritul logic, cât şi la cel intuitiv. Iată câteva enunțuri exemplu în acest sens: « Puneți ... în coloana potrivită », « Studiați tabelul şi completați forma corectă... », « Alegeți varianta corectă », « Completați cu... » etc.

Concluzia spre care se îndreaptă parcurgerea acestei lucrări este aceea că este asigurat un traseu de învățare ascendent, bine consolidat pe parcurs (prin presărarea unor trimiteri inter-module). Autoarea îşi vădeşte experiența didactică şi extragerea datelor de pe terenul concret al contactului cu studenții de anul I aflați în etapa de contact inițial cu limba română şi realitățile ce i se circumscriu. Manualul *Bine ați venit!* este un instrument *binevenit* de învățare a limbii române ca limbă străină.

LE FRANÇAIS À L'USAGE DES VÉTÉRINAIRES ET DES ZOOTECHNICIENS

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

Elena Velescu, *Le français à l'usage des vétérinaires et des zootechniciens*, Editura Europlus Galați, 2016

Enseignante de français à l'Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire « Ion Ionescu de la Brad » de Iaşi, Roumanie, Elena Velescu possède une riche expérience d'enseignement du français sur objectifs spécifiques (FOS) conjuguée avec des recherches approfondies menées dans ce même domaine et dont le présent ouvrage témoigne remarquablement. La rédaction du manuel a été précédée d'une réflexion pré-pédagogique (la collecte de données authentiques, par des visites et des enquêtes réalisées en France auprès des acteurs du domaine, la consultation de ressources et la sélection de documents et de supports) de l'auteure, ce qui donne par la suite à sa démarche pédagogique de la pertinence et de la légitimité.

S'adressant aux étudiants et aux professionnels du domaine, mais également « à tous les francophones qui aiment les animaux » (4e de couverture), l'ouvrage vise les niveaux de compétence en français A2-B1, conformément au CECRL. L'objectif principal du manuel est « d'initier les apprenants aux discours professionnels, de leur permettre d'acquérir une terminologie vétérinaire en français et de savoir s'adapter aux exigences de leur pratique au quotidien » (Avant-propos de l'auteure, p.3). À cette fin, chaque unité propose des documents de fond, exploités par des activités variées, contextualisées, favorisant « le travail en coopération, les

jeux de rôle et les projets d'équipe » (*Idem*). Une approche progressive amène l'apprenant à développer ses compétences linguistiques et professionnelles.

Le manuel est structuré en 17 unités ; les deux premières unités permettent à l'apprenant de découvrir « les métiers au contact des animaux » (Unité 1) et « la formation des métiers auprès des animaux » (Unité 2) ; l'Unité 3 est consacrée à « l'organisation générale des animaux », alors que les unités suivantes sont dédiées aux animaux de rente et à la notion si actuelle de « bien-être animal ». Les maladies des animaux de compagnie, les petits animaux d'une animalerie ainsi que les poissons et les volailles constituent les thématiques des unités 9-14.
Nous saluons l'initiative de l'auteure de consacrer des unités séparées à trois aspects clé de toute insertion professionnelle, à savoir le Curriculum vitae, la lettre de motivation et le rapport de stage, chacune de ces sections proposant non seulement des consignes de rédaction, mais aussi des activités de repérage et de conceptualisation sur des exemples donnés.

Des liens utiles et des sites de référence, un schéma du CECRL, une liste des animaux (mâle-femelle-petit-groupe-cri-abri), un mémento étymologique (préfixes-suffixes-radicaux du lexique médical) et la bibliographie viennent compléter les contenus proposés.
Sur le DVD qui accompagne le manuel, on trouve des documents vidéo traitant des réalités du terrain en France (discours d'éleveurs et d'autres professionnels du domaine) et les corrigés de certaines activités.

La sélection et le traitement didactique des contenus assurent le dynamisme de l'approche proposée par Elena Velescu dans un ouvrage qui est d'autant plus nécessaire, non seulement dans le milieu universitaire, mais aussi professionnel, compte tenu de l'importance du domaine envisagé dans le contexte européen et mondial.

INDEX DES AUTEURS

A

• **Mirela Cezarina AIOANE** amiraio@yahoo.com
Maître de conférences**,** docteur ès Lettres, elle enseigne l'italien (Grammaire de la langue italienne, Histoire de la langue italienne, Didactique de la langue italienne, Discours publicitaire, Registres linguistiques italiens etc) à la Faculté de Lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi, România. Volumes publiés: *Forme alocutive reverențiale în limbile romanice. Pronumele alocutive şi de reverență în limbajul publicitar***,** Iaşi, Universitas XXI, 2003; *Dicționarul principalelor verbe italiene şi construcțiile lor specifice***,** Iaşi, Polirom, 2005 (în colaborare cu Angela Pintilie); *Limbajul colocvial în spațiul romanic. Studiu pragmalingvistic diacronic şi sincronic* (coordonator), Iaşi, Editura Cermi, 2008. Elle publie aussi des Cours universitaires, parmi lesquels: *Limba italiană, simplu şi eficient*, Iaşi, Polirom, 2003 (en collaboration avec Dragoş Cojocaru), Iaşi, Polirom, 2007; *Sintaxa limbii italiene***,** Iaşi, Editura Cermi, 2005; *Exerciții de gramatică şi vocabular*, Iaşi, Polirom, 2005; *Storia della lingua italiana*, Iaşi, Editura Cermi, 2007; *L'italiano contemporaneo*, Iasi, PIM, 2016 etc. Elle publie plus de 60 études et articles et participe à des conférences nationales et internationales (Tirgu Mures, Craiova, Suceava, Bucureşti, Iaşi). Collaboratrice à différents projets de recherche scientifique.

• **Coulibaly AROUNA** coulibalyarouna06@gmail.com
Enseignant-chercheur, maître-assistant au département des lettres modernes de l'UFR Langues Littératures et Civilisations de l'Université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan, Côte d'Ivoire. Spécialiste du roman français, il est l'auteur de quelques dizaines d'articles, et son champ d'intérêt est principalement celui du roman social du XIXè siècle (Jules Vallès). Accessoirement, il s'intéresse aux liens entre littérature, société et psyché chez certains auteurs contemporains.

• **Martha Asunción ALONSO** marthasun@gmail.com
Poète en langue espagnole, professeur à l'Académie d'Amiens (France) et doctorande à l'Université Complutense de Madrid (Espagne), elle a enseigné aux Antilles françaises et en Albanie. Plus concrètement, dans un collège international de l'île de Guadeloupe et à l'Université de Tirana, respectivement. Elle a également enseigné à l'Université d'Estrémadure, en Espagne. En tant que chercheurse, elle a publié des articles sur des narratrices des Antilles francophones et sur le *Street Art* dans des revues comme *Archivum* (Université de Oviedo, Espagne), *AACA* (*Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*), *Çédille* (Ambassade France en Espagne) ou *Anales de filología francesa* (Universidad de Murcia, Espagne). Son oeuvre poétique en langue espagnole a été reconnue avec des prix très notables en Espagne, comme le *Premio de Poesía Joven RNE* (2015), le *Premio Adonáis* (2012) ou le *Premio Nacional de Poesía Joven « Miguel Hernández »*, décerné par le Ministère de la Culture espagnol. Elle a

publié huit recueils de poèmes en langue espagnole et participe à de nombreuses rencontres poétiques, dans son pays d'origine et à l'étranger.

• **Amoikon Dyhie ASSANVO** adyhies@gmail.com
Enseignant-chercheur en Linguistique descriptive (linguistique africaine), Département « Sciences du Langage », Université Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire. Dans le cadre de ses activités de recherche, il écrit une thèse de doctorat sur le sujet : « *La syntaxe de l'agni Indénié* », qui s'inscrit dans le cadre de la linguistique descriptive et s'appuie sur la théorie de la grammaire générative et transformationnelle et fut publiée aux Éditions Universitaires Européennes en Allemagne sous l'intitulé *Syntaxe de l'agni Indénié*, s'adressant aux enseignants, aux chercheurs et aux étudiants qui mettent un point d'honneur sur la promotion des langues maternelles pour leurs insertions dans le système éducatif ivoirien. Après son recrutement en qualité d'Enseignant-chercheur au département des Sciences du Langage, il a écrit six articles dans le cadre de la linguistique descriptive. Le premier article intitulé *« Les traits sémantiques de l'agni Indénié, langue Kwa de Côte d'Ivoire »* porte sur la formation du pluriel des langues Kwa en général et de l'agni Indénié en particulier. La particularité de cette étude vient du fait que des chercheurs ont pendant longtemps abordé l'épineuse question du pluriel des noms dans les langues Kwa, avec beaucoup de réserves sur certains aspects qui restent encore sans réponse. Cet article, sans répondre à toutes les questions, constitue notre modeste contribution à l'étude sur la pluralisation du nom. Cette étude a permis plusieurs pistes de recherches dont *« Les marques d'accord de l'agni, langue Kwa de Côte d'Ivoire »*. Sur la base de ce qui précède, d'autres éléments ont corroboré la thèse des traits sémantiques du nom de la racine consonantique de l'adjectif considérée comme phénomène de pluralisation du nom.

• **Regine ATZENHOFFER** r.atzenhoffer@unistra.fr
Docteure en Etudes Germaniques (Paris IV, Sorbonne, 2003), maîtresse de Conférences (Hors-Classe) nommée au CNU (décembre 2015), R. Atzenhoffer est affiliée au CRIT (EA 3224) de l'Université de Franche-Comté et au CERIEL (EA 1337) de l'Université de Strasbourg. Ses travaux visent à démontrer les raisons de la concordance du goût d'un certain public et d'œuvres « mineures », « kitsch » ou attribuées à la « sous-littérature ». La question qui se pose est celle de l'accrochage entre les représentations des romans de grande diffusion et l'attente des « liseurs », consommateurs avant tout guidés par leur goût personnel et non par un jugement littéraire. Ses travaux de recherche relèvent d'une méthode plurielle d'analyse, de critique littéraire, sociologique, sociopoétique, psychanalytique et structurale, souple et sans dogmatisme, fondée sur la situation des textes considérés dans leur contexte et soumis à une lecture protéiforme. Elle a notamment publié un ouvrage paru aux éd. Peter Lang (*Ecrire l'amour kitsch. Approches narratologiques de l'œuvre romanesque de H. Courths-Mahler* (1867-1950), Collection Contacts, Etudes et Documents n°65, Ed. Peter Lang, Berne, 2005), des articles sur la littérature féminine post-féministe (*Du roman sentimental à la littérature féminine érotique contemporaine. Le renouvellement d'un genre*, dans *Germanica*, n°55, *La prose allemande contemporaine : voix et voies de la génération postmoderne*, Lille, janvier 2015 ; *Vocation littéraire et lectures d'enfance. HCM : du conte traditionnel aux « contes pour adultes »*, dans Résonances, « *La Vocation au féminin. Women and Vocation* », n° 15, volume I, Université Catholique de Lille, 2015 ; *Figures génériques dans la littérature sentimentale en Allemagne : L'exemple des romans de H. Courths-Mahler (1867-1950)*, dans *Les grandes figures du passé et les héros-référents en Europe au début du XXIème siècle* (sous la direction de Michel Fabreguet et Danièle Henky), Paris, L'Harmattan, 2012 ; *Lieux clos et lieux ouverts dans l'œuvre de H. Courths-Mahler (1867-1950) : empreintes de mode de vie, de codes et de valeurs***,** dans Gérard Peylet & Michel Prat, *L'Esprit des lieux*, Coll. Eidôlon, n°99, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012), le corps et les maux *(« Lieux d'indétermination » et « blancs ». L'esthétique du fragment corporel dans l'œuvre de H. Courths-Mahler (1867-1950)*, dans Stéphanie Chapuis-Despres, Cécile Codet & Mathieu Gonod, *Corps et représentations : une liaison dangereuse ?*, L'Harmattan, 2014 ; *Adolescents en souffrance, adultes en démence et corps en ruines. L'écriture de la maladie dans la littérature de jeunesse*

contemporaine, dans Marie-Lise Paoli & Pascale Antolin, *Dire les maux. Littérature et maladie*, MISHA, Pessac, 2015) et les émotions dans la littérature de jeunesse (*Que sont les vampires devenus ? Réécritures de ces personnages anxiogènes dans le roman contemporain pour adolescents*, dans *Romanica Silesiana*, n°11, Katowice, 2017).

B

• **Yosr BEN ROMDHANE** yosrbenromdhane@gmail.com
Doctorante à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Yosr Ben Romdhane élabore au sein de l'institut Acte, sous la direction de M. Dominique Chateau, une thèse sur "L'apport de la stéréoscopie à l'expérience spectatorielle cinématographique ». Née à Tunis, où elle a fait une partie de ses études, cette artiste éclectique lie, par son parcours, réalisation, montage, effets spéciaux et recherche. Par différents biais, elle tente de partager sa vision du monde. Cela à travers la production de courts-métrages, le montage de documentaires ou encore grâce à l'exposition de ses œuvres photographiques. Elle a choisi pour domaine d'étude privilégié la stéréoscopie au cinéma sur lequel elle s'est penchée dès le début de son Master. Elle intervient en Mai 2016 au Séminaire International des Doctorants du CRAL: Recherche dans les Arts avec sa communication « L'image-volume : L'apport de l'image stéréoscopique au cinéma»; exposant comment l'introduction de la stéréoscopie dans le dispositif cinématographique change notre rapport, aussi bien perceptif que physique, à l'image en mouvement. En avril 2017, elle présente lors du Colloque International des Études Françaises et Francophones des XXème et XXIème siècles sous le thème «Le Sens et les sens» à l'université d'Indian, une communication sous le titre de « Du regard au toucher, une expérience stéréoscopique cinématographique ». Elle proposera de démontrer l'influence de la stéréoscopie sur les perceptions tactiles du spectateur, sur sa conscience de son propre corps et les possibilités énonciatives de ce croisement perceptif. De l'exploration historique aux questionnements sur la mise en place d'une esthétique propre à ce procédé, Yosr Ben Romdhane tente à travers tous les aspects de son travail de recherche doctoral, de porter une réflexion sur les possibilités de la 3D stéréoscopique ainsi que son apport expressif au cinéma.

• **Olfa BOUASSIDA SOULI** olfa.bouassida@gmail.com
Assistante à l'Institut Supérieur des Beaux Arts de Sousse, Tunisie, en « Sciences et Technologies du Design ». Scénographe de formation, ses recherches s'intéressent principalement à la scénographie, son rôle et ses enjeux dans le théâtre contemporain notamment tunisien et français. Elle s'intéresse aussi au Tanztheater de Pina Bausch et à son processus de création artistique et au théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine. Mastère en « Esthétiques et pratiques des Arts » spécialité « Arts du Spectacle ». Doctorante en « Sciences Culturelles » spécialité « Théâtre » A l'Institut Supérieur des Arts Dramatiques de Tunis sous la direction de M. Hafedh Djedidi (thèse déposée, dans l'attente de la soutenance). Coordinatrice générale des Journées d'Etudes et de Pratiques Théâtrales et d'Art Visuel (JEPTAV) depuis 2007. Membre et coordinatrice de l'unité de recherches « Esthétiques et Pratiques des Arts UR13ES57 » depuis 2014 et Secrétaire générale de l'association « Radhedh Méditerranéen pour les arts » depuis 2013.

• **Ibrahim BOUMAZZOU** boumazzou.ibrahim@gmail.com
Professeur de l'Enseignement Supérieur Assistant à l'Ecole Nationale des Sciences appliquées ; Université Ibn Tofaïl à Kenitra au Maroc. Ses recherches portent non seulement sur la littérature négro-africaine d'expression française mais aussi sur la communication et la didactique de la langue. Il s'intéresse particulièrement à la question du politique et la pratique du pouvoir dans l'œuvre romanesque de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma, aux concepts de l'écriture, de l'oralité et de l'engagement dans les romans de l'écrivain camerounais Mongo Beti et aux sujets liés à l'enseignement du Français comme langue étrangère aux pays du grand Maghreb (Maroc, Algérie et Tunisie). Cet enseignant-chercheur a

publié plusieurs travaux de recherches sur les dits sujets, notamment un essai intitulé *Figures de répression dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma* en 2011.

C

• **Romain CHAREYRON** romainchareyron@gmail.com
Docteur de l'Université de l'Alberta (Edmonton, Canada) dans le domaine des études cinématographiques. Sa thèse explore la question de l'emprunt aux genres de l'horreur et de la pornographie dans le cinéma français contemporain. Cette recherche a donné lieu à diverses publications et présentations au niveau international. Sa recherche actuelle se penche sur la question de la représentation de la jeunesse dans le cinéma français et francophone contemporain, ainsi que sur la question de la représentation des populations LGBTQ dans les médias français, en se penchant plus particulièrement sur les œuvres (documentaires et de fiction) du réalisateur Sébastien Lifshitz. Romain Chareyron a enseigné le français dans diverses universités nord-américaines et travaille actuellement à l'Université d'Athabasca (Canada).

• **Radu COZMEI** radu.cozmei@gmail.com
Lecturer teaching General English and English for Biomedical Sciences at Grigore T.Popa University of Medicine and Pharmacy in Iasi. He holds a PhD degree in Philology awarded by Al.I.Cuza Univesity. He accumulated experience and is interested in English Teaching Methodology, General Linguistics, Communication in Healthcare and Literary Symbology. Publications: "The Reception of Nathaniel Hawthorne in Romania". Universitatea "Petre Andrei" *Anuar*, Tomul III Limba si Literatura, Editura Impakt. Iasi, 2003; "Un episod bioetic in cariera postuma a domnului Hawthorne." In Honorem Prof. dr. Stefan Avadanei, Editori: Codrin Liviu Cutitaru, Iulia Blanuta, Florin Irimia, Iasi, UNIVERSITAS XXI, 2006; "CV Mania." *Anuar* Universitatea „Petre Andrei" Tomul VI *Limba si Literatura*, 2007, Iasi: Editura Impakt, 2007; "Around and About the Symbol vs. Allegory Debate." Traditie si modernitate in Iasul literaturii si lingvisticii romanesti. Simpozion National cu participare internationala dedicat aniversarii a 600 de ani de la prima atestare documentara a orasului Iasi, 2008, Universitatea de Medicina si Farmacie "Gr.T.Popa" Coord. Mariana Flaiser, Iasi, Casa Editoriala Demiurg, 2008; "The Reception of Nathaniel Hawthorne's Symbolic and Allegoric Modes of Expression." International Conference: "Mapping the Future: Permanence and Change". English Department of the "Al.I.Cuza" University of Iasi. 2005, Universitas XXI: Iasi, 2007; "Revisiting the Pros and Cons of E-learning." Deontologia cercetarii stiintifice – istoric si perspective – simpozion international, 2014. Universitatea de Medicina si Farmacie "Gr.T.Popa" Editura "Gr.T. Popa" U.M.F. Iasi, 2014; "Nathaniel Hawthorne's Choice: the Symbolic Method" Medicina si fenomenul migratiei – o abordare interdisciplinara, Universitatea de Medicina si Farmacie "Gr.T.Popa" Editor Laura Ioana Leon, Iasi, Editura "Gr.T.Popa", 2016.

D

• **Claudia Elena DINU** claudiaelena.dinu@yahoo.com
Maître de Conférences au Département Interdisciplinaire, Faculté de Médecine, Université de Médecine et Pharmacie "Grigore T. Popa" Iaș i, responsable avec les activités didactiques et extracurriculaires liées à l'enseignement du français et du roumain en tant que langue étrangère. Etudes niveau licence et maîtrise à l'Université "Alexandru Ioan Cuza" Iaș i, maîtrise à l'Université de Genève. Docteur ès Lettres depuis mars 2007 avec une thèse en cotutelle – l'Université "Alexandru Ioan Cuza" Iaș i et l'Université "Albert Ludwings" Freiburg. Elle a travaillé dans nombreux projets internationaux ayant une composante linguistique : ALL, INTEGRA, GLOTTODRAMA, Take Care, MedLang etc. Elle est responsable du

Centre de Réussite Universitaire de l'Université de Médecine et Pharmacie "Grigore T. Popa" Iaş i. Elle a participé à divers stages d'études et recherches en Roumanie et à l'étranger, par exemple : à l'Université de Reims, France; à l'Université de Freiburg, Allemagne; à l'Université de Fribourg, Suisse; à l'Université de Liège, Belgique. Elle a organisé des évènements scientifiques ayant un rayonnement institutionnel, national ou international. Elle s'intéressé aux problématiques liées aux langues modernes appliquées, au plurilinguisme, aux échanges culturels, à la gouvernance et à la diplomatie universitaire.

• **Evagrina DÎRȚU** evagrinad@yahoo.com
Docteur ès Lettres depuis 2013 (Université « Al. I. Cuza »), assistante à l'Université « Gheorghe Asachi » de Iaşi, Chaire des Langues Étrangères, et responsable du Centre de Réussite Universitaire (CRU) de l'Université. Elle enseigne la langue française (FOS) et la langue anglaise (ESP) aux différentes facultés techniques de l'Université. Ses intérêts de recherche portent sur deux axes principaux : la didactique des langues étrangères (à objectif spécifique technique en particulier) et la littérature contemporaine comparée (réalisme magique, réel et vraisemblable en littérature, postcolonialisme), ayant publié une dizaine d'articles dans des volumes collectifs et des revues. Elle est aussi traductrice français/anglais – roumain (plusieurs livres et différents projets de traduction).

E

• **Souad EL FELLAH** souad.elfellah@univ-montp3.fr
Docteure en Sciences du langage ED 58 LLCC. Département Sciences du langage ITIC. Unité Mixte de Recherche 5267 : Praxiling Université « Paul Valéry » Montpellier. Après avoir effectué un service d'enseignement de 15 ans en FLS (français langue seconde) au Maroc dans un lycée polyvalent, elle reprend ses études supérieures à l'université « Paul Valéry » Montpellier 3 ; chargée de cours pour des Licences Sciences du langage à l'institut des technosciences, d'information et de communication dans la même université. La thèse : « L'apostrophe dans les discours parlementaires en France et au Maroc : approche comparative », a été soutenue publiquement en 2016 à l'université « Paul Valéry » Montpellier 3. Participe à des manifestations scientifiques et publie des articles et études, parmi lesquels : 1. Souad El Fellah 2016. Langues, Cultures, Religions, un pluriel singulier Cahiers de praxématique (paru), http://praxematique.revues.org/4224 2. Points de vue sur le point de vue, (compte rendu pour les Cahiers de praxématique (à paraître)) 3. Sur les traces des formes d'adresse dans les Questions au gouvernement : de la diffusion en direct à la publication dans le journal officiel. (11 pages, en cours de publication sur Hal : début 2017) 4. Actes du colloque international et pluridisciplinaire ED 58 LLCC D3 Flux, Accélérations, Résonances 2015: (à paraître 2017) http://www.fabula.org/actualites/appel-communicationcolloque-international-et-pluridisciplinaire-flux-accelerations-resonances 5. Le corps communicant dans le discours parlementaire. La posture en coénonciation dans les Questions au gouvernement (prévu pour 2017) http://itic.univmontp3.fr/ RIAL2016/colloque.html 6. Une présentation de ma thèse qui sera publiée dans le prochain bulletin de l'association des sciences du langage BUSCULA avec une proposition de publication dans la revue l'Information grammaticale en changeant le titre. 7. Colloque traduction 8. Sixièmes Rencontres Montpellier-Sherbrooke : http://www.praxiling.fr/ sixiemes-rencontres-montpellier-sherbrooke-21-23-juin-2017.html Participé activement dans la vie scientifique du laboratoire Praxiling avec des communications dans des colloques, des journées doctorants et des ateliers doctoraux : 1. Journées des doctorants de Praxiling : (communications) de 2013/2014, 2014/2015, 2015/2016, 2016/2017 2. Colloque jeunes chercheurs Traces, CJC Praxiling 2015 3. RIAL 2016 : Rencontres Internationales d'Anthropologie Linguistique 2016 Montpellier 4. Ateliers doctoraux 2015/2016 et 2016/2017 : 2 ateliers http://www.praxiling.fr/ et un atelier à l'occasion des Sixièmes Rencontres Montpellier-Sherbrooke: http://www.praxiling.fr/sixiemes-rencontres-montpellier-sherbrooke-21-23- juin-2017.html

• **Daniela Lucia ENE** aniela24@yahoo.com
Docteur ès Lettres, maître de conférences à la Chaire de Langues Etrangères de l'Université Technique „Gheorghe Asachi" de Iaşi, Roumanie et Directrice du Centre *Linguatek*. Son activité scientifique comporte des livres, des manuels et des dictionnaires, aussi que des articles et des études publiés dans des revues de spécialité, sur une riche thématique linguistique concernant la lexicologie, la phraséologie et la traductologie, aussi que la méthodologie de l'enseignement des langues modernes, la langue anglaise par priorité. Au delà de l'intérêt pour les aspects qui envisagent les particularités linguistiques et fonctionnelles de l'anglais, ses préoccupations visent la nécessité d'associer l'explorement purement théorique d'une langue à l'activité d'enseignement, au contexte de sa carrière didactique. Dans ses livres les plus représentatifs : *Îmbinările stabile de cuvinte în limbile română şi engleză. Perspective traductologice (2014)* et *Traduttore, traditore. Incursiune în teoria şi practica traducerii unităţilor frazeologice* (2015), Daniela Ene aborde le sujet de la similitude et de la diversité grammaticale, lexicale, sémantique, stylistique et fonctionnelle des expressions idiomatiques dans les langues anglaise et roumaine, d'une perspective traductologique, concernant, en particulier, la manière adéquate ou inadéquate de réfléchir, dans les traductions, les sens des unités phraséologiques de la langue source dans la langue cible.

F

• **Monica FRUNZĂ** m2005frunza@yahoo.com
Maître de conférences à l'Université « Al. I. Cuza » de Iaşi, auteur des livres *De l'argumentation à la persuasion dans le discours publicitaire français* (Casa editoriala Demiurg, 2007) et *Introduction à la terminologie* (Editura Cermi, 2007). Domaines d'intérêt scientifique : la pragmatique du discours, la sociosémiotique, les langues spécialisées, la terminologie.

G

• **Rim GAMANDA** gamanda.rim@gmail.com

Etudiante chercheuse à l'Université de Sfax, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines et membre de LERIC (Laboratoire des études et des recherches interdisciplinaires et comparées). 2011 : Stage culturel en France au Centre Universitaire d'Etudes Françaises d'Avignon et au Centre International d'Etudes Pédagogiques de Sèvres (CIEP) ; 2012: Licence en linguistique, littérature et civilisation françaises ; 2015 : Attestation de participation dans la session de formation de formateurs en jeu dramatique et droits Humains à Matmata ; 2016 : Mémoire en langue et littérature françaises sur « La théâtralité dans *Les Yeux Bleus Cheveux* de Marguerite Duras ».

• **Diana GRADU** dianagradu@yahoo.com
Docteur ès Lettres depuis 2004 et maître de conférences au Département de Langue et Littérature Françaises, de la Faculté des Lettres, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iasi ; médiéviste par formation, elle est également intéressée par la présence du corps dans la littérature (roumaine, française, francophone) et par les implications anthropologiques, philosophiques et psychologiques du texte littéraire, dès l'époque médiévale jusqu'à présent. En tant qu'enseignant, elle assure les cours d'histoire de

la langue française et de la phonologie et phonétique du français contemporain. Livres publiés : *Entendre et employer le français oral*, Editura Junimea, Iaşi, 2016 (en cours), *Écrire et parler français au Moyen Âge*, Casa Cartii de Stiinta, Cluj-Napoca, 2015, *Dynamique lexicale et stylistique au XIIe siècle. L'exemple de Chrétien de Troyes*, Éditions Universitaires Européennes, 2011, *Récurrences des adjectifs chez Chrétien de Troyes. Démarche stylistique et étude des mentalités*, Iasi, Maison d'Édition Demiurg, 2005.

I

- **Nicoleta-Mariana IFTIMIE** nicoletaiftimie@yahoo.co.uk

PhD in philology, is a Professor of English and the coordinator of the department of foreign languages at "Gheorghe Asachi" Technic*al University of Iaşi, Romania.* She is also the editor-in-chief of the Bulletin of the Polytechnic Institute of Iaşi, (Buletinul Institutului Politehnic din Iaşi), the socio-humanistic sciences section. She holds a Master's Degree in English Language Teaching Methodology from the University of Manchester, UK, and a PhD in English and American Literature from "Al. I. Cuza" University of Iaşi. Major fields of research and publication include: genre analysis, discourse analysis, theatre semiotics, academic writing, oral and written communication techniques, English for Special Purposes. She is the author or co-author of 13 books, 75 published papers and has presented over 55 studies at various national and international conferences (Oxford, Banská Bystrica, Taipei, Kaohsiung, Plovdiv, Kirov). Some titles of published books written by Nicoleta-Mariana Iftimie are: *Communication and Convention: The Dynamics of Discourse in Oscar Wilde's Comedies,* Ed. "Gh. Asachi" Iaşi, 2001; *Communication, Discourse and Interaction,* Ed. "Gh. Asachi" Iaşi, 2001; *A Practical English Course: Written Communication in Science and Technology,* Ed. "Gh. Asachi" Iaşi, 2002; *Academic Study Skills: An Introduction,* Taipei, Taiwan, 2008 (in collaboration with Ann Chang Wan-lih); *English for Electronics*, Ed. Performantica Iaşi, 2015; *Cours de langue française: Génie électrique*, Ed. Performantica, Iaşi, 2016; *Dicţionar Englez--Român. Inginerie Electrică, Electronică şi Telecomunicaţii,* Performantica Iaşi, 2016; *Dicţionar Român-Englez. Inginerie Electrică, Electronică şi Telecomunicaţii,* Ed. Performantica Iaşi, 2016.

- **Nada ISSA** nadaissa1@gmail.com

Docteure en sciences du langage, enseignante, traductrice (français-arabe). Laboratoire de rattachement : ICAR (UMR 5191) - ENS de Lyon, France. Traduction en attente de publication : Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Corti, 2005. « Revue Signata. Annales de sémiotique n°1 Cartographie de la sémiotique actuelle, Presses universitaires de Liège, 2011 ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Comptes rendus, 2012. Disponible sur http://epublications.unilim.fr/revues/as/243 « Fragments, figures inachevées : Application sur « Rues solitaires » d'Edouard Alkharrat ». *Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiotique 2010, «* Des écritures fragmentaires : questions d'énonciation ». Université Lumière Lyon 2, France.

J

- **Sofía JIMÉNEZ GONZÁLES** sofia.jimenezgnz@gmail.com

Graduada en Conservación y Restauración del patrimonio cultural, estudiante del Máster en periodismo cultural y nuevas tendencias, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España.

K

• **Delphe KIFOUANI** delphe.kifouani@ugb.edu.sn
Membre du réseau de recherche HESCALE (Paris 3), docteur en études cinématographiques, producteur et réalisateur de films, Delphe Kifouani enseigne à l'université Gaston Berger de Saint Louis (Sénégal) où il dirige aussi le GRECIREA (Groupe d'Etude Cinéma du Réel africain). Ses travaux portent sur l'histoire, l'esthétique et les pratiques numériques des cinémas d'Afrique subsaharienne francophone. Il a co dirigé *La diversité du documentaire en Afrique*, l'harmattan 2015, a écrit *De l'analogique au numérique, cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, l'harmattan 2016, termine un ouvrage sur *Les cinéphilies d'hier et d'aujourd'hui en Afrique subsaharienne francophone, construction et évolution des regards*.

L

• **Maude LAFLEUR** lafleur.trudeau.maude@hotmail.com
Doctorante en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) au Canada. Après avoir rédigé un mémoire portant sur la construction identitaire du sujet féminin dans l'œuvre de l'auteure et activiste sud-africaine Nadine Gordimer, elle travaille actuellement à la rédaction d'une thèse portant sur la notion de *corps chaotique*, de même que sur la représentation littéraire de normes corporelles. Ses recherches la portent à la frontière de la sémiotique, des Disability Studies, du postcolonialisme et du *queer*. Elle a organisé et participé à plusieurs colloques autour de ces questions, de même qu'elle a publié plusieurs articles dans la revue *Postures*. Elle est également critique de théâtre pour l'*Artichaut Mag*. Vous pouvez suivre ses travaux au http://oic.uqam.ca/fr/profils/lafleur-maude.

• **Maria Concetta LA ROCCA** m.concettalarocca@yahoo.it
Docteur de recherche en Philologie moderne au DISUM de Catane et à l'EHESS de Paris, Maria Concetta La Rocca est actuellement Professeure chargée de cours en Langue et traduction française à la Faculté de Langues et littératures étrangères de Raguse (Italie). Ses recherches croisent le domaine littéraire et linguistique, selon des approches neurocognitives et neuro-esthétiques. Récente la parution de sa monographie sur ce sujet : *L'écriture des émotions : approches cognitives et neuroesthétiques. Le cas de* Boutès *de Pascal Quignard. Suivi de deux interviews de l'auteur*, L'Harmattan, Paris, 2016. Parmi ses axes d'étude : analyse du discours des émotions, analyse du discours de presse, sciences cognitives du langage, neuro-esthétique. Parmi ses publications : M.C. La Rocca, *L'écriture des émotions: approches cognitives et neuroesthétiques. Le cas de* Boutès *de Pascal Quignard. Suivi de deux interviews de l'auteur*, L'Harmattan, Paris, 2016 ; *Lingue, letterature ed espressioni culturali*, CUECM, Catania, 2016 ; « Pascal Quignard e il richiamo della musica. *Boutès*: "se jeter à l'eau" », *Le forme e la storia*, vol. 1, Rubbettino editore, Catania, 2013 ; « Le vin dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard, un symbole entre musique et peinture », *Plaisance*, a. IX, n. 33, 2014 ; « "Filmer, c'est lire". *Villa Amalia*, de Pascal Quignard à Benoît Jacquot », *Plaisance*, a. XII, n. 35, 2015 ; « Il cibo nell'opera di Pascal Quignard, fra bulimia del gusto e anoressia della parola », *Bérénice*, n. 49, dicembre 2015; « *Sur l'image qui manque à nos jours*, Pascal Quignard et l'imaginaire de l'absence », *Quêtes littéraires*, n. 5, 2016 ; « *Le nom sur le bout de la langue*, ou l'impossibilité de communiquer les émotions », in A. Krzyżanowska, K. Wołowska (dir.), *Les émotions et les valeurs dans la communication, Entrer dans l'univers du discours*, vol. II, Peter Lang, 2016 ; « Style musical et ontologie de la musique chez Pascal

Quignard : le cas de *Boutès* », *Musurgia revue de musicologie*, XXIII/1-3, 2016 ; «*Medea* de Pascal Quignard. La danse butō et le spectateur: perspectives neuroesthétiques », *Revue Marges*, mars 2017.

M

• **Mélanie MESAGER** m.mesager@gmail.com
Danseuse, chorégraphe, agrégée de lettres modernes et doctorante au département danse de l'université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Ginot. Après un premier parcours universitaire en linguistique médiévale, elle se consacre à l'enseignement puis développe sa propre compagnie de danse contemporaine à Paris. En 2016, elle entreprend une thèse de doctorat qui reçoit le financement de la COMue Paris lumières, et porte sur les pratiques de l'entretien et de la conversation dans les chorégraphies actuelles. Cette recherche se situe dans une interrogation sur la relation qu'entretiennent le mouvement, le corps et la parole. Alors que ses recherches médiévistes portaient sur la parole efficace, étudiant les représentations d'une parole qui « prend corps » et influe directement sur son environnement physique, ses recherches actuelles, dans la continuité de ses propres créations, interrogent la tendance de certaines chorégraphies actuelles à se composer hors du studio, dans un échange verbal avec le monde extérieur. Elle privilégie l'étude d'œuvres qui font de la pratique du dialogue un geste chorégraphique et dansé à part entière, et, se laissant modeler dans leur temporalité et leur mode de réception par ce choix, se fabriquent des formes nouvelles. Articles et travaux universitaires :
Maudire et charmer. Enoncés efficaces et énonciation de l'efficacité du langage dans quelques exemples de textes médiévaux. Mémoire de maîtrise sous la direction de Bernard Mezzadri, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, 2004. « Malédictions chrétiennes » *in* Michel Cartry, Jean-Louis Durand, Renée Koch Piettre (dir.), *Architecturer l'invisible. Autels, ligatures, écritures*, Turnhout, Brepols, 2009 ; *Littéradanse. Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, Mémoire de M2 sous la direction de Julie Perrin, Université Paris 8, 2016 ; Ginot Isabelle, Nioche Julie et Mesager Mélanie, « A.I.M.E., un laboratoire chorégraphique du sensible », *in Cultures et recherches* n°135 (été 2017).

• **Clémence MESNIER** cle.mesnier@gmail.com
Doctorante au Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles de l'Université de Franche-Comté, elle occupe de surcroît le poste de secrétaire de rédaction pour la revue *Epistémocritique*. Sa thèse a pour objet la peau comme support d'écriture. Ses travaux mettent en jeu la place de la peau dans l'économie corporelle, en se focalisant notamment sur la pratique du tatouage. Si la question du posthumain recoupe ses recherches (autour de communications portant sur « Le tatouage du futur » ou « La science-fiction comme prophétie auto-réalisatrice »,), elle a également déjà publié autour des cultural studies (« Skin magazines : de la pornographie à la délinquance sexuelle chez Russell Banks », « La corporéité décharnée : un écorché des super-héros contemporains », « Culture populaire, culture tatouée »).

• **Mioara MOCANU** mocanumir@yahoo.com
Germaniste, diplômée (1980) de l´Université «Alexandru Ioan Cuza» Iaşi/ Roumanie, Faculté des Lettres, avec un doctorat (2004) en Linguistique et Sémiologie à l´Université «Alexandru Ioan Cuza», Iaşi, sur les ressources poétiques du langage, thèse de doctorat intitulée: «*Ipostaze ale discursului poetic. Abordare semio-lingvistică*», elle est maître de conférences à l´Université Technique «Gheorghe Asachi» de Iaşi, Chaire de Langues Etrangères, où elle enseigne des cours de langue allemande aux étudiants des facultés techniques. Ses domaines de recherche: Philologie, Linguistique appliquée, Didactique des langues. Membre de la Société des Germanistes de Roumanie (GGR /*Gesellschaft der Germanisten Rumäniens*), elle est auteur de plusieurs livres (travaux didactiques, manuels, dictionnaires, monographies, traductions), dont: *Dictionarul poliglot tehnic textil englez-francez-german-italian-român*, coauteur, 2 vol., Editura Certex, Bucureşti, 1999; *Discursul poetic novalisian. Abordare semiolingvistică,* Ed. Universităţii «Alexandru Ioan Cuza», Colecţia „Biblioteca de istorie literară", Iaşi, 2006 ; S*tudii novalisiene. Feţele*

timpului. Sensuri din forme. Figurativitatea în limbaj, Ed. Vasiliana´98, Colecţia „*Lingvistica*“, Iaşi, 2014 ; Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* („Sex şi caracter”), traduction intégrale (domaine: philosophie), nouvelle édition révisée et augmentée, Editura Vasiliana´98, Iaşi, 2016 etc. De 1992 à 2016, elle publie plus de 40 articles dans des revues de spécialité (*Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*, Editura Paideia, Bucureşti, *Journal of Romanian Literary Studies*, Arhipelag XXI Press, Tg. Mureş, *Semiologia Culturii*, Bacău, *Kitej-grad*, Iaşi etc.) et volumes collectifs édités par des instituts de recherches et centres universitaires nationaux et internationaux.

• **Valeria MOGAVERO** valeria.mogavero@univr.it
Laureata in storia contemporanea (2009), vincitrice del Premio “Spadolini-Nuova Antologia” (2010) per la migliore tesi di laurea in storia contemporanea, ha conseguito nel 2014 il dottorato di ricerca in storia. Nel 2014-2015 è stata assegnista di ricerca con un progetto sulle strategie di auto-legittimazione delle *Little Italies in cammino negli Stati Uniti* nell’ambito del PRIN su *Legittimazione/Delegittimazione tra XIX e XX secolo*. Fa parte della redazione della rivista di storia contemporanea “Venetica” ed è membro permanente del Seminario sulla Grande Guerra diretto dal prof. Mario Isnenghi. Attualmente è impegnata in progetti di ricerca sui linguaggi mimetici attraversi i quali i soldati in guerra apprendevano e raccontavano le loro geo-corpografie; lavora a un volume sulle geografie dei non-geografi durante la prima Guerra mondiale. / Valeria Mogavero graduated in Contemporary History (2009), winner of the "Spadolini-Nuova Antologia" Prize (2010) for the best thesis in contemporary history, earned the PhD in History in 2014. In 2014-2015, she was Research Fellow with a project on self-legitimizing strategies for *Little Italy “under way” in the United States* as part of the PRIN on Legitimation / Delegitimization 19th to 20th centuries. It is member of the editorial board of “Venetica”, a journal for contemporary history. She is a permanent member of the Seminar on the Great War led by prof. Mario Isnenghi. She is currently involved in research projects on camouflage languages through which fighters learned and talked about their geocorpography during the First World War; and is working a volume on the geographies of non-geographers during the sGreat War.

N

• **Šárka NOVOTNÁ** sarkanovotna@yahoo.fr
Etudiante en théologie (Université Palacký) et doctorante à l’Institut des Langues et Littératures romanes de Brno (République Tchèque) où elle prépare sa thèse sur l’univers théâtral de Michel Tremblay. Ses recherches portent également sur la théorie littéraire et des méthodes alternatives de l’analyse littéraire. Šárka Novotná a déjà publié les articles intitulés « L’Apocalypse en tant que principe révélateur de la (ré)écriture : les fins des mondes dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* de Michel Tremblay », « La Main de Michel Tremblay, réalité des illusions et des artifices », « Narrativiser ses propres fantasmes et les vivre par la suite : l’amour et le corps dans la théorie de Roland Barthes » etc.

O

• **Elvira OROIAN** elviraoroian@yahoo.com
Professeur universitaire, docteur ès Lettres à Cluj, suit les cours de la Faculté de Lettres, la Spécialisation Francais-Russe, dans le cadre de l’Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca. Depuis 1990, jusqu’à présent, elle enseigne le français général et le français sur objectif spécifique à L’Université des Sciences Agricoles et de Médecine Vétérinaire de Cluj-Napoca. Elle a participé à de nombreux stages de perfectionnement dans le pays et à l’étranger ; Cluj-Napoca, Iasi, Bucuresti, Constanta, Toulouse, Saint-

Brieuc,France ainsi qu'aux réunions et aux conférences AUF. Dans le cadre du programme ERASMUS, elle a enseigné des cours de français à l'Université de Zagreb, Faculté de Médecine Vétérinaire, en 2016. Depuis 2006, elle a occupé le poste de Maître de conférences dans le cadre du département II Sylviculture, de la Faculté d'Horticulture, et depuis 2016 elle est professeur. L'activité de recherche s'est concrétisée en six projets de recherche. Elle a participé aux congrès nationaux et internationaux comme il s'ensuit: Cluj, Galati, Baia Mare, Timisoara**,** Iasi, Chisinau, Balti, Debrecen, Veszprem, Moscova Zagreb. Elle a publié cinq livres en qualité d'auteur unique, cinq livres en qualité de co-auteur, ainsi que trois supports de cours pour l'enseignement à distance, et plus de 89 articles dans des revues de specialité, volumes, annales. Elle est membre dans trois sociétés professionnelles. Elle est membre également dans le board scientifique des revues indexées dans la base de données internationales (BDI).

- **Mahamadou Lamine OUÉDRAOGO** ouedlam2000@yahoo.fr

Docteur en Sciences du langage. Maître assistant CAMES, il enseigne la sémiotique et la poétique à l'Université Norbert Zongo (précédemment Université de Koudougou), au Burkina Faso. Ses recherches portent essentiellement sur le texte (littéraire), le discours, le cinéma et le sensible. Il a pris part à plus d'une dizaine de colloques internationaux sur ces problématiques. Il est le Directeur adjoint de l'Unité de Formation et de Recherche en Lettres et Sciences humaines (UFR LSH) de l'Université Norbert Zongo. Par ailleurs, il est membre de l'Association française de sémiotique (AFS). Récemment, il a publié : « Modalités discursives et pathémiques du silence de Douana dans *La Noire de…*, un film de Sembène Ousmane », in Berbinski (Sonia) (dir.), *Entre dit et non-dit*, Collection LangTrad, Editions universitaires européennes, Saarbrücken, 2016, pp. 195-202 ; « La présence signifiante de l'absence. Lecture sémiotique de l'absence », in *Repères*, Presses des Universités Alassane Ouattara, Abidjan, Vol. 1 - N°1/2017, pp. 27-49.

P

- **Eugénie PÉRON-DOUTÉ** eugenie.perondoute@yahoo.fr

Titulaire d'un master de Pratiques artistiques (obtenu à Bordeaux 3) et d'un master en Etudes de Genre (validé à Paris 8), Eugénie Péron-Douté s'est dessinée un parcours plastique. Théâtre, arts plastiques, photographie, illustration et danse sont ses arts de prédilection. Elle est actuellement professeure de littérature dans un lycée parisien, elle poursuit en parallèle des recherches situées à l'intersection du genre, des arts contemporains et de la littérature. Elle publie dans diverses revues. Son dernier article est une analyse littéraire et poétique, « Adolpha. L'alpha du cauchemar », publiée dans la revue *Bloganozart*. Elle a également organisé, à l'Université de Paris 8, la journée d'études *Transcrire les corps* (en 2015) ainsi que le colloque international *Mutantes/Vampires autour des œuvres de Virginie Despentes et Paul Beatriz Preciado* (en 2017).

- **Elena PETREA** ela_petrea@yahoo.fr

Enseignante de langue française à l'Université « Ion Ionescu de la Brad » de Iaşi, Roumanie. Docteur ès Lettres de l'Université « Al.I.Cuza » de Iaşi (la thèse étant à la base de l'ouvrage *Victor Hugo în cultura română* [Victor Hugo dans l'espace culturel roumain], publié avec le soutien de l'AFCN aux Editions universitaires « Al.I.Cuza » Iaşi, en 2009). Membre de la Société de Linguistique Romane, de l'ARDUF, de l'ARPF et de l'Association Translationes. Expert accrédité de l'AUF dans le cadre du projet « Dialogue d'expertise ». Responsable du Centre de réussite universitaire de l'Université « Ion Ionescu de la Brad » de Iaşi. Publications scientifiques dans les domaines : didactique du français sur objectifs spécifiques, traductologie, histoire de la traduction, TICE.

• **Doina Mihaela POPA** doinamihaelapopa@yahoo.fr
Docteur ès Lettres depuis 2005 (Université « Al. I. Cuza » de Iaşi), maître de conférences à l´Université Technique «Gheorghe Asachi» de Iaşi, Chaire de Langues Etrangères. Responsable du Centre de Réussite Universitaire (CRU) de l'Université « Gheorghe Asachi» de Iaşi et Directrice adjointe du Centre Linguatek. Etudes universitaires de philologie (1982) et de psychologie (2003), post-universitaires (Master en psychologie, 2005) et post-doctorales (Communication, 2012-2013). Traductrice, poète (*Cântece pentru şarpele casei*, Ed. Junimea, Iaşi, 1984), elle publie dans les revues *Opinia studențească, Echinox, Dialog, Cronica, Convorbiri literare, Contemporanul – ideea europeană, Astra, Ateneu*, *RAL,M* (*Revue d'Art et Littérature, Musique***,** France), *Mot Dit (Revue du Département de Français de l'Université Carleton, Ottawa, Canada)*. Depuis 1990 jusqu'à présent, elle participe à de conférences en France, Maroc, Chypre, États-Unis, Roumanie etc. avec plus de 60 communications et publie plus de 80 articles (littérature, linguistique, psycholinguistique, études féministes, communication et publicité) dans des revues et volumes collectifs, en Roumanie et à l'étranger. Auteur de 13 livres, parmi lesquels : *Relația de comunicare interpersonală - contribuții la o tipologie discursivă*, Ed. Junimea, Iaşi, 2005; *Elemente de psihologia comunicării,* Ed. Stef-Institutul European, Iaşi, 2006; *Comunicare interculturală*, (coord.), Ed. Junimea, Iaşi, 2006; *Le français en 30 leçons*, Ed. Performantica, Iaşi, 2007; *Comunicare&Comunicare organizațională*, Ed. Performantica, Iaşi, 2007; *Les mots-clés de la communication appliquée*, Ed. Performantica, Iaşi, 2013, *La Rencontre ou le moment zéro du narratif* (coord.), Ed. Stef, Iaşi, 2016, *Communiquer en français*, Ed. Stef, Iaşi, 2017.

R

• **Olivia Cristina RUSU** olivia_rusu@yahoo.com
Diplômée de la Faculté des Lettres, spécialisation Langues et littératures française et anglaise, à l'Université « Babeş-Bolyai » de Cluj-Napoca, Roumanie, Olivia-Cristina Rusu a obtenu son diplôme de Master en Littératures francophones aux Universités « Babeş-Bolyai », « Haute-Alsace » de Mulhouse et « Marc Bloch » de Strasbourg, France. Elle a également défendu sa thèse de Doctorat en Philologie, Linguistique, à la Faculté des Lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza », Iaşi, pour laquelle elle a reçu le qualificatif *Summa cum Laude*. Actuellement, elle est Chargée de cours en langues étrangères modernes (anglais et français) à l'Université Technique "Gheorghe Asachi" de Iaşi. Elle a participé à plus de 20 stages et cours de formation professionnelle en Roumanie et à l'étranger. Elle a participé activement à 3 projets de recherche scientifique en éducation. Aussi, elle a publié plus de 15 glossaires et cours d'ESP et de FOS pour les spécialités techniques (architecture, textiles, génie civil, génie électrique, chimie) et plus de 20 articles scientifiques, dans des maisons d'édition nationales et internationales. Les titres les plus remarquables incluent "Teaching English through Interactive Media", "Why, sometimes I've believed as many as six impossible things before breakfast. Alice's ST Analysis", "Hétérotopies socio-culturelles de participation aux pratiques de régénération des friches industrielles", "Considérations sur la capacité et les limites du regard artistique".Ses recherches actuelles portent sur l'enseignement des langues étrangères à des fins spécifiques, linguistique, études de traduction, pragmatique.

S

• **Sophie SALIN** sophie_salin@yahoo.fr
Docteur en sémiologie littéraire de l'Université allemande d'Aix-la-Chapelle (RWTH Aachen), Sophie Salin a enseigné le français langue étrangère dans les universités de Fribourg-en-Brisgau et de Sarrebruck. Agrégée d'allemand, elle a également travaillé en qualité d'enseignant-chercheur à l'Université de

Bourgogne. Sophie Salin est actuellement chargée de cours d'allemand à Sciences Po Paris. Elle est l'auteure de deux monographies rédigées en langue allemande : *Einführung in die Staatsphilosophie Immanuel Kants. Der Begriff der Republik bei Immanuel Kant*, Maurer Verlag, Fribourg-en-Brisgau, 2008; *Kryptologie des Unbewussten. Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*, Königshausen & Neumann, Wurtzbourg, 2008.

Y

- **Alain YAPO** yapoyapoalain@yahoo.fr

Originaire de Côte d'Ivoire, il est titulaire d'un Master II ès lettres. Actuellement, il prépare une thèse de Doctorat à l'université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan sur les questions de postures de l'écrivain francophone africain. Il s'intéresse particulièrement à la littérature francophone africaine et aux théories littéraires. Il est membre du GRATHEL (Groupe de Recherche en Analyse et Théories Littéraires) à l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan.