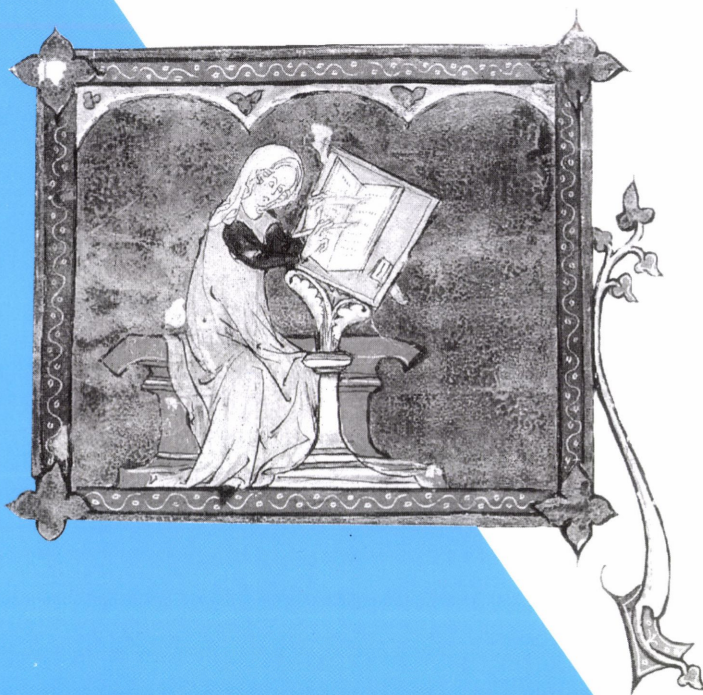


# ACTA ACADEMIAE PAEDAGOGICAE AGRIENSIS

NOVA SERIES TOM. XXX.

SECTIO ROMANICA



REDIGIT  
TIBOR őrSI



EGER, 2003

297.003

**AZ ESZTERHÁZY KÁROLY FŐISKOLA  
TUDOMÁNYOS KÖZLEMÉNYEI  
ÚJ SOROZAT XXX. KÖTET**

**TANULMÁNYOK  
A FRANCIA NYELV ÉS IRODALOM  
KÖRÉBŐL**

**A 2002-es  
4<sup>ES</sup> JOURNÉES D'ÉTUDES FRANÇAISES  
konferencia előadásai**

57627

Eszterházy Károly Főiskola.  
Kutató



\* 146715\*

**SZERKESZTI  
ŐRSI TIBOR**

**EGER, 2003**

KUTATÓ  
080  
A 19

F 57.627

ACTA  
ACADEMIAE PAEDAGOGICAE  
AGRIENSIS

NOVA SERIES TOM. XXX.

SECTIO ROMANICA

ACTES DES 4<sup>ES</sup> JOURNÉES  
D'ÉTUDES FRANÇAISES



REDIGIT  
TIBOR ÖRSI

EGER, 2003

ISSN 1785-2285

ESZTERHÁZY KÁROLY FŐISKOLA  
KÖNYVTÁRA · EGER

Könyv: 291.003

EMT<sub>ε</sub>X—JAT<sub>ε</sub>X

A kiadásért felelős:

az Eszterházy Károly Főiskola rektora

Megjelent az EKF Líceum Kiadó műszaki gondozásában

A szedés az EMT<sub>ε</sub>X—JAT<sub>ε</sub>X szövegformázó programmal történt

Igazgató: Hekeli Sándor

Felelős szerkesztő: Rimán János

Műszaki szerkesztő: Kormos Ágnes

Megjelent: 2004. május      Példányszám: 100

Készült: PR-editor Kft. nyomdája, Eger

Ügyvezető: Fülöp Gábor



### Avant-propos

Le présent volume comprend les communications prononcées au cours des 4<sup>es</sup> Journées d'études françaises organisées à Eger, les 28 février et 1<sup>er</sup> mars 2002 par le Département de français de l'École Supérieure Károly Eszterházy.

Le colloque auquel ont été invités les représentants, professeurs et chercheurs des départements d'études françaises du pays, s'est tenu à l'occasion du 10<sup>e</sup> anniversaire de la création du département d'Eger.

Les travaux des participants ont été présentés en deux sections, littéraire et linguistique, présidées par des experts reconnus. Parmi ces derniers nous tenons à mentionner M. Tibor Oláh, professeur de grande considération du département d'études françaises à Eger depuis sa fondation.

Par ce volume, nous voudrions rendre hommage à notre ancien collègue, Tibor Oláh, dont la disparition récente représente une grande perte non seulement pour notre département, mais aussi pour les études et recherches françaises et francophones poursuivies dans notre pays.

Les deux sections dans le cadre desquelles les communications ont été faites lors du colloque, représentent une grande diversité de sujets : littérature française classique et moderne, littérature francophone, théâtre, cinéma d'une part, linguistique appliquée et historique, lexicologie, français de spécialité, didactique des langues étrangères de l'autre.

Il ne nous reste qu'à souhaiter que cette publication soit suivie de beaucoup d'autres, tout en assurant aux chercheurs de pouvoir continuer à faire connaître les résultats de leur recherche.

Vágási Margit  
Directrice de département



# I. Littérature





## Stratégies et littérature fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Belgique

Laurence Ghigny

Les études francophones sont, comme toutes les recherches centrées sur la question des périphéries dans le domaine culturel, difficilement envisageables, à l'heure actuelle, sans la prise en compte d'une certaine perspective sociologique. Il convient de rappeler, en cette année qui a vu la disparition de Pierre Bourdieu, auquel j'emprunterai d'ailleurs une certaine terminologie, que la littérature n'est pas une notion pure, détachée des réalités humaine, sociale, économique et de toutes les caractéristiques, pour ne pas dire « effets pervers », que celles-ci comportent (influences, soumission et domination symboliques, ambition, stratégies...).

Il apparaît, depuis les dernières décennies grâce, entre autres, à des travaux comme ceux de Pierre Bourdieu, de Jean-Marie Klinkenberg et de Jacques Dubois,<sup>1</sup> que pour les littératures francophones les relations de domination, d'attraction-répulsion avec l'espace culturel français sont une caractéristique essentielle. Le terme de *littérature francophone* est d'ailleurs intéressant à ce sujet. En effet, la locution semble ne pas intégrer la littérature française qui est pourtant, selon un critère linguistique, une littérature susceptible de faire partie du domaine francophone, et ainsi à mettre sur un pied d'égalité la littérature française de France (le complément du nom est d'ailleurs dans ce cas superflu) et la littérature francophone de Belgique, de Suisse, du Canada, etc. La littérature française demeure grandiose et unique ordonnant autour de son exception nominale l'ensemble des « périphéries » littéraires francophones qui, sans la marque de leur origine (*de Belgique, du Canada...*) demeurent dans une sorte de nébuleuse empêchant leur singularisation et par là leur accès à l'autonomie constitutive de tout pôle culturel. La littérature française est le noyau autour duquel s'articulent la diversité des littératures francophones et les attentes de leurs acteurs (volonté de reconnaissance, désir de publication...)

L'une des optiques de la présente étude sera de démontrer que cette tendance : la volonté d'une reconnaissance et d'une participation au champ

---

<sup>1</sup> Jacques Dubois a notamment enseigné la littérature à l'Université de Liège (ULg) et Jean-Marie Klinkenberg est actuellement professeur dans cette même Université.

culturel français peut paradoxalement subsister dans les périodes où ces littératures francophones se présentent comme les plus autonomes par rapport à ce champ. En ce qui concerne la Belgique, la proclamation d'une autonomie littéraire et artistique, en relation directe avec l'affirmation d'une indépendance politique acquise à partir de 1830, se fait jour à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et particulièrement dans les années 1880 qui voient un rayonnement considérable de l'activité artistique en Belgique (création de nombreuses revues comme *La Jeune Belgique*, *La Wallonie* ; naissance d'associations : Le Groupe des XX ; éclosion d'un art pratiquement national : l'art nouveau...) Autant de phénomènes qui tendent à prouver qu'une certaine institution artistique se constitue de manière visible en Belgique durant ces années.

Mais je voudrais démontrer que, contrairement à l'image affichée par cette institution et aux discours proclamés par les acteurs de celles-ci (avocats, hommes d'affaires, écrivains, peintres, critiques d'art...), les différentes démarches entreprises pourraient donner l'impression, après analyse, d'aller dans le sens de « l'idéologie française ». Une attitude éventuellement motivée par deux volontés distinctes, d'une part, celle de la structure française elle-même et d'autre part, celle des acteurs du champ artistique belge de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle tels que Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, Camille Lemonnier, Georges Rodenbach, Edmond Picard, etc.

Quelle est la caractéristique de l'idéologie française liée à la culture ? Elle est avant tout, et il s'agit là d'un lieu commun, universaliste, globalisante, assimilante. Cette tendance, sur laquelle nous ne nous appesantirons pas, est entre autres repérable à travers des phénomènes apparemment anodins qui consistent, par exemple, à considérer un artiste s'exprimant en français et ayant atteint une renommée internationale, comme Français. L'esprit culturel français ne supporte pas le régionalisme, le particularisme ni en son sein ni à l'extérieur. Il s'agit pour lui de ramener l'inconnu au connu par des procédés généralement similaires et répétitifs. Ainsi le fait d'appeler tel prix littéraire belge « Le Goncourt belge », relève d'un processus qui opère une francisation du système de reconnaissance de l'Institution littéraire belge et par là d'une démarche d'appropriation de l'Institution littéraire belge elle-même.

Dans cette perspective, comment le fameux slogan « soyons-nous »,<sup>2</sup> proclamé par les jeunes écrivains bourgeois de Belgique dans les années 1880, a-t-il pu fonctionner ? Peut-être parce que la formule, par sa nature brève et donc forcément elliptique, a maintenu assez d'imprécision que pour satisfaire

<sup>2</sup> Phrase célèbre prononcée lors de l'inauguration de la revue « La Jeune Belgique » et acceptée par la majorité des artistes ayant participé à la revue, dans ses débuts du moins, c'est-à-dire Camille Lemonnier, Georges Rodenbach, Emile Verhaeren, etc.

à la fois les exigences d'indépendance du Jeune Royaume de Belgique et celles de la pensée universaliste française dans la matière culturelle. Il me semble qu'il faut considérer cette formule lapidaire et impérative comme une première stratégie, qui peut-être résume toutes les autres, de la part des acteurs qui seront les piliers de l'institution littéraire, artistique belges à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ce « soyons-nous », et ce qu'il implique au niveau de l'art (dans notre littérature, traitons de nos réalités : les villes, la pluie, le brouillard, les beffrois, les béguinages, les laminoirs... , affichons nos caractéristiques linguistiques : wallon, flamand, etc.), est apte à satisfaire le jeune Etat belge en quête de frontières plus symboliques et plus fortes que celles du territoire, les efforts d'indépendance artistique venant en quelque sorte appuyer et conforter l'autonomie politique. Il s'agit là de la lecture la plus évidente et la plus courante de ce leitmotiv de la jeune génération de 1880.

Mais, il existe une autre lecture possible de ce « soyons nous » qui n'exclut nullement la première et qui viserait à considérer que la formule par son côté pluriel s'intègre tout à fait à la pensée universelle et unificatrice française pointée plus haut. Car il faut insister sur le fait que ce « soyons nous » n'est pas « soyons Belges », ou « soyons Flamands », « soyons Wallons ». La formule n'a pas été élaborée par la jeune génération belge de façon à la scinder clairement de la sphère artistique française. Les écrivains belges de cette époque n'iront d'ailleurs jamais dans le sens d'une séparation nette d'avec l'institution française, par exemple par la mise en place de prix nationaux belges, d'une académie royale qui naîtra seulement dans l'entre-deux guerres, etc. Car en définitive, pourquoi ce « soyons nous » ? Dans quel but prononcer cette formule qui se présente apparemment comme gratuite et aisée, mais qui, parce qu'elle est formulée, trahit justement une certaine difficulté à être et éventuellement une certaine réflexion stratégique quant à un devenir ?

Le slogan « soyons nous » contient l'idée d'une pente naturelle qu'il conviendrait de suivre sans avoir rien à faire pour cela, l'être soi ne demande pas d'efforts et concerne tout le monde. Ainsi ce « soyons nous », slogan de toute une génération de la littérature belge, se situe dans une perspective universaliste, pluraliste chère à la France, ce dont témoignent les nombreuses collaborations entre revues françaises et belges, les rencontres entre écrivains de l'Hexagone et du Royaume de Belgique.

La pluralité contenue par le pronom « nous » s'accorde tout à fait à l'attitude de totalisation des moyens que la jeune génération belge va employer au niveau de la sphère culturelle. L'image donnée de la Belgique est alors, en accord avec la pensée française, la plus totalisante possible. Il s'agit de dire que la Belgique est l'union réalisée, par le temps et l'art, de

deux régions, la Flandre et la Wallonie, dont les différences intrinsèques, mais complémentaires constituent une source inépuisable de richesses. Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette vision unifiée et unifiante de la Belgique est répétée à l'envi par les acteurs des sphères culturelles, politiques, économiques nationales (cf. par exemple les discours de l'avocat Edmond Picard sur *l'âme belge* ou le traité politico-artistique de Camille Lemonnier intitulé : *La Belgique*). Ces richesses, présentées comme le fruit de la diversité unifiée, sont recherchées dans le passé (cf. les allusions nombreuses aux peintres flamands comme Bruegel dans les productions du XIX<sup>e</sup> s.), mais elles trouvent également un ancrage contemporain.

Premièrement dans l'économie. La situation de 1880 est, malgré les grèves des ouvriers qui ont tendance à se multiplier, tout à fait exceptionnelle, ce sont ces années qui vont d'ailleurs voir Léopold II se doter d'une colonie personnelle : le Congo. Acte d'un panache extrême permis par les fruits de la première et deuxième révolution industrielles qui, pour encore quelques décennies marqueront la structure économique de la Belgique, et qui constituent la bourgeoisie à laquelle appartient la majorité des politiciens et des artistes de l'époque.

Deuxièmement, au sein de l'art. Les années 1880 sont, comme nous l'avons mentionné plus haut, une période d'émergence de groupes, de cercles, de revues artistiques qui en général collaborent, mais dont les rares affrontements, cf. l'opposition entre *la Jeune Belgique* devenue parnassienne et les partisans de *l'Art moderne*, sont également un indice de vivacité artistique.

Nous sommes donc face à un contexte économique et artistique favorable au rayonnement des lettres belges, mais ce rayonnement ne trouvera toute sa puissance qu'à travers un ensemble de démarches qui iront, fidèles à la politique française, dans le sens d'une unification des moyens, d'une réunion, d'une collaboration. Les peintres, les sculpteurs, les romanciers, les poètes, les essayistes, les critiques belges et français... se rencontrent, collaborent au sein de revues comme *La Wallonie*. Camille Lemonnier et Emile Verhaeren sont à la fois écrivains et critiques d'art, et ils abordent, dans cette dernière fonction, des œuvres et des artistes nationaux, mais également français. La célèbre toile du peintre Théo Van Rysselberghe intitulée « La Lecture », représentant les écrivains belges les plus célèbres de l'époque : Verhaeren, Maeterlinck... avec leurs homologues français : Mallarmé, Gide... en pleine activité de lecture, est une œuvre qui joue la carte de la collaboration, de l'unification. Collaboration, d'une part, entre la peinture et la littérature mises sur un pied d'égalité (l'une représentant l'autre), et unification d'autre part, par le choix d'un sujet plaçant ces écrivains belges et français au milieu d'un

salon-bibliothèque, dans une communion non seulement intellectuelle, mais également culturelle. Autre exemple, l'art nouveau, dont Bruxelles, sera une capitale incontestée, manifeste dans sa conception même la volonté de mélanger, d'unir, de fusionner diverses pratiques artistiques, divers matériaux nobles (pierres. . .) ou qui sont le fruit de la production industrielle (verre, fer. . .) ou de la technologie moderne (électricité, chimie, biologie, etc.).

L'art nouveau, appuyé par l'ensemble des personnes qui comptent au niveau de la scène artistique belge (pensons aux illustrations de Théo Van Rysselberghe pour l'Hôtel de l'industriel Solvay à Bruxelles), consiste non seulement en un mélange des arts et des pratiques artistiques, mais est également le lieu de la fusion des sphères économiques, politiques, artistiques dont on peut se demander si elle n'est pas caractéristique du champ français.<sup>3</sup> L'avocat belge Edmond Picard, illustre cette perméabilité des différentes sphères. En effet, Picard est à la tête du plus puissant cabinet d'avocats de l'époque dans le royaume, et il est l'inventeur et le diffuseur du concept de *l'âme belge* qui s'applique tant à l'art qu'à la politique. Il fréquente les artistes de son temps, plaide leur cause au sens strict (défense de Lemonnier accusé de pornographie pour son roman « Un mâle »), comme au sens figuré, la prise en compte de la perspective artistique dans ses réflexions nationales en témoigne. De même, les diverses interventions de Verhaeren, Maeterlinck à la « Maison du peuple de Bruxelles », tous deux anciens stagiaires de l'avocat Picard, montrent une volonté d'implication sociale de ces auteurs.

On pourrait multiplier les exemples d'interpénétrations des diverses sphères de pouvoir (artistique, économique, politique), cependant il convient de remarquer à ce niveau que les jeunes artistes belges n'exercent pas, pour la plupart, de profession. Rodenbach, Lemonnier, Verhaeren, Maeterlinck ont tous une formation d'avocat, mais la majorité ne plaidera jamais. Tous ces bourgeois se situent donc à contre-courant de l'idéologie de « production » propre à leur classe sociale d'origine. La gratuité de leur statut, sa non-rentabilité financière est affirmée et affichée. Cette contre-productivité est nécessaire à l'affirmation d'un art fort, autonome et par là

---

<sup>3</sup> Ainsi, le concept de littérature engagée pourrait apparaître comme essentiellement français avec des figures telles que Zola, Sartre, Malraux, etc. La tendance des hommes politiques français de laisser des traces artistiques, culturelles est également assez remarquable : les travaux entamés sous Georges Pompidou, la pyramide du Louvre ou les contacts littéraires Mitterrand constituent un autre exemple de cette tendance qui relève elle aussi d'une « perméabilité » des différentes sphères de pouvoir réelles : la politique, l'économie et symbolique : l'art.

même capable d'agir sur d'autres champs et elle est d'autant plus aisée que ces auteurs jouissent en général d'une certaine fortune personnelle. Mais la gratuité n'est qu'apparente, et doit être envisagée comme un investissement véritable, menant à une prise de position rentable. Il faut souligner que l'implication dans le champ artistique par un biais différent de l'économie est une façon relativement nouvelle pour la classe bourgeoise d'accéder la conquête du pouvoir, à la légitimation.

Cette conquête de l'espace artistique en tant que l'acquisition d'une position forte pouvant mener à la domination dans d'autres domaines, ne peut s'inscrire et se réaliser que dans le respect d'une certaine structuration du champ culturel tel qu'établi par la France c'est-à-dire celui notamment de la centralisation, de la réunion. Fait particulièrement compris par ces jeunes écrivains belges qui, malgré les thèmes et les caractéristiques stylistiques de leur écriture affichés comme belges, s'installeront pour la plupart à Paris, cœur de l'institution littéraire (culturelle) française et opteront, tous, rappelons-le, pour la langue française au détriment du néerlandais. Ce choix linguistique inscrivant directement ces auteurs dans la problématique de la relation à l'institution littéraire française, mais leur permettant également d'accéder aux avantages que celle-ci représente en termes de notoriété, d'influences, une fois l'adhésion réalisée et l'incorporation réussie.

Ainsi, il me semble que la vision tripartite de l'histoire littéraire belge divisant celle-ci en trois phases nommées *centrifuge*, *centripète* et *dialectique* en référence au pôle français, peut-être nuancée à partir du même principe sociologique qui l'a constituée. Cette théorie<sup>4</sup> considère que la période à laquelle appartient la génération de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle adopte un comportement « centrifuge » par rapport au centre parisien puisqu'elle affiche ostensiblement des thèmes, des références et des caractéristiques linguistiques belges. Cependant, si ce fait est indéniable, il peut se situer dans le cadre d'un objectif qui serait la reconnaissance parisienne perçue comme la seule manière d'obtenir la notoriété, but légitime de cette génération bourgeoise, mais finalement de tout écrivain d'hier comme aujourd'hui (la publication étant au sens strict du mot, le fait de devenir public, connu). Hypothèse qui permettrait d'expliquer les contradictions apparentes de cette jeune génération belge entre, d'une part, la formulation de revendications artistiques nationales et, d'autre part, des démarches comme l'établissement à Paris, la fréquentation des cercles littéraires français, l'absence d'autonomisation effective de l'institution littéraire belge par la mise en place de systèmes de reconnaissance nationaux. La subtilité

---

<sup>4</sup> Jean-Marie Klinkenberg est notamment à la base de cette théorie.

de cette jeune génération étant de jouer la carte de l'exotisme, incarnée ici par « la belgité » (et non la « belgitude »), autrement dit d'afficher une différence, qui est d'autant mieux acceptée par la France que la Belgique est dans une situation de force sur les plans économique et artistique — la différence n'étant acceptable que dans une position de force, sinon elle est la marque la plus visible du dominé par rapport au dominant. Ces divergences très apparentes et facilement remarquables entre littérature belge et française étant affichées de façon à susciter l'intérêt de l'institution littéraire française et à être admis par elle. Le mouvement centrifuge cacherait dès lors une volonté centripète : gagner Paris non seulement en y habitant, mais aussi en s'y faisant une renommée. Et il faut convenir que l'histoire a donné raison à cette stratégie des auteurs belges de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui, pour la plupart, sont repris dans des ouvrages, anthologies de littérature française.





« Anne, scripteur des *Mandarins* »  
Les registres de l'œuvre beauvoirienne

Tegyey Gabriella

L'une des particularités de l'œuvre beauvoirienne réside dans son caractère à la fois varié et synthétique : témoin et historiographe de l'existentialisme, elle met en lumière toutes les contradictions des intellectuels de l'après-guerre ; écrivain engagé à fond dans le mouvement féministe, elle mène un combat pour la libération de la femme.

L'œuvre de Simone de Beauvoir se divise aisément en trois registres, définis suivant un axe vertical et un axe horizontal : cette double hiérarchie ternaire, qui commande le tissu de ses écrits, permet l'expression synthétique de tous les problèmes qui préoccupent la romancière. Considérée dans son aspect vertical, l'œuvre est articulée selon trois registres, ceux du savoir, des souvenirs et de la fiction, ce qui lui assure une forte dose de variété et aussi et surtout une cohérence interne.

Dans *La Force des choses*, la romancière elle-même reconnaît la nécessité de cette « diversité » : « Mes essais reflètent mes opinions pratiques et mes certitudes intellectuelles ; mes romans, l'étonnement ou me jette, en gros ou dans ses détails, notre condition humaine. Ils correspondent à deux ordres d'expérience qu'on ne saurait communiquer de la même manière. Les unes et les autres ont pour moi autant d'importance et d'authenticité. Je ne me reconnais pas moins dans *Le Deuxième Sexe* que dans *Les Mandarins* ; et inversement. Si je me suis exprimée sur deux registres, c'est que cette diversité m'était nécessaire ».<sup>1</sup>

Le registre du savoir, qui sert à communiquer les convictions de l'écrivain sous la forme conceptuelle, est constitué de ses essais et articles philosophiques ou polémiques, et de son célèbre livre *Le Deuxième Sexe*, devenu l'ouvrage de référence du mouvement féministe mondial.<sup>2</sup> En y

---

<sup>1</sup> *La Force des choses*, Gallimard, coll. « Folio », 1972, en deux tomes, II, 62.

<sup>2</sup> Beaucoup y voient l'origine même du féminisme contemporain. Les premiers essais — *Pyrrhus et Cinéas* (1944) et *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947) — doivent se lire comme des interrogations sartriennes ; *Le Deuxième Sexe*, paru en 1949, suscite le scandale. Il convient d'ajouter à cette liste *La Vieillesse* (1970), essai qui est, selon la romancière, le « symétrique » du *Deuxième Sexe*. Notons que les différentes interviews et conférences données par Beauvoir font également partie du registre du savoir. Un bon

cherchant à dégager les raisons socio-psychologiques de l'aliénation féminine, Beauvoir est la première à mener une lutte théorique pour les droits de la femme. Qui ne connaît le slogan de l'essai — « On ne naît pas femme : on le devient » —, découvrant que l'infériorité féminine réside non dans la nature de la femme, mais dans la société qui l'entoure. . .

Le registre des souvenirs est formé par les quatre volumes de sa longue autobiographie, dans laquelle elle entreprend de relater son passé. Il suffit de rappeler le brillant témoignage des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : considéré par Francis et Gontier comme « le centre de gravité de l'œuvre »,<sup>3</sup> le livre est censé raconter les vingt premières années de sa vie, l'histoire de sa formation jusqu'à sa rencontre avec Sartre.<sup>4</sup> Si l'univers sécurisant de sa famille bourgeoise lui sert longtemps de modèle, Beauvoir, en affirmant son indépendance, se révolte tôt contre elle ; « docile reflet » de ses parents, elle va jusqu'à renier sa classe et son sexe : « Pendant plusieurs années, je me fis le docile reflet de mes parents » ; « Demain j'allais trahir ma classe et déjà je reniais mon sexe ».<sup>5</sup> C'est ce désir, puis la réalisation de cette autonomie qui constituent le motif fondamental des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : une fois de plus, la problématique de la liberté féminine s'impose, avec tout ce qu'elle apporte de trouble sur le plan personnel et social.

Il me semble important d'attirer l'attention sur l'attitude que la romancière adopte, en recréant ses souvenirs : une attitude prétendument objective, comme si elle prenait ses distances à l'égard des événements passés, comme si elle contemplait, du dehors, en témoin, ses rapports avec les autres, comme si l'histoire de son enfance et de sa jeunesse s'était déjà entièrement détachée d'elle, au moment même de l'écriture. Son existence n'est pas évoquée ici dans son jaillissement, mais vue d'une façon rétrospective, d'où le choix d'une technique rigoureuse : « A un récit qui relate un passé figé, une certaine rigueur convient », écrit-elle dans *La Force des choses*.<sup>6</sup>

Sur le registre de la fiction — dans les récits eux-mêmes —, le narrateur

nombre de celles-ci sont recueillies et publiées dans le remarquable ouvrage de Claude Francis et de Fernande Gontier : *Les écrits de Simone de Beauvoir*, Gallimard, 1979.

<sup>3</sup> Op. cit., 9.

<sup>4</sup> Ce premier volume paraît en 1958. Lui succèdent *La Force de L'âge* (1960), *La Force des choses* (1963) et *Tout compte fait* (1972), auxquels s'adjoint le récit de 1964 : Une mort très douce. À la liste des ouvrages autobiographiques, il convient d'ajouter *La cérémonie des adieux* (1981), livre consacré à ses rapports avec Sartre, et *Lettres au Castor* (1983) qui rassemblent une partie de l'abondante correspondance qu'elle reçut de lui.

<sup>5</sup> *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 45 et 247.

<sup>6</sup> Op. cit., I, 372.

mettra en valeur une attitude moins objective, moins détachée : il ne s'agira plus de recréer des événements passés sous forme de souvenirs, mais de communiquer au lecteur certaines expériences, auxquelles elle a plus ou moins participé.<sup>7</sup> Le traitement de cette thématique est susceptible de donner lieu à une division horizontale des écrits, qui se fait, nous l'avons dit, en trois épisodes qui se succèdent chronologiquement. De la première période des fictions font partie *L'Invitée* (1943), *Le Sang des autres* (1945) et *Tous les hommes sont mortels* (1946) ; au premier plan de ces écrits se situe un problème philosophique, lié à l'existentialisme.<sup>8</sup> Ainsi, si *L'Invitée* — premier roman proprement dit — offre une excellente psychologie du couple, dont les membres tentent de réaliser une « vie à trois », il n'en reste pas moins un récit métaphysique, à la manière de ceux de Sartre.

Sur le plan horizontal, ce sont *Les Mandarins* (1954) qui introduisent la coupure : témoignage le plus accompli sur les mœurs intellectuelles du temps, le récit est aussi celui où s'insinuent les problèmes relatifs à la femme.<sup>9</sup> Désormais, la fiction se caractérise par le rétrécissement de la matière : le contenu philosophique disparaît, en faveur de la mise en relief des questions proprement féminines, qui déterminent la troisième période de l'œuvre, à laquelle appartiennent *Les Belles Images* (1966) et *La Femme rompue* (1968). Du point de vue de la technique, les récits tardifs se caractérisent par l'abandon de la forme hétérodiégétique, qui marque jusqu'alors le régime narratif, ce qui contribue à accentuer le caractère subjectif des écrits.

*Les Mandarins* doivent se lire, à plusieurs égards, comme une œuvre de synthèse, voire comme un « monument » :<sup>10</sup> d'une part, le récit dessine une « image assez précise de ce que furent entre 1944 et 1947 la vie, les projets, les soucis, les illusions des "paroissiens" de Saint-Germain-des-Près ». <sup>11</sup> Il est question de pénétrer dans le fond du milieu des intellectuels de gauche et de « dégager les multiples et tournoyantes significations de ce monde » : « Seul un roman pouvait à mes yeux dégager les multiples et tournoyantes significations de ce monde changé dans lequel je m'étais réveillée en août 1944 : un monde changeant et qui n'avait plus cessé de bouger ». <sup>12</sup>

<sup>7</sup> Quoique Beauvoir ait toujours protesté contre la lecture biographique de ses romans, ceux-ci contiennent sans doute de nombreux éléments autobiographiques.

<sup>8</sup> Telles la problématique de l'autre en tant que conscience, celle de la responsabilité et la question de l'immortalité.

<sup>9</sup> Ce roman vaut à Beauvoir le prix Goncourt en 1954.

<sup>10</sup> Le terme est de Francine Dugast-Portes : Le récit dans *Les Mandarins* : « les multiples et tournoyantes significations de ce monde ». In *Roman 20/50*, Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle, N<sup>o</sup> 13, juin 1992, Université de Lille III, 67.

<sup>11</sup> Serge Julien-Caffié, *Simone de Beauvoir*, Gallimard, 1966, 168.

<sup>12</sup> *La Force des choses*, op. cit., I, 360.

Considérés sous cet angle, *Les Mandarins* constituent un récit d'apprentissage, en montrant le désenchantement, le désarroi des intellectuels — « espèce à part »<sup>13</sup> —, qui apprennent à renoncer aux « mirages », tout en gardant « un effort incessant de lucidité ».<sup>14</sup> D'autre part, si « l'Histoire est vraiment l'actant principal » de l'œuvre — comme l'affirme Francine Dugast-Portes<sup>15</sup> —, une place non moins importante revient aux problèmes sentimentaux, relevant d'ordres différents. L'un des enjeux consiste dans la rupture et la réconciliation entre deux amis, Dubreuilh et Henri ; *Les Mandarins*, relatant l'aventure d'Anne avec Lewis, sont aussi le récit d'un amour malheureux : « Bien que l'intrigue centrale fut une brisure et un retour d'amitié entre deux hommes, j'attribuais un des rôles privilégiés à une femme, car un grand nombre de choses que je voulais dire étaient liées à ma condition féminine ».<sup>16</sup>

Remplis d'éléments d'inspiration personnelle, *Les Mandarins* sont loin d'être un ouvrage autobiographique ; il est question d'une « évocation » qui, si complexe qu'elle soit, se borne à l'amer constat des faits, sans chercher une issue qui puisse mener hors du labyrinthe social et affectif des personnages.<sup>17</sup>

Dans cette communication, laissant de côté l'arrière-plan historique de l'ouvrage, je propose d'examiner quelques aspects du fonctionnement du récit d'Anne, en vue de montrer les rôles qu'il peut remplir dans le texte. Pour ce faire, il me semble opportun d'analyser les grandes articulations du récit et la façon dont les différents chapitres s'enchaînent et se répondent.

### Enchaînements et échos

Le vaste texte des *Mandarins* se compose de douze chapitres, dont la répartition obéit à l'alternance des formes narratives de base.<sup>18</sup> Ainsi se crée, à l'intérieur du roman, une opposition fondamentale : le sujet-percepteur et le personnage principal des chapitres hétérodiégétiques est Henri, tandis que, dans les séquences homodiégétiques, ces rôles reviennent à Anne qui sera,

<sup>13</sup> « Nous étions des intellectuels, une espèce à part, à laquelle on conseille aux romanciers de ne pas se frotter » (*ibid.*, 361).

<sup>14</sup> Cf. Dugast-Portes, *op. cit.*, 81–82.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>16</sup> La Force des choses, *op. cit.*, I, 361.

<sup>17</sup> « J'aurais souhaité qu'on prenne ce livre pour ce qu'il est, ni une autobiographie, ni un reportage : une évocation » (*ibid.*, 369).

<sup>18</sup> Pour l'étude des formes narratives de base et des différents types narratifs qui résultent de celles-ci, voir Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, le « point de vue », Corti, 1989, 37–40.

par suite à la forme narrative adoptée, un narrateur au second degré.<sup>19</sup> Le récit hétérodiégétique met l'accent, à quelques exceptions près,<sup>20</sup> sur la vie intellectuelle et politique, en posant le principal dilemme des personnages, obligés de faire un choix difficile entre l'écriture et l'action. Dans le récit d'Anne, qui apparaît comme une espèce de journal, c'est l'amour qui se trouve mis en relief, sans que le scripteur ignore les interrogations du récit premier, auxquelles elle participe en tant que personnage. Au contraire, l'un des intérêts de son écrit consiste à reprendre, à réinterpréter, à avancer même le fil des chapitres hétérodiégétiques, ce qui confère au roman un caractère musical.<sup>21</sup> En parlant de son ouvrage, Beauvoir ne manque pas d'attirer l'attention sur l'importance du thème de la répétition, qui est aussi une technique essentielle de l'armature du journal d'Anne : « Un des principaux thèmes qui se dégage de mon récit, c'est celui de la *répétition*, au sens que Kierkegaard donne à ce mot : pour posséder vraiment un bien, il faut l'avoir perdu et retrouvé. Au terme du roman, Henri et Dubreuilh reprennent le fil de leur amitié [...] ; ils retournent à leur point de départ ».<sup>22</sup>

Il s'ensuit que les deux couches des *Mandarins* se trouvent liées par une série d'échos et de contrepoints, à la fois structuraux et thématiques. La vision du narrateur premier est rarement valorisée : privé d'omniscience, il feint d'ignorer, dans les séquences hétérodiégétiques, tout ce qu'Henri ignore, par exemple les pensées d'Anne ; celle-ci, en tant que narrateur second, ne peut être par définition au courant du for intérieur du sujet-percepteur du récit à la troisième personne. Ce traitement particulier des points de vue, qui se définit par la stricte observation du type narratif actoriel,<sup>23</sup> aboutit aux croisements des deux perspectives centrales qui,

<sup>19</sup> Les termes de récit hétérodiégétique et de récit premier d'une part, et ceux de récit homodiégétique et de récit second d'autre part, seront utilisés comme synonymes. Sur les niveaux narratifs du récit, voir Lintvelt, *op. cit.*, 209–214.

<sup>20</sup> Voir en particulier les épisodes qui concernent les relations d'Henri avec Josette et Nadine.

<sup>21</sup> Le narrateur hétérodiégétique, à son tour, est loin d'être omniscient : s'il épouse la vision d'Henri, il choisit d'ignorer la relation du récit d'Anne, d'où il ressort logiquement que les séquences hétérodiégétiques ne peuvent pas reprendre les parties à la première personne.

<sup>22</sup> *La Force des choses*, *op. cit.*, I, 369. Les chapitres, structurés à partir de cette bipolarité essentielle, sont souvent eux-mêmes bipartites, ce procédé caractérisant en premier lieu le récit second.

<sup>23</sup> Selon Lintvelt, « le type narratif est *auctorial*, quand le centre d'orientation [du lecteur] se situe dans le narrateur », « *actoriel* » lorsque « le centre d'orientation ne coïncide pas avec le narrateur [...] mais avec un acteur », enfin « *neutre* » quand « ni le

tantôt s'opposent, tantôt vont de pair et se répondent : événements et personnages apparaissent ainsi perpétuellement sous un angle différent. Comme le narrateur se garde de juger ses personnages et qu'il cède sa vue le plus souvent à ses protagonistes,<sup>24</sup> le lecteur est invité à s'identifier aux foyers centraux — Henri et Anne — et à regarder les autres personnages tels qu'ils les voient : avec la volonté de comprendre. Ainsi naît une profonde solidarité entre les différentes instances narratives, consonance nécessaire pour affronter l'abolition des valeurs qui est exposée dans l'histoire.

L'opposition proprement dite s'inscrit de la sorte rarement dans le roman, si l'on veut bien excepter celle qui, du point de vue narratif, confronte le début à la fin, caractérisés respectivement par les formes hétéro- et homodiégétiques. Néanmoins, un certain nombre de contrepoints — avant tout thématiques — se font jour, ainsi à l'intérieur même du chapitre I, qui se divise nettement en deux parties. Au centre de la première séquence se trouve Henri, qui ne cesse pas d'y affirmer son goût jubilant de vivre, allant de pair avec son impérieux besoin d'écrire : « Il avait hâte soudain de redevenir ce qu'il était, ce qu'il avait toujours voulu être : un écrivain » (I, 24).<sup>25</sup> Ce sentiment entre en contraste avec l'idée de la mort qui se dégage du récit d'Anne, dans la seconde séquence du même chapitre, et qui persiste du reste dans la totalité du texte à la première personne : « Non, ce n'est pas aujourd'hui que je connaîtrai ma mort ; ni aujourd'hui, ni aucun jour. Je serai morte pour les autres sans jamais m'être vue mourir » (I, 41).

Les deux parties du chapitre liminaire entrent ainsi en opposition : si la première est celle de la présence, de la plénitude, la seconde est la séquence de l'absence, du vide. Il convient de noter enfin qu'Anne est — paradoxalement — le seul personnage qui écrive et qui ne soit pas écrivain : alors que les autres souffrent d'une impuissance scripturale, pour Anne, en quête d'elle-même, l'écriture (de soi) ne constitue aucunement un dilemme.<sup>26</sup>

En dépit des contrastes qui s'inscrivent dans les deux couches des *Mandarins* et, par conséquent, dans le sort des personnages, de nombreux parallélismes rapprochent les héros. Ceux-ci, bien que tourmentés par des

---

narrateur [...] ni un acteur [...] ne fonctionnent comme centre d'orientation » (op. cit., 38).

<sup>24</sup> Cela est dû, en grande partie, à la forme dialoguée qui domine *Les Mandarins*.

<sup>25</sup> Toutes mes références renvoient à l'édition Gallimard, coll. « Folio », 2000, en deux tomes.

<sup>26</sup> Dugast-Portes, dans son étude, a montré ce paradoxe : « Seuls les écrits d'Anne sont placés devant nos yeux, alors qu'elle est une des seules à ne pas se soucier de publier dans ce monde voué à l'écriture » (op. cit., 68).

préoccupations de nature différente, sont en situation de crise : Henri et Anne éprouvent, tout au long du roman, des troubles d'identité qu'ils sont prêts à découvrir pour le lecteur. Le narrateur premier, en s'appuyant sur la vision d'Henri, choisit de présenter l'intimité de celui-ci ; la forme narrative qu'adopte le récit d'Anne — *a priori* plus subjective que le texte à la troisième personne — est fort propice à la révélation de son for intérieur.<sup>27</sup>

Dans le récit hétérodiégétique, sont confrontées trois conceptions de la littérature, conceptions qui opposent trois personnages. Dubreuilh souligne la primauté de l'action, Volange au contraire loue la littérature « pure » ; entre les deux se trouve Henri, qui hésite à choisir entre la « sincérité » (de l'action politique) et le « mensonge » (de la fiction). Ce choix devient, au demeurant, un thème obsessionnel du récit à la troisième personne — ce n'est donc pas un hasard si les doutes d'Henri, ne sachant plus ni qui il est, ni ce qu'il vaut, ni ce qu'il faut faire, se répercutent du II<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> chapitre (moment où il opte pour l'action) : « Je voudrais que mes lecteurs sachent qui je suis, mais je ne suis pas bien fixé moi-même » (I, 175), avoue-t-il après son retour du Portugal.

Aux troubles d'Henri répondent ceux qu'éprouve Anne, la recherche de la « vérité » (qu'elle soit politique, artistique ou individuelle) constituant — à des degrés divers — le principal souci de tous les personnages. Toutefois, les échos qui lient leurs destinées, ne prennent pas toujours des dimensions proprement identitaires : dans le cas du couple Paule/Anne, les similitudes s'inscrivent dans la conception que les héroïnes se fabriquent de l'amour. Au manque de confiance qui marque les rapports de Paule avec Henri, répond la méfiance qui empoisonne l'amour d'Anne pour Lewis. Aussi l'effort de Paule, désireuse d'éterniser son émotion, sera-t-il partagé par Anne : « Elle sanglotait, le visage caché dans les coussins, et je lui jetais des mots dépourvus de sens seulement pour entendre le ronron de ma voix. "Tu guériras, il faut guérir. L'amour n'est pas tout..." Sachant bien qu'à sa place je ne voudrais jamais guérir et enterrer mon amour avec mes propres mains » (II, 207), reconnaît-elle, au moment où la folie de Paule s'éclate.

Il n'est donc pas étonnant qu'Anne manifeste, plus d'une fois, ses doutes au sujet de la guérison de son amie, d'autant qu'elle compare le sort de celle-ci au sien propre : « De quoi au juste vont-ils la guérir ? Qui sera-t-elle après ? [...] Elle serait comme moi, comme des millions d'autres : une femme qui attend de mourir sans plus savoir pourquoi elle vit » (II, 219–220). En effet, la vie de Paule, « guérie » de son amour, reflète un devenir possible

<sup>27</sup> L'objet de la vue se caractérise, dans les deux textes, par une « perception interne », forcément « limitée » dans le type actoriel. Pour les questions que la « profondeur de la perspective narrative » soulève, voir Lintvelt, *op. cit.*, 43–44.

pour Anne, privée de Lewis : « Oui, pour délivrer Paule il fallait ruiner son amour jusque dans le passé [. . .]. Henri était mort pour Paule, mais elle était morte elle aussi » (II, 353).

L'erreur de ces héroïnes, désireuses de chercher, obstinément, un refuge dans le passé, est propre également à Nadine qui — même mariée à Henri — a du mal à oublier Diégo, son amant mort : « Tu te réfugies dans le passé [. . .] ; tu utilises tes souvenirs pour te justifier » (II, 482), lui explique Henri à la fin du roman. Il importe de remarquer que le mariage de Nadine avec Henri peut servir, d'une part, à contrebalancer l'échec subi par Anne et Lewis ; d'autre part, il est censé répéter les relations Anne/Dubreuilh, qui se définissent comme un rapport fille/père.

Cela dit, il arrive à certains thèmes d'être doublés, ce qui est susceptible, parfois, de conférer un accent ironique au roman. En effet, le bonheur du couple Nadine/Henri ressemble à un conte de fée : cette trop grande transparence de l'amour, ne cache-t-elle pas une grimace de la part du narrateur, si méfiant jusqu'alors à l'égard des choses de l'amour ? Le trop de bonté d'Henri pour Nadine, qui lui fait pourtant du chantage, est doté, à la vérité, d'une forte dose d'invraisemblance et ne peut guère rendre optimiste le lecteur.

Le procédé de la reprise ironique s'inscrit également dans le thème de l'écriture. Dans le chapitre VI, qui relate le premier voyage d'Anne en Amérique, on découvre que Maria — une connaissance de Lewis et habituée d'un asile psychiatrique — souhaite, elle aussi, écrire. Comme le monde de Maria est un univers rempli de bizarreries et de folies, le thème de la création surgit, cette fois, sur un registre narquois : cela permet de doubler, de mettre en abîme — à rebours — les rapports qu'entretiennent les héros avec l'écriture. Le chapitre VII présente Henri, qui est perturbé par l'existence des camps soviétiques, mais qui ne sait pas comment en informer les lecteurs de son hebdomadaire. Ce pénible sentiment d'incertitude est renforcé par la dégradation évidente de ses relations avec Paule qui, à son tour, décide d'« écrire » : « [Paule à Henri] J'espère beaucoup t'étonner, dit-elle ; elle le regardait avec des yeux brillants de gaieté : Et d'abord je vais t'annoncer une grande nouvelle : J'écris » (II, 111). Il en résulte que Maria et Paule vont jusqu'à « fausser » le thème de l'écriture, dont le traitement ironique n'est certainement pas un hasard.

À côté des oppositions, des parallélismes et des doubles, il existe un quatrième type d'échos. Il est question de la « fusion » des deux couches du récit, qui ne peut véritablement se produire qu'une seule fois. Dans le chapitre IV, pris en charge par Anne, les personnages sont « en fête »,<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Il est question de la fin de la guerre, plus précisément de la nuit du 8 mai 1945, sans que ce fait important soit daté autrement que par des propos allusifs.



ce qui pose, parmi d'autres, le problème du temps<sup>29</sup> : « Le passé ne ressusciterait pas, l'avenir était incertain : mais le présent triomphait et il n'y avait qu'à se laisser porter par lui, la tête vide, la bouche sèche, le cœur battant » (I, 316). C'est dans cette scène que survient le premier et l'unique tête-à-tête d'Henri avec Anne, durant lequel se découvre l'intimité amicale qui les lie : [Anne] « Nous nous sommes regardés avec amitié ; c'est rare que je me sente tout à fait à l'aise avec Henri, il y a trop de gens entre nous » (I, 317).

Voilà un des rares instants du roman, où les protagonistes dévoilent, l'un pour l'autre, leur for intérieur : le texte premier et le récit second se fondent ainsi, le temps de quelques pages. Anne va même jusqu'à s'interroger, rapidement, sur la possibilité d'entamer une liaison avec Henri : « L'intimité, la confiance de cette heure, nous aurions pu la prolonger jusqu'à l'aube : par delà l'aube peut-être. Mais pour mille raisons il ne fallait pas essayer. Ne fallait-il pas ? En tout cas, nous n'avons pas essayé » (I, 324). Cette interrogation revient — inversée — dans le chapitre VIII, où Paule, en proie à sa crise, prend Anne pour l'amante d'Henri : « [Paule] Tu sais très bien que je sais que tu couches avec Henri. [...] J'ai deviné la vérité cette nuit de mai 45 ou vous avez prétendu vous être perdus dans la foule » (II, 212). Quoi qu'il en soit, ce moment d'intimité et de fusion — accentué par le rappel de Paule — ne suffit pas pour que le couple amoureux Henri/Anne puisse être formé.<sup>30</sup>

L'examen des différents procédés d'enchaînements, qui se font valoir dans *Les Mandarins*, et dont avons présenté quelques manifestations, attire l'attention sur deux faits fondamentaux, l'un narratif et l'autre thématique : d'une part, sur le plan structural, il se révèle que le moteur des liaisons entre les deux textes est le récit d'Anne, nécessaire pour que ces couches puissent se séparer et se retrouver. Il en ressort la subtilité de la construction des douze chapitres, offrant une structure apte à montrer « les multiples et tournoyantes significations » de l'univers dont il est question. D'autre part, se précise la portée de la répétition des thèmes, à laquelle Beauvoir attribue une si grande importance : le roman, doté d'un caractère circulaire, dessine des retours qui vont dans tous les sens. A la fin du roman, Henri s'approprie à nouveau les valeurs du début : l'écriture d'abord, ensuite l'action politique, quand il cède à Dubreuilh ; parallèlement à ce processus, Anne affronte la mort, pour retrouver le goût de vivre.

<sup>29</sup> Le temps est compris ici comme une unité de contenu (thème), et non certes comme un fait de structure.

<sup>30</sup> Pour l'examen détaillé de ce dialogue entre Anne et Henri, voir l'étude de Jacqueline Lévi-Valensi, *Remarques sur une séquence des Mandarins*, in *Roman 20/50*, loc. cit., 103—109.

## Jumelages

De nos analyses il résulte que les conflits des deux personnages centraux apparaissent comme une double crise intellectuelle et vitale : pour Henri, il est question de concilier l'art et l'action, pour Anne, il s'agit de choisir entre la vie et la mort. Il s'ensuit qu'Anne répète, sur le registre vital, les dilemmes d'Henri : une fois de plus, l'adoption de l'alternance des formes narratives se trouve justifiée.

Quoique *Les Mandarins* — écrit foncièrement limpide — ne propose pas de rupture radicale avec le récit traditionnel, Beauvoir y recourt à un certain nombre de techniques neuves et novatrices. L'une de ses particularités réside dans l'heureux jumelage du public et du privé : en effet, sans le récit d'Anne, le roman n'offrirait rien d'autre qu'un « document » et vice-versa ; privée des tournoisements du texte hétérodiégétique, l'histoire de l'héroïne resterait une aventure banale.

A la première « voix » — celle d'Henri<sup>31</sup> —, surgie dans le chapitre I, répond la voix d'Anne dans la partie finale, les deux affirmant le triomphe de la vie.<sup>32</sup> Entre le début et la fin, tout un parcours se dessine, durant lequel les personnages ne cessent pas d'hésiter entre le refus et l'acceptation de leur situation. Le journal d'Anne fait ressortir toutes sortes d'imitations, de reprises, d'échos et de développements par rapport au récit à la troisième personne — la répétition, fondement des *Mandarins*, relève donc, nous l'avons montré, du pouvoir d'Anne, scripteur du roman. Cependant, ce procédé est loin d'être une simple technique : grâce à la répétition, le narrateur réussit à montrer la mouvance inexplicable de l'existence humaine, sa variété, ses enjeux, ses doutes, voire sa « vérité » : ainsi compris, le livre de Simone de Beauvoir, n'offre-t-il pas, tout compte fait, « quelque chose comme l'art de la fugue » ?<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Le terme de « voix » n'est pas pris ici dans son acception narratologique, étant donné qu'Henri ne devient, à aucun moment, narrateur ; il renvoie au rôle de protagoniste que remplit le personnage. La situation est tout autre dans le cas d'Anne : narratrice et héroïne, elle est effectivement dotée du pouvoir de la parole.

<sup>32</sup> Même si seul un espoir incertain peut jaillir à la fin : « [Anne] Qui sait ? peut-être un jour serai-je de nouveau heureuse. Qui sait ? » (II, 501).

<sup>33</sup> Dans une de ses conférences, Beauvoir semble affirmer ce fait : « Si j'écris un roman je peux très bien soutenir ces deux thèmes [la joie de vivre et le sens du tragique] à la fois, comme on soutient plusieurs thèmes à la fois dans une symphonie, dans une sonate, en contrepoint, en les mêlant et en les faisant exister ensemble et en appuyant l'un sur l'autre. C'est par exemple ce que j'ai essayé de faire dans *Les Mandarins* ». Voir *Mon expérience d'écrivain* (conférence donnée au Japon), in Francis-Gontier, *op. cit.*, 444.

Le thème majeur du texte hétérodiégétique est l'écriture — gage de la survie des intellectuels — à laquelle les personnages tendent pourtant à renoncer. A son tour Anne, dont la positivité s'éclaire, affirme au contraire — fort paradoxalement — l'instinct de vie, dans la mesure où elle est prête à entreprendre le travail de scripteur. Toutefois, la positivité d'Anne, « narratrice et sorcière à sa manière »,<sup>34</sup> ne s'épuise pas dans la seule activité de la rédaction. Si la première voix est une voix masculine, à qui semblent appartenir « la joie d'exister, la gaieté d'entreprendre »,<sup>35</sup> c'est à la seconde voix, féminine — « passive » selon Beauvoir — que revient une fonction véritablement active : celle de briser, par son journal, la linéarité rigide, la chronologie austère du roman.

---

<sup>34</sup> Le terme est d'Éliane Lecarme-Tabone, *Anne, psychanalyste*, in *Roman 20/50*, loc. cit., 101.

<sup>35</sup> La Force des choses, op. cit., 367.



## La profération et le symbolisme du son chez Mallarmé et Kosztolányi

Földes Györgyi

### Créer en disant : parallèles

En lisant les œuvres apparemment toutes différentes de Mallarmé et Kosztolányi, certains ne trouvent peut-être pas évident de considérer comme similaire la philosophie de langue des deux auteurs et d'en faire des affirmations valables. Cependant, ils ont tous les deux des idées semblables de la substance du langage ainsi que de la place que celui-ci peut occuper dans la littérature. Entre les deux visions, il existe des différences aussi — surtout si nous pensons aux écrits relativistes, nihilistes de Kosztolányi ou à son activité “puriste” —, mais dans cet écrit, nous ne pouvons nous concentrer que sur les points communs appartenant à un seul aspect, notamment au symbolisme du son, et seulement nous référer à quelques différences considérables.

Ce qui paraît quand même indispensable pour pouvoir parler du symbolisme du son, c'est que Mallarmé ainsi que Kosztolányi reconnaissent à leur tour que le langage joue un rôle productif dans le processus de la création artistique. Ce critère est en effet accompli dans le cas des deux auteurs, d'autant plus qu'ils affirment que — et non pas seulement dans la poésie, mais aussi dans la prose et chez Kosztolányi même dans la vie quotidienne — c'est prononcé, articulé, proféré, donc délivré et rappelé à une vie réelle que le verbe pourra obtenir son sens véritable, caché et mystérieux, c'est ainsi qu'il sera capable de créer une réalité virtuelle. En conséquence, bien sûr, Mallarmé et Kosztolányi considèrent le texte comme l'ont fait à la genèse de l'écriture les anciens qui — selon Ricœur — ont tout simplement transcrit les signes de la parole pour la conserver et pour augmenter sa performance, donc qui, en écrivant, n'ont pas encore supprimé la phase de la parole.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> RICŒUR, Paul, *Qu'est-ce qu'un texte?* = BUBNER, Rüdiger et al., *Hermeneutik und Dialektik*, Tübingen, 1970, J. C. B. Mohr, 181–200. La seule différence, c'est que dans la poésie et surtout dans cette sorte de poésie, la référencialité disparaît, tout en opposition de la parole, telle que l'entend Ricœur dans cette œuvre.

En 1933, dans un de ses articles linguistiques *Ige (Verbe)*, Kosztolányi compare le mot, le verbe prononcé à la création biblique : en disant : « *au feu !* » — même si ce n'est pas vrai, si cette affirmation contredit ce qu'on a l'habitude d'appeler la réalité — je crée une autre réalité, une réalité virtuelle : les gens s'enfuient éperdument. « *Il y a le feu, parce que j'ai crié au feu. Cette phrase a causé un incendie dans des milliers de cerveaux, et cet incendie, bien qu'il ne soit pas perceptible, n'est pas moins réel que le vrai, cet incendie flamboie, ondule, se propage, sa flamme lèche déjà le plafond, son étincelle et sa chaleur consomment tout.* »<sup>2</sup> Acte de langage, si nous empruntons la terminologie d'Austin ou de Searle. Ou plus précisément, cette interprétation suppose que — selon la classification de Searle — même les *illocutions assertives* (la représentation, la constatation des faits) peuvent devenir des *déclarations* — par-dessus le marché, spéciales, excessives qui effectuent un changement considérable non seulement dans cette réalité, mais hors de celle-ci en créent une autre.<sup>3</sup>

Bien qu'on ne trouve aucun signe explicite de l'intérêt de Kosztolányi pour la philosophie du langage de Humboldt, Géza Szegedy-Maszák<sup>4</sup> és Katalin Szitár<sup>5</sup> ont plausiblement démontré la parenté entre quelques idées de Kosztolányi et de Humboldt. Ils n'en parlent pas, mais l'acte de la prononciation est aussi primordial chez le philosophe allemand : sans être articulée, « *la réflexion ne pourrait pas recevoir la clarté indispensable, la représentation ne pourrait pas se transformer en concept. La liaison inséparable de la réflexion, des organes vocaux et de l'ouïe en langage est due à la structure inchangeable, originale et indécomposable de la nature humaine [...]. Comme la réflexion — considérée dans ses rapports les plus humains — n'est autre chose qu'un désir ardent à partir de l'obscurité vers la lumière, à partir de l'état limité vers l'infini, la voix se déverse aussi de l'intérieur du cœur vers l'extérieur et trouve un intermédiaire idéal dans l'air, dans l'élément le plus fin et le plus mobile, dont l'immatérialité illusoire convient aussi à l'esprit.* »

C'est dans son article, *János Arany*, que Kosztolányi parle de la force du mot, ou plus exactement de celle du nom : il définit le nom comme « *le*

<sup>2</sup> KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Ige*, Pesti Hírlap, 1 octobre 1933 = K. D., *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi—Forum Kiadó, 1990. 234—235.

<sup>3</sup> SEARLE, John R., *Mind, language and society. Philosophy in the real world*, Basic Books, Perseus, 1998.

<sup>4</sup> SZEGEDY-MASZÁK, Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete*, Alföld, 1994/8. 46—58. M. Szegedy-Maszák remarque déjà dans son article qu'il existe une certaine similitude entre les deux conceptions de langue, celle de Mallarmé et celle de Kosztolányi.

<sup>5</sup> SZITÁR, Katalin, *A prózanyelv Kosztolányinál*, Budapest, ELTE, 2000.

*symbole des objets et des personnes* ». Selon cette idée “primitive”, le nom est capable de prédire le sort de celui qui le porte (le nom « *musical* » et « *en couleur* » de János Arany a déterminé toute la carrière littéraire du poète hongrois) ; ou en possédant — en prononçant — le nom, l'on possède la personne aussi, comme aux cultures tribales. Le nom — et avec lui le substantif aussi, le nom commun, le nom « *des objets* » — est égal à son référent. C'est la raison pour laquelle le locuteur crée un monde en parlant : prononcé, le fictif, le non-réel peut aussi avoir une réalité “parallèle”.<sup>6</sup>

Il est donc clair que Kosztolányi trouve évident que les noms des romans soient inséparables des personnages, de plus, ils leur assurent une certaine existence (« *s'ils ont leur noms, ils vivent déjà* »). A propos du nom (et du titre) d'*Anna Édes*, un de ses romans, il parle d'une hallucination qui l'a emprisonné dès le début de son écriture. Selon Kosztolányi, le prénom *Anna* évoque le mot *manna* ('*manne*'), un conditionnel “féminin” (dans le hongrois, les suffixes du conditionnel sont *-na*, *-ne*) ; le nom de famille signifie ‘*douce*’, ‘*tendre*’ ; enfin, le nom entier (*Édes Anna*) lui rappelle la mère (en hongrois : *édesanya*).<sup>7</sup>

Le pouvoir créateur du verbe est donc fortement lié à sa musique, à sa sonorité — à l'articulation, à la profération. Voilà pourquoi Kosztolányi accentue de nombreuses fois que, durant le processus de l'écriture, c'est parfois le fonctionnement automatique du langage et non pas l'intention artistique qui fait pencher la balance, que c'est le matériau linguistique qui peut pousser l'auteur à décider de fixer tel ou tel contenu dans l'œuvre. Le minimum, c'est que le poète doit se charger de réconcilier le contenu et la forme (ou la sonorité), ou parfois, il se voit forcé de reléguer ce premier au second plan en faveur de la deuxième. Un exemple : il loue un littérateur anglais, H. W. Ryland d'avoir remarqué dans le style de Shakespeare l'harmonie naturelle — ici involontaire — du contenu et de la forme : « *Entre autres, il découvre que par l'accumulation des “s” doux, mêlés avec des “l” et “n”, on peut faire surgir une musique magique, que ces sons reviennent presque systématiquement dans des états d'âme pareils et que, dans Jules César, la clé de l'éloquence prosaïque de Brutus se trouve dans les allitérations et l'opposition musicale de certaines lettres et certains sons (vile et love).* »<sup>8</sup>

<sup>6</sup> KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Arany János* = K. D., *Látjátok, feleim*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1976, 137–165.

<sup>7</sup> KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre*, Pesti Hírlap, 8 mars et 15 mars 1931 = K. D., *Nyelv és lélek*, 514–521.

<sup>8</sup> KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Ákombákom*, Pesti Hírlap, 17 avril 1932 = K. D., *Nyelv és lélek*, 423.

Ainsi, Kosztolányi doit souligner que dans les poèmes, dans les textes poétiques, l'équilibre intérieur doit être assuré par la dominance du langage et de la forme : « *Le contenu n'est pas le contenu du poème. Idée et émotion ne font que les matériaux du poème. L'essence du poème, c'est la manière dont il a été créé, c'est le miracle de l'expression. [...] Dans un ouvrage artistique, tout a sa place, comme l'ont les étoiles dans le ciel ; et les mots tournent et brillent en obéissant à des lois astronomiques immuables* ».<sup>9</sup>

Développant une théorie analogique reposant sur les correspondances, Mallarmé arrive également au symbolisme du son. Il déclare par exemple : « *la Parole [...] crée les analogies des choses par les analogies des sons* » : il relie donc, comme avant lui Baudelaire, les correspondances horizontales et verticales, la réflexion synesthésique et symbolique. Voilà, l'idée de base *Du Démon de l'analogie*, où par une phrase absurde, irréfléchie, murmurée inconsciemment plusieurs fois (*La Pénultième est morte*), l'on peut arriver à ces rapports secrets. De plus, dans « *Pénultième* » le poète distingue aussi le morphème *nul*, il est d'abord frappé par la musique et les connotations de celui-ci, et tient à se refuser à donner la signification lexique du mot entier. (Cette musique bien sûr n'est pas égale à la musique instrumentale, aux « *sonorités élémentaires* », mais à celle « *de l'intellectuelle parole à son apogée* ».)<sup>10</sup>

Chez lui, c'est aussi « *la profération* » qui constitue la tâche de l'écrivain, que sans cela, « *rien ne demeurera* ».<sup>11</sup> Pareillement à l'idée de Kosztolányi, la profération donne une réalité à l'énoncé, crée une existence : « *Il est (tisonne-t-on), un art, l'unique ou pur qu'énoncer signifie produire* ».<sup>12</sup> Il existe quand même une différence primordiale entre les deux conceptions faites sur le pouvoir de la parole. Comme nous le savons, Mallarmé donne une définition importante du symbolisme dans *l'Avant-dire au Traité du Verbe* de René Ghil où il dit : « *Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix se relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets* ».<sup>13</sup> L'apparition de « *la fleur* » par l'énonciation — en opposition « *du feu* » de Kosztolányi qui crée une « *pararéalité* » par rapport à la réalité — est transcendante, le verbe

<sup>9</sup> KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Versek szövegmagyarázata*, Pesti Hírlap, 14 juin 1934 = K. D., *Nyelv és lélek*, 547—550.

<sup>10</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Théorie du vers* = M. S., *Œuvres complètes*, 367.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Crayonné au théâtre* = M. S., *Œuvres complètes*, 295.

<sup>13</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil* = M. S., *Œuvres complètes*, 857.



se manifestant comme “son” représente l’idée platonicienne et non pas les réalisations concrètes, il est donc métaphysique.

Pour bien comprendre cette différence, nous citons ici une affirmation importante de Ricœur dans *La métaphore vive*. « *Il faut que quelque chose soit pour que quelque chose soit dit.* »<sup>14</sup> Cette phrase est apte à révéler la vraie différence entre les deux auteurs : l’opinion de Ricœur est celle de Mallarmé, mais non celle de Kosztolányi, qui nie parfois ce « *quelque chose* », ce monde précédant l’articulation.<sup>15</sup> Mais continuons ce que Ricœur pense du rôle du discours poétique : « *D’autres distinctions vacillent en chaîne. Ainsi, la distinction entre découvrir et créer, entre trouver et projeter. Ce que le discours poétique porte au langage, c’est un monde pré-objectif où nous nous trouvons déjà de naissance, mais aussi dans lequel nous projetons nos possibles les plus propres. Il faut donc ébranler le règne de l’objet, pour laisser être et se laisser se dire notre appartenance primordiale un monde que nous habitons, c’est-à-dire, qui, tout à la fois, nous précède et reçoit l’empreinte de nos œuvres. Bref, il faut restituer au beau mot “inventer” son sens lui-même dédoublé, qui implique à la fois découvrir et créer* »<sup>16</sup> En disant, (ici, en parlant, mais aussi en écrivant) le poète invente : découvre et crée en même temps, car Ricœur — d’après Aristote — fait une ontologie de « *la puissance* » et de « *l’acte* » à laquelle se réfère, d’une façon inductive et analogique le discours poétique. « *La définition est inductive : elle repose sur des exemples particuliers [...], elle est analogique ; on ne peut ici, définir, par genre et différence : “l’acte sera alors comme l’être qui bâtit à l’être qui a la faculté de bâtir, l’être éveillé à l’être qui dort, l’être qui voit à celui qui a les yeux fermés mais possède la vue”* ».<sup>17</sup> L’acte (le dire), c’est de réaliser, éveiller ce qui avait existé en puissance, en idéal ; et en effet, selon Mallarmé, si « *je dis : une fleur* », c’est que je découvre et réalise à la fois ce qui s’était trouvé en puissance au delà de « *tous les bouquets* ». De plus, dans son esthétique, l’analogique tel que le comprennent Aristote et Ricœur se lie entièrement à la conception de Baudelaire.

Mallarmé fait d’ailleurs, lui aussi allusion à la création verbale de la Bible, en donnant à un de ses écrits prosaïques le titre suivant : *Igitur ou la*

<sup>14</sup> RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 386.

<sup>15</sup> Ce ne sera pas toujours vrai pour la conception de Kosztolányi. Cf. : « je me réjouissais de la musique de chaque mot. Je le répétais tant qu’il s’est séparé du concept, de son sens, et que libre, incorporel, courageux, il a reçu existence — alors, délibéré de sa relation quotidienne, il m’a montré son sens caché, métaphysique et musical ». KOSZTOLÁNYI, Dezső, A! — ASZÓ = K. D., *Nyelv és lélek*, 25–28.

<sup>16</sup> RICŒUR, *La métaphore vive*, 387.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 390.

*folie d'Elbehnon* dans lequel le nom *Igitur* (celui "du protagoniste") est le mot premier de la Bible (« *Igitur perfecti sunt coeli et terra et omnis ornatis eorum* »), et *El-behnon* est le fils des *Elohim*, puissances créatrices émanées de *Jéhovah*.

Dans *Prose pour des Esseintes*, dire le nom d'un empereur est l'acte de langage, au moyen duquel on peut créer un autre monde de l'autrefois, Byzance : p. ex. « *Elle dit le mot : Anastase / Né pour d'éternels parchemins* ». Devenir « *hyperbole* » (ici : devenir une figure ayant cette puissance absolue, mystique) c'est ressortir de la mémoire, comme être lu dans un livre magique, un grimoire jusque-là clos, vêtu de fer (« *fer de vêtu* »). (Voilà la même question qui se pose dans *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* : le cygne ne peut fuir du lac gelé qu'au moyen de la lecture à la haute voix : c'est ainsi que le *SIGNE* (= le cygne prononcé) se délivre de la blancheur du papier de *livre* donné aussi par la prononciation : *aiLe IVRE-dÉLIVRE.*)

*Igitur, El-behnon, Anastase* : autant de noms sonores qui créent, pour Mallarmé aussi, un monde autonome — celui de l'œuvre. Et on peut y ajouter *Hérodiade*, car Mallarmé — bien avant de commencer à écrire "sa tragédie" — choisit par avance le nom, de plus, tout indépendamment du personnage biblique, de la mère de Salomé : « *La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin d'Hérodiade* ». <sup>18</sup>

Son idéal de théâtre, le théâtre sacré repose aussi dans le rappel du signe à la vie réelle. Étant non-représentatif, il se joue sur une scène privée du décor, et c'est la présence de l'acteur lisant à haute voix (« *le seul instrument du mystère, de l'hymne* ») qui lui assure l'existence : selon lui, le genre semble se réaliser parfaitement dans *Hamlet*, où le héros « *se promène, pas plus, lisant au livre de lui-même, haut et vivant Signe* ». <sup>19</sup> Le théâtre n'est rien autre en effet, qu'un livre (le Livre) lu devant un public (« *un papier suffit pour évoquer toute pièce* »), <sup>20</sup> il ne diffère donc pas en beaucoup du poème : d'où l'essence poétique de ses drames ou la forme dramatique de certains de ses poèmes ? (*Hérodiade, L'Après-midi d'un Faune*).

Nous savons bien que Mallarmé voulait faire le Livre par excellence, le Livre où la typographie, la mise en page des textes, en somme, l'aspect écrit jouera aussi un rôle primordial. Ce fait ne contredit pas quand même le principe de la profération, quelle que soit celle-ci, réelle

<sup>18</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondances 1862—1871*, Paris, Gallimard, 1959, 154, cf. Lemarinel, Jacques, *Mallarmé et le théâtre européen*, Revue d'Études Françaises, N° 5. 2000, 15—25.

<sup>19</sup> Cf. Jacques LEMARINEL, *ibid.*

<sup>20</sup> Cf. UBERSFELD, Anne, *Le théâtre de Mallarmé*, Revue d'Études Françaises, 7—13.

ou abstraite, extérieure ou intérieure. Elle est réelle et concrète dans la *Préface d'Un Coup de Dés* : « [...] cet emploi nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie, entre le motif prépondérant, un secondaire, et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. »<sup>21</sup> Ou bien abstraite, intérieure comme dans *Le livre, instrument spirituel* : « Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié, et c'est tout — du fait de la pensée. La Poésie, proche de l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité. »<sup>22</sup>

### La base linguistique

Dans le poème déjà cité, *Prose pour des Esseintes* nous rencontrons un autre problème qui hante aussi Mallarmé, la trahison des mots : « *Anastase* », le nom à sonorité agréable, sérieuse (aux voyelles vélaires), considéré comme le porteur du mystique doit être articulé avant qu'un autre, à la sonorité en quelque sorte comique (quoique ayant un dénoté aussi sérieux) ne ruine son effet : « *Avant qu'un sépulcre ne rie / Sous aucun climat, son aïeul / De porter ce nom : Pulchérie* ».

La présence d'un cratylisme rééduqué dans la philosophie du langage de Mallarmé — surtout d'après *Les Mots anglais* — est déjà traitée par Genette, je dois quand même m'y référer, car cet ouvrage montre des similitudes étonnantes avec un article de Kosztolányi. C'est au niveau des sons qu'il existe de la motivation, du mimologie pour Mallarmé — l'on peut associer tel (ou même plusieurs) sens à tel son —, cependant les mots, par leur sonorité, leur sexe, sont déjà éloignés du concept originel. La tâche du poète est de corriger cette faute par la création des vers-salvateurs qui constituent le bon choix des mots, une syntaxe inédite et une sonorité perçante (assurée surtout par des allitérations, quelquefois par des onomatopées), c'est-à-dire au moyen du symbolisme du son. Une cause de la trahison du mot d'après *Mots anglais* est que son *squelette* (dans la terminologie de Mallarmé : la racine) est donné fondamentalement par les consonnes, les voyelles ne sont que contingentes ;<sup>23</sup> en plus, la partie portant la signification primaire de la

<sup>21</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Préface* = M. S., *Œuvres complètes*, 455.

<sup>22</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Le livre, instrument spirituel* = M. S., *Œuvres complètes*, 380.

<sup>23</sup> Sur ce point, les idées de Mallarmé sont tout en opposition avec celles de Rimbaud ou de René Ghil.

racine se compose des lettres d'attaque. Il examine systématiquement toutes les consonnes et liaisons de consonnes aptes à attaquer des mots anglais et leur confère à tous une (ou plusieurs) significations. Les connexions du "s", données par Mallarmé :

*s* : placer, asseoir/chercher

*sw* : rapidité, gonflement, absorption

*sc* : scission, éparpillement, entaille et tondaison  
frottement, bribes, ébranlement

*sh* : jet lointain, ombre, honte, abri/action de montrer  
(dans beaucoup de langues : stabilité, franchise, trempe, dureté, masse)

*str* : force, élancement, errer, joncher

*st* : stabilité, franchise, trempe, dureté, masse/incitation

*sc, sn* : faiblesse, lâcheté, inclinaison, glissement, fendre, crime, perversité

(Bien qu'il ne commente pas ses exemples en *sl*, mais la plupart de ceux-ci — p. ex. *slent* = incliner, *slide* = glisser, *slope* = pente, biais, *slit* = fendre, *slaughter* = meurtre — montrent que le groupe appartient à la dernière catégorie.)

Georges Mounin affirme que, pour construire la conception de base de cette étude, Mallarmé fait un amalgame de la théorie de racine de Bopp (qui était justement le collaborateur de Humboldt) et des idées un peu "hasardeuses", reposant parfois sur l'origine, parfois sur la mécanique des langues, populaires déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle (cf. les ouvrages de Court de Gébelin, le président de Brosses, Fabre d'Olivet).<sup>24</sup> En effet, l'on apprend de sa correspondance qu'il voulait même écrire une thèse de doctorat de grammaire comparée, analyser les langues indo-européennes dans leur ensemble, examiner les caractéristiques des langues naturelles issues jadis d'une langue originelle. Il ne nomme pas sa source, c'est son correspondant, Eugène Lefébure, qui l'identifie en Bopp dans sa réponse, supposition que Mallarmé ne refusera pas.<sup>25</sup> Cependant, à partir des fragments de cette thèse, l'on voit aussi que Mallarmé souhaitait révéler ainsi les secrets de l'intelligence et ceux de son ancêtre, de l'esprit religieux — une idée avec laquelle il surpasse déjà les intentions de Bopp (qui voulait se contenter des résultats de la linguistique proprement dite), et ainsi se trouve, lui aussi, plus proche de Humboldt, à l'âme plus romantique : il nous semble donc possible

<sup>24</sup> MOUNIN, Georges, *Mallarmé et le langage*, Europe, avril—mai 1976, 10—17.

<sup>25</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance complète. Lettres sur la poésie*. Préface D'Yves Bonnefoy. Éd. Bertrand Marchal, Gallimard, 1995, lettre 200, Avignon, 20 mars 1870.

que dans sa lettre, Mallarmé ait pensé non pas exclusivement à Bopp, mais à Humboldt aussi. Ce qui peut nous paraître important aussi est que ce dernier — pareillement à Goethe — distingue le symbole et l'allégorie justement par le critère de la motivation : l'allégorie — qui a un sens fini — est arbitraire, tandis que le symbole ou les idées « *restent éternellement insaisissables en elles-mêmes* », est motivé : « *la représentation et le représenté [sont] en constat en échange mutuel* ». <sup>26</sup> Une interprétation du symbole à laquelle Todorov ajoute : « *... il y a dans le symbole une simultanité entre le processus de production et son aboutissement : le sens n'existe qu'au moment de son surgissement* » ce qui ne veut pas dire directement "lecture à haute voix", cependant permet cette possibilité. <sup>27</sup> Ce trait du symbole vient encore de l'Antiquité où, comme *terra hospitalis*, comme morceau de poterie justifiant l'identité des parties contractantes, le symbole était un objet, un document dont non seulement le contenu, mais la présence étaient aussi importante : selon Gadamer, le sens du symbole se base justement sur cette présence, et le symbole ne peut avoir sa fonction de représentation que montré ou prononcé. <sup>28</sup>

Nous pouvons découvrir un parallèle vraiment intéressant entre *Les mots anglais* et un article de Kosztolányi (*Az emberiség anyanyelve, 'La langue maternelle de l'humanité'*) où le poète hongrois donne approximativement les mêmes exemples anglais que Mallarmé : Kosztolányi se reporte à un linguiste contemporain anglais, Richard, A. S. Page qui ne parle pas d'ailleurs ni d'Humboldt, ni de Bopp, et explique — pareillement à l'autre source de Mallarmé, au modèle mécanique mentionné ci-dessus, quoique dans une forme plus moderne — le rapport du mot et du sens par les caractéristiques physiologiques de la genèse de la parole, quand il y avait encore une relation très close entre gestes et mimique. Dans les mots commençant par "s", l'instinct expressif signe un cercle conceptuel très large, et en les prononçant, le bout de la langue (l'organe) glisse en arrière comme si elle dépréciait, injuriait quelque chose. Ou : « *Que de mots anglais qui commencent par sl et signifient quelque chose de péjoratif ou diminutif. Slack = faible, médiocre, slouch = ballottant, lourdaud, slouch = boue, slime = vase, slop = flaque, slope = pente.* » A l'articulation des mots en "str", la langue s'étend, puis occupe une position médiane, enfin se retire,

<sup>26</sup> Cf. TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977, 252.

<sup>27</sup> Il y a cependant une grande différence entre les idées d'Humboldt et Mallarmé : selon le premier, le locuteur réalise le moi (et aussi le langage), tandis que chez le deuxième, le locuteur veut le supprimer (dans un sens matériel) pour arriver au langage.

<sup>28</sup> GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1972, 68–69.

il signifie quelque chose d'étendu à deux directions. Ici aussi, il cite presque les mêmes mots que Mallarmé : *strain* = *effort, élan*, *straight* = *droit*, *stretch* = *allongement, extension*, *stream* = *rivière*, *string* = *corde*, *streak* = *ligne, raie*.<sup>29</sup> Cependant le système de Kosztolányi — toujours d'après celui de Paget — est valable pour les voyelles aussi (p. ex. il parle des liaisons *ku, gu*, par lesquelles dans plusieurs langues, on peut exprimer quelque chose de profond, pareil à un tuyau), il s'éloigne donc sur ce point de l'opinion de Mallarmé. La conclusion de Kosztolányi est double : premièrement, il constate, lui aussi que « *chaque son, chaque lettre a son propre sens* », et deuxièmement, il suppose une parenté « *d'un ordre supérieur* » des langues du monde, qui a des aspects beaucoup plus importants que la caractéristique physiologique déjà mentionnée : selon Kosztolányi l'on peut ainsi parvenir à l'idée que les mots deviennent les porteurs de la justice, que leurs racines « *vont jusqu'aux racines de l'arbre du bien et du savoir* », remontent jusqu'à la langue originelle, à la langue maternelle de l'humanité.

Il faut quand même mentionner que dans d'autres écrits, au niveau des mots, Kosztolányi quoique autrement que Mallarmé, rejette le cratylisme ; bien qu'il trouve important de créer des néologies véritables, motivées, nées de l'invitation de l'âme, mais ces mots ne peuvent être les éléments de plein droit de la langue que devenus cristallisés, quotidiens, déjà soudés avec le sens : au fond, des clichés, des lieux communs.<sup>30</sup> C'est à travers les clichés, les mots habituels, de plus justement dûs à leur sonorité, leur musique que les poètes réussissent à atteindre les rêves, peut-être l'empire des idéaux.<sup>31</sup> Naturellement, l'opinion selon laquelle la pratique poétique serait la science de rendre mystérieux ou de mythifier les clichés est très loin de la conception hermétique de Mallarmé qui renouvelle la syntaxe, emploie des faux amis, etc.

<sup>29</sup> Les exemples de Mallarmé : *straight*, *stray*, *strew*, *strow*, *strike*, *stripe*, *strong*, *strap*, *stretch*, *straggle*, *straw*, *straddle*, *streak*, *stroke*, *strip*, *strength*, *string*, *strop*.

<sup>30</sup> KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Pár szó a nyelvújításhoz*, Pesti Hírlap, 10 avril 1932 = K. D., *Nyelv és lélek*, 142–145.

<sup>31</sup> Cf. la conclusion d'André KARÁTSON sur les « *clichés créateurs* » de Kosztolányi : « *le signe est certes arbitraire, il peut néanmoins créer du vrai avec du faux, le langage conventionnel permet de retrouver l'Eden perdu du langage naturel. Son pouvoir consiste à susciter la vie du non-être* », KARÁTSON, André, *Kosztolányi aux prises avec le lieu commun. Société, langage et mort dans les récits d'avant 1920 = Regards sur Kosztolányi*, éd. Bertrand Boiron, Paris, A. D. F. O. — Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988.

### Exemple : un mot et ses connotations

Finalement, comme pour illustrer mes affirmations, je me reporte à un exemple, à l'emploi du mot *or/arany* chez les deux auteurs. Chez Mallarmé « l'or » a plusieurs connotations : premièrement, la beauté froide, dure (une beauté "parnassienne" ou à la Baudelaire). Telle est la *splendeur ignORée*, le *trésOR de la grâce* dans *HÉROdiade* se regardant dans le *miROir* : une beauté en verre. Nous pouvons accepter l'opinion de Serge Meitinger sur ce poème (pour *Hérodiade*, c'est de « *sa confrontation au miroir, physique et verbale, que naît le drame* »),<sup>32</sup> mais en tout ajoutant qu'ici, la confrontation verbale parfaite est celle qui va au-delà de toute présence thématique, celle qui est vraiment présente dans le langage. Ou, l'or peut avoir pour connotation l'alchimie qui — comme dans *l'Alchimie du Verbe* de Rimbaud — devient le synonyme de la poésie : pareillement au Moyen Age, la création de l'or signifie la découverte de l'absolu, la possession de la connaissance parfaite —, et cela se réalise par l'articulation, par la délibération du mot. C'est cet acte en effet qui apparaît dans les sonnets *Ses purs ongles* et *Une dentelle* auxquels on peut donner une interprétation alchimique au niveau thématique et phonétique à la fois. Voyons dans le premier poème le niveau thématique : le phénix est le symbole de la pierre philosophale ; un phase important du processus alchimique est l'union des éléments solaires (feu) et lunaires (eau), dont le résultat ultime est l'or considéré comme spirituel, donc "l'œuvre" (c'est de l'union de la nixe et des licornes ruant du feu que naît le septuor). Et le niveau phonétique : *lampadophORe*, *amphORe*, *s'honORe*, *OR*, *décOR*, *licORnes*, *miROir*, *encOR*, *septuOR*, en plus, dans le mot *miroir*, comme reflété, le mot apparaît inversé.<sup>33</sup>

Ainsi, dans l'interprétation qu'il donne pour la première version du sonnet, il déclare sur l'essence de la création poétique : « *J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur la Parole : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots même. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez cabalistique.* ».<sup>34</sup>

<sup>32</sup> MEITINGER, Serge, *Stéphane Mallarmé*, Paris, Hachette, 1995, 26. Cf. LEMARINEL, Jacques, *ibid.*

<sup>33</sup> Pour une toute autre interprétation vocalique du poème, cf. RAMET, Jean-Pierre, *Le point sur le i*, Revue d'études Françaises, N° 5, 2000, 141—147.

<sup>34</sup> Lettre de MALLARMÉ à Henri Cazalis, Avignon, 14 juillet 1868 = M. S., *Correspondance complète, Lettres sur la poésie*, Préface d'Yves Bonnefoy, Éd. Bertrand Marchal, Gallimard, 1995, lettre 158.

Dans l'interprétation de Kosztolányi le mot ARANY a deux connotations.<sup>35</sup> L'un provient de la sonorité du mot : ANYA (la mère), qui est d'ailleurs selon lui le mot le plus ancien, le plus archaïque de la langue, en effet le modèle des autres mots. L'autre est culturel (Kosztolányi prend pour modèle le poète au nom homophone, János ARANY)<sup>36</sup> : le don et le verbe poétiques. La première connotation (la mère) se présente p. ex. dans son poème *Mostan színes tintákról álmodom*, 'Je rêve des encres en couleurs' (il faut écrire à la mère avec de l'encre d'or), ou dans certains chapitres d'*Aranysárkány* ('Le cerf-volant d'or'). Nous rencontrons la deuxième connotation (le don poétique) également dans cette œuvre ou dans un autre roman (*Nérok véres költője*), en relation de l'art du talentueux Britannicus (cf. « le bruit d'or » de la corde de son instrument, ou sa « couronne d'or », méritée par le plus grand poète), ou dans la poésie intitulée *A költő a huszadik században — Poète au XX<sup>e</sup> siècle* (celui-ci doit écrire des mots « d'or massif »). Kosztolányi, lui aussi, parle d'ailleurs — à propos du nom de János Arany — de l'importance de l'alchimie du verbe, il compare les poètes aux alchimistes, mais il donne la supériorité à l'or naturel, aux mots "naturellement réussis" :

En conscience de tout cela, il est peut-être clair, que Kosztolányi, en donnant son opinion navrante d'un livre au style sophistiqué et célébrant l'exigence de la simplicité, puisse déclarer que le « français rusé » des poèmes de Mallarmé est compréhensible, facilement concevable.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Cf. SZILÁGYI, Zsófia, *Aranysárkány = arany + sár ? = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó, Ernő, Szegedy-Maszák, Mihály, Budapest, Anonymus, 1998, 92–105.

<sup>36</sup> KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Arany János = K. D., Látjátok, feleim*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1976, 137–165.

<sup>37</sup> KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Mi a véleménye ?*, Pesti Hírlap, 30 novembre 1932. 51



## Misogynie dans la littérature française de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

Körömi Gabriella

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle la misogynie, devenue l'expression du malaise ambiant, envahit petit à petit la littérature française.

Dans cette époque incertaine, pessimiste, dans cette atmosphère de fin du siècle-fin du monde l'amour ne signifie plus un refuge, l'homme n'y trouve qu'un nouveau déséquilibre, une nouvelle menace angoissante. Comme Dottin-Orsini l'a formulé, la femme incarne à cette époque-là « *le destin de l'humanité masculine sacrifiée sur l'autel de l'Espèce.* »<sup>1</sup>

Malgré la divergence des voies individuelles des auteurs l'on peut trouver un trait caractéristique commun dans les œuvres contemporaines, notamment l'inquiétude devant l'amour et la femme. La conception misogyne, selon laquelle la femme est naturellement vouée au mal et à la cruauté, s'accorde bien avec la célébration de la femme, présente dans l'œuvre de certains auteurs. Il arrive que le même auteur hésite entre les deux positions.

Un grand nombre de romanciers, de Flaubert à Mirbeau, sont marqués par un complexe de la femme. Cette misogynie quasi omniprésente doit beaucoup aux théories scientifiques et philosophiques de l'époque. A titre d'exemple on peut citer Spencer, la sélection sexuelle de Darwin, les études sur les hystériques (exclusivement femmes) de Charcot. Mais le penseur qui marque de son empreinte le climat intellectuel contemporain en France, c'est Schopenhauer, le grand prophète du pessimisme et des désillusions. Selon sa conception ouvertement misogyne, la femme n'a été créée que pour la propagation de l'espèce. Pour qu'elle y réussisse, la nature l'a dotée d'une beauté éphémère, représentant un piège pour l'homme. Et pourtant elle n'est pas le beau sexe : elle n'a aucun lien avec la Beauté esthétique. (C'est le seul point où ses adeptes romanciers le contredisent.) Ayant une raison débile, la femme est placée entre l'homme et l'enfant. Sa caractéristique essentielle est la ruse, d'où son besoin de mentir. Ces idées de Schopenhauer sont propagées et illustrées par les romans contemporains.

---

<sup>1</sup> Dottin-Orsini : *Cette femme qu'ils disent fatale*, p. 17.

Mais qu'on ne tombe pas dans l'erreur de croire que les fantasmes misogynes désignent un phénomène exclusivement fin de siècle. L'infériorité du deuxième sexe, ainsi que l'image de la femme fatale dont l'homme a été, est et sera toujours la victime, se manifeste déjà dans la mythologie judéo-chrétienne. Ce qui est nouveau, c'est le pessimisme amer qui s'allie au mépris atavique de la femme.

L'objectif de cette communication est de présenter les motifs misogynes les plus frappants et d'en dégager les traits caractéristiques communs. Elle montrera la femme telle qu'elle est vue par l'homme de l'époque et les solutions que celui-ci trouve pour éviter les pièges tendus par elle. Dans cette brève intervention je dois me borner à étudier les œuvres littéraires proprement dites. L'analyse de la correspondance et du journal de certains auteurs, qui permettrait une approche psychanalytique, ainsi que la référence aux arts plastiques, quoique significatives du point de vue du sujet, n'entrent pas dans les cadres de cet exposé. Vu la quantité considérable d'œuvres au centre desquelles on trouve la femme fatale, la sélection des ouvrages cités a été difficile et nécessairement arbitraire. Il paraît sans doute paradoxal de rapprocher naturalistes (Céard, Hennique, Zola) et subtils (les Goncourt), décadents névrosés (Huysmans, Lorrain) et indépendants (Flaubert, Maupassant), mais les parallélismes qui se dessinent entre leurs œuvres font mieux ressortir les différents accents.

L'un des traits caractéristiques de la misogynie de l'époque c'est que la femme apparaît exclusivement comme l'objet d'une œuvre d'art. Comme sujet-créateur elle n'existe pas aux yeux des gens de lettres. La seule exception qu'ils ne peuvent pas ignorer, notamment Georges Sand, ne reçoit qu'un éloge ironiquement bienveillant. Maupassant, par exemple, rend hommage à Georges Sand, à la femme exceptionnellement intelligente, supérieure à beaucoup d'hommes. Mais cela ne l'empêche pas d'affirmer, d'après Spencer, que « [...] *la femme artiste est un monstre dans la nature* [...] »<sup>2</sup> Il explique la raison de sa négation absolue : « *Ce qu'on pourrait, en général, reprocher à tous ces écrivains en robe, c'est l'absence de cette chose subtile, indéfinissable qu'on appelle l'art. [...] La femme, en général, quel que soit son génie, ne connaît point, ne produit point, et ne comprend guère cette chose vague et toute-puissante.* »<sup>3</sup>

La position que les hommes de lettres occupent est équivoque : que la femme écrive pour son propre plaisir, mais elle ne doit pas oublier que les chefs-d'œuvre ne naissent que par des hommes. On peut tirer la conclusion

<sup>2</sup> Maupassant : La femme de lettres in *Chroniques*, t. II, p. 430.

<sup>3</sup> Maupassant : Les femmes de lettres in *Chroniques*, t. II, p. 191.

que la femme reste l'essentiel objet représenté dans la littérature, mais nullement le sujet représentant.

Dans la deuxième moitié du siècle on assiste à une étrange métamorphose. La femme angélique, célébrée par la génération romantique, se transforme en la goule perverse des années 1880–90. La voie est ouverte par Baudelaire qui oppose la femme angélique à la femme diabolique. Chez lui elles représentent encore les deux faces de l'éternel féminin, issu de la tradition chrétienne. Lentement c'est la femme-Satan qui l'emporte. Parallèlement à cette évolution un autre changement se produit imperceptiblement, d'une œuvre à l'autre, d'un auteur à l'autre. Le sens de la notion « femme fatale » se modifie. Désormais on désigne par là non seulement la femme irrésistible, mais on commence à l'identifier à la femme expérimentée, à la jeune fille, à la dépravée, à la méchante, à la trop belle, à la juive, à la perverse etc. Vers la fin du siècle, la femme fatale égale la femme tout court.

Cette idée est due à la sélection naturelle de Darwin, selon laquelle le mâle assure la variété, tandis que la femelle offre l'espèce. Il en découle que l'homme est nécessairement original, tandis que la femme reste typique. Cette théorie est illustrée par de nombreux romans qui suggèrent que malgré l'extrême variété des types de femmes, la Femme est toujours la même. Dans *La Tentation de Saint Antoine* Flaubert fait dire à la reine Saba : « Toutes celles que tu as rencontrées [...], toutes les formes entrevues, toutes les imaginations de ton désir, demande-les ! Je ne suis pas une femme, je suis un monde. Mes vêtements n'ont qu'à tomber, et tu découvriras sur ma personne une succession de mystères ! »<sup>4</sup> La femme artificielle, créée par Edison dans *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam, incarne toutes les femmes possibles et devient par là le symbole de la femme parfaite.

Regardons maintenant de plus près comment est la fameuse femme fatale, définie par Dottin-Orsini de la façon suivante :

« La fatalité la mène, elle apparaît comme l'instrument de forces qui la dépassent, et à qui elle ne fait que prêter, un temps, son corps : conception mythologique qui permet, au même moment, d'affirmer sa stupidité de pure matière, de marionnette insensible et manipulée. Le discours masculin joue ainsi sur les deux tableaux de célébration et de l'anathème. [...] il faut qu'elle meure pour que survive celui qu'elle met en péril. »<sup>5</sup>

Le seul point sur lequel les auteurs s'accordent, c'est que la femme fatale doit être nécessairement belle. En examinant les figures féminines des romans contemporains, il nous saute aux yeux que la fascination

<sup>4</sup> Flaubert : *La Tentation de Saint Antoine*, p. 51.

<sup>5</sup> Dottin-Orsini : *Cette femme qu'ils disent fatale*, p. 18.

qu'elles éveillent ne réside pas dans les traits extérieurs. L'ensorcellement féminin reste inexplicable, énigmatique, venant l'on ne sait pas d'où. Le mystère de la Femme se fond souvent dans la symbolique du sphinx. Avec cette image mythologique de la sphinge on se trouve, tout comme Œdipe, devant l'énigme de l'homme. « *Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris* »<sup>6</sup> — dit la Beauté de Baudelaire. L'héroïne de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly *A un dîner d'athées* est « *un sphinx qui dévorait le plaisir silencieusement* ». <sup>7</sup> Villiers de l'Isle-Adam fait l'aveu suivant : « *J'admirais cette femme aux paupières baissées, Sphinx cruel, mauvais rêve, ancien désespoir.* »<sup>8</sup> Maupassant insiste volontiers sur le « *sourire de sphinx* »<sup>9</sup> qu'ont parfois les femmes. Ce visage de sphinx de la femme est tel qu'on le conçoit vers 1880—90 : il reflète une beauté dangereuse et mystérieuse à la fois.

La femme apparaît souvent comme un être sursexué, voué à l'amour physique et uniquement à cela. Comme par exemple Germinie des frères Goncourt : « *Un charme aphrodisiaque sortait d'elle, qui s'attaquait et s'attachait à l'autre sexe [...]. A côté d'elle, on se sentait près d'une de ces créatures tremblantes et inquiétantes, brûlantes du mal d'aimer [...]* »<sup>10</sup>

Dans ce roman, considéré comme l'une des premières œuvres décadentes en France, les Goncourt accentuent encore la responsabilité des hommes dans la chute de Germinie. Nana, l'hyperbolisation de la femme fatale, n'est plus la victime déplorable des hommes. Dans les débauches elle ne suit que son penchant, déterminé par une lourde hérédité. C'est elle qui assujettit tous les hommes de sa « meute ». Le pouvoir épouvantable de son sexe la détermine dès le premier moment où elle apparaît sur la scène : « *Peu à peu, Nana avait pris possession du public, et maintenant chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était répandu toujours davantage, emplissant la salle.* »<sup>11</sup> Tous les misogynies de l'époque expliquent la prostitution par le penchant inné, par la nature de Messaline des femmes. Tous, à l'exception de Maupassant qui préfère les filles aux femmes dites honnêtes, car celles-là font trafic de leurs corps, mais jamais de leurs sentiments.

Les périls auxquels la femme expose l'homme désignent l'un des thèmes récurrents de la littérature contemporaine. La femme peut menacer

<sup>6</sup> Baudelaire : *La Beauté*, p. 15.

<sup>7</sup> D'Aurevilly : *A un dîner d'athées*, p. 267.

<sup>8</sup> Villiers : *Conte d'amour*, p. 248.

<sup>9</sup> Maupassant : *Rose*, t. I, p. 1172 et *La Parure*, t. I, p. 1199.

<sup>10</sup> Edmond et Jules de Goncourt : *Germinie Lacerteux*, p. 97.

<sup>11</sup> Zola : *Nana*, p. 1119.

l'honneur, l'intelligence, la santé, la virilité, voire la vie de l'homme. Premièrement, c'est par ses paroles qu'elle trompe, le mensonge étant sa qualité primordiale, innée. Elle ment pour assoupir les soupçons de son mari, pour sauver les apparences, pour s'assurer un alibi, pour chasser l'ennui, pour mentir, tout court : « *Peut-être ces sortes d'organisations aiment-elles le mensonge pour le mensonge, comme on aime l'art pour l'art, comme les Polonais aiment les batailles.* »<sup>12</sup> — constate le narrateur de la nouvelle *Le dessous de cartes* de D'Aurevilly. L'homme n'est jamais à l'abri du mensonge féminin, car elle est capable de mentir même devant le Tout-Puissant. « *Je n'avais qu'un moyen de vous chasser de mon lit. J'ai menti devant Dieu, et j'ai menti, la main levée sur la tête de mes enfants, car je ne vous ai jamais trompé.* »<sup>13</sup> -avoue Gabrielle de Mascaret de Maupassant six ans après le mensonge commis. Le mari pétrifié éprouve une douleur sans bornes. Il est visé dans sa paternité, il n'est plus capable d'aimer ses enfants dont l'un est le supposé bâtard. Comment croire une femme après cela — se demande-t-il.

Gabrielle n'a pas commis l'adultère ce qui paraît plus que surprenant sous l'angle de la littérature contemporaine. Les romans, ainsi que les nouvelles, sont inondés de femmes infidèles qui bafouent leurs amants aussi bien que leurs maris. Il serait impossible de dresser une liste tout approximative qu'elle soit des héroïnes infidèles. D'une façon arbitraire, je ne cite que la production de Maupassant et celle de l'Isle-Adam, puisque ces deux auteurs semblent être obsédés par le motif de l'infidélité féminine. Certes, le genre de la nouvelle, beaucoup plus que le roman, leur permet d'épuiser toutes les possibilités inhérentes à ce sujet. Dans les *Contes cruels*, l'Isle-Adam met en scène des infidèles de toute sorte. Antonie, comme elle l'avoue à ses amis, n'a jamais été fidèle qu'à elle-même. Maryelle tente de réconcilier vénalité et fidélité. Elle se vend pour gagner de l'argent, mais elle se déclare être fidèle à son amant, du moins « en pensée et en sensations ». L'Isle-Adam, peintre désabusé des femmes cruelles, fait allusion à la portée générale de ce cas individuel : « *Mon cher, continuait-elle avec un de ces étranges regards féminins ou des esprits seuls peuvent lire, si l'on savait jusqu'à quel point mon histoire, en ceci du moins, devient celle de toutes les femmes !* »<sup>14</sup> L'expression est mise en valeur par les italiques ayant pour but d'enclencher une série d'associations, des résonances universelles chez les lecteurs.

L'infidélité féminine est l'un des thèmes constants de la production de Maupassant également. Il réussit à étaler mille variations sur le même sujet.

<sup>12</sup> D'Aurevilly : *Le dessous de cartes*, p. 250.

<sup>13</sup> Maupassant : *L'Inutile beauté*, t. II, p. 1222.

<sup>14</sup> Villiers : *Maryelle*, p. 238.

Il dépeint une baronne ayant commis l'adultère uniquement parce qu'elle a imité la prostituée d'en face. Une autre femme bafoue son mari pour la seule raison qu'elle le trouve ridicule dans sa peur de devenir cocu. Maupassant fait passer devant nos yeux des femmes qui trompent leurs maris dans le lit conjugal, des femmes qui séduisent le meilleur ami de leurs époux, des femmes frigides qui espèrent connaître le plaisir dans la liaison illégitime etc. Le sujet de la femme inconstante passe pour l'un des traits qui situe l'auteur dans l'air du temps. Sans pouvoir, ni vouloir échapper à l'influence de l'atmosphère misogyne de son époque, Maupassant obéit également à la logique de sa propre conception pessimiste de la femme. Paradoxalement c'est justement ce motif, quasi obligatoirement présent dans les œuvres de l'époque, qui nous fait révéler dans quelle mesure Maupassant se distingue des misogynes par excellence, comme D'Aureville, Mirbeau ou Lorrain. Que dire de sa misogynie quand il raconte avec tant de pitié des destins de femmes, même ceux des femmes infidèles ?

L'infidélité blesse les maris/les amants dans leurs sentiments, dans leur honneur, aussi bien que dans leur vanité. Mais les femmes peuvent mettre au péril la virilité des hommes également. Parmi les motifs préférés des auteurs en question l'on peut découvrir celui de la femme castratrice. Nous n'avons qu'à relire *Hérodiade* de Flaubert pour comprendre que la castration ne constitue pas une hantise inventée par les misogynes énervés de la Belle Epoque. Flaubert recourt à la mythologie pour nous faire comprendre l'influence néfaste de la femme fatale. Il compare Hérodiade à Cybèle, déesse de la Terre, qui a contraint son amant, Atys, à la chasteté. Celui-ci, ayant violé ce vœu, dut se castrer. C'est à ce mythe que fait écho la stérilité d'Antipas, interprétée par Jean Baptiste comme punition d'avoir commis l'inceste en épousant Hérodiade, sa belle sœur, de plus au vivant du mari. Antipas est donc frappé dans son inceste, tout comme Atys. Sa stérilité est le pendant de la castration du mythe grecque.

Le fantasme de castration est exprimé dans plusieurs textes de l'Isle-Adam également. Il sous-tend, par exemple le conte *Le convive des dernières fêtes* ou rien n'est exprimé directement, mais tout est suggéré par des paroles à double sens.

Dans la nouvelle *L'Inconnue* de Maupassant c'est l'imagination surchauffée du personnage masculin qui pourrait expliquer son impuissance inattendue. L'inconnue, hypersexualisée aux yeux du baron et par sa race (elle est juive), et par sa moustache (ce trait de la virilité chez la femme est le signe d'une puissance sexuelle hors de commun), paraît aux yeux de l'homme fasciné comme un être presque surnaturel, une magicienne venue des *Mille et une nuits*. L'impuissance est sa punition d'avoir osé regarder ce corps diabolique, fascinant.

Suivant la logique misogyne, il arrive que la femme ne se contente pas de châtrer l'homme, elle décide de l'anéantir. La femme qui tue est l'un des pivots de la conception misogyne, et devient par là figure emblématique de cette littérature. Susannah Jackson de l'Isle-Adam est prête à s'ensevelir à la campagne avec un « *bel enfant, qu'elle s'y distraira, languissamment, à tuer à son aise.* »<sup>15</sup> Nana de Zola devient le type parfait de la femme qui tue, avec son « *sourire aigu de mangeuse d'hommes* ». <sup>16</sup> Célestine dans *Le journal d'une femme de chambre* de Mirbeau satisfait son appétit sexuel insatiable aux dépens de son amant Georges, gravement malade d'ailleurs, en le précipitant dans la mort inévitable : « *Et, le désir réveillé en moi, ce fut un supplice atroce dans la plus atroce des voluptés d'entendre les soupirs et les petits cris de Georges, d'entendre le bruit de ses os qui, sous moi, cliquetaient comme les ossements d'un squelette* ». <sup>17</sup>

C'est de cette façon qu'est franchi le pas séparant la femme qui tue de la femme qui tue pour rechercher de la volupté. La puissance de l'instinct sexuel qui peut conduire la femme aux pires déchéances, et jusqu'au meurtre, réveille en elle le plaisir par les perversions ou par la mort. Le sommet de cette littérature est *Le jardin des supplices* de Mirbeau où Clara identifie la volupté avec la mort, considérées comme les deux représentations de la même exaltation physiologique. Clara incarne toutes les obsessions des misogynes : femme cruelle, lubrique qui s'adonne avec frénésie aux diverses perversions et qui entraîne l'homme dans la boue. Elle est présentée comme la reine des charognes.

Le parallélisme entre la femme et la charogne, issu du célèbre poème de Baudelaire, devient vite un lieu commun littéraire. Il est fondé sur le fait que la femme, charogne elle-même, moralement pourrie, n'est jamais dégoûtée par l'immondice. La différence entre l'absence de la répugnance et la jouissance que l'on y trouve disparaît peu à peu : la femme cherche la saleté pour s'y plaire, comme Nana de Zola, Clara de Mirbeau ou Sapho de Daudet. Désormais, la figure de la prostituée, belle dehors, pourrie dedans, incarne la pourriture soit réelle, soit morale.

Chez certains auteurs la femme-charogne devient l'allégorie de la syphilis. Cette maladie devient le fléau de la société contemporaine dont fait témoignage le cauchemar de des Esseintes dans *A rebours* de Huysmans, notamment le cheval au galop, symbole de la syphilis triomphante. Image symbolique par excellence : la génération romantique est ravagée par le mal du siècle, celle des années 1870–90 l'est par la maladie du siècle. Selon

<sup>15</sup> Villiers : *Le convive des dernières fêtes*, p. 100.

<sup>16</sup> Zola : *Nana*, p. 1118.

<sup>17</sup> Mirbeau : *Le journal d'une femme de chambre*, p. 189.

l'heureuse formule de Pierre Albouy la Trinité de la décadence est composée de la Luxure, de l'Hystérie et de la Grande Vérole.<sup>18</sup>

C'est cette maladie également qui est mise en valeur par Zola dans la fameuse description du cadavre de Nana, devenue une « *bouillie informe* » pleine de pustules semblant « *une moisissure de la terre.* » Nana, la mouche d'or qui contamine toute une société, la femme fatale-charogne qui corrompt tout ce qu'elle touche, devient l'allégorie de la syphilis : « *Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.* »<sup>19</sup> Ce corps pourri, cette charogne féminine se présente comme l'image emblématique de l'époque décadente.

Cette scène fait écho à la description de la duchesse d'Arcos dans la nouvelle intitulée *La Vengeance d'une femme* de D'Aurevilly. La duchesse, pour venger son mari du meurtre de l'homme qu'elle a aimé, devient fille publique pour avilir son époux, pour déshonorer le nom de celui-ci. Dans ce jeu horrible elle attrape la petite vérole, et par là, la vengeance est encore plus douce à son cœur.

Maupassant, dans la nouvelle *Le lit 29*, utilise le même motif de la prostituée contaminée qui ne cesse de propager la maladie. Dans cette nouvelle la fille donne la mort par amour pour la Patrie, elle pourrit les officiers d'une garnison prussienne.

Après avoir énuméré les dangers auxquels le contact de la femme expose les hommes, il faudrait examiner comment ils essaient d'y échapper. La première solution qui s'impose c'est de vivre seul. L'ermitage luxueux de des Esseintes devient l'emblème de la génération névrosée des décadents. Sa tentative, pareillement à celle des fameux célibataires des nouvelles de Maupassant (par exemple *La Chevelure*, *L'Apparition*, *Le Horla*, *Qui sait ?*), échoue. La solitude débouche souvent sur la folie, surtout si le vide, causé par l'absence de la femme, est rempli par un fétiche quelconque. Des Esseintes collectionne des livres précieux et, quelle surprise, des représentations de Salomé, femme fatale du siècle par excellence, peintes par Gustave Moreau. Chez Maupassant on trouve plusieurs objets qui remplissent auprès de l'homme la fonction de la femme aimée : les bibelots dans *Qui sait ?*, un portrait de femme dans les nouvelles *A vendre* et *Un portrait*, la chevelure de femme dans la nouvelle du même titre, ou les orchidées dans *Un cas de divorce*. Maupassant, conformément à sa vision du monde pessimiste, fait toujours du fétiche une passion funeste qui mène l'homme à la folie.

<sup>18</sup> Albouy : *Mythes et mythologies dans la littérature française*, p. 80.

<sup>19</sup> Zola : *Nana*, p. 1485.



Si cette voie aboutit inévitablement à l'échec, l'homme se crée un idéal dont l'attrait réside justement dans le fait qu'il est inaccessible, qu'il reste un rêve irréalisable. « *On n'aime bien que les femmes qu'on n'a pas eues* »<sup>20</sup> — dit Octave dans *Pot-Bouille* de Zola. Maupassant semble être torturé par l'image de la femme rêvée que l'homme ne possédera jamais. Il la nomme « *le grand mensonge du Rêve* ».<sup>21</sup> Cette adoration d'une femme imaginée, idéalisée est la conséquence du total mépris de la femme réelle.

Si toutes ces tentatives échouent, il ne reste que deux possibilités : la tuer ou se tuer. Les héros des romans contemporains choisissent le plus souvent cette dernière solution. Comme par exemple le petit Georges dans *Nana* de Zola, ou plusieurs personnages de l'Isle-Adam et de Maupassant. De cette façon le cercle vicieux, enclenché par l'absence de la femme, se referme sur l'homme.

En guise de conclusion, on peut constater que dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle la femme passe pour le principal objet représenté de la littérature. Impassible chez les symbolistes, vulgaire chez les naturalistes, perverse chez les décadents, elle est toujours la Femme fatale. L'identité masculine, se sentant menacée par ce monstre, s'exprime dans de nombreux romans. Par la représentation de ce sujet d'actualité les auteurs cherchent à offrir à leur public masculin le sentiment d'identification. « Prenez garde ! » — c'est le message de ces romans d'éducation modernes.

## Bibliographie

ALBOUY, Pierre : *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

BAUDELAIRE, Charles : *La Beauté* in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.

D'AUREVILLY, Barbey : *A un dîner d'athées, Le dessous de cartes* in *Les diaboliques*, Paris, Garnier—Flammarion, 1967.

DOTTIN-ORSINI, Mireille : *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset Fasquelle, 1993.

FLAUBERT, Gustave : *La Tentation de Saint Antoine* in *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, t. 1.

GONCOURT, Edmond de-Jules de : *Germinie Lacerteux*, Paris, Garnier—Flammarion, 1990.

MAUPASSANT, Guy de : *Rose, La Parure, L'Inutile beauté, Solitude* in Maupassant : *Contes et nouvelles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, t. I—II.

<sup>20</sup> Zola : *Pot-Bouille*, p. 408.

<sup>21</sup> Maupassant : *Solitude*, p. 1258.

MAUPASSANT, Guy de : *La femme de lettres, Les femmes de lettres in Chroniques*, Coll. 10/18, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, éd. Hubert Juin, t. II.

MIRBEAU, Octave : *Le journal d'une femme de chambre*, Paris, Gallimard, 1984.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste : *Conte d'amour, Maryelle, Le convive des dernières fêtes in Contes cruels*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 1983.

ZOLA, Emile : *Nana*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, t. II.

ZOLA, Emile : *Pot-Bouille*, Paris, Fasquelle Editeurs, 1957.

## **Littératures postcoloniales maghrébines : un imaginaire absorbé par la société multiculturelle**

**Hollósi Szonja**

Le titre de cette communication se veut à la fois un bref résumé de l'histoire de la réception des littératures maghrébines depuis bientôt un siècle, et une introduction aux différentes voies de recherches entreprises dans les Facultés de Hongrie. Or, non seulement cette première entreprise a semblé nous dépasser, mais le vocabulaire et la problématique proposés plus haut exigeront, eux aussi une explication qui, quoique non exhaustive, conduira les représentant des Départements d'Etudes Françaises et Francophones présents à ce colloque jusqu'à des profondeurs qui leur permettront de reconsidérer la relation entre littérature « parisienne » et littératures de l'ancienne « périphérie ».

### **I. Evolution de la réception des littératures maghrébines de langue française :**

La critique des littératures des différentes aires francophones a montré une évolution relativement lente. Arlette Chemain, lors d'un séminaire tenu à l'Université de Nice Sophia-Antipolis<sup>1</sup> a donné une liste d'appellations pour les littératures de langue française. Cette liste ne reflète que trop franchement les relations historico-politiques plus ou moins connues qu'entretiennent la Belgique avec la France (« Lettres françaises de Belgique »), l'Italie avec les ressortissants des pays du Maghreb dont une partie s'installe chez elle (« Littérature des pays émergents ») ou la France avec ses anciennes colonies (« littérature périphérique », « Littérature mineure », etc.)

L'usage du pluriel n'est que l'acquis des années 1990 où, du moins pour les littératures maghrébines de langue française, la critique salue d'ores et

---

<sup>1</sup> Séminaire intitulé « Littératures francophones » d'Arlette CHEMAIN DEGRANGE, 1998–1999, Programme du DEA Lettres Modernes, UNSA. Voir aussi : CHEMAIN Arlette : « Törések és átalakulások : kérdések a frankofón irodalmak jövőjéről. Az Észak-Dél tengely » (Les Lettres Francophones entre scissions et reconstructions. Quel devenir ? (Axe Nord-Sud), *Acta Historica*, Tomus CXI, Szeged, 2001, pp. 27–35.

déjà la *troisième* génération d'écrivains francophones de l'aire maghrébin. Certes, dans les premiers moments de l'apparition des littératures coloniales, les écrivains, de culture française car formés dans des écoles du colonisateur, s'inspiraient essentiellement de l'imaginaire culturel de l'hexagone. C'était pour eux un patrimoine marqué par une histoire de vainqueurs, d'une identité européenne, donc judéo-chrétienne, etc.

C'est dans les années 1920 que les premiers écrits de langue française apparaissent en Algérie, d'auteurs d'origine algérienne. Les écrivains comme Ben CHÉRIF, Abdelkader HADJ HAMOU, Chukri KHODJA, Mohammed OULD CHEIKH passent alors quasiment inaperçus. Des mauvaises langues prétendent voir l'incarnation de la formule memmienne dans les écrits des dits auteurs.<sup>2</sup> De nos jours, Ahmed Lanasri<sup>3</sup> et Ferenc Hardi,<sup>4</sup> chercheurs hongrois et enseignant de l'Université Péter Pázmány qui excellent en premier lieu dans l'étude de cette littérature montrent qu'elle diffère tant des œuvres ultérieures venant des pays de l'Afrique du Nord.

Les années 1940–1950, avant d'apporter les écrits véritablement retentissants sur le plan international, voient paraître un certain nombre d'ouvrages — romans en premier lieu<sup>5</sup> — que l'on se plaisait à appeler ethnographiques. Les algériens Mouloud Mammeri,<sup>6</sup> Mouloud Feraoun,<sup>7</sup> Mohammed Dib<sup>8</sup> ou le marocain Ahmed Sefrioui<sup>9</sup> se sont vus « classés » comme des romanciers ethnographiques en langue française. Nourris aussi bien de la culture française et européenne que de celle de leurs parents,

---

<sup>2</sup> Albert Memmi, écrivain tunisien a publié en 1957 *Le Portrait du Colonisé précédé du Portrait du Colonisateur*, œuvre dans laquelle l'auteur esquisse l'accomplissement du processus de l'aliénation chez les deux parties, colonisés et colonisateurs. Cela est dû au contexte colonial et à l'évolution de l'aliénation comportant une phase où l'Opprimé, idolâtrant alors le Colonisateur croit pouvoir devenir son semblable, les conditions de la colonisation, c'est-à-dire le refus de soi-même une fois acceptés.

<sup>3</sup> LANASRI Ahmed, *La littérature algérienne de l'entre-deux-guerres. Genèse et fonctionnement*, Paris, Publisud, 1995.

<sup>4</sup> Sa thèse de doctorat est en préparation.

<sup>5</sup> Le choix du genre : romans et nouvelles a suscité des réflexions, analyses et parfois des réactions vives qui prenaient pour cible les écrivains ayant manifestement quitté le chemin de la littérature traditionnelle orientale.

<sup>6</sup> MAMMERI Mouloud, *La colline oubliée*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978 (c1952, Plon)

<sup>7</sup> FERAOUN Mouloud, *La Terre et le Sang*, Paris, Seuil, 1962 (c1953)

<sup>8</sup> DIB Mohamed, *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952.

<sup>9</sup> SEFRIOUI Ahmed, *La Boîte à merveilles*, Paris, Seuil, 1954.

trésors des traditions précoloniales, ils ont certes répondu aux exigences de la notion d'éthique de l'écriture ethnographique.

Les romans ou nouvelles de ces auteurs, dans leur *imagerie* associent des éléments ethnographiques à des termes universels. Certes, dans l'école que fréquente Driss dans « Le Passé simple » de Driss Chraïbi en 1954 renvoie indubitablement à l'école de l'Autre, milieu envié de « civilisés ». Au contraire dans « La Porte enluminée », nouvelle d'Ahmed Sefrioui dans le recueil intitulé *Chapelet d'ambre* et paru en 1964,<sup>10</sup> la même notion de l'école renvoyant à l'école française est la métaphore du lieu où, moyennant le respect de certaines règles, l'enfant maghrébin peut replonger dans l'univers familier des traditions. Dans la nouvelle citée, qui porte comme épigraphe, un verset du Coran, le début marque d'ores et l'importance moindre qui est attribuée à la présence étrangère :

« Faute de points de repère, j'ignore mon âge. Cela ne me gêne pas. Et lorsque je me suis présenté à l'école pour me faire inscrire, j'ai affirmé que j'avais douze ans, pour satisfaire la curiosité du directeur. Un jour, fatigué de ce chiffre, je l'ai changé pour celui de quinze. J'ai donc toujours quinze ans, depuis l'année des sauterelles. Je vais au collège, mes parents en sont fiers. » (op. cit. p. 15)

Récits oniriques, se plaît-on à répéter à propos de ces écrivains ethnographiques comme Sefrioui au Maroc ou Dib en Algérie. Mais la découverte des valeurs mystique de la culture originelle, l'idéalisation du peuple à qui les œuvres qualifiées d'ethnographiques seraient censées parler<sup>11</sup> ou le message transmis par les textes, à savoir que seul un retour aux origines serait à même de rétablir la dignité anéantie des peuples colonisés ne sont des critères réservés ni à une période ni à des auteurs. *Au Café*, recueil de nouvelles de Mohammed Dib qui paraît en 1955 contient des récits imprégnés eux aussi d'onirisme (cf. « Au café », « La petite cousine », « L'héritier enchanté »).

<sup>10</sup> SEFRIOUI Ahmed, *Chapelet d'ambre*, Paris, Seuil, 1964. Cette date de parution est loin d'être la seule à échapper à une quelconque catégorisation chronologique de ces littératures.

<sup>11</sup> N'oublions pas que dans le contexte donné, le taux d'analphabétisme élevé a rendu impossible la lecture de ces récits pour le peuple ciblé et cela non seulement à l'aube de l'apparition de ces littératures mais aussi plus tard, après les années 1960, où les tentatives d'arabisation dans les trois pays ont éprouvé des difficultés pour s'imposer. L'intelligentsia était pour la plupart francisante et, à part l'entreprise à valeur de modèle de Kateb Yacine, écrivain algérien de langue française et considéré comme le père de la littérature maghrébine, d'instituer un théâtre de dialecte berbère, les masses n'ont pas pu entrer en contact avec leurs intellectuels.

## II. Littératures postcoloniales, écritures de l'immigration

L'avènement de l'ère postcoloniale, c'est-à-dire celle des littératures maghrébines dans les années 1950–1960 apporte un trait commun aux plus remarquables des écrits des trois pays : la transgression du style des récits. Les deux ouvrages les plus marquants de l'époque sont sans doute *Nedjma* de l'algérien Kateb Yacine et *Le Passé simple* de Driss Chraïbi.

Ayant participé, quoique en nombre inégal à la seconde guerre mondiale aux côtés de la France, les mouvements nationalistes se renforcent progressivement ; ils vont susciter des réactions irascibles et une non-écoute générale de la part de ceux qui avaient accepté les maghrébins lorsqu'il s'agissait de lutter pour la cause française. La métropole, par nécessité économique entre les deux guerres mondiales, a dû recruter de la main-d'œuvre bon marché pour les travaux physiques les plus ardues ; mais elle a semblé — malgré quelques mesures prises en faveur des vagues migratoires des années de la décolonisation — fermer ses portes aux maghrébins songeant à un avenir français après un passé francisé.

Nous connaissons de l'histoire les événements de Sétif et de Guelma en Algérie, le 8 mai 1945, qui ont gelé l'atmosphère non plus chaleureuse entre les deux parties — plutôt antagonistes que complémentaires désormais. Par contre, le Maroc connaît une progression nationaliste plus paisible (sans oublier les incidents comme celui de Casablanca où le déplacement du roi marocain Mohamed V), la grande crise franco-marocaine n'aboutit pas à une guerre. La Tunisie, malgré la destitution, ici aussi, de Moncef bey ayant réclamé des réformes, acquiert l'indépendance sans cette extrême vague de violence sanglante qui a caractérisé les moments longs et douloureux de la libération en Algérie, à laquelle elle n'est parvenue qu'en 1962 et au prix de cinq ans de guerre.

Le quinquennat de l'aliénation<sup>12</sup> entre 1952 et 1956 nous apporte des œuvres maghrébines de langue française qui sont devenues aujourd'hui des classiques de ces littératures et ont grandement contribué à la « décentralisation » de la vie littéraire française.<sup>13</sup>

Qualifier ces littératures de postcoloniales a semblé, pendant un moment salvateur et libérateur car le lecteur non averti aurait pu espérer que regrouper les productions littéraires des différentes aires des anciennes

<sup>12</sup> Terme emprunté à Isaac Yetiv.

<sup>13</sup> CHRAÏBI Driss, *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954 ; MEMMI Albert, *Agar*, Paris, Gallimard, 1985 (c1955) ; KATEB Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956 ; CHRAÏBI Driss, *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955 ; DIB Mohamed, *Au café*, Paris, Le Seuil, 1955 ; CHRAÏBI Driss, *L'Ane*, Paris, Denoël, 1956.

colonies pourrait renvoyer uniquement au fait colonial indiscutable et bien moins réducteur que la quête répétée de l'imaginaire social qui doit être soit « indigène » soit français ou anglais, espagnol, etc. Il aurait pu ne s'agir que du contact objectivement existant de deux cultures dans des contextes où l'une, par sa position économique, politique ou militaire avait dominé l'autre.<sup>14</sup> Comme écrivait Jean Déjeux, fondateur de la critique sur les littératures maghrébines de langue française :

« Il faut tenir compte [...] de la *dimension historique*. Née dans un contexte historique précis, cette littérature ne peut pas ne pas en être profondément marquée. »<sup>15</sup>

La parution en 1969 de *La Répudiation* de Rachid Boudjedra qui réactive l'ancien débat sur la question de la langue d'expression et de l'appartenance culturelle évoque — ou plutôt révoque — la phrase mainte fois citée d'Albert Memmi : « la littérature colonisée de langue européenne semble condamnée à mourir jeune ».<sup>16</sup> Le point de repère d'une nouvelle identité est, par définition, le postcolonialisme, mais les littératures francophones se différencient et les différentes œuvres des auteurs d'origines tunisienne, marocaine, algérienne ou beur<sup>17</sup> échappent aux catégories nationales ou même postcoloniales.

Les images de l'ascendance qui ont caractérisé le premier roman de Chraïbi se muent en une profonde dépression à la parution du deuxième ouvrage *Les Boucs*. Ce roman encadré d'une histoire modelant les illusions perfusées aux colonisés de la part des colonisateurs de bonne volonté (terme d'Albert Memmi) raconte le destin de Yalann Waldik, immigré algérien en France. Le narrateur, en décrivant un groupe d'immigrés maghrébins donne une image noire de l'avenir jadis prometteur :

<sup>14</sup> Voir : MOURA Jean-Marc, *Littérature francophones et théorie postcoloniale*, Coll. Ecritures Francophones, Paris, PUF, 1999.

<sup>15</sup> DEJEUX Jean, « Littérature maghrébine de langue française et interpénétration des cultures », *Acculturation. Actes du XI<sup>e</sup> Congrès de l'AILC*, Paris, du 20 au 24 août 1985. Vol. 9, pp. 95—103.

<sup>16</sup> MEMMI Albert, *Le Portrait du Colonisé précédé du Portrait du Colonisateur*, Paris, Payot, 1973 (c1957), p. 140—141.

<sup>17</sup> Le terme *beur* désigne la génération d'auteurs de parents d'origines maghrébines, émigrés en France. Azouz Begag, écrivain beur, dans son ouvrage *Ecarts d'Identité* en donne la définition suivante : *Beur* : mot désignant une substance alimentaire, grasse et onctueuse (voir Petit Robert). De plus en plus écrit de cette façon par les journalistes (grosse faute d'orthographe ! cf. *La Disparition* de G. Perec. Voudrait maintenant désigner une population issue de l'immigration maghrébine. . . on a eu *Pain et Chocolat*. . . manquait le Beur. Décidément, l'immigration ça se mange bien au petit déjeuner !

« Pas un sens critique ne les eût distingués l'un de l'autre, la vie les avait rendus prisonniers de leur hargne et égaux en misère. Jadis ils avaient eu un nom, un récépissé de demande de carte d'identité, une carte de chômage... » (op. cit. p. 28.)

Une étude de l'évolution de l'image de l'Autre nous révèle crûment le scénario memmien esquissé dans le *Portrait...* En effet, nous constatons également un décalage entre le surgissement d'une image dans l'imaginaire d'un auteur et les tournants décisifs en histoire, en mesure de changer ladite image. Tandis que *Agar*, roman d'Albert Memmi paru en 1955, annonce l'échec du couple mixte, ce thème continuera pendant longtemps à alimenter, voire obséder un bon nombre d'écrivains maghrébins.

« Or Saraï, femme d'Avram, ne lui avait point donné d'enfants. Elle avait une servante égyptienne, nommé Agar... » (Genèse, 16,1)

C'est une citation biblique que place l'auteur en épigraphe à ce roman qui relate le mariage du protagoniste tunisien, de religion juive lequel épouse en France une alsacienne et l'amène au pays. Dans le livre précédent, un autre vers annonçait le destin sombre des descendants d'Abram :

« Yahvé dit à Abram : 'Sache bien que tes descendants seront des étrangers dans un pays qui ne sera pas le leur. Ils y seront esclaves, on les opprimerà pendant 400 ans. » (Genèse, 15,13)

Le thème du mariage mixte apparaît comme un thème obsédant dans ces littératures. Posséder l'Autre comme exutoire potentiel des pulsions agressives est connu de la psychanalyse. Apprivoiser cet(te) Autre contribue, comme nous le voyons dans les trois romans des années 1990 de Driss Chraïbi,<sup>18</sup> à lui redonner une place digne sur l'échelle sociale imaginaire.

### Emancipation de la « périphérie »

L'œuvre d'Assia Djebar, romancière, historienne et cinéaste d'origine algérienne laisse sa trace ineffaçable dans le patrimoine littéraire international. Arlette Chemain, dans sa conférence tenue à Szeged, en septembre 2001, intitulée *Résistances et résurgences du fond culturel méditerranéen dans des écrits modernes* consacre un long passage aux mythes obsédant l'écrivaine :

« Assia Djebar historienne et romancière, dans son film « Les femmes du Mont Chenoua », comme dans le chapitre sur le tournage enchâssé dans le roman « Vaste est la prison » (1995) s'autorise des allusions à des pratiques

<sup>18</sup> CHRAÏBI Driss, *L'Inspecteur Ali*, Paris, Denoël, 1991 ; CHRAÏBI Driss, *L'Inspecteur Ali à Trinity College*, Paris, Denoël, 1996 ; CHRAÏBI Driss, *L'Inspecteur Ali et la C.I.A.*, Paris, Denoël, 1997.



archaïques. Elle mentionne par exemple les amulettes que sa mère accroche sous les vêtements européens, sur la poitrine de la collégienne rejoignant l'internat du lycée français. »

Les descriptions de la condition féminine dépassent le niveau d'*alter* pour atteindre celui d'*alius*, critère d'esthétique littéraire selon Jean-Marc Moura.<sup>19</sup> « Les littéraires relèveront le rôle du bestiaire, la richesse des métaphores animales », écrit Arlette Chemain. Elle nous explique, en connaisseur averti des littératures et cultures subsahariennes, l'origine des images que, par ailleurs, non revisitons dans *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui, jeune écrivaine beur en 1991.

« Le lecteur prend conscience de la résurgence de rituels animistes pratiqués également plus au Sud sur le Continent. Le texte intitulé 'La horde primitive' fait état des cheveux défaits, ébouriffés en signe de deuil, trait négro-africain. La malédiction de la belle-sœur, elle-même femme, quand naît une fille (on attendait un garçon) est-elle en cause lorsque le bébé mourra ? »

Horváth Miléna, chercheur et enseignante à l'Université de Pécs a consacré sa thèse de doctorat à Assia Djébar : « Entre voix, écrits et images : Modalités de l'entre-deux littéraire dans la seconde partie de l'œuvre d'Assia Djébar ». L'apport littéraire de la situation « interculturelle » des écrivains d'origine maghrébine se ressent, de plus en plus, comme un privilège qui trace les contours de la nouvelle identité que, pourtant, la plupart des écrivains continue à chercher. . . En effet, nous observerons, après un tour d'horizon indignement bref qui ne servira qu'à démontrer, dans le cadre de cette communication ayant pour tâche première de rendre compte d'un corpus qui ne devient celui des chercheurs hongrois qu'à partir des années 1970, que nous assistons à une translation des axes de l'altérité dans ces littératures.<sup>20</sup> Sous nos yeux disparaissent les antagonismes

<sup>19</sup> Les notions d'*alter* et d'*alius* nous servent à porter un jugement sur le scénario qu'un auteur propose à partir des images de l'Autre. Ces deux termes ont été introduits par J.-M. Moura dans son ouvrage *L'Image du tiers monde dans le roman français contemporain* (Paris, PUF, 1992). En effet, il s'agit d'une répartition de la notion de l'Autre. L'*alter* serait la partie qui, sous forme de stéréotypes, existe en chacun de nous. En littérature, saisir la vraie altérité, c'est-à-dire l'*alius*, représente une valeur esthétique. Pour Moura, ce trait serait le seul valorisant d'une œuvre donnée.

<sup>20</sup> Ce constat, quoique réduit dans cet essai aux conditions des littératures maghrébines, a sa place dans la critique renouvelante des écritures québécoises ou belges. Citons les études d'Eva Martonyi, professeur des universités et chef du Département d'Etudes Françaises ou de Gabriella Tegyei, professeur de littératures françaises et francophones, spécialiste d'Anne Hébert, écrivaine québécoise, à l'Université de Veszprém.

servant auparavant à fonder le thème central d'une œuvre (cf. Colonisé vs Colonisateur). En ce qui concerne la quête toujours présente de l'identité perdue, là — du moins d'après ce que nous pensons — il ne s'agit plus d'autre chose que d'un problème qui dépasse en quelque sorte les écrivains. Pour des raisons économiques, dans les pays du Maghreb, les maisons d'éditions ne sont pas en mesure de soutenir les auteurs de langue française. Et là intervient peut-être une raison politique, à savoir que les mieux considérés sont les écrits en langue arabe, depuis les indépendances. En France, ou ailleurs, les auteurs en langue française se sentent des « non-classés », des déclassés.

La richesse des textes et les chiffres des ventes n'expliquent pas pour autant une quelconque crise. Comme nous avons signalé dans d'autres textes, le malaise vient des librairies et des critiques qui tiennent à des repères traditionnels : chez les libraires de France par exemple, nous trouvons les ouvrages des jeunes auteurs de parents maghrébins, mais de nationalité française sur l'étagère des auteurs maghrébins ou simplement étrangers. Les critiques, eux — et nous peut-être en tant que chercheurs, avons la vieille habitude de commencer les comptes-rendus par le classement des auteurs dans des catégories. Tel était le cas de Paul Smail, auteur dont, dans ce même recueil, Róbert Varga traite selon une approche linguistique. Son essai finalement, aboutit à une révélation qui a ébranlé, au moment où la vérité s'est fait jour, le cercle des littéraires les plus avertis.

Jusqu'à nos jours donc, une multitude de voix s'est fait entendre de la part des auteurs « dits » maghrébins. Après le surgissement des premiers chefs-d'œuvre au moment des indépendances, un nouvel élan a été pris vers les années 1970. Nous voyons la scène s'ouvrir et nous assistons en même temps à une plus profonde théorisation des problèmes ressentis auparavant trop directement.

Le poète tunisien Tatar Berry, à part ses recueils de poèmes (1983 : *Le Laboureur du soleil* ; 1985 : *Le Chant du roi errant*) commente régulièrement les productions littéraires maghrébines de langue française. *L'Œil du jour* (1985) d'Halé Béni, écrivain d'origine tunisienne retravaille l'antagonisme entre tradition et modernité. Dans ce roman la délocalisation des anciens repères se fait sentir, tout comme chez les plus jeunes des écrivains tels Fouad Laroui (1996 : *Les dents du topographe* ; 1998 : *De quel amour blessé* ; 1999 : *Méfiez-vous des parachutistes* ; 2001 : *Le Maboul*), Nina Bouraoui (1991 : *La voyageuse interdite* ; 1992 : *Poing mort* ; 1999 : *Le Jour du séisme*, etc.), Fadela Sebti, juriste marocaine qui fait sortir son premier roman en 2000, intitulé *Moi, Mireille, lorsque j'étais Yasmina* et qui relate l'histoire triste d'une épouse française vivant avec son mari marocain dans le pays de ce dernier et subissant un destin tragique.

Cet éloignement de la problématique héritée de l'ère coloniale s'effectue, selon les auteurs et les œuvres de manières différentes. En examinant les transformations d'un mythe, comme nous l'avons fait pour les œuvres de Chraïbi, nous constatons l'élargissement de la notion de l'Autre.<sup>21</sup> Dans l'ouvrage cité d'Hélé Béji mais encore dans *La Mémoire tatouée* (1971), *Maghreb pluriel* (1983) ou *Penser le Maghreb* (1993) d'Abdelkébir Khatibi, écrivain marocain de langue française, nous observons une théorisation des différents aspects de la question d'identité. Les artistes orientent donc les chercheurs d'aujourd'hui : Samira Douider, professeur à l'Université Casablanca II et collaborateur d'Abdallah Mdarhri Alaoui, professeur à l'Université Mohammed V de Rabat, tous les deux chercheurs spécialisés dans les littératures maghrébines de langue française, dans un entretien réalisé à Rabat l'année dernière ont confirmé l'idée de la nécessité de la redéfinition de la maghrébinité.

Mustapha Bencheikh Latmani, auteur de nombreux essais critiques, dans sa présentation de Driss Chraïbi sur le site [limag.com](http://www.limag.com)<sup>22</sup> introduit la période des dits changement dans l'œuvre chraïbienne de la manière suivante :

« *L'Ane* (1956), *De Tous les horizons* (1958) et *La Foule* (1961), ces trois récits de Chraïbi, dont il est difficile de déterminer le genre, ont un point commun : s'éloignant de la critique des sociétés tant maghrébines qu'occidentale, ils s'intéressent plus généralement aux problèmes fondamentaux de la condition humaine. [...] La référence à l'histoire se construit à partir d'une caractéristique très générale de la condition humaine : la faiblesse de l'homme conjuguée à son désir de s'en sortir. [...] Le personnage créé par Chraïbi s'instruit par autrui et ne se connaît que parce qu'il apprend à connaître autrui : dans la réflexion sur l'Autre, se développe la conscience de soi. L'opposition Orient-Occident, qui semble tenir sa légitimité de l'histoire, Chraïbi en fait porter la responsabilité aux hommes et à leur ignorance. »

<sup>21</sup> Voir notre étude intitulée « Recherches sur l'imaginaire maghrébin dans les écrits d'auteurs maghrébins des indépendances à nos jours », *Région, Nation, Europe*. Actes du colloque des 25–26 octobre 1999, Université de Szeged/Centre d'Etudes Européennes, ainsi que celle, parue sur l'Internet : "Perception of the Other in the Contemporary French Language Moroccan Literature through the Myth of the Prodigal Son", Colloque intitulé *Postcolonialism & Political Correctness* (Casablanca, du 12 au 14 avril 2001)

<sup>22</sup> <http://www.limag.com> est le site par excellence des littératures maghrébines où se retrouvent auteurs, chercheurs, professeurs, étudiants et lecteurs intéressés par ce riche patrimoine que constitue le corpus. Il fonctionne sous la direction de Charles Bonn et est fort recommandé aux intéressés non-initiés tout comme aux chercheurs déjà « engagés » sur la voie des recherches sur ces littératures.

Dans certains de ses ouvrages (*Mort au Canada* — 1975 ou la série des *Inspecteur Ali* évoqués plus haut) l'action est délocalisée par rapport à l'axe « habituel » Maghreb-France. Ailleurs, c'est l'humour qui détourne l'angle de vision du même auteur (cf. *La Civilisation, Ma mère!* — 1972 ; *Une Enquête au pays* — 1981 ; *Vu, lu, entendu. Mémoires* — 1998 ; *Le Monde à côté* — 2001).

Le retour aux mythes de la culture originelle qui caractérise *La Mère du printemps* (*L'oum er-bia*) (1982) ou *L'Homme du livre* (1994) de Chraïbi est aussi le propre de *L'Invention du désert* (1987) du défunt Tahar Djaout ou de *Loin de Médine* d'Assia Djebar. Tahar Ben Jelloun, écrivain que l'on a qualifié, non sans malice, « le plus français des marocains », revisite, lui, des thèmes universels. Tahar Bekri en traite ainsi :

« C'est dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*<sup>23</sup> de Tahar Ben Jelloun que le chant amoureux atteindra son apogée. Par le biais de son personnage non-voyant, le Consul, Ben Jelloun célèbre l'amour dans son extase extrême et suprême. Après avoir développé dans ses romans précédents les thèmes du corps et ses misères sexuelles au Maghreb, il donne des élans nouveaux à la dialectique : sexualité/amour. »<sup>24</sup>

Ben Jelloun publie en 2001 *Cette aveuglante absence de lumière* qui raconte, dans le style brillant, avec un vocabulaire et des tournures lyriques l'histoire des 58 officiers et sous-officiers, fantassins ou aviateurs qui à la suite aux deux tentatives de coups d'État (en juillet 1971, le palais Skhirat et en août 1972, l'attaque contre l'avion du roi) ont été emprisonnés dans le bagne de Tazmamart, dans le désert du Sud marocain. Les dix-huit ans de détention dans des conditions inhumaines et le fait que seuls vingt-huit d'entre eux aient survécu représentent le côté sombre de la réalité marocaine contre laquelle Ben Jelloun, selon ses compatriotes, aurait dû s'élever sans prendre du retard.

Cette brève présentation n'est heureusement qu'une partie de plus en plus réduite des résultats de recherches des universitaires qui s'engagent dans leur travail qui va s'intensifiant. Ils contribuent aux succès que connaissent les différents colloques et festivals sur le thème des littératures francophones. Le décalage que nous avons par rapport à ceux qui avaient régulièrement accès aux ouvrages évoqués devient symbolique : les chercheurs hongrois sont accueillis aux colloques internationaux comme une

<sup>23</sup> Les deux romans parus successivement en 1985 et 1987 ont été récompensés du Prix Goncourt.

<sup>24</sup> BEKRI Tahar, *Littératures de Tunisie et du Maghreb* suivi de *Réflexions et propos sur la poésie et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 101.

troisième partie, impartiale, car n'appartenant ni aux anciens colonisés, ni aux ex-colonisateurs.

Les étudiants hongrois ont leur droit à la parole : l'initiative prise par le Département d'Études Française et Francophones de Györgyi Máthé, d'initier ses étudiants, dans le cadre des cours obligatoires, aux littératures et cultures francophones est à saluer. Les intéressés puisent aujourd'hui dans la riche bibliothèque francophone appartenant au Département.

A l'occasion de la Table ronde organisée à l'Agence Internationale de la Francophonie (sous l'égide de Boutros Boutros-Ghali, présidée par la professeure de Nice citée plus haut), les 23—25 janvier 2002, les représentants des littératures francophones envoyèrent leur message aux lecteurs hongrois pour qu'ils puissent éviter les détours vers les clichés qu'a connus la réception de ces littératures. Les littératures maghrébines de langue française placées dans un contexte pluriculturel apparaissent comme un patrimoine vivant, qui se renouvelle sans cesse ; elles ont besoin de critiques hongroises, d'approches nouvelles.



## Métissage et « maghrébinité ». Quelques problèmes des écritures francophones d'aujourd'hui

Varga Róbert

La question « Qu'est-ce que l'auteur maghrébin ? »<sup>1</sup> reste toujours actuelle et relève d'une nécessité de définition d'un corpus « maghrébin » même, d'autant plus que les différentes approches (géographiques, linguistiques, culturelles) du domaine s'avèrent plutôt *impertinentes*.

Pendant quelque 50 ans, dans la dynamique des différents contextes (de la « décolonisation » jusqu'à la réalité actuelle « mondialisée »), les aspects typologiques de la littérature française ou, mieux, francophone ont visiblement changé, avec l'apparition d'une catégorie de textes qui s'inscrivent en périphérie du canon national, à l'espace incertain de l'*entre-deux*, et viennent « zoner » de la banlieue au centre de la littérature française, comme montrera l'analyse du cas « Smail ».

### Le postmoderne et le piège postcolonial

Certes, avec l'apparition de la catégorie du *moderne* et surtout du *postmoderne* dans la philosophie et dans la littérature, les tentatives de décrire « la francophonie comme le laboratoire de la culture postmoderne »<sup>2</sup> se sont intensifiées. Ce tournant épistémologique — naissant après 1968 sur le terrain français<sup>3</sup> — signifiera aussi la naissance de « l'identité à la carte », et celle de « la promotion du simulacre et de l'imaginaire. »<sup>4</sup>

Dans ce cadre, langue et culture deviennent « des entités dynamiques, instables, fluctuantes, des cibles mouvantes ».<sup>5</sup> Or, la critique, si elle parle de l'éclatement du texte maghrébin, semble parfois oublier « l'éclatement »

---

<sup>1</sup> La question a été dernièrement posée sur le site Internet « Limag ».

<sup>2</sup> Citation de S. Kandé, in : ALBERT, Christiane (éd.), *Francophonie et identités culturelles*, Karthala, 1999, p. 10.

<sup>3</sup> v. des notions comme « rhizomatisme » ou la « déterritorialisation » chez Deleuze et Guattari.

<sup>4</sup> ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture*, XYZ, Montréal, 1997, p. 29.

<sup>5</sup> R. Toumson, cité par BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire*, L'Harmattan, 1999, p. 60.

des paradigmes identitaires mêmes, souvent limités au schéma binaire du *Moi et l'Autre* ('colonisateur-colonisé'). Bien que les premières inscriptions des dimensions « mineures » (*Femme, Juif, Berbère*) dans le discours aient signalé très tôt un premier déplacement par rapport à la conception traditionnelle, pour le vrai tournant paradigmatique il faut attendre les premières réceptions françaises du discours identitaire « post-colonial » anglophone des années 90.<sup>6</sup>

### Métissage

Un des concepts clés qui a eu un succès considérable dans ce tournant épistémologique du domaine francophone est certainement le *métissage*<sup>7</sup> qui serait beaucoup plus un constat de la crise du sujet (post)moderne qu'une enquête ethnographique des racines parsemées. Paradigme identitaire pour une appartenance multiple et incertaine ; une négation du tiers exclu<sup>8</sup> ou signe d'une crise de l'État-Nation même, la pensée métisse commence à récupérer entièrement sa valeur après l'épanouissement des phénomènes migratoires vers la France et la naissance d'un corpus de « beur », quoique les réponses théoriques à ce brassage de cultures métropolitaines ne soient que provisoires. Dans le discours critique, nous trouvons plusieurs exemples du « bon usage » de la notion en tant que modèle plus universel du système des cultures<sup>9</sup> et elle symbolise également la situation contradictoire de l'espace littéraire francophone par rapport au canon « métropolitain ».

Néanmoins, le problème du métissage dépasse le canon francophone, comme l'affirme M. Condé,<sup>10</sup> et « constitue un des problèmes majeurs de la littérature tout court ». Or, cette conception du métissage, sous des pseudonymes comme *intertextualité, palimpseste, architexte* existe depuis des décennies dans la théorie littéraire, et probablement pour opposer la réception du texte « métis » à certains présupposés taxinomiques. Le métissage, dans cette interprétation, est un topos moderne de la production « rhizomatique » du discours. L'échange anonyme des modèles de l'écriture, comme au « marché » des textes-esclaves, exploite à son gré les référents

<sup>6</sup> Moura, *Littératures francophones et théorie post-coloniale*, PUF, 1999 et *Littératures post-coloniales et francophonie*, PUF, 2001.

<sup>7</sup> LAPLANTINE, François—NOUSS, Alexis, *Le métissage*, Flammarion, 1997.

<sup>8</sup> TOUMSON, Roger, *Mythologie du métissage*, PUF, 1998.

<sup>9</sup> Y compris les cultures régionales de la France et les cultures francophones. Cf. *Avertissement*, in : HUE, Bernard (raid.), *Métissage du texte*, Université de Rennes, 1993 et Toumson, op. cit., pp. 242—260.

<sup>10</sup> Cf. KANDE, Sylvie (réd.), *Discours sur le métissage, identités métisses* (en quête d'Ariel), L'Harmattan, 1999, p. 214.



errants qui émergent à la surface. « L'identité » se révèle être également un problème d'analyse textuelle : quoique le concept soit véhiculé avec autant de succès principalement dans l'interprétation de l'arrière-plan culturel au niveau de l'énonciation,<sup>11</sup> les interrogations pourraient être pertinentes également pour les modèles littéraires, et, en dernière instance pour les genres.<sup>12</sup>

### Langue(s), critique et canon

A part les modèles et les genres littéraires, il reste une autre question très complexe à développer, notamment la problématique de la langue d'expression et du métissage linguistique. Dans le champ métis, choisir sa langue d'expression, c'est *donner sa langue au chat* : ce choix étant parfois un « tiers exclu » de la conscience linguistique entre adoption et refus, entre « francophonie » et « francophobie ». Avec Edouard Glissant,<sup>13</sup> nous pouvons affirmer l'établissement d'une Relation qui se constitue entre l'instance culturellement divisée et la langue et qui change avec les cadres sociaux et symboliques dans lesquels elle s'effectue.

Dans la littérature maghrébine d'expression française, sans dresser ici un bilan historique, on peut également parler de *paradigmes de la Relation*. Si, dans les années de la décolonisation, le recours à la langue française a signifié l'« arme tournée contre l'opresseur », les phénomènes migratoires et le « cosmopolitisme » littéraire contemporain permettent de percevoir l'émergence francophone sous un angle différent. Par le choix de la langue, les conditions de la réception du texte changent également. Le lecteur, d'un côté, en guise d'interprétation, est invité à déchiffrer les éventuelles nuances pragmatiques sur l'arrière-plan culturel, alors que, de l'autre côté, il doit répondre à une « provocation » de son horizon d'attente,<sup>14</sup> car la problématique de la langue d'expression concerne aussi celle du *canon* et de la *critique*.

Certes, une théorie littéraire francophone, conçue comme *fonctionnelle*<sup>15</sup> par rapport à la littérature française, est loin d'être aussi élastique pour être automatiquement adaptable aux « périphéries ». A ce moment-là, la critique aurait une tâche nécessairement négative, dans la mesure où elle

<sup>11</sup> « Process of enunciation of culture », cf. H. K. Bhabha, *Cultural Diversity and Cultural Differences*, in : ASCHROFF, Bill—GRIFFITHS, Gareth—TIFFIN, Helen, *The post-colonial Studies Reader*, Routledge, London, 1995.

<sup>12</sup> Moura (1999), op. cit., p. 148 et Beniamino, op. cit., p. 207.

<sup>13</sup> Nous le citons ici comme auteur de la *Poétique de la Relation*.

<sup>14</sup> Nous pensons à la notion devenue classique de H. R. Jauss.

<sup>15</sup> R. Jouanny et de M. Tétu, cités par Beniamino, op. cit., pp. 83—91.

devrait révéler (ou, au contraire, cacher !) les points faibles ou le protocole de lecture fait défaut et croise l'interprétation. Les rapports entre langue d'expression et canon ne seront pas non plus trop différents. On est encore loin de supposer que la réalité actuelle permette de penser la littérature de l'immigration maghrébine dans un cadre national français, puisque celle-ci ne fonctionne que difficilement par rapport aux canons nationaux des pays du Maghreb.<sup>16</sup>

Il est alors au moins risqué de dire que le canon français inclut les textes littéraires uniquement en fonction de la langue d'expression ; la manière dont les auteurs sont saisis dans leur appartenance marginale, correspond plutôt à un modèle *mineur-majeur* de la position socioculturelle et décrit un espace officieux qui tend en même temps vers le canon et vers une poétique de l'expérience de l'anamnèse culturelle.

### Le « cas » Smaïl : un pastiche maghrébin ?

Un événement littéraire récent, le cas *Paul Smaïl—Jack-Alain Léger*<sup>17</sup> (auteur de *Vivre me tue*, *Casa La Casa*, *Ali le Magnifique*, œuvres parues entre 1997 et 2001) a certainement démontré que les catégories de la critique balancent au cours de la lecture des textes relevant d'une appartenance culturelle multiple.

Au-delà de celle de l'autorité, devenue elle-même victime de la provocation « métisse », une autre question cardinale se pose, cette fois-ci à propos des pastiches littéraires. Au début de *Vivre me tue*, pastiche d'une autobiographie beur, l'auteur puise largement dans les sources littéraires européennes (Stendhal, Corneille, Rimbaud, Dostoïevski, Melville etc.) ; ainsi que dans le roman des faubourgs ou dans l'écriture en argot de Céline (extrait 1). Par ces références et la « francaouité » de l'auteur, le texte pourrait appartenir à la littérature française, mais plusieurs facteurs contredisent une telle classification.

Premièrement, la communauté présentée par un narrateur dit « autochtone » comprend des Français qui le sont uniquement par leur carte d'identité (extrait 2). Reste alors la possibilité assez douteuse de l'inclusion à une « culture » beur, évidemment si celle-ci existe comme définissable. Le narrateur de *Ali le Magnifique* se désolidarise visiblement de cette conception ; il se moque des cas exemplaires de l'assimilation des « beurs de service » qui posent devant les caméras du *JT* ou de *PPDA*.

<sup>16</sup> Voir p. ex. le cas de Tahar Ben Jelloun.

<sup>17</sup> Le leurre de Jack-Alain Léger (qui a écrit sous le pseudonyme beur Paul Smaïl), n'a été révélé qu'après la parution des trois romans, au début de 2002.

L'explication classique du phénomène, c'est-à-dire la théorie de la double appartenance franco-maghrébine, sera court-circuitée : il suffit de faire appel au héros du même roman, Sid Ali, qui raconte son premier séjour au Maroc d'une manière très ironique et acerbe : les deux jeunes beurs, privés de leur Heineken, des salles de jeux, des discothèques vivent ce voyage comme un exil, en plus, ils sont « arnaqués » par les chauffeurs de taxi et les commerçants comme s'ils étaient des touristes français. Le héros de *Casa la Casa*, même si le déplacement au Maroc lui offre l'occasion d'une réflexion sur ses propres origines, est perçu lui aussi à travers une couche francisée de Marocains qui pensent toujours à la France comme à un lieu d'évasion. De même, la réalité « *francaoui* » sera au moins aussi contrastée par rapport à ses stéréotypes pittoresques. Les lieux servant à l'arrière-plan socioculturel de ces textes (le quartier Barbès et les banlieues du Nord parisien, le « 93 ») sont les exemples typiques de la civilisation métropolitaine de la zone parisienne où l'exotisme est livré à domicile pour le Français moyen.

Les différentes références culturelles — parmi lesquelles s'inscrivent aussi les cultures audiovisuelles comme le *techno* le *Raï* ou l'« *underground* » —, laissent entrevoir un métissage aussi bien textuel que culturel et linguistique (extrait 3). Les citations anglaises des paroles des *Cure* ou des vedettes de *techno* se mélangent avec le dialecte algérien de la chanteuse de *raï* *Cheikha Rimitti*. De surcroît, le narrateur d'*Ali le magnifique* exprime lui-même son objectif d'écrire « en verlan vers l'an 2000 » et utilise souvent l'argot des jeunes banlieusards en y ajoutant souvent le langage « anonyme » mais universel des civilisations métropolitaines (extraits 4 et 5). Quant à la problématique de la langue, la relation avec la langue arabe sera elle-même contradictoire, comme on le constate d'après deux exemples d'*Ali le Magnifique* (extraits 6, 7 et 8). L'écriture de Smaïl ne peut pas alors être réduite à une simple diglossie littéraire, mais il s'agit dans ces cas-là d'un décentrement et d'un métissage très complexes des langues et des cultures véhiculées par elle.

## Conclusion

Les problèmes de l'analyse des textes de Smaïl-Léger jettent la lumière sur plusieurs faits importants. Le premier est que de la France urbaine contemporaine, avec ses réalités multiculturelles, voire multicolores, est devenue un vrai « *Melting Pot* ». Le deuxième est que ce métissage est à tel point réel qu'il sert de base à un pastiche littéraire qui embarrasse la critique. Dans ce cas, l'autorité critique, sans cesser d'être une question cardinale qu'il faut préciser, a très peu de pertinence pour dissoudre les ambiguïtés liées à l'appartenance du texte. Reste donc à se poser très sérieusement la

question suivante : comment peut-on jalonner dans ces conditions les limites d'une culture nationale, dont la littérature est en général une forme majeure de manifestation ?

### Références

ALM = PAUL SMAÏL, *Ali le Magnifique*, Denoël, 2001.

VMT = PAUL SMAÏL, *Vivre me tue*, Balland, 1997.

#### EXTRAIT 1

« Vous n'avez jamais lu ça.

C'est *Le Rouge et le Noir* de notre temps. C'est notre *Lolita*. C'est notre *Voyage au bout de la nuit*, [...] l'histoire tragi-comique d'un jeune beur de génie, épileptique comme l'Idiot. »

(ALM, en 4 de la couverture)

#### EXTRAIT 2

– « Vous êtes euh... Français

– Français. Né en France, de père Français.

– Un grand-père mort pour la France, un oncle assassiné par la police française aux ordres de Papon..., n'ai-je pas ajouté... »

(VMT, p. 62)

#### EXTRAIT 3

« Nous n'aurions rien inventé nous, les Algériens ? Et le raï, alors ? putain.

*Bini ou binék ghir n'har el youm*

Toi et moi nous n'avons que le jour d'aujourd'hui... *Il a enta h'bibbi* — Cheikha Rimitti. Ah ouais.

*Sid el commissaire kirani madrouf*

*Chafou d'mou 'i tsil ma 'ârfouche 'âleche...*

Monsieur le Commissaire, comme j'ai mal ! Ils ont vu couler mes larmes et ne savent pas pourquoi... »

(ALM, p. 157)

#### EXTRAIT 4

– « Nique ta race !

– *Na' din' mok' !*

Cela, en toute fraternité, soi-disant. Nous sommes tous frères. Autour de la grande table ovale, nous pourrions poser pour une affiche de l'United Colors : des Beurs, djez et rocains, des blacks, cainf et zantilles, un Feuj... Et même un Français de souche, un, aux yeux bleus »

(VMT, p. 41)

## EXTRAIT 5

« Voici le seul moment un peu grisant du job : à tac les manos, à donf la roue arrière et, tous les sens aux aguets, foncer dans la bourre, slalomer, épauler et bouler, tacler les tires, fumer les feux, niquer au cul les interdits, brouter les trottoirs, repérer les keufs qui épient, têter fissa sa queue quand ils sifflent, éviter les portières, gueuler contre tout ce qui bouge, et, surtout, ce qui ne bouge pas :

– Putain, dégage, Ducon ! Le couloir, *halouf*, le couloir, merde ! Avance ! Putain, avance ! Il est vert ce rouge ! »

(VMT, p. 75)

## EXTRAIT 6

(il s'agit du code confidentiel d'une carte bancaire)

– « Tiens ! me fait-elle. Je crois que tu as très bonne mémoire. C'est le 62 20... »

– L'Hégire plus un *sifr* ! Fastoche.

– Quoi ?

– L'Hégire, le début de notre histoire à nous : 622 après la naissance d'Issa, pour vous, chrétiens, plus un zéro : un *sifr*. »

(ALM, p. 260)

## EXTRAIT 7

« Jamila ! Jamila de Royal Air Maroc ! Royale tassepé ! Elle a demandé poliment à voir mon passeport, si par hasard je l'avais sur moi. Ah ouais.

– Mon passeport ?

Je lui ai tendu, ouvert à la page où il y a la photo d'identité, en soupirant, agacé :

– *Haaaâ huwa djawaz safarr !*

(Sous-titrage teletext : Leueueuh voici mon passeport ! ) »

(ALM, p. 144)

## EXTRAIT 8

– Mademoiselle, on peut avoir encore une coupette, comme au décollage ? Ah bon, on va se poser ?

« *Irbitou ah zimato-koum...* »

– Qu'est-ce qu'ils disent, là ?

– *Fasten your seat belts !* Putain, tu entraves pas l'arabe, Sid Ali ?

(ALM, p. 174)



**La figure d'Antonin Artaud à partir du spectacle  
*Histoire vécue d'Artaud-Mômo* de Philippe Clévenot**

**Schneller Dóra**

L'influence d'Antonin Artaud sur le théâtre n'était pas immédiate. Dans les années quarante et cinquante, l'auteur du *Théâtre et son double* a trouvé ses fervents surtout parmi les hommes de théâtre.

A partir des années soixante, un véritable culte s'est formé autour d'Artaud : les hommes de théâtre ont vu en lui le prophète d'une dramaturgie nouvelle. Des metteurs en scène, des groupements, des mouvements ont fait de lui leur porte-drapeau en Europe et aux Etats-Unis. Les premières tentatives pour réaliser le théâtre selon Artaud s'orientaient vers les textes proprement dramatiques (*Le Jet de Sang, Les Cenci*) ou vers ses écrits théoriques sur le théâtre. Parmi ces tentatives, celles, qui consistaient en la mise en scène rigoureuse du théâtre de la cruauté, ont souvent abouti à un échec. En revanche, les metteurs en scène qui n'ont pas cherché à appliquer concrètement les idées d'Artaud, mais à rester fidèle à un certain état d'esprit — qui consiste à remettre en question le théâtre traditionnel, à rechercher des moyens de communication non-linguistiques et à réaliser une culture de geste — ont réussi à s'approcher du théâtre imaginé par Artaud.

A partir des années soixante-dix la tendance au théâtre en Europe était à se détourner des textes qu'Artaud avait écrits pour la scène et à s'intéresser de préférence au reste de l'œuvre. En 1973, Michel De Paepe a monté *Van Gogh le suicidé de la société* (au Théâtre Atelier d'Ambly à Bruxelles) avec trois comédiens. Le texte a été distribué sous la forme d'une triple lecture, chacune trouvant son indépendance verbale, susceptible d'être modifiée par la présence de deux autres acteurs. En 1979 Georges Baal a créé un spectacle Artaud à Montpellier intitulé *Je suis un insurgé du corps*. Le spectacle a recréé sur scène des extraits de *Suppôts et Supplications*, avec, en contrepoint, quelques poèmes de *l'Ombilic des limbes* et de courts extraits du *Théâtre et son double*. Deux acteurs à visages couverts ou portant des masques neutres blancs ont dit les textes d'Artaud. Un troisième, caché derrière un masque noir, ne s'est exprimé que par des mouvements et par

la danse. Le spectacle s'est déroulé sur une scène nue, sous un immense portrait d'Artaud.<sup>1</sup>

En 1994, la publication de l'*Histoire vécue d'Artaud-Mômo* (tome XXVI des *Œuvres Complètes*) qui contient les textes qu'Artaud avait préparé pour sa conférence au Théâtre Vieux-Colombier, et la réapparition des écrits de Jacques Prével (*En compagnie d'Antonin Artaud, suivi de poèmes*, Flammarion, 1994) a fait éclore un nombre important d'articles de presse et plusieurs manifestations autour d'Artaud ont vu le jour. Les cinéastes Jérôme Prieur et Gérard Mordillat ont réalisé deux films sur Artaud : un documentaire intitulé *Le Retour d'Artaud* qui a préparé la fiction intitulée *En compagnie d'Antonin Artaud*. Les deux films ont été distribués en salles et diffusés sur Arte en février 1994.

Dans le même temps trois spectacles-Artaud ont été montés en France. Le premier spectacle est *Artaud, Van Gogh à la folie* créé par Jacques Baillart au festival d'Avignon en 1992 et donné à Paris en septembre—octobre 1994 au théâtre du Renard, où il a été repris en novembre 1995. Jacques Baillart est acteur et metteur en scène, il dirige le Théâtre de Saône et Loire qu'il a fondé avec Lise Visinand en 1972. Il a monté plusieurs spectacles en solo : *L'Ombre d'Edgar Poe* (1984), *L'Innommable*, à partir des textes de Samuel Beckett (1990), et *L'Acteur imaginaire* d'après les *Lettres aux acteurs* de Valère Novarina. Le deuxième spectacle est *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* de Philippe Clévenot. Il a été créé à Strasbourg en novembre—décembre 1994, puis repris à Paris au Théâtre du Vieux-Colombier en juin—juillet 1995. Philippe Clévenot a suivi de 1962 à 1965 les cours de l'École Supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg. En 1986 il a joué à Strasbourg le rôle de Jovet dans *Elvire Jovet 40* de Brigitte Jacques. Son interprétation lui vaut l'année suivante le Molière du meilleur acteur. Au théâtre il a travaillé aussi avec Matthias Langhoff, Peter Zadek et Bernard Sobel. Au cinéma, il a tourné avec Allio, Rivette, Deville, Beneix, Blier ou Carax. Il est également auteur de théâtre, il a écrit *Celle qui ment*, *Le Salon transfiguré*, et *C'est pourquoi le temps presse*. Le troisième spectacle est *Histoire vécue du roi Totaud* créé par Jean-Baptiste Sastre en 1995. Le spectacle a été donné au Théâtre de la Bastille à Paris, du 25 septembre au 22 octobre 1995. Le rôle d'Artaud a été tenu par Eric Caravaca. Jean-Baptiste Sastre et Eric Caravaca ont fini leurs études en 1995, au Conservatoire national d'art dramatique à Paris. Leur spectacle

---

<sup>1</sup> Sur les spectacles — Artaud des années soixante et soixante-dix voir les propos recueillis par Alain et Odette Virmaux in *Artaud vivant*, Paris, Nouvelles Editions Oswald, 1980, pp. 212—214 et in *Antonin Artaud, Qui êtes-vous ?*, Editions La Manufacture, 1996, pp. 240—242.



résultait d'une initiative du Jeune théâtre national, qui depuis 1994 aide des acteurs à présenter des projets personnels sous formes de « maquettes » montrées à des professionnels.

Les trois spectacles avait Artaud pour seul centre et ils étaient joués par un comédien unique. Les textes adaptés par les spectacles étaient tous des textes d'Antonin Artaud. Dans *Artaud, Van Gogh à la folie*, Jacques Baillart a adapté des extraits de *Suppôts et Suppliciations*, des extraits de *Pour en finir avec le jugement de dieu* et un montage de textes à partir de *Van Gogh le suicidé de la société*. *Histoire vécue du roi Totaud* de Jean-Baptiste Sastre recrée sur scène *Le Jet de Sang*, des extraits de *Pour en finir avec le jugement de dieu* et un montage de textes empruntés au *Cahier du retour à Paris* (octobre—novembre 1946). *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* de Philippe Clévenot recrée la dernière conférence d'Antonin Artaud au Théâtre Vieux-Colombier en 1947, à partir des textes qu'Artaud a préparés pour sa conférence également intitulée *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*.

Nous pouvons constater que dans les années quatre-vingt-dix un culte s'est formé de nouveau autour d'Artaud. Mais la polarisation ne s'effectue plus autour du théoricien du théâtre comme dans les années soixante, mais autour de l'homme et de sa parole nue. La visée des trois metteurs en scène n'était pas de réaliser le théâtre de la cruauté, mais de présenter l'homme et sa vie à travers son œuvre. Les acteurs se sont retenus d'imiter le prophète du geste et du cri. A travers la langue d'Artaud ils ont évoqué un homme qui a mené sa vie comme une pièce de théâtre et dont le destin est celui d'un héros tragique au sein du monde contemporain. Nous pouvons remarquer également que le choix des metteurs en scène s'est porté avant tout vers des textes tardifs d'Artaud dans lesquels il revient très souvent à l'histoire de sa vie, surtout à l'histoire de son internement. Dans *Artaud, Van Gogh à la folie* le montage forme une sorte de dialogue/monologue continu qui évoque le destin d'Artaud et de Van Gogh et le thème de la folie. Dans *Histoire vécue du roi Totaud*, les montages de textes sont empruntés aux différents stades de la vie d'Artaud, le rôle du montage est ainsi de permettre de voyager dans sa vie et d'évoquer ses différents visages. *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* a été composée à partir d'un seul ouvrage qui contient les textes préparés pour la conférence du Vieux-Colombier. Le sujet de cette communication est l'analyse de la figure d'Artaud à partir du spectacle *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* de Philippe Clévenot.

La conférence d'Artaud au Théâtre Vieux-Colombier a eu lieu le 13 janvier 1947 à Paris. Artaud a attaché une importance capitale à cette conférence et il y a travaillé pendant plusieurs mois. Cette conférence était sa première apparition importante depuis son internement. Le titre choisi et le programme annoncé pour la séance étaient les suivants : *Histoire*

*vécue d'Artaud-Mômo / Tête à tête / par Antonin Artaud / avec 3 poèmes déclamés par l'auteur / Le Retour d'Artaud-le-Mômo / Centre-Mère et Patron-Minet / La Culture Indienne.* Le public afflue, à côté des amis et des complices (Adamov, Blin, Paulhan, Gide, Breton, Michaux et bien d'autres) il y a des journalistes, des curieux, des mondains. Selon le témoignage de Paule Thévenin la séance était un événement hors du commun et ceux qui y ont assisté en sont restés marqués : « *Ils se sont vus en face d'un homme qui s'exposait totalement et beaucoup ont trouvé cela insoutenable. Antonin Artaud était venu au théâtre avec trois cahiers qui contenaient un texte soigneusement préparé et des copies dactylographiées des poèmes qu'il désirait déclamer. La confrontation avec le public fut-elle trop épouvante ? Lui, qui, devant quelques amis, était un si extraordinaire lecteur parvint avec la plus extrême difficulté à lire les poèmes qu'il avait apportés, les feuillets lui échappaient, s'emmêlaient, tombaient sous la table. On avait l'impression qu'il se sentait comme empêché de dire ce qu'il voulait dire. Et, après une interruption de quelques minutes, quand il revint sur scène pour raconter l'histoire de sa vie, l'impression persista. Il ne parvint pas à lire le beau texte qu'il avait préparé et put tout juste, en donnant l'impression de souffrir intensément à chaque mot qu'il s'arrachait, faire le récit de quelques faits marquants de son existence. Puis, sentant que la communication avec l'assistance ne s'était jamais tout à fait rétablie, il renonça à poursuivre.* »<sup>2</sup>

Dans une lettre écrite à André Breton au lendemain de la séance Artaud explique la raison de ce renoncement : « *arrivé devant le public et à pied d'œuvre il m'a paru qu'il n'y avait plus lieu, qu'il était inopérant de dire certaines choses devant un public qui ne voulait pas les entendre et y mordre jusqu'au bout.* »<sup>3</sup>

*Histoire vécue d'Artaud-Mômo* contient une succession de notes, des « interjections » et des textes plus longs qui prennent la forme d'un récit. Ces récits diffèrent par leur ton, par leur intention d'informer. Les notes résument la visée de la séance et annoncent les thèmes. Les récits développent les arguments des notes. Ils racontent une histoire, l'histoire d'Artaud. Artaud raconte les faits de sa vie. Il revient le plus souvent à l'histoire de son internement. Sa biographie réelle constitue seulement une face de l'histoire d'Artaud-Mômo, des histoires sur l'internement dialoguent avec d'autres histoires. Artaud associe aux faits de sa vie une biographie mythique : « *A penser à toutes les douleurs de mon corps et à de retrouver l'innétable, inaliénable registre, je me suis vu faire d'étranges chemins dans*

<sup>2</sup> Antonin Artaud, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, in O. C., XXVI, p. 198.

<sup>3</sup> Antonin Artaud, *Lettre du 14 janvier 1947 à André Breton* in O. C., XIV, t. 1, p. 152.

*l'espace de plusieurs vies.* »<sup>4</sup> Nous le voyons en Chine avec sa canne, en Perse, à Thèbes, dans les Andes et enfin en Judée : « *Je me revois surtout sur une espèce de monticule sale, pelé, plein de squelettes de chats morts, et qu'on appelait le Golgotha. J'y fus mené, je sais trop pourquoi maintenant, mais à l'époque je ne le savais pas aussi distinctement que maintenant, je croyais encore à une espèce d'erreur et qu'un miracle se produirait qui m'éviterait le supplice dernier et la mort.* »<sup>5</sup> L'image du Golgotha apparaît à maintes reprises dans *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* et dans les autres écrits des dernières années. Le Golgotha signifie pour Artaud avant tout la mort d'un homme poursuivi par les hommes. C'est l'image du suicidé de la société.

Un autre thème important de cet ouvrage est le thème du corps. Les mots *envoûtements* ou *empoisonnements* apparaissent souvent dans *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*. L'envoûtement est la sensation d'être empêché de se réaliser, la sensation d'être nié dans son corps, comme dans son langage. On n'a pas le corps qu'on devrait avoir. Le corps qu'Artaud cherche à reconstruire est un corps libéré de la domination de l'esprit : « *Le corps est une multitude affolée, une espèce de malle à soufflets qui ne peut jamais avoir fini de révéler ce qu'elle recèle. Et elle recèle toute la réalité. Ce qui veut dire que chaque individu qui existe est aussi grand que toute l'immensité et peut se voir dans toute l'immensité.* »<sup>6</sup>

Philippe Sollers dans un article intitulé *L'Affaire Artaud* et publié dans *Le Monde* au moment de la parution de *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* analyse l'ouvrage et cherche la réponse à la « fuite » d'Artaud. Il souligne l'importance de la parution des textes de la conférence et remarque que ce n'est pas un hasard qu'une polémique d'appropriation ait surgi sur ce texte-là : « *C'est le sens même de toute l'existence d'Artaud qui est ici convoqué, et par conséquent notre mémoire, notre langue. Mais ce sens, désormais, qui en parle ? Presque personne. Pour Artaud, il y a eu un mensonge, une falsification, une sale affaire de mort programmée, une hypocrisie gigantesque, un crime nouveau et sans précédent, bien que les siècles en regorgent. Non, ce n'est pas comme d'habitude, car ce crime porte, d'une façon jamais enregistrée auparavant, sur l'existence du corps en tant que tel. En 1947, tout le monde se prépare à parler d'autre chose, de politique, d'économie, d'idéologie, de conflits sociaux, de poésie, de cinéma, de chansons, de guerre froide ; de bombe atomique, mais en réalité il s'agit d'oublier, de s'étourdir, de recouvrir une révélation noire, un abîme insupportable et à peine entrevu. Il y aura, de haut en bas et de droite à*

<sup>4</sup> Antonin Artaud, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, in O. C., XXVI, p. 153.

<sup>5</sup> Ibid. p. 68.

<sup>6</sup> Ibid. p. 187.

*gauche, unanimité pour éviter de penser la Chose. Or la Chose, pour Artaud, est une conjuration occulte contre le réel physique, contre le principe même d'individuation. »*<sup>7</sup>

Philippe Clévenot a repris le discours abandonné d'Artaud. Sa visée était de faire entendre les textes qu'Artaud n'a pas lus au cours de sa séance au Théâtre du Vieux-Colombier, et de transmettre le message qu'il aurait voulu apporter au public : « *Antonin Artaud s'en alla donc, seul, comme il était venu — laissant trois cahiers d'écolier remplis d'une écriture fine, éblouissante. Essayer d'imaginer cette longue soirée qui tourna court, sans vouloir faire revivre ce qui fut sans doute une tentative, un essai, une audace. « Ce petit tête à tête » comme il dit. Justement essayer de faire entendre sa voix qui ne fut pas entendue, ou mal ou par si peu de personnes. »*<sup>8</sup>.

Philippe Clévenot ne cherche ni à rationaliser ni à dramatiser le texte d'Artaud. Il conserve le plan de la séance, il garde le mouvement cassé du texte, la façon d'Artaud d'écrire par accumulations et par reprises. Ainsi les histoires d'Artaud : l'histoire de son internement et les voyages dans ses vies antérieures se répètent et se parlent. Parmi les thèmes centraux de l'*Histoire vécue d'Artaud-Mômo* Philippe Clévenot met l'accent dans son montage de textes, comme le titre de son spectacle l'indique sur l'évocation de la vie d'Artaud et sur l'évocation de sa biographie mythique. Il choisit aussi des extraits concernant les invectives d'Artaud sur la société, et des extraits concernant le thème de la révolte et le thème du corps. En revanche de la réflexion d'Artaud sur la mort Clévenot ne garde que quelques allusions.

Dans un interview il parle de la conférence d'Artaud et de son spectacle : « *Faire du théâtre avec Artaud, cela peut amener de nombreux malentendus. C'est d'ailleurs ce qu'il dit dans cette conférence ; toute sa vie a été un long malentendu : le projet de refaire cette conférence qu'il a essayé de faire un jour en 1947 est d'abord un projet de théâtre. Le malentendu tient dans l'idée que l'on se fait de ce qu'il voulait faire comme théâtre, ce qu'il pensait comme théâtre. Quand il écrit sur le théâtre, c'est un peu comme s'il avait un peu aperçu la chose théâtrale comme sa propre crucifixion. Malgré la mauvaise fois des témoignages, qui insistent tous sur le côté délirant de la chose ou sur son impuissance à le mener bien, on se rend compte qu'il a vraiment tenté une crucifixion ce jour-là, la réussissant tout en ne la réussissant pas, parce que c'est impossible, tout simplement. Son théâtre, c'était lui. D'où l'intérêt d'en témoigner de nouveau, mais pas sur le mode d'incarnation. Il s'agit plutôt d'un témoignage comme au tribunal ou l'on appelle un témoin,*

<sup>7</sup> Philippe Sollers, *L'Affaire Artaud in le Monde*, le 16 septembre 1994.

<sup>8</sup> Propos de Philippe Clévenot publié en 1994 dans le dossier de presse du Théâtre National de Strasbourg

*c'est-à-dire celui qui peut apporter des faits.* »<sup>9</sup> Philippe Clévenot interprète Artaud avec une étonnante sobriété de jeu. Il n'imité ni la voix, ni la gestuelle d'Artaud. Il se retient d'imiter « le jeu » d'Artaud. Il évoque le déroulement de la soirée à travers un certain nombre de moments, de gestes.

La scène est presque vide, il y a seulement une table et une chaise. Philippe Clévenot porte un costume noir, une chemise blanche et une cravate. Il s'avance vers la table, il y dépose les feuilles par paquet et s'adresse au public : « *Je ne vais pas faire une conférence élégante et je ne vais pas faire une conférence. Je ne sais pas parler, quand je parle je bégaye parce qu'on me mange mes mots.* »<sup>10</sup> Le spectacle commence par l'annonce d'Artaud du plan et de la visée de la séance. La tentative du poète est celle d'un homme qui veut énoncer les faits de sa vie en les rapportant à une vision globale des choses. « *Voilà, j'ai voulu voir quelques personnes parce que j'ai quelque chose à dire, et je veux qu'on l'entende et qu'on m'entende.* »<sup>11</sup> — continue Clévenot. Il s'assied devant la table. Pendant le spectacle il se lève peu. Il raconte d'abord les coups de couteau de jeunesse, le voyage en Irlande. Il décrit les asiles, il parle des vies antérieures d'Artaud. Il regarde ses feuilles, prend un crayon à la main avec lequel il fait semblant de corriger les textes. Il lance parfois des regards de côté, vers l'entrée du public comme s'il craignait quelque chose ou comme s'il attendait quelqu'un. Par moments il se lève, puis se rassoit de nouveau. Il se mouche avec des gestes maladroits, puis remet le mouchoir froissé sur les feuilles dactylographiées. Il perd ses papiers, se met à genoux pour les ramasser. Il parle doucement, il s'arrête et commence à raconter un autre récit. Quand il aborde le thème de la société, le monologue se transforme subitement en attaque et sa voix devient métallique. Le monologue et l'attaque se poursuivent comme les mouvements piano et forte d'un concerto.

Sur la scène, une petite table et une chaise en bois, peintes en gris, constituent le décor. Une lumière forte éclaire la table sur laquelle se trouvent des feuilles dactylographiées, un mouchoir et un crayon. La simplicité de l'espace scénique évoque le décor d'une conférence. L'attention est portée sur l'acteur qui donne voix à la parole d'Artaud. Cette parole remplit et fait vibrer la salle. Elle nous entraîne dans un autre monde.

Il n'existe pas de trace visuelle de la séance mais d'après les témoignages nous savons qu'Artaud est arrivé sur la scène avec des cahiers et les feuilles dactylographiées de ses poèmes. Victor Vasarely a assisté à la séance et s'en

---

<sup>9</sup> Interview avec Philippe Clévenot par Bruno Tackels publié dans la revue *Séquence* (Revue du Théâtre National de Strasbourg) N°1, 1994, p. 30.

<sup>10</sup> Antonin Artaud, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, in O. C., XXVI, p. 61.

<sup>11</sup> Ibid. p. 61.

est inspiré pour un de ses dessins. Ce dessin porte le titre *Antonin Artaud au Vieux-Colombier*.<sup>12</sup> Artaud est assis derrière une table. Il se penche vers la table, il gesticule, les mains cache le visage, le fond du dessin est très sombre. La figure d'Artaud et la table sont entourés d'un cercle lumineux. Artaud est enfermé dans ce cercle. La tête, les mains et les cahiers sont clairs comme s'ils étaient éclairés d'une lumière aveuglante, d'une lumière de réflecteur. Le cercle qui entoure Artaud est en mouvement, en explosion et symbolise d'une part la révolte d'Artaud et d'autre part son isolement, sa solitude. Dans le spectacle de Clévenot la table et les feuilles éclairées par ces lumières aveuglantes évoquent l'atmosphère du dessin de Vasarely.

Sur les feuilles qui s'empilent sur la table il y a un mouchoir froissé. Pendant le spectacle, Philippe Clévenot le prend quelques fois et se mouche avec des gestes maladroits, enfantins. Ces gestes évoquent un homme fragile, ils évoquent l'image d'Artaud après l'internement. Le crayon que Clévenot prend parfois dans la main et avec lequel il fait semblant de corriger les textes est un objet qui renvoie également aux dernières années du poète. Sur l'une des dernières photos d'Antonin Artaud, prise à Ivry en 1947 par Georges Pastier, Artaud est assis sur un banc. On le voit de dos. Il porte un chapeau et un manteau. Dans sa main gauche qui est placée au milieu du dos, Artaud tient un crayon. Cette photo constitue l'affiche du spectacle de Clévenot.

Depuis la mort d'Artaud il y a eu autour de son visage une foule de clichés : le dernier poète maudit, le fou prophétique, le mystique, l'écrivain sulfureux, l'homme du cri et de la transe, etc. Philippe Clévenot évite les clichés et présente une image complexe et profonde d'Artaud. Son montage et son interprétation évoquent et incarnent avant tout l'écrivain et son destin : « *Antonin Artaud n'est pas fou. Il suffit de suivre sa pensée pour en être certain. Agiter des couteaux, un filin sur un bateau, ce ne sera qu'un délit simple. Pour cet excès, voilà Antonin Artaud emprisonné à vie. Pas d'ironie. Une grande injustice. Qui devrions nous juger ? L'asile, les menottes, la prison, la soupe, la cour, les carnets d'écriture, la liberté errante, la lumière, le désir de l'écrivain : car il écrit. Pour lui et pour ses amis. Sa vie.* »<sup>13</sup>

La vie et l'œuvre tout entière d'Artaud sont sous le signe du théâtre. Selon André Masson il y avait en même temps en Artaud l'acteur et

<sup>12</sup> Le dessin appartient à une collection particulière. Il est mentionné dans le livre d'Otto Hahn : Otto Hahn, *Portraits d'Antonin Artaud*, Editions du soleil noir, Paris, 1968. Le dessin est reproduit dans : Alain et Odette Virmaux, *Artaud vivant*, Nouvelle Editions Oswald, 1980.

<sup>13</sup> Propos de Philippe Clévenot publiés dans la Fiche pédagogique du Théâtre National de Strasbourg en 1994.

le spectateur. Son comportement de tous les jours était en permanence dramatisé. Ses conférences se changeaient en théâtre comme à la Sorbonne en 1933, où il a donné un exposé intitulé *Le Théâtre et la peste*, mais il a interrompu son récit et s'est mis à jouer quelqu'un mourant de la peste. A sa dernière conférence, au Théâtre Vieux-Colombier, il s'est réalisé également une fusion entre l'homme et l'acteur. L'homme de théâtre est devenu « *l'homme-théâtre* » (l'expression est de Jean-Louis Barrault) l'unique acteur et metteur en scène du théâtre de la cruauté : « *C'est son personnage même qu'il offrait au public, avec une sorte de cabotinage éhonté, ou transparaisait une authenticité totale.* » — écrit André Gide de la conférence du Vieux-Colombier.<sup>14</sup> Dans *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* les moments de silence, de solitude, de fragilité renvoient à l'image de l'homme-théâtre c'est-à-dire à l'image que les témoignages apportent sur le déroulement de la soirée. Le théâtre d'Artaud c'était lui dit Clévenot dans l'interview déjà cité. Sans imiter Artaud, Clévenot réussit à mettre l'accent sur l'importance du théâtre dans la vie d'Artaud en donnant voix à un monologue théâtralisé. *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* n'est pas un texte proprement théâtral, mais si on le lit attentivement on est aussitôt frappé par la théâtralité de cet écrit. Il a été écrit pour être dit. Il y a de nombreux mots ou expressions qui tiennent du langage oral, il y a des adresses directes au public. L'écriture apparaît souvent comme une démonstration instantanée, une improvisation. Dans *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* et dans les autres textes tardifs la phrase d'Artaud suppose toujours un destinataire, elle attaque perpétuellement. Tous les textes à forme apparente de monologue se trouvent ainsi théâtralisés. Le choix de Clévenot s'est porté vers un texte théâtral d'Artaud. Son adaptation et son jeu mettent en relief la théâtralité de l'écriture d'Artaud. L'acteur présente une pensée en mouvement, une improvisation. Les répétitions sont des points d'insistance, mais aussi les silences.

Philippe Clévenot termine son spectacle avec un récit qui relate la vie antérieure d'Artaud en Galilée et sa crucifixion. Il interrompt ce récit, se lève et quitte la scène. Il ne revient pas saluer le public. De la porte, par laquelle il sort, émerge une lumière. Cette dernière image renvoie à la conférence d'Artaud, à sa fuite, mais symbolise aussi le destin tragique d'Artaud. Dans le spectacle de Clévenot Artaud est représenté comme un personnage tragique qui est condamné à une lutte solitaire. C'est un homme dont la dimension personnelle est trop démesurée pour qu'il puisse s'intégrer dans la société et pour qu'il puisse être accepté par elle. Il attaque les fondements de la société : la religion et toutes les institutions. Il fait

<sup>14</sup> André Gide, *Hommage à Antonin Artaud*, in *Combat*, 19-3-1948.

appel à un renouvellement fondamental de toute activité humaine et à une révolution totale. Cette révolte radicale est insupportable à la société. Elle le rejette en l'accusant de folie. Il poursuit son combat jusqu'à sa mort, mais jusqu'à son dernier souffle il est celui que la société écarte, bannit. Sa mort est représentée comme un sacrifice pour le salut de l'humanité.

« *Il faut en finir avec l'Esprit comme avec la littérature. Je dis que l'Esprit et la vie communiquent à tous les degrés. Je voudrais faire un Livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène ou ils n'avaient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité.* » — écrit Artaud dans *L'Ombilic des limbes*.<sup>15</sup> Dans le spectacle *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* la porte éclairée nous incite à suivre ce chemin ouvert sur le monde.

---

<sup>15</sup> Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes*, Gallimard, 1992, p. 52.



**Représentations cinématographiques  
de l'Histoire de France.  
Obsession mémorielle ou image-temps ?**

**Eröss Gábor<sup>1</sup>**

Presque tout — biographie, âge, style, position, etc. — sépare les cinéastes français, les uns des autres. Pourtant, il nous apparaît « normal » de parler *du* cinéma français, comme entité « homogène », car telle est la tradition des sciences sociales et du cinéma lui-même. A fortiori lorsqu'il s'agit d'évoquer la représentation d'une Histoire *nationale*.

Notre période de référence commence avec la *Nouvelle vague*, et nous partons du postulat selon lequel certaines caractéristiques du cinéma français, encore aujourd'hui, sont « nées » avec ce mouvement. De plus, toute la littérature en histoire du cinéma suppose (implicitement) une telle approche :<sup>2</sup>

Dans le courant des années 1950, le cinéma français a progressivement renoncé à explorer le passé dans le style académique, littéraire et littéral, pour laisser le champ libre aux comédies *ostentatoirement anachroniques* comme *Si Versailles m'était compté* ou, bien plus tard *Les Visiteurs* d'une part (dans un registre différent : *Le pacte des loups*), et à la réflexion sur *les sens* de l'Histoire d'autre part (Orso Miret : *De l'histoire ancienne* ; et dans un registre onirique : Blier avec *Merci la vie* !). Avec comme résultat une définition paradoxale de la notion d'*anachronisme comme figure par excellence de l'authenticité*, entendue au sens d'une mise en rapport entre soit un imaginaire historique et le film (*Les Visiteurs*), soit un savoir tacite et le film (*Train de vie*) soit un nouveau « discours » sur l'Histoire et l'ancien (*De Lacombe Lucien à L'anglaise et le duc*).

Mais pour ne pas examiner le cinéma comme s'il était indépendant

---

<sup>1</sup> L'auteur est sociologue, chargé de cours à l'Université ELTE, Junior Fellow du Collegium Budapest — Contacte : egabor@axelero.hu

<sup>2</sup> Cf. notamment : Pierre Guibert, Marcel Oms, avec le : « le » cinéma français représente concours de Michel Cadé, *L'histoire de France au cinéma*, CinémAction—Corlet/Amis de *Notre Histoire*, 1993. telle ou telle période — d'Astérix à la guerre d'Algérie — de telle ou telle manière.

du reste des représentations et du reste de la société, il faut relier la représentation de l'Histoire à son contexte culturel et politique.

### 1. « Obsession mémorielle » ?

Deux citations à 25 ans d'intervalles nous permettront de dégager cette constante : en dépit d'une production de films à thème historique assez importante au total (presque par simple effet mécanique : l'industrie cinématographique a été si féconde qu'il ne pouvait pas ne pas y avoir de films historiques), l'Histoire n'est pas un centre d'intérêt majeur pour le cinéma français en tant que champ autonome de production de longs métrages.

La première phrase est d'un cinéaste qui — y faisant exception — confirma cette règle :

« Je ne pense pas qu'entre Tavernier et moi il y ait eu beaucoup de cinéastes qui aient marqué un réel intérêt pour le film historique. »<sup>3</sup>

En deuxième nous citerons Jean-Pierre Jeancolas qui dresse en un paragraphe ce constat de carence :

« Ce désintérêt n'est probablement pas limité à la période 1940—45. C'est tout le cinéma tourné vers le passé (vers l'Histoire) qui semble atteint. Ce ne sont pas les évocations de Beaumarchais (Edouard Molinaro), de Jeanne d'Arc (par Luc Besson) ou de Vercingétorix (par Jacques Dorfman) voire de la Révolution (par Eric Rohmer) qui suffiront à me démentir. *La Commune* de Peter Watkins reste, à tous égards, une magnifique exception. Le cinéma français, qui n'a jamais beaucoup pratiqué le cinéma de l'Histoire, et plus particulièrement le cinéma des jeunes auteurs, se satisfait visiblement de son présent. »<sup>4</sup>

Ces phrases concourent à la remise en question d'un truisme, celui de la « mémo-conjoncture » supposée dans le cinéma français, parallèle à la vague mémorielle qui s'observe dans d'autres domaines culturels dans les années 1970, 80 et 90.

De Gaulle, symbole et garant d'une certaine Histoire quitte la scène en 1969. Les films comme *Le chagrin et la pitié* (69), *Lacombe Lucien* (74) se succèdent et se ressemblent sur un point au moins : ils s'inscrivent en faux contre la vision gaullo-communiste de l'Histoire en général et de la Seconde Guerre mondiale en particulier. (Gaullistes et communistes étaient d'accord pour substituer la Résistance à la collaboration et à Vichy dans la mémoire historique officielle de la Nation). Progressivement, toute une série de débats

<sup>3</sup> René Allio, lors d'une table ronde en présence de Marc Ferro, Philippe Joutard, Emmanuelle Le Roy Ladurie. in *Positif*, janvier 1977, p. 4—5.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Jeancolas, « De l'histoire ancienne ? », in *Positif*, janvier 2002, p. 95.

sur d'autres périodes historiques s'enclenchent (la Révolution, l'esclavage, la colonisation, les « fusillés pour l'exemple », le génocide arménien...), dont à la fois le système politique et la presse se saisissent (l'espace public au sens de Jürgen Habermas).

Par « contrecoup », dans les années 1990 un débat sur le « trop d'histoire », l'histoire qui « ne passe pas », « l'obsession mémorielle » fait rage. Ceux qui parlent « d'obsession mémorielle » estiment que la Guerre est *finie*, qu'il faut dépasser les débats sur Vichy :

« Mais aujourd'hui ? Le devoir de mémoire donne-t-il le droit d'instruire un procès perpétuel à la génération de la guerre ? D'autant que, pour la nôtre, l'obsession du passé, de ce passé-là, n'est qu'un substitut aux urgences du présent. Ou, pis encore, un refus de l'avenir. »<sup>5</sup>

À l'opposé, ceux qui revendiquent le « droit de mémoire » peuvent arguer du droit (établi au lendemain de la Seconde Guerre mondiale) qui ne connaît *pas* la prescription dans le cas des crimes contre l'humanité, ou surtout rappeler les enseignements à tirer du passé. L'Histoire irrigue le présent : le passé « ...c'est comme une source... ».<sup>6</sup>

La « passéité »<sup>7</sup> du passé suppose la rupture, tandis que la *représentation*, au contraire suppose la possibilité (le devoir ?) de le rendre présent.

Mais paradoxalement, les querelles politico-médiatiques autour de l'Histoire affectent peu (en tout cas sûrement pas directement) le champ autonome qu'est celui du cinéma. Entre *Au revoir les enfants !* de Louis Malle (1987) et *De l'histoire ancienne* d'Orso Miret (2000), il n'y a pas eu beaucoup de films (de long métrage de fiction) importants sur le thème de la *Seconde Guerre mondiale* par exemple :

« Semaine après semaine, les journalistes d'investigation fouillent le passé, relayés par des avocats ou des historiens [...]. Au point qu'il ne faut pas s'étonner que le cinéma français s'intéresse encore aux années de la Seconde Guerre mondiale. Il faut s'étonner qu'il ne s'y intéresse pas plus. »<sup>8</sup>

L'idée d'*obsession mémorielle* était la thèse centrale d'Henry Rousso.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Henry Rousso, Éric Conan, *Vichy un passé qui ne passe pas*, Gallimard, Paris, 1996 (1994), p.423.

<sup>6</sup> Claude Lanzmann, *Le Monde des débats*, Mai 2000, p. 16.

<sup>7</sup> L'expression est de Paul Ricoeur (*Temps et récit*) et traduit en français le terme allemand à suffixe.

<sup>8</sup> Jean-Pierre Jeancolas, « Fonction du témoignage 2. Le cinéma français et l'occupation », *Positif*, octobre 1995, p. 17.

<sup>9</sup> Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990 (1987), pp. 155–250.

Pourtant, à y regarder de plus près, même si Rousso n'y consacre pas plus d'une seule ligne, il reconnaît lui-même que, pour ce qui concerne en tous cas le cinéma : « la vague semble refluer à partir de 1978 jusqu'en 1987. »<sup>10</sup> Et ne se relève plus.

D'ailleurs, mis à part Resnais, Malle et Costa-Gavras (ce dernier étant d'origine grecque), aucun metteur en scène réalisant des films « historiques » n'est mentionné parmi « les grands » noms du cinéma français<sup>11</sup>

Beaucoup de films français ont privé le passé de sa « passéité » : tel Jacques Doillon avec *Le jeune Werther* (1993) ou Goethe ne fait que fournir le récit de base (et encore !), tandis que l'intrigue se déroule dans la cour de récréation d'un collège des années 1990. Les *Liaisons dangereuses* de Vadim fonctionnent selon le même schéma. (Ce sont paradoxalement les Anglo-saxons qui tentent de reconstituer minutieusement l'univers de Laclos).

Dans les termes de Ricœur, *l'Autre* (ou parfois *le Même*) domine, et *l'Analogue* est (presque) absent.

Pour l'essentiel, le cinéma français hésite entre *une Histoire lointaine qui se suffit à elle-même* : *Austerlitz* de Gance, *Marie-Antoinette* (Autant-Lara), *Sous le soleil de Satan* (Pialat), *La guerre du feu* (Annaud), *Tous les matins du monde* (Corneau), *La religieuse* (Rivette), etc.<sup>12</sup> — et *un passé déshistorisé* : *Les visiteurs* (Poiré), *La cité des enfants perdus* (Jeunet—Caro), *L'année dernière à Marienbad* (Resnais) ?

Selon les cinéastes, cette attitude peut revêtir diverses formes ; Jacques Becker, dans *Montparnasse 19* (1958) explicite cette démarche (et s'y tient dans le film, ne montrant qu'un Paris déshistoricisé, stéréotypé, aux bars et trottoirs en dehors du temps) :

« Les auteurs de ce film se sont inspirés de certaines épisodes authentiques mais n'ont pas voulu faire œuvre historique ».

Le cinéma français est présent ou passé (tandis que le cinéma hongrois est *Histoire et présent*). *l'Histoire en France n'est pas, car elle fut* (tandis qu'en Hongrie elle a été, car elle est).

Le cinéma historique français préfère aux « je » des « ils » et des « nous ». Non que la vie du cinéaste comme source d'inspiration soit absente (voir les films d'Arcady, de Drach, de Gatti ?), mais — c'est notre thèse — le cinéma français n'est pas autant dominé par la veine historico-autobiographique que le cinéma hongrois. « *Ils* » : *Thérèse* qui avait eu la foi, ou *Stavisky* qui ne l'avait pas. « *Nous* », qui suivions *Jeanne d'Arc* ou

<sup>10</sup> Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, p. 270.

<sup>11</sup> cf. *Dictionnaire du cinéma* (introduction), Larousse, Paris, 1991, pp. XVII—XXVIII.

<sup>12</sup> Rivette, en préambule, appelle le spectateur à ne regarder que l'aspect « *historique et romanesque* ». Et ce sous la pression de la censure !

avons un *Vieux fusil* en cas de besoin et de malheur. Et nous qui avons tous passé notre enfance dans un Midi idyllique, au *Château de ma mère* (Yves Robert, 1990), la mère de Pagnol.

Quand Antoine de Baecque évoque « François Truffaut face à son histoire »<sup>13</sup>, il s'agit des aspects autobiographiques de certains films de Truffaut, dont notamment *La chambre verte* (et évidemment *Les quatre cent coups*), ou du projet du *Scénario de ma vie*, resté inachevé. Mais pas de Truffaut traversant l'Histoire. Truffaut met son passé au présent et place par là *l'Histoire sous le signe du Même*.

De même : est-ce que les procès Touvier ou Papon et les vives polémiques autour du passé vichyste de la France ont fait naître des films ? Non. Est-ce que la condamnation solennelle de l'esclavage par l'Assemblée nationale a attiré l'attention des cinéastes sur le passé colonial de la France ?<sup>14</sup> Est/ce que le débat sur la torture en Algérie sera accompagné de films sur cette guerre-là ? C'est peu probable (*Le petit soldat* et *L'honneur d'un capitaine* auraient-ils tout dit ?). Est-ce que l'hommage tardif rendu par Lionel Jospin aux fusillés pour l'exemple de la Grande Guerre et la polémique qui s'en est suivie ont fait braquer les projecteurs de cinéma sur ce thème ? Non plus.

Certes, le cinéma français est hanté par un certain nombre de thèmes qui reviennent sans cesse. Ainsi, non content du film très réussi de Robert Bresson, *Le journal d'un curé de campagne*, Maurice Pialat reprend le même roman de Bernanos pour réaliser *Sous le soleil de Satan*. D'autres exemples de thèmes très souvent traités : Napoléon, Jeanne d'Arc<sup>15</sup>, *Germinal*, la Révolution, etc. Le choix des scénarios est déterminant. Or ceux-ci sont souvent tirés d'œuvres littéraires autonomes (non destinés à un tel usage). En France, ni la littérature contemporaine, ni les scénarios d'inspiration personnelle ne sont très présentes : on préfère les « valeurs sûres » comme Dumas ou Balzac :

« Les appréhensions à l'égard des œuvres d'inspiration biographique font revenir le film français vers des scénarios en règles sans risques financiers [...] beaucoup de jeunes réalisateurs ont commencé leur carrière avec des

<sup>13</sup> Antoine de Baecque, « François Truffaut face à son histoire », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, N° 16, 1997, pp. 132–139.

<sup>14</sup> *Sucre amer* (Christian Lara, 1997), film sur l'esclavage, son abolition et son rétablissement, etc. en Guadeloupe est un des très rares films sur ce thème, antérieur au débat dans l'hémicycle du Palais-Bourbon.

<sup>15</sup> cf. Sylvie Lindeperg parle de « la figure la plus souvent traitée par le cinéma », Sylvie Lindeperg « Jeanne à l'écran, à travers les âges de l'image », in *Le Monde*, 12 avril 2000, p. 28.

films d'inspiration biographique, sans rencontrer un accueil favorable de la part du public ; ainsi, dès leur deuxième film, ils essaient des adaptations de romans [...] ».<sup>16</sup>

En parlant des scénaristes, nous citerons un nom, à titre d'exemple : celui de Danièle Thomson qui a été co-scénariste de *La grande vadrouille* avant de faire de même pour le film de Chéreau, *La Reine Margot* près de 30 ans plus tard ! Cet exemple illustre la continuité latente des schémas d'intrigue, la constance des schémas de perception de l'Histoire au sein d'un champ cinématographique somme toute moins changeant que l'apparition des cinéastes inspirés ou « produits » par le Nouveau roman ne l'a laissé croire :

« Alexandre Dumas revu et corrigé par Danièle Thomson qui fait certes mieux qu'avec *La Grande vadrouille* ou *La boum*, mais sa vision est quand même fort superficielle face aux enjeux des guerres de religion. »<sup>17</sup>

De nos jours, « l'Histoire » sur grand écran peut créer « l'événement » culturel, et ce de quatre manières différentes. La première correspond aux vieux schémas de la *culture populaire* : gros budget avec distribution de rêve, distraction garantie et succès au box office (*Astérix et Cléopâtre*). La seconde façon de transformer des films historiques en un « événement culturel » est illustrée par *Amen* de Costa-Gavras : avec son lot de « polémiques » sur l'exactitude historique, la portée politique, etc. Et la troisième modalité : la *consécration* : Polanski, réalisateur polono-américano-français devient lauréat du festival de Cannes avec *Le Pianiste*. Une quatrième modalité est celle quand on prétend que tel film historique n'est en réalité que le support d'une réflexion sur des « sujets de société » : quand Patrice Chéreau met en scène le XVI<sup>e</sup> siècle de *La Reine Margot* (1994), pour certains commentateurs, il se soucie peu de l'histoire et moins encore d'Alexandre Dumas<sup>18</sup> : il livre une méditation au présent sur la violence et la mort, dans la lumière brouillée de la folie, du SIDA et des massacres en Bosnie.<sup>19</sup> Cette stratégie « d'actualisation » est une des façons de priver l'histoire de sa « passéité » propre, la rendre présent, pour le meilleur et pour le pire.

En effet, un certain nombre de films sur la Seconde Guerre mondiale,

<sup>16</sup> René Prédal, *Le cinéma français depuis 1945* ; Nathan, Paris, 1991, p. 224.

<sup>17</sup> René Prédal, *op. cit.*, p. 750.

<sup>18</sup> Dumas et les « feuilletonistes » du XIX<sup>e</sup> siècle ont d'ailleurs déjà inventé un certain nombre de procédés, de mises en récit de l'histoire qui réapparaissent dans le cinéma français un siècle plus tard.

<sup>19</sup> cf. Jean-Pierre Jeancolas, « Cinéma et Histoire », Encyclopædia Universalis France, 1997, déjà cité.

des comédies (*Visiteurs*), des films en costumes qui sont moins « cape et épée », moins grossiers (*Ridicule*, *Vatel*), et même des dessins animés (comme *Astérix*) sont là pour divertir le public. Leur point commun, c'est que l'Histoire — ou le plus souvent un passé vague (cf. : *Jules et Jim*) — leur sert de *background*, d'arrière-fond, plus ou moins stylisé, de source d'inspiration pour nouer le fil des dialogues, de prétexte pour divertir et vêtir les acteurs de jolis costumes, devant des décors plaisants ou encore, plus rarement, de parler du présent sous forme *allégorique* ; mais il ne s'agit pas de parler de l'Histoire en tant que telle. En matière de films en costumes il y avait eu Rappeneau (*Les Mariés de l'An II*, *Cyrano de Bergerac*, *Le hussard sur le toit*, etc.), pour l'Histoire encore plus ancienne, Jean-Jacques Annaud (*La guerre du feu*, *Le nom de la rose*) — mais l'Histoire est tenue à l'écart des films *historiques*. C'est que le *réfèrent direct* cesse d'être l'Histoire ; elle est remplacée par l'imaginaire historique, les représentations extra-cinématographiques du passé et l'image directe du temps.<sup>20</sup>

## 2. L'image directe du temps

Le monde-*français-de-la-vie* cinématographique (ses couleurs, corps et décors) est foisonnant. La panoplie des éléments (ou bribes) du passé dont l'exacte représentation corrobore en principe le réalisme du monde-de-la-vie cinématographique est en effet extrêmement vaste et englobe, par définition, la *totalité* des objets, des corps, décors, couleurs mis en scènes jusqu'au détail le plus infime, les distinctions les plus fines :

« certaines des couleurs sont particulières au Languedoc ; j'ai parlé à Daniel [Vigne] des couleurs des robes du trousseau des femmes et il l'a utilisé dans la robe de mariage rouge de Bertrande et quelques autres vêtements [...]. Puis le type de nourriture comme des pains châtaignes ou le safran utilisé au Moyen Age dans de nombreux plats et pour le maquillage... »<sup>21</sup>

Ce sont Brigitte Bardot (*Babette...*), Jeanne Moreau (*Jules et Jim*, etc.), Catherine Deneuve (*Les parapluies de Cherbourg*, *Le dernier métro*, etc.), Isabelle Adjani (*Adèle H.*, *Camille Claudel*, *La reine Margot*), ou Michèle Mercier (la trilogie *Angélique...*) — les stars sensuelles qui dominent les écrans de cinéma, et apparaissent telles qu'en elles-mêmes dans leurs

<sup>20</sup> Il faut constamment rappeler que l'écrasante majorité des films français n'ont pas de thème historique, mais contemporain. Pensons à des genres aussi centraux que le film noir ou à des cinéastes aussi importants que Jacques Tati, ou plus tard Carax.

<sup>21</sup> Nathalie Zemon Davis, « Martin Guerre, the Historian and the Filmmakers » (interview par Ed Benson), in *film and History*, volume XIII, N° 3, sept. 1983, p. 62. (cité par Priska Morrissey)

rôles historiques divers, indiquant une visée aux conséquences nombreuses : l'exportation qui implique une manière « universellement » compréhensible de représenter l'Histoire. En effet, le « star système » soustrait en partie les acteurs à leur rôle ; cela vaut *a fortiori* pour Gérard Depardieu (qui joue tour à tour Bernard Granger dans le *Dernier métro*, Christophe Colombe dans *1492...*, puis : Obélix...).

Quant aux décors, le film français, chez Godard, mais aussi chez Resnais ou Rohmer (par ex. : *La marquise d'O*), etc. choisit la voie de la *stylisation symbolique*, entre impressionnisme et expressionnisme :

« Les motifs des lieux ne servent pas à décrire, mais à accentuer ou contrecarrer le contenu émotionnel d'un événement. Ainsi, l'image du monde quotidien change ici de fonction : elle ne souligne plus le naturel, le caractère quotidien de l'histoire, elle insiste au contraire sur le caractère extraordinaire de l'action. »<sup>22</sup>

De même, on peut choisir un lieu « dépouillé » par nature : ainsi *Thérèse* se déroule dans un couvent, ou au contraire un symbolisme foisonnant : *La cité des enfants perdus* (Jeunet, Caro) qui juxtapose des objets d'origines diverses, historiquement hétérogènes, culturellement allogènes qui construisent ainsi un monde *pseudo-historique*, féérique.

Symbolisme, expressionnisme (des formes ou des couleurs), mais aussi l'excès de réalisme, l'hyper-réalisme (*Tous les matins du monde* de Corneau, *Cyrano* de Rappeneau, *Moi, Pierre Rivière...* d'Allio, etc.), participent, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze, à la construction d'une *image directe du temps*... Et non à une reconstruction de telle ou telle période historique.

Les mouvements d'appareil, les cadrages, la profondeur du champ participent, bien sûr, à la construction de l'Histoire et des particularités peuvent y être identifiées. Je ne citerai ici que quelques exemples choisis au hasard pour simplement illustrer à la fois la « prétention universelle » et les diverses stratégies de distanciation employées par les cinéastes.

Le cinéma français souvent ne cherche, à travers les souvenirs, que le *passé* (et pas « l'événement »). Parfois le fait de *se souvenir peut devenir une fin en soi*. C'est pour cela que *le passé peut ne pas avoir existé*, comme chez Resnais, dans *Marienbad*, *Muriel* voire dans *Hiroshima*, ou chez Robbe-Grillet dans *L'homme qui ment*, chez Godard dans *Nouvelle vague*, chez Sautet dans *Les choses de la vie*, ou même chez Besson dans *Le grand bleu* (scène du début : l'enfance). Les souvenirs sont omniprésents, le passé erratique, l'Histoire presque absente.

<sup>22</sup> Remarques générales sur la nouvelle vague d'András Bálint Kovács, in *Metropolis, Paris*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992, p. 170.



Parmi les techniques cinématographiques qui ont un réel enjeu en matière de représentation de l'Histoire, citons les diverses modalités de focalisations et de points de vue. Par exemple : les scènes de « foule » qui peuvent être mise en scène avec « travelling solidaire » (appelé travelling d'accompagnement), qui va dans le même sens que la foule, ou « plan solidaire » (appelé plan subjectif) qui adopte celui des personnages (*Germinal*). Les réalisateurs français aiment les trois modalités qui permettent de garder un maximum de distance : les *récits non focalisés* (instance narrative omnisciente) ou alors : les récits à focalisation *variable* (on passe d'un personnage à un autre) ou *multiple* (plusieurs personnages racontent un même événement).<sup>23</sup>

Le passé sert le plus souvent de simple *cadre* de l'histoire (*Les Deux anglaises et le continent* de Truffaut), ses événements hors intrigue étant *inintéressants, hors champs*. De même, musiques et paroles, dans le cinéma français, « parlent » de l'*histoire*, plutôt que de l'Histoire.

Ainsi, dans le cinéma français, la *représentance* (Ricoeur) est incomplète : soit « l'*Autre* » prend le dessus et, s'exprimant par l'*altérité radicale* du monde des *objets* (costumes, décors) et de l'intrigue qui *n'a rien à voir* avec le présent, brûle le pont de la représentation, du va-et-vient entre passé et présent, soit c'est le *Même* qui domine, soit encore le film n'est pas historique du tout. En tout cas, « l'*Analogie* » se perd, et à travers lui, la *représentance*.

Le paradoxe de la représentation du passé, son impossible « réalisme » et son « authenticité » construite artificiellement et a posteriori, se montre avec une acuité particulière concernant le langage : la langue de l'époque et la parole de l'acteur (selon la distinction saussurienne) entrent nécessairement en contradiction, sinon en conflit. Et lorsque le cinéaste s'écarte ne serait-ce qu'un peu des conventions du genre, il se fait blâmer par ? son conseiller historique lui-même :

« ...ça passe très mal pour deux raisons : tout d'abord, j'ai été imperméable au rythme de l'octosyllabe. Je me demande si l'octosyllabe est un produit pour notre temps. [...] Je sais qu'il y a des imparfaits du subjonctif dans Chrestien, mais [...] je trouve qu'aujourd'hui ça fait non pas authentique, mais ridicule. »<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Sur les notions de *focalisation et de point de vue*, cf. par exemple : Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1989, pp. 108–115., qui expliquent entre autres la manière dont la théorie de Genette peu être appliquée à l'analyse filmique.

<sup>24</sup> Jacques Le Goff, in « Perceval Le Gallois. Rencontre avec Eric Rohmer et Jaques Le Goff » (entretien par Philippe Blon et Philippe Vegnault), *Ça cinéma*, N° 117, 1979, p. 3 et 8. (cité par Priska Morrissey)

Nous venons de voir quelques procédés « français » de mettre en récit l'Histoire, ou la mettre à distance de manière classique : focalisations des récits, expressionnisme du décor, etc. Voyons à présent les figures plus paradoxales de « l'authenticité », de la mise en scène « française » de l'Histoire et de la Mémoire par *l'image-temps* transmué en image-passé :

Prise de distance par rapport au sujet et réflexivité vont de pair, elles se supposent mutuellement : la distance se crée, la réflexion se fait à la fois sur le plan des contenus filmés que sur celui des formes filmiques : bien qu'il ne s'agisse pas d'un long métrage de fiction, *Histoire(s) du cinéma* (Godard) en est l'exemple paradigmatique. . .

La distance peut être établie de diverses manières, celle qui est la plus fréquente et la plus évidente est la mise en scène d'une période historique *ancienne*. (cf. : plus haut).

Indépendamment de la distance historique (chronologique), l'Histoire est représentée avec beaucoup de distance, au sens figurée cette fois : avec du *recul* : mise en scène théâtrale, costumes anachroniques, jeu d'acteurs comique. . . Y compris dans les films de guerre qui ont un sujet historique plus récent. Et ce n'est pas le discours militant, qui transparaît souvent, qui changera ce constat.

Les prises de distances les plus diverses se multiplient : du narrateur ironisant sur Louis Philippe chez Sacha Guitry aux intertitres « informatifs » si fréquents, en passant par le dépouillement extrême de *Libera me* (Alain Cavalier, 1991), « expressionniste » allant jusqu'à créer une Histoire, un monde complètement abstraits, en dehors du temps.

Toujours est-il que c'est sur le plan de l'auto-réflexion esthétique (qui suppose la cinéphilie, elle aussi née avec la *Nouvelle vague*),<sup>25</sup> qui s'exprime souvent par des mises en abîmes, une *réflexion du cinéma français sur sa propre histoire* : celle ou de jeunes réalisateurs comme Beineix ou Carax se tournent avec une certaine nostalgie vers un « âge d'or » représenté par Jean Renoir, Marcel Carné ou René Clair.

Mise en abîme, auto-réflexion cinématographique, réinvention de l'espace-temps filmique, etc. sont les éléments qui concourent à *l'image-temps*. Toutes les temporalités possibles et *imaginables* (au sens propre et figuré !), inextricables, s'entremêlent :

« En montrant la difficulté qu'il y a à construire, à composer avec les souvenirs, Resnais dévoile comme les coutures des vêtements cinématographiques, si proches des coutures de la mémoire. Ce film mène jusqu'au plus profond de sa matière cette réflexion sur le temps qui est à

<sup>25</sup> A. De Baecque, *La nouvelle vague*, Paris, Flammarion 1998, pp. 27–33.

la fois temps de l'histoire et temps du souvenir, mais qui est aussi temps présent, passé et futur. »<sup>26</sup>

Tout comme *l'image-temps* elle-même, l'image-temps du passé : *l'image-passé* est une image directe du temps, fait de « montages irrationnels » (faux raccords, etc.) et d'anachronismes volontaires, de confusions des « nappes de passé » et une *liberté* presque totale face aux événements. L'image-temps, dont la *Nouvelle vague* est co-inventrice avec le néoréalisme italien, a donné naissance à des films aussi divers et éloignés que *Hiroshima mon amour* de Resnais, *Le mépris* de Godard, *Merci la vie* de Bertrand Blier ou encore *La belle histoire* de Lelouch. Au lieu de *montrer* l'Histoire, il s'agit plutôt de la *monter*, la réinventer ; pour écrire une histoire proprement cinématographique de l'Humanité, plutôt que de la Nation.

---

<sup>26</sup> Raphaëlle Branche, « Les coutures de l'histoire », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, N° 16, 1997. p. 131.



## ***Le lys dans la vallée d'Honoré de Balzac et le roman d'apprentissage européen***

**Martonyi Éva**

Le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle en général et le roman balzacien en particulier, ne sont sans doute pas sans antécédents et ils ont parcouru un long chemin. L'histoire du genre romanesque a été largement traitée par les représentants des courants les plus différents de la critique littéraire. Reste-t-il quelque chose à y ajouter aujourd'hui ? Certainement. Moi-même, en face de ce foisonnement d'idées, j'ai essayé de dégager, il y a quelques années, les possibilités d'une mythocritique littéraire dans l'analyse textuelle, en m'appuyant d'une part sur quelques suggestions prises directement dans l'œuvre de Balzac, et d'autre part, en me basant sur des travaux relevant du domaine de l'anthropologie, de celui des études sur l'imagination et de celui des études littéraires proprement dites concernant surtout le XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>1</sup>

Il s'agissait donc, dans mon optique, de voir s'il existe « une matière brute », une matière première que le roman du XIX<sup>e</sup> siècle (ré)utilise afin de démontrer, voire d'illustrer, de nouvelles constellations spirituelles.

Peut-on donc supposer des rapports entre un fond anthropologique commun à tous les hommes et les instances du récit, et si oui, dans quelle mesure ces rapports peuvent-ils expliquer le sens d'un roman particulier et dans quelle mesure serait-il possible de démontrer le fonctionnement d'un inconscient collectif et/ou individuel ?

Le procédé adopté consisterait alors en la recherche de certaines formations (structures) anthropologiques ou archétypiques qui ont été regroupées par les mythologues, notamment sous les titres : mythes de la nature, mythes de la culture, mythes de l'âge d'or, etc. et qui se situeraient à un niveau profond. Puis, en un deuxième temps, il faudrait procéder à la

---

<sup>1</sup> Éva Martonyi, *Structure narrative et structure archétypique*, pp. 53-64, dans *Fiction, Texte, Narratologie, Genre*, éd. par Jean Bessière, Peter Lang, New York, 1989 ; — *Un système enseveli dans les ténèbres — du roman au mythe*, pp. 123-138, dans *La construction du texte dans quelques récits des Scènes de la vie privée d'Honoré de Balzac*, *Acta Romanica*, Tomus IX, Szeged, 1985.

recherche d'éléments narratifs qui se manifestent par exemple sous forme de macro-structures sémantiques en se situant à un niveau intermédiaire, et enfin de la mise en rapport d'une série d'éléments parallèles appartenant à un contexte socio-historique précis.

Dans le contexte actuel de la critique littéraire, il me semble que certaines tendances récentes peuvent nous rendre service, dans la mesure où elles attirent notre attention sur des aspects évidents, mais souvent négligés de l'œuvre balzacienne.<sup>2</sup>

Pourrait-on donc faire usage des théories et méthodes de l'approche comparatiste, et partir à la recherche des thèmes et des motifs — et même des structures romanesques telles qu'elles seront dégagées d'après les procédés énumérés — en les traitant comme autant de moyens qui relient les différentes littératures européennes entre elles, à travers le temps et l'espace ? Le travail qui suit tentera de répondre — au moins partiellement — à ces questions.

Les études comparatistes cherchent, par les objectifs de leur discipline, non seulement à « comparer », mais aussi à déceler un véritable va-et-vient des idées, dans le domaine de l'esthétique proprement dite, ce qui signifie évidemment aussi une circulation de « formes » littéraires. Ce que je me propose donc ici c'est de dégager quelques itinéraires « européens » d'une forme romanesque bien précise, celle que l'on a l'habitude de désigner en tant que *Bildungsroman*, *Entwicklungsroman* ou *Erziehungsroman*, en utilisant des termes techniques allemands, ou *roman d'apprentissage*, *de formation*, ou *d'éducation*, en utilisant leurs équivalents en français. Comme quatrième terme, nous pouvons y ajouter la notion du *roman d'initiation*, afin de pouvoir attribuer à cette forme romanesque un statut presque a-temporel, par rapport aux autres termes classiques qui se sont fortement inscrits dans une temporalité bien définie.<sup>3</sup>

Ce faisant, je me propose de relire *Le Lys dans la Vallée* d'Honoré de Balzac en tant que roman d'apprentissage d'un héros. Félix de Vandennesse parcourt le chemin suivant : 1. il connaît une enfance et une adolescence difficiles (*orientation*), 2. il part tout jeune de la maison paternelle, (*complication*), 3. après avoir subi une série d'épreuves physiques, intellectuelles et sentimentales et ayant été soutenu par des forces plus ou moins mystérieuses, emblématisées par la figure de deux femmes toutes les deux étant également protectrices, mais n'ayant pas les mêmes valeurs morales (*action*), 4. et 5. il arrive — à la fin du récit — sinon au bonheur, du

<sup>2</sup> Fernand Baldensperger, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927.

<sup>3</sup> Cf. à ce propos l'article de Denis Pernot, *Du Bildungsroman au roman d'éducation : un malentendu créateur*, pp. 105–119, dans *Romantisme*, N° 76, 1992.

moins à la sagesse et à une faculté accrue d'adaptation aux circonstances aussi bien au niveau sentimental que social (*résolution et situation finale*).<sup>4</sup>

En prenant le terme intertextualité en un sens large et sans tenir compte — pour le moment — des travaux récents effectués dans ce domaine, nous pouvons constater que les (inter)textes les plus souvent cités à propos de ce roman de Balzac sont *Télémaque* de Fénelon, les œuvres de Rousseau, surtout *La Nouvelle Héloïse*, mais aussi dans une certaine mesure *l'Émile*. Or, parmi les romans d'apprentissage par excellence, *Les Années d'apprentissage et de voyage de Wilhelm Meister* de Goethe se sont trouvés parfois mis en rapport avec un certain nombre de romans balzaciens.

Mais en tenant compte uniquement de la trame du récit, il est évident que certaines filiations remontent beaucoup plus loin, et ainsi la question suivante se pose également : avons-nous le droit de remonter jusqu'aux romans de *Tristan* et/ou *Parsifal* comme autant de formes élémentaires voire archétypiques du roman d'épreuves et d'apprentissage ?

En même temps, une autre question pourrait se poser, notamment : quelle importance attribuer aux citations, aux allusions textuelles qui apparaissent dans le roman même ? Car le personnage balzacien parle de son amour en ces termes : « Ma passion qui recommençait le Moyen Age et rappelait la chevalerie, fut connue [...] ».<sup>5</sup> La formule étant trop vague, il est difficile de l'interpréter autrement que comme allusion aux fameux amoureux qu'étaient Pétrarque et Laure, si souvent cités par d'ailleurs par Balzac. Le nom de Parsifal aussi bien que celui de Tristan et d'Yseut sont ici absents. Or, vu l'ensemble des apparitions des noms propres, des allusions à des textes les plus différents dans les romans de Balzac, nous sommes tentés de dire que le Moyen Age figure chez lui plutôt en tant que temps de l'amour et seulement dans une moindre mesure en tant que temps d'épreuves et/ou d'apprentissage voire celui de l'héroïsme chevaleresque. Il faut souligner que d'après certaines interprétations Tristan et Parsifal font tous deux leur apprentissage de l'existence médiévale au fil d'un contexte d'amour et de pouvoir, mais où l'accent n'est pas mis sur les mêmes valeurs.<sup>6</sup>

Si les allusions aux textes du Moyen Age sont plutôt rares chez Balzac, il n'en est pas ainsi des allusions aux œuvres plus récentes, à celles qui remontent surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> Pour ce schéma (simplifié) voir p. ex. Jean Michel Adam, *Le récit*, PUF, coll. Que sais-je, 1991.

<sup>5</sup> Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Tome IX, Paris, Gallimard 1978, p. 1139 (par la suite, seules le tome et la page seront indiqués).

<sup>6</sup> *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. par Pierre Brunel, Paris, éd. Rocher ; *Parsifal*, de Pierre-François Kaempf, p. 1105.

Fénelon, en concevant son héros comme ayant une double appartenance — antique et contemporain — crée le récit fondateur de toute une littérature qui insiste sur le départ d'un adolescent « possédant à l'origine des tendances à peu près égales pour la vertu et pour les vices, et qui parviendra, grâce aux leçons de l'expérience et aux efforts de la volonté éclairée par la raison, à se délivrer de ses défauts et à se montrer digne du métier de roi ». <sup>7</sup> Au cours de son apprentissage, il est accompagné de Mentor, pédagogue intrépide qui veille sur son éducation morale. Cette figure n'est pas absente de l'univers balzacien, au contraire, elle y est assez souvent mentionnée et même une variante du *Lys dans la vallée* en garde le souvenir (IX. 975).

Les ressemblances du *Lys dans la vallée* avec *La Nouvelle Héloïse* ont été relevées par la critique contemporaine déjà à la parution du roman de Balzac, et par la suite les commentaires s'empressaient de les confirmer ou alors de les nier. Jean-Hervé Donnard, dans l'introduction de l'édition de la Pléiade du roman insiste sur les différences, en remarquant surtout les aspects socio-historiques, en les résumant ainsi : « Les vues optimistes de Rousseau ont été démenties à l'époque de Balzac », car M. de Mortsauf est un homme brisé par rapport à Wolmar qui est un homme heureux et Clochegourde est devenu « l'enfer » par rapport au « paradis » qu'était Clarens. Ceci pour arriver à sa conclusion finale : « Les temps ont bien changés depuis 1789 ». (IX. 902)

Or, cette problématique est beaucoup plus complexe et elle a été éminemment traitée par le livre intitulé *Balzac disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau* de Raymond Trousson. En traitant les questions de filiation et d'inspiration l'auteur attire notre attention sur les subtilités des rapports qui existent parfois entre certaines œuvres, pour conclure ainsi : « Ni plagiat ni contrefaçon, *Le Lys dans la vallée* est pourtant le roman de Balzac qui doit le plus à l'admiration de sa jeunesse. Ce n'est pas merveille : dans le même climat affectif, des personnages semblables s'imposent au créateur dans des situations identiques. L'influence, c'est d'abord une question d'affinités électives. » <sup>8</sup> Trousson insiste donc davantage sur quelques similitudes biographiques, tout en faisant abstraction des aspects historiques.

L'allusion au titre d'un des romans célèbres de Goethe *Wahlverwandschaften* sert d'introduction à l'évocation de la réception faite à l'œuvre du poète allemand dans le domaine culturel français. Fernand

<sup>7</sup> Pour illustrer les macrostructures sémantiques je cite ici le *Dictionnaire des personnages* de Laffont-Bompiani, éd. Laffont, coll. Bouquins, p. 940.

<sup>8</sup> Raymond Trousson, *Balzac, disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau*, Librairie Droz, Genève, 1983, p. 128.



Baldensperger, dans son livre intitulé *Orientations étrangères chez Balzac* nous présente un rêve, une idée plutôt utopique, néanmoins tout à fait significative : « Faut-il déplorer [...], qu'il (Goethe) n'ait point eu l'occasion de venir à Paris et d'y passer six mois, comme tant d'illustres étrangers devenus nôtres ? [...] Napoléon, en 1808, le pressa vivement de se fixer dans sa capitale, et Talma garantissait à l'auteur de *Werther* la faveur enthousiaste des Parisiennes. Plus tard encore, vers 1825, [...] le poète de *Faust* n'eût pas manqué de trouver une réception chaleureuse auprès des plus avisés [...]. On imagine assez bien sa visite au Paris cultivé de ce temps [...]. Quelques hôtels aristocratiques ou bourgeois, quelques bureaux de rédaction auraient fêté, soit l'écrivain, soit l'ami d'un grand duc [...]. »<sup>9</sup>

Rencontre de Balzac et Goethe ? On a le droit de rêver, mais il serait vraiment trop hardi d'imaginer une rencontre entre le jeune Balzac et le Maître qui mourra d'ailleurs en 1832, à l'âge de 83 ans, juste au moment où Balzac fait ses premiers pas vers la gloire littéraire. Toujours est-il que Goethe est d'abord connu en France comme « l'auteur de *Werther* », puis plus tard il deviendra « le poète de *Faust* » et tout le reste de son œuvre immense reste en dehors des préoccupations de la plupart des critiques littéraires et du public.

Or, Balzac ne se contente pas des idées reçues et il fera usage de ses connaissances des œuvres de Goethe tout au long de sa carrière d'écrivain. Or, les tentations du wertherisme de sa jeunesse seront abandonnées plus tard au profit de la leçon napoléonienne de la volonté et de la puissance.

D'ailleurs, un anecdote tout à fait significatif fut rapporté sur ce sujet que nous pouvons lire à la fin de l'édition citée du *Lys dans la vallée* : « Quatre ans après le passage à Weimar de Mme de Staël et de Constant, Napoléon, traversant l'Allemagne en conquérant, s'arrêtait à Erfurt [...]. Goethe était mandé chez l'Empereur : première entrevue [...] où, durant à peu près une heure, les deux héros s'entretenirent de littérature et d'histoire, de *Werther* que Napoléon examine avec la compétence d'une lecture répétée [...] ». La principale objection qu'il faisait à *Werther* c'était que le héros fut poussé au suicide autant par ambition froissée que par amour ; le drame fataliste lui paraissait une absurdité : « le destin, c'est la politique ».<sup>10</sup>

Balzac dans *Le Lys dans la vallée* met en scène un personnage qui a bien écouté la leçon de Napoléon : effectivement, après avoir accompli ses années de formation, parcouru son chemin d'apprentissage et d'épreuves, Félix de Vandenesse réussira dans la vie et pourra dire en évoquant son

<sup>9</sup> Fernand Baldensperger, *Goethe en France*, Paris, Librairie Hachette, 1904.

<sup>10</sup> Ibid. p. 65.

passé : « Je me jetai dans le travail, je m'occupai de science, de littérature et de politique. » (IX. 1225)

Il existe aujourd'hui une véritable poétique de l'incipit, étant donné l'importance généralement reconnue du commencement du récit.<sup>11</sup> Plusieurs critiques ont observé qu'un grand nombre de romans balzaciens commence par la réponse à trois questions : qui ? quand ? ou ?<sup>12</sup> Or, *Le Lys dans la Vallée* n'adopte pas cette solution, mais présente une forme plus compliquée de la mise en discours. C'est peut-être la conséquence de la narration à la première personne, car la lettre du personnage principal demande une authentification différente du récit présenté par un narrateur omniscient.

Balzac écrit dans la préface de l'édition originale : « Dans plusieurs fragments de son œuvre l'auteur a produit un personnage qui raconte en son nom », puis il remarque un peu plus loin qu'il « n'est nulle part mis en scène » (IX. 15). Il semble donc prendre ses distances par rapport au personnage principal, un procédé qui est le contraire de la position adoptée par Rousseau dans l'introduction de *La Nouvelle Héloïse* : « Quoi que je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ces livres, et je ne m'en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction ? Gens du monde, que vous importe ? C'est sûrement une fiction pour vous. »<sup>13</sup>

L'entrée dans le discours romanesque est dédoublée : Natalie de Manerville, destinataire de la lettre de Félix de Vandenesse reçoit d'abord un avertissement : « Je cède à ton désir. Aujourd'hui tu veux mon passé, le voici. » (IX. 969) Mais le véritable récit de sa vie commencera un peu plus loin, par une série de questions, dont voici la première : « A quel talent nourri de larmes devons-nous un jour la plus émouvante élogie, la peinture des tourments subis en silence ? » (IX. 970) Il va falloir lire le roman pour connaître la réponse à ces questions. Or, après avoir terminé la lecture, nous n'avons toujours pas de réponse définitive et sans équivoque. Félix de Vandenesse fera son apparition dans plusieurs romans de *La Comédie humaine*, et nous aurons l'impression de tout savoir sur lui. Son éducation sentimentale accomplie, marié à Mademoiselle Granville, il se contentera d'être un des « figurants » de ces récits, il n'atteindra pas l'âge mur, et il ne mourra jamais dans l'univers fictionnel de *La Comédie humaine*.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Andrea del Lungo, *Pour une poétique de l'incipit*, pp. 131–152, dans *Poétique*, avril, 1993.

<sup>12</sup> Claude Duchet, *Idéologie de la mise en texte*, dans *La pensée*, N° 215, 1980, pp. 95–108. — Éva Martonyi, *A regény indításának formáiról Balzac Emberi Színjátékában*, dans *Studia Poetica*, N° 6, 1985, pp. 212–220.

<sup>13</sup> Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Librairie Larousse, p. 33.

<sup>14</sup> Nous ne rappelons ici que quelques-uns de ces romans, d'après l'index des personnages fictifs de *La Comédie Humaine*, éd. de la Pléiade, ouvr. cit. pp. 1561–1562 :

La fin du roman s'articule par trois phases successives, chacune représentant une forme distincte d'explicite : 1. la lettre posthume d'Henriette de Mortsau est terminée par ces mots : « Encore adieu, un adieu semblable à celui que j'ai fait hier dans notre belle vallée, au sein de laquelle je reposerai bientôt, et où vous reviendrez souvent, n'est-ce pas ? » (IX. 1220) ; 2. la lettre de Félix adressée à Natalie se termine par une phrase apparemment banale, mais qui n'est pas une clôture non plus : « Demain je saurai si je me suis trompé en vous aimant. » (IX. 1226) ; 3. la toute dernière lettre est signée de Natalie : « Toutes les femmes s'apercevraient de la sécheresse de votre cœur, et vous seriez toujours malheureux. Bien peu d'entre elles seraient assez franches pour vous dire ce que je vous dis, et assez bonnes personnes pour vous quitter sans rancune en vous offrant leur amitié, comme le fait aujourd'hui celle qui se dit votre amie dévouée. » (IX. 1229)

Félix de Vandenesse devient donc riche, « la vie politique lui sourit », et il n'est plus le « piéton fatigué » du début du récit. Mais il a fini par être « dégoûté de la vie », et « son cœur est flétri » à l'âge de vingt-neuf ans. Il a pris une « forme » (Bildung), et — pour reprendre la formule proposée à propos du roman d'apprentissage et/ou d'épreuves — son trajet romanesque aboutit à une réconciliation, à l'établissement d'une harmonie entre l'individu et son entourage. Il s'occupera de science, de littérature et de politique, mais il finira quand-même par résumer son éducation sentimentale sur un ton plutôt pessimiste : « Voilà comment finissent les plus beaux sentiments et les plus grands drames de la jeunesse. Nous partons presque tous au matin, comme moi de Tours pour Clochegourde, nous emparant du monde, le cœur affamé d'amour ; puis quand nos richesses ont passé par le creuset, quand nous nous sommes mêlés aux hommes et aux événements, tout se rapetisse. . . » (IX. 1214)

Tandis que Wilhelm Meister — à la fin de son voyage — renonce à ses désirs personnels pour se sacrifier aux progrès de la société, le personnage de Balzac s'arrête avant ce moment de participation au salut de l'humanité. Cependant, il n'illustre pas non plus la forme canonique du roman d'apprentissage « à la française » du XIX<sup>e</sup> siècle,<sup>15</sup> c'est-à-dire le roman de *la perte des illusions*.

---

*Une fille d'Eve, Le cabinet des Antiques, César Birotteau, Splendeurs et Misères des Courtisanes, etc.*

<sup>15</sup> Cf. l'article *Roman* de Michel Zéraffa dans le *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 3. p. 2128.



« *Un inventaire des choses qui intéressent votre vie* »  
— Marcel Prévost, l'oncle prêcheur des Françaises

Kaló Krisztina

Cent ans se sont passés depuis la parution du premier volume du cycle « Française » de Marcel Prévost (1862–1941). Les quatre volumes, *Lettres à Française* (1902), *Lettres à Française mariée* (1908), *Lettres à Française maman* (1912) et *Nouvelles lettres à Française ou la jeune fille d'après guerre* (1928)<sup>1</sup> ont été favorablement accueillis par les critiques. Une histoire littéraire contemporaine les tient pour des « œuvres clairvoyantes et vivantes, [qui] ont eu un succès éclatant et ont exercé sans aucun doute une influence très étendue ».<sup>2</sup> En revanche, le jugement de la postérité est beaucoup plus sévère. C'est que le siècle qui vient d'arriver à son terme a enseveli ces textes sous une épaisse couche d'oubli. L'indifférence des nouvelles générations s'explique aisément par le fait que, de toute évidence, elles ne sauraient être les destinataires d'un message démodé. Prévost, malgré des réflexions d'ordre général qu'il a voulu probablement faire passer pour des vérités universelles, reste inévitablement ancré dans son temps. Les œuvres en question n'ont qu'un seul sujet : la formation de la *femme moderne*, un thème très actuel dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, mais beaucoup moins captivant aujourd'hui. En plus du choix thématique, les lecteurs de nos jours se désintéressent à juste titre en découvrant que tout ce qui se dit à propos du nouveau « type » de jeunes filles se restreint, dans l'espace et dans le temps, à la France des années 1900–1924. Pour ces

---

<sup>1</sup> Toutes nos références renvoient aux éditions suivantes : *Lettres à Française*, Alphonse Lemerre, Paris, 1910 ; *Lettres à Française mariée*, Arthème Fayard, Paris, 1914 ; *Lettres à Française maman*, Arthème Fayard, Paris, s.d. (copyright 1912) ; *Nouvelles lettres à Française*, Ernest Flammarion, Paris, s.d. (copyright 1924).

<sup>2</sup> MORNET, Daniel : *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines (1870–1925)*, Bibliothèque Larousse, Paris, 1927, p. 126. Voir encore les paroles chaleureuses d'Adolphe BRISSON sur *Lettres à Française* dans les *Annales politiques et littéraires* du 8 juin 1902 et l'éloge de Louis BARTHOU des *Lettres à Française maman* dans le *Journal* du 23 juin 1912.

raisons ou pour d'autres, il est incontestable que les textes ont perdu leur actualité depuis leur parution.

Néanmoins, il existe à nos yeux trois raisons pour lesquelles il vaut la peine de dépoussiérer ces quatre liasses de lettres prétendument réelles. Primo, elles correspondent à des moments importants de la tradition des fictions épistolaires dont on voit la renaissance dans les années 1890. Secundo, elles fournissent des documents précieux sur les changements sociaux, moraux et intellectuels d'avant et d'après la Grande Guerre, et particulièrement sur ceux qui concernent le statut de la femme. Tertio, elles donnent une vue globale et une réflexion pertinente de la crise éducationnelle en France au début du siècle, tout comme durant et après la Guerre de 1914. Œuvre de fiction épistolaire, étude sociologique, traité de pédagogie ? Les *Lettres à Françoise* sont un peu tout cela. Pour en donner même une analyse partielle, il nous semble impossible d'exclure ou de contourner l'un ou l'autre de son triple intérêt. Cependant, nous subordonnerons l'aspect sociologique et pédagogique à l'analyse formelle et narratologique de cette vaste correspondance.

Ceux qui ont lu quelques-uns des livres de Marcel Prévost peuvent constater que, dès ses premiers écrits (dans les années 1880), l'auteur ne varie qu'un thème unique : l'âme féminine. Dans l'œuvre abondante de Prévost, il y a plusieurs livres qui se lient avec le cycle « Françoise ». Du point de vue thématique, *les Demi-Vierges* (1894), le plus célèbre de tous, témoignent que la recherche portée sur l'âme et l'éducation idéale de la jeune fille vers 1900 excitait vivement Marcel Prévost depuis longtemps. Deux autres romans, *Frédérique* et *Léa* (tous deux parus en 1900), ont résulté du même souci. Il nous semble que Prévost a jugé indispensable d'assembler ses idées et d'en dégager en quelque sorte, une substance de doctrine dans *Lettres à Françoise*. Du point de vue formelle, il y a trois autres œuvres de Prévost, loin de ses romans les plus marquants et les plus profonds, qui nous semblent singulièrement importants. Il s'agit des trois séries de lettres de femmes<sup>3</sup> où l'auteur s'est exercé dans la forme épistolaire avant d'écrire ses lettres à Françoise. Mais malgré cette ressemblance formelle, nous ne pouvons pas affirmer que les *Lettres de femmes* ont servi de modèle aux *Lettres à Françoise*. Certes, elles annoncent certains thèmes et choix formels du cycle « Françoise », mais elles se composent, finalement, de lettres juxtaposées, sans véritable enchaînement. Les destinatrices prétendues y sont nombreuses, tout comme les destinataires ; en conséquence, les thèmes et les tons y varient sur une large gamme.

<sup>3</sup> *Lettres de femmes* (1892), *Nouvelles lettres de femmes* (1894) et *Dernières lettres de femmes* (1897).

La situation épistolaire de *Françoise* est beaucoup plus simple et cohérente. Il y a un seul destinataire : l'oncle Marcel. La fiction est alimentée d'éléments empruntés au réel, puisque certains repères laissent échapper qu'il s'agit, en fait, de Marcel Prévost lui-même.<sup>4</sup> L'oncle Marcel, après la mort prématurée du père, se charge de l'éducation hors école de sa petite nièce, Françoise Le Quellien, la future Mme Maxime Despeyroux.

Au début de la correspondance qui couvre un quart de siècle, l'oncle écrivain est un célibataire de trente-huit ans environ. Il éprouve un amour paternel pour Françoise, et il peut se flatter de la confiance de celle-ci. Manifestement, il a reçu une solide éducation jésuite, il fait l'éloge de la culture classique, il lit et relit les grandes œuvres de la littérature nationale (Pascal et Balzac notamment) ; il se retire de temps en temps pour écrire ; il ne cache point son goût pour la psychologie et pour l'éducation ; il est clairvoyant, à la fois indulgent et critique à l'égard de la jeune génération. Il défend les valeurs de son propre temps, mais il sait qu'« *on ne fait remonter leur cours ni aux rivières, ni au temps* ». <sup>5</sup> Il se montre un progressiste convaincu et très « moderne » en accueillant le progrès social et la réforme du Code civil en faveur des femmes. Dans les détails, il reste cependant toujours critique, vigilant et prudent.

Comme nous l'avons déjà écrit ci-dessus, l'oncle Marcel adresse ses lettres à une destinataire unique : sa nièce bien-aimée. Françoise est une jeune fille prétendument « moderne ». Elle est intelligente, lucide, bien élevée, respectueuse, autoritaire et exigeante dans le sens positif du mot, elle a une soif insatiable de savoir et de s'instruire, surtout sur la vie, sur ce qui ne s'apprend pas dans des livres de classe. Elle est très patiente et attentive à écouter son oncle. Au fil des ans, elle ne lâche point son désir de se perfectionner. En résumé, elle se débrouille bien dans la vie, pourtant elle n'hésite pas à s'adresser à son oncle, lorsqu'une difficulté quelconque surgit dans son ménage.

Selon la typologie énonciative de Frédéric Calas,<sup>6</sup> la tétralogie « Françoise » entre dans la catégorie de la fiction épistolaire à une seule voix face à l'autre. C'est-à-dire, nous ne pouvons lire que les lettres de l'oncle, mais il s'agit sans doute d'un échange de mots. Maintes fois, l'oncle fait allusion à la promesse de Françoise de lui répondre. Encore plus souvent il évoque telle ou telle demande ou tel ou tel avis que Françoise lui a communiqué par écrit. Parfois, l'oncle inclut dans ses lettres des

---

<sup>4</sup> Voir, par exemple, *Nouvelles lettres à Françoise*, p. 54 (polytechnicien), p. 136 (collège des Pères jésuites), p. 137 (une séance de l'Académie), p. 140 (métier d'écrivain).

<sup>5</sup> *Nouvelles lettres à Françoise*, p. 138.

<sup>6</sup> CALAS, Frédéric : *Le roman épistolaire*, Nathan, 1996, ch. 2.

fragments plus ou moins longs des missives écrites par la nièce. Dans une correspondance réelle, il n'y a aucun intérêt à copier mot à mot des paragraphes, voire de longues pages d'une lettre reçue et les renvoyer à celui qui les a rédigés. Il est vrai que ce procédé rend la correspondance moins vraisemblable, mais il est indispensable aux lecteurs secondaires pour la meilleure compréhension.

L'un des extraits les plus révélateurs de l'écriture de Françoise commence par « *Je vais vous confier ce que je n'ose dire à ma mère de peur de la troubler à l'avance. . .* ».<sup>7</sup> Par la suite, l'oncle peut lire l'aveu du premier sentiment tendre de la jeune fille pour un jeune homme, Maxime, son futur époux. L'énonciation confidentielle justifie le rare glissement du point de vue dans le récit monodique. Ce n'est pas que l'auteur ne change ailleurs d'optique, mais dans les autres cas, il s'invente des jeux de dédoublement. Il s'amuse maintes fois de se mettre à la place d'autrui et, à l'aide de son imagination, de communiquer les idées de cette autre personne. En tant qu'exercices d'écrivain, nous pouvons lire une composition scolaire attribuée à Françoise ; puis la première page du journal intime encore inexistant de la nièce ; et encore les « observations et méditations » très divertissantes de Françoise II bébé (fillette de Françoise) à l'âge d'un mois, sur la lumière, le confort et la sensation d'exister.

Chaque fois que nous lisons une correspondance réelle ou imaginaire, la question de la conservation des lettres se pose. Dans *Françoise*, la fiction veut que la docile nièce, en suivant les conseils de son oncle, ait gardé les lettres reçues de celui-ci pour en faire un livre de chevet, un petit bréviaire. Pourtant, il nous semble tout aussi important de noter que Prévost a recours à des procédés qui contredisent ce pacte. Notamment, l'oncle commence parfois sa lettre par un passage cité de sa lettre précédente ; ou voir par exemple, Lettres XIX, XXVIII, XXIX, XXX et XXXI des *Lettres à Françoise*, où l'oncle copie les mots reçus de son interlocuteur. Nous expliquons les raisons de ces invraisemblances et inconséquences par le besoin de fournir aux lecteurs les informations indispensables pour une bonne compréhension du texte, au prix parfois de porter atteinte à l'illusion réaliste. L'intention évidente de diffuser les lettres à d'autres personnes que Françoise se montre également dans la lettre liminaire où « *M. P.* » parle de nombreux lecteurs « *qui les [ses lettres à Françoise] avaient parcourues en même temps que vous [Françoise]* ».<sup>8</sup> L'existence réelle d'une nièce quelconque n'est pas tout à fait exclue, mais aucun ouvrage consulté à ce

<sup>7</sup> *Lettres à Françoise*, p. 210. Trouvez le long extrait de la lettre de Françoise : pp. 211–214.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. IV. D'ailleurs, ce sont ces lecteurs qui ont demandé avec instance d'imprimer ces lettres et de leur offrir sous une forme plus commode que des feuilles éparées.



sujet n'en fait renvoi jusqu'à ce jour.<sup>9</sup> Quoi qu'il en soit, la publication des épistolaires a été l'une des préoccupations les plus importantes de l'oncle se montrant mystérieux sur la question.

Quant au facteur temporel de la communication, la première série de lettres, écrites de quinzaine en quinzaine, s'étale sur la dernière année du pensionnat jusqu'au mariage de Françoise (1900—1902). Ensuite, la correspondance régulière s'interrompt et ne reprend que pour la quatrième année de mariage, à la fin de laquelle Maxime, le mari de Françoise, annonce l'arrivée proche de leur premier bébé (1906—1907). La troisième série de lettres commence quand Petit-Pierre a cinq ans et la future Françoise II arrivera dans six mois (1911—1912). Au cours de ces lettres, la chronologie se brouille par des périodes projetées et des épisodes fictifs de l'avenir. Par exemple, pendant que l'oncle écrit *Lettre Quatrième*, Françoise II « vieillit » de trois mois. Pareillement, Petit-Pierre se présente tantôt à l'âge de sept ans, tantôt à douze. Ces épisodes, bien entendu, ne sont que de la fiction dans la fiction ; une fiction dont les structures temporelles sont extrêmement lâches. Dans le dernier volume, la chronologie se bouleverse complètement : le premier courrier des *Nouvelles lettres* constate que Pierre a vingt-et-un ans, Françoise II en a vingt et Juliette en a dix-huit et demi (1923). Tandis que les indications temporelles du volume précédent laissent entrevoir entre Pierre et Françoise II une différence d'âge de cinq ou six ans, et aucune allusion n'est faite à la troisième maternité. Ainsi, le lecteur perplexe finit par n'y attribuer grande importance. L'incohérence dans la chronologie n'empêche pas, bien sûr, la compréhension. De toute façon, il est à noter que Prévost se soucie d'avoir recours à des références temporelles dans cette correspondance couvrant au total cinq lustres, mais il y est inconsistant. Donc, le traitement du temps, apparemment, ne préoccupe pas beaucoup l'auteur. Son soin principal doit être de présenter *une* Françoise, qui se veut un « type », l'une des Françaises de l'époque.

Il est évident que Prévost n'a prévu que les trois premières liasses de lettres. Il y en a maintes affirmations textuelles. Par exemple, dans le 1<sup>er</sup> recueil, l'auteur projette déjà l'existence de Françoise II, la petite fille qui vient au monde au début du 3<sup>e</sup> volume. Puis, à la fin du 2<sup>e</sup> volume, il annonce *Françoise maman*, mais il dit que ce serait la dernière série de lettres. En fait, dans l'épilogue de ce 3<sup>e</sup> recueil, il constate avec regret qu'il écrit les dernières lignes du dernier volume des lettres à Françoise, et

---

<sup>9</sup> Une recherche généalogique pourrait être décisive, mais la possibilité ne nous en est pas encore présentée. Tout de même, nous sommes d'avis que la découverte d'une nièce réelle ne changerait rien au sens de l'œuvre qui se dégage du texte et de la manière dont nous l'interprétons.

dit adieu avec mélancolie. L'œuvre est faite, les lettres des douze ans de correspondance s'achèvent, parce que Françoise aura bientôt trente ans et elle n'a plus besoin de conseils. Préoccupé des changements produits par la Grande Guerre, Prévost a pourtant repris la plume de l'oncle Marcel après une interruption d'une dizaine d'années. Cet intervalle écarte sensiblement le quatrième recueil des trois précédents, et nous avons l'impression que ni au niveau thématique, ni au niveau formel, le volume qui clôt la correspondance n'y apporte rien de nouveau.

Quels sont les motifs de cet échange épistolaire ? Tout au début, c'est Françoise qui sollicite la communication par lettres. Fille lucide, elle se projette dans l'avenir comme une Parisienne mariée et elle veut se préparer à cette épreuve du monde. Elle sait très bien que l'éducation moyenne de l'époque est absurdemment insuffisante : « [...] *je veux savoir un peu à l'avance ce qui m'attend hors de la pension. [...] Il me semble que je suis ridiculement ignorante* ». <sup>10</sup> C'est pourquoi, à l'occasion d'une rentrée, elle fait promettre à l'oncle de continuer par lettres les propos de leurs dîners de vacances. Françoise exige « *des lettres sur des choses* » qui lui enseigneraient ce que les pensions de demoiselles n'enseignent pas. Ainsi, les lettres de l'oncle sont destinées à compléter *ex partibus* l'éducation que distribue Mme Rochette, directrice du pensionnat et ses « *acolytes* ». Pareillement, c'est Françoise qui demande la reprise de la correspondance après chaque interruption. Elle crie au secours aux moments cruciaux de sa vie privée où elle faillit faire face toute seule à tel ou tel problème. Au début de la deuxième série de lettres, elle dit à son oncle (l'oncle cite les paroles de Françoise prononcées durant une visite) : « *Eh bien ! voyez-vous, mon oncle, quand je considère les quatre années écoulées depuis mon mariage, je les trouve assurément charmantes, tendres, tout ce que vous voudrez... Mais il me semble qu'elles sont dénuées de ce qui était le meilleur dans ma vie de jeune fille : le développement personnel. [...] Alors, le vide, le vide réel de ma vie m'irrite un peu. Il me semble bien que, jeune fille, j'étais quelque chose de plus actif, de plus énergique et, sinon de plus heureux, peut-être de plus allègre* ». <sup>11</sup> L'oncle soucieux l'envahit donc de recettes pratiques sous forme de lettre pour défendre et développer sa personnalité à l'intérieur du mariage. Nous revoyons Françoise cinq ans plus tard, étant sortie de cet état de régression. Cette fois-ci, elle encourage son oncle de lui fournir une sorte de manuel pédagogique pour élever ses petits. Dans le dernier recueil de lettres, Françoise se hâte de consulter son oncle au sujet de ses trois enfants adolescents. L'avis que l'oncle formule d'après ses observations (dont

<sup>10</sup> *Lettres à Françoise*, p. 7.

<sup>11</sup> *Lettres à Françoise mariée*, p. 9.

il fait des notes régulièrement) et à la suite des méditations, se communique abondamment à propos de la pudeur, de la lecture, de l'amour, du mariage, de l'argent, des sports et de la mode. Sans exception, ce sont des thèmes qu'il a déjà traités dans les recueils précédents, mais ce dernier volume se concentre sur les mutations après la Grande Guerre.

Les quatre volumes (quatre-vingt-dix-huit lettres au total dont deux ne sont pas numérotées) tracent donc la vie d'une jeune fille « moderne » depuis la dernière année du pensionnat jusqu'à ce qu'elle devienne mère de trois adolescents (1900–1924). Sa vie est l'exemple des jeunes filles et des jeunes femmes qui, sans devenir une Colette ou une Audoux, plantaient des poteaux directeurs sur le chemin de l'émancipation féminine au XX<sup>e</sup> siècle. Loin de nous livrer avec une agitation fébrile à tous les résultats acquis par le mouvement, il est indéniable que l'évolution de l'intellectualité féminine est considérable à cette époque-là. Pareillement, la libération des mœurs est incontestable — avec des préoccupations égalitaires et toutes leurs outrances. Mais avant de parler davantage du féminisme, prévoyons la polémique que le mot puisse provoquer et empruntons l'attitude sage de l'auteur qui évite ce terme autant que possible. Dans le Post Scriptum du premier recueil de lettres, il avoue que ce n'est ni par timidité ni par hostilité, mais parce qu'en somme il ne sait pas très bien ce que le mot signifie. « *Va pour 'féminisme', si cela veut dire le souci d'une condition féminine meilleure dans la vie sociale, dans la vie sentimentale, dans la vie intellectuelle.* »<sup>12</sup>

Sans vouloir exploiter la profondeur sociologique de la tétralogie, nous attribuons importance au fait que le destinataire, Françoise est un « type ». Elle représente toute une génération de jeunes filles, puis de jeunes femmes. Non seulement, son prénom « *si national* » évoque la France de l'époque, mais l'oncle rédige une dédicace imaginaire à toutes ses lectrices secondaires supposées et souhaitées : « *à toutes les autres jeunes filles d'un âge approchant du vôtre [celui de Françoise]* ».<sup>13</sup> Dans les lettres, il arrive très souvent que l'oncle emploie l'apostrophe « *Françaises !* » (volontairement au pluriel !). C'est-à-dire qu'il multiplie les destinataires et s'adresse à toutes les jeunes Françaises semblables à sa nièce. A ces instants, la « correspondance privée » perd de son intimité et devient une affaire publique.

Dans quel but « l'oncle prêcheur », « l'oncle conseil », « l'oncle consultant » ou « l'oncle pion »<sup>14</sup> exprime ses opinions pour la nouvelle génération ? Certainement, c'est pour les rendre plus conscientes des « choses » qui intéressent leur vie (éducation ; enseignements physique,

<sup>12</sup> *Lettres à Françoise*, p. 366.

<sup>13</sup> Lettre liminaire de *Lettres à Françoise*, p. V.

<sup>14</sup> C'est en ces termes que l'oncle Marcel se qualifie dans ses lettres.

intellectuel et moral ; toilettes ; bals ; sports ; danses ; amour ; mariage ; intérêts ; loisirs ; relations sociales ; tenue de la maison ; intellectualité ; l'art de vieillir et l'art de ne pas vieillir, etc.), pour leur offrir un modèle, pour leur signaler les dangers à éviter, mais surtout pour les aider à rester *femme* dans le tourbillon du début de siècle.

C'est un but noble, et l'auteur a trouvé une forme adéquate, la forme épistolaire, pour avoir des tête-à-tête avec ses lectrices. Il est pourtant contradictoire que Prévost se plaint de ce que la plupart des jeunes filles et femmes ne lisent plus du tout, ou si elles lisent, elles ne le font pas comme il faut ; il leur reproche, pas à toutes, une « fausse intellectualité », une intellectualité trop dispersée, trop superficielle et trop économe d'énergie pour lire des livres dits « sérieux » (histoire, philosophie, « bonne » littérature) : n'a-t-il pas alors risqué de manquer son public visé avec son « bréviaire » de 1200 pages ? Prévost n'est pas seulement prolix et répétitif, mais en plus, irréductiblement méthodique et didactique avec ses classements et sous-classements de « types », ses axiomes, ses résumés et ses conclusions. Tout cela peut être un mérite en fonction de son public contemporain, mais aussi la raison pour ne pas devenir le Jean-Jacques ou le Fénelon de son siècle.

## L'influence de la langue orale sur les vers libres de Jules Laforgue

Szilágyi Ildikó

L'apparition du vers libre, au bout de tout un siècle d'évolution, date en France des années 1880. Il domine l'écriture poétique pendant la période surréaliste et reste, sans devenir exclusif, la forme privilégiée de la poésie contemporaine. Malgré cette présence incontestable, on possède relativement peu d'analyses s'intéressant aux expériences prosodiques et langagières des vers-libristes. Défini par l'abandon du retour régulier des mètres, des rimes, et par conséquent, celui des strophes, le vers libre rend difficile toute formalisation.<sup>1</sup>

En revanche, les explications concernant les sources et les influences éventuelles ne manquent pas. Les premiers théoriciens mettent l'accent sur la liberté individuelle dans la création et donnent souvent des raisons phonétiques aux changements formels. Les critiques modernes s'accordent à reconnaître que les réflexions sur les questions de l'accent et du rythme tout au long du siècle contribuent largement à la transformation des conceptions et pratiques poétiques.<sup>2</sup> On attache moins d'importance à l'influence de la langue orale que beaucoup de poètes — du romantisme aux symbolisme et décadence, et jusqu'à nos jours — se soucient d'imiter. Cette tendance est liée, entre autres, à l'intérêt grandissant pour la chanson populaire, très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Paul Bénichou, l'auteur de l'ouvrage intitulé *Nerval et la chanson folklorique*, « le goût romantique [...] vise d'ordinaire à la transposition en style parfaitement littéraire d'un folklore librement interprété ».<sup>3</sup> Les tentatives d'imitation et d'adaptation se poursuivent tout au long du siècle, les parnassiens (Théophile Gautier, Théodore de Banville) s'y essayent aussi bien que la plupart des symbolistes (Verlaine, Laforgue,

---

<sup>1</sup> Il est à noter que beaucoup de métriciens préfèrent refuser au vers libre le statut de vers : la définition du vers étant liée à la régularité numérique, le vers libre n'est pas un vers, il n'est qu'« une prose lyrique cadencée ».

<sup>2</sup> Il est habituel de mentionner encore l'influence des *Illuminations* de Rimbaud et celle des *Feuilles d'herbes* de Whitman, par l'intermédiaire des traductions françaises.

<sup>3</sup> Bénichou, P. 1970. *Nerval et la chanson folklorique*. Librairie José Corti, Paris, 330.

Viélé-Griffin, Kahn...)<sup>4</sup> Il est plus important pour notre propos que la chanson populaire n'est pas seulement une source d'inspiration, mais sert de modèle à l'assouplissement de la versification traditionnelle, considérée de plus en plus comme artificielle.

Le recours aux procédés lexicaux et syntaxiques, propres à la langue parlée relève — chez des poètes comme Tristan Corbière, Charles Cros ou Rimbaud — de la provocation esthétique. La conception de la poésie « comme parole de transgression, [mettant] en crise la notion d'art »<sup>5</sup> sera d'ailleurs la caractéristique générale de *l'esprit fumiste*. Le monologue parlé,<sup>6</sup> genre pratiqué aux soirées des *Hydropathes* et du *Chat Noir*, ne pouvait que séduire un poète comme Laforgue à la recherche d'une forme poétique capable de traduire ses hésitations, ses incertitudes.

Dans ce qui suit, on se propose de repérer les signes de l'oralité dans ses *Derniers vers* (1890, recueil posthume). Si l'on s'en tient à leur date de publication dans des revues (entre août et décembre 1886), ces poèmes figurent parmi les premiers vers libres français. Les vers libérés du recueil précédent, *Des Fleurs de bonne volonté*,<sup>7</sup> nous fourniront les exemples du relâchement de la métrique, ainsi qu'une base naturelle de comparaison pour les vers libres.

L'introduction de l'oralité dans un poème lyrique soulève une question difficile à élucider. A chaque occurrence, on se demande s'il s'agit d'une négligence ou, au contraire, d'une recherche très consciente. Il est instructif à ce propos de citer un compte rendu anonyme (écrit en vérité par le poète lui-même) des *Complaintes*,<sup>8</sup> paru dans *La République française* en 1885 : « M. Jules Laforgue [...] a imaginé de reprendre, pour traduire ses conceptions poétiques, cette vieille forme populaire de la complainte à la métrique naïve, aux refrains touchants, forme qui correspond en musique à son congénère l'orgue de Barbarie. Hâtons-nous d'ajouter que l'orgue de Barbarie des

<sup>4</sup> L'étude de Bénichou ne va pas au delà des années 1850. En guise de conclusion, il regrette le manque d'ouvrages faisant « le bilan de ce que le symbolisme doit à la poésie populaire ». Ibid., 362.

<sup>5</sup> Grojnowski, D.—Sarrazin, B. 1990. *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle*. Anthologie. Présentation, 14.

<sup>6</sup> Le poète s'adresse à un interlocuteur, le prend à témoin, multiplie des questions, des exclamations.

<sup>7</sup> Laforgue le termine au plus tard en juin 1886. Au mois de juillet, il n'a plus envie de le faire paraître.

<sup>8</sup> Le choix de la *complainte* s'explique par le fait qu'il s'agit d'un genre poétique qui n'est pas codifié concernant la disposition des rimes et l'organisation strophique, elle se prête donc par nature à l'expérimentation.

*Complaintes* que voici n'a de populaire que le tour rythmique et quelquefois de vieux refrains empruntés et demeure un instrument très raffiné, capables de subtiles nuances psychologiques comme des derniers effets dans le métier. »<sup>9</sup> Quatre *complaintes*<sup>10</sup> et une pièce des *Fleurs de bonne volonté*<sup>11</sup> se réfèrent explicitement à des chansons connues. Même dans ces cas, il n'est pas question de donner une simple reproduction en tout point fidèle de la langue parlée. Dans les *Derniers vers* on ne peut identifier aucun emprunt direct, mais cela ne signifie pas l'absence d'éléments populaires reformulés.

Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, les poètes tentent d'intégrer dans l'écriture la dimension orale à travers la mise en page du poème. L'emploi des tirets,<sup>12</sup> parenthèses, guillemets<sup>13</sup> et italiques<sup>14</sup> dans les *Derniers vers* est motivé par la recherche de la représentation de l'oralité. Cette préoccupation apparaît clairement dans les poèmes empruntant la forme du dialogue (II, VIII, IX ; les autres peuvent être considérés comme des monologues intérieurs). La surabondance des points d'exclamation — près d'un quart des vers (189 sur 819, dont 48 sont suivis de trois points) se termine par ce signe de ponctuation — indique la modalité dominante du recueil, celle de l'exclamation. Les nombreuses occurrences intérieures (95), en segmentant les vers, contribuent également à dessiner l'image extérieure des textes. Dans ses vers libérés, Laforgue a souvent recours (à l'imitation des chansonniers) à l'apostrophe typographique du « e » muet pour avoir des strophes isométriques et pour reproduire l'ambiance des chansons populaires.

« La métrique naïve » correspond dans les vers libérés à un décompte

<sup>9</sup> Debauve, J.-L. 1972. *Laforgue en son temps*. Neuchâtel, La Baconnière, 194.

<sup>10</sup> La Complainte du pauvre jeune homme et La Complainte de l'époux outragé ont été écrites respectivement sur les chansons populaires Quand le bonhomme revint du bois et Qu'allais-tu faire à la fontaine ? La Complainte de cette bonne Lune calque Sur le pont d'Avignon, la Complainte de lord Pierrot imite Au clair de la lune. Une dizaine de poèmes ont recours à un refrain, imitant la composition des chansons.

<sup>11</sup> Le début de chaque strophe du poème intitulé *Le vaisseau fantôme* (la deuxième partie de la pièce XLIII) est repris de la chanson populaire : *Il était un petit navire*. Il est probable que la composition de ce poème remonte à la période des *Complaintes*. Cf. Laforgue, J. 1995. *Œuvres complètes*, t. II, L'Age d'Homme, Lausanne, 235.

<sup>12</sup> Les tirets peuvent avoir une valeur ouvrante dans les dialogues ou une valeur disjonctive à l'intérieur du vers.

<sup>13</sup> Les guillemets accompagnent dans la plupart des cas l'emploi dialogique du tiret.

<sup>14</sup> Les italiques indiquent en général une formule exclamative d'origine étrangère : *Vae soli* (III, 14, 18, 27) ; *Amen* (V, v. 44), *Angelus !* (X, v. 9), elles peuvent mettre en relief un mot important pour le poète : *ensemble* (VII, v. 15), les majuscules remplissent la même fonction dans la pièce VI, v. 59 : RAISON.

syllabique moins strict et à la présence des *vers faux* (ayant une syllabe de trop ou en moins, insérés dans des séries régulières). Pour les éviter, dans quelques cas, on doit postuler l'élision, non marquée par le moyen de l'apostrophe. Les « e » muets interconsonantiques (à prononcer et à compter selon les règles traditionnelles) s'élident le plus facilement en fin de groupe accentuel,<sup>15</sup> à l'intérieur d'un mot<sup>16</sup> et en position proclitique.<sup>17</sup>

La longueur des vers libres peut suivre en pleine liberté le mouvement des impressions, des sensations. Il est superflu de marquer par l'apostrophe typographique les « e » muets qui seraient surnuméraires dans le décompte syllabique. Le souci de rapprocher la diction de la prononciation naturelle met fin à l'obligation de prononcer le « e » muet intérieur et le « e » muet final devant une initiale consonnantique.

Dans les poèmes libérés des *Fleurs de bonne volonté*, le parti pris de la plus grande régularité métrique nécessite, dans quelques cas, des réalisations en diérèse complètement artificielles, motivées éventuellement par des raisons d'ordre stylistique. La diérèse du mot *question* par exemple, équilibre les mots qui se trouvent en position de rime et met en relief l'enjambement : *Mais peut-il être question / D'aller tirer des exemplaires / De son individu si on / N'en a pas une idée plus claire ?* Dans un contexte libre où la « pression métrique »<sup>18</sup> ne fait plus critère, on peut adopter la prononciation non poétique, celle du langage courant qui réduit les deux voyelles en contact en une seule syllabe (*synérèse*).

L'enchaînement *voyelle + « e » + consonne* (*Messageries*, DV, I. v. 1), interdit dans la versification classique, est laissé à l'intérieur des vers (dès les années 1870), tout comme l'hiatus. Leur proscription, considérée comme arbitraire, est avant tout un problème graphique (et non métrique), et implique des considérations esthétiques. Laforgue se permet d'écrire dans ses *Derniers vers* par exemple : *ô échos* (I, v. 43), *tu es* (II. v. 17),<sup>19</sup> mais ne cherche plus à choquer le lecteur comme c'était encore certainement le cas dans ses *Complaintes* et dans plusieurs poèmes des *Fleurs de bonne volonté*.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> *l'Homme* (XXIV, v. 11), *gouttièr(e)s* (XLVI, v. 33), *la natur(e)* (LV, v. 2)

<sup>16</sup> *parfait(e)ment* (V, v. 7), *v(e)naisons*, élision difficile à réaliser, (XIX, v. 11)

<sup>17</sup> tout d(e) suite (XLI, v. 12) ; je vous l'demande (XXI. v. 15)

<sup>18</sup> Terme emprunté à Cornulier, B. de 1982. *Théorie du vers*. Le Seuil, Paris, 142–143.

<sup>19</sup> Outre les cas de l'hiatus toléré même selon les règles classiques — à cause de la présence d'une consonne graphique, par exemple : *au haut du coteau* (I, v. 19) — on peut relever une trentaine d'occurrences dans le recueil entier.

<sup>20</sup> Il suffit de lire le poème initial de ce recueil (I, *Avertissement*, v. 13–14) pour s'en convaincre : « Et elles, pas assez intraitable !! / Mais tout l'temps là à s'extasier !... »



Il nous paraît certain que les différents types de dérèglement métrique relevés plus haut sont conscients, ils sont introduits « exprès », comme l'a remarqué Mallarmé (*Crise de vers*) : « Autre chose ou simplement le contraire, se décèle une mutinerie, *exprès*,<sup>21</sup> en la vacance du vieux moule fatigué, quand Jules Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux. »<sup>22</sup> Le mélange des types de vers de différentes longueurs est déjà utilisé au XVII<sup>e</sup> siècle, par La Fontaine ou Molière, par exemple, pour créer un effet de langage parlé (*vers mêlés*). Dans les *Derniers vers*, Laforgue combine volontiers des vers dont la différence n'est que d'une syllabe (9/10, 11/12, 12/13, etc.), ce qui était à éviter — selon le principe de l'écart type (J.-M. Gouvard) ou la règle de la Discrimination (B. de Cornulier) — pour assurer la perception de l'alternance métrique.<sup>23</sup> On peut de nouveau se référer à la chanson populaire où pareils effets de brouillage sont fréquents. Leurs vers ne sont pas ressentis pour autant que boiteux parce que la musique équilibre les inégalités en nombre syllabique.<sup>24</sup>

« La rime en ces derniers temps s'est rénovée ; elle s'adresse d'abord à l'oreille [...], elle s'affaiblit même volontiers en assonances [...]. C'est un retour très heureux à la poésie orale. »<sup>25</sup> Rémy de Gourmont, après avoir traité la question du vers libre dans son *Esthétique de la langue française* (1899), consacre un chapitre entier au « vers populaire ». Il le caractérise comme « le pays de la licence, de toutes les licences ».<sup>26</sup> La remise en cause de la rime classique commence par le non-respect du principe d'homographie des consonnes finales. Les règles qui interdisent de faire rimer une terminaison masculine et féminine (*ténor :: encore*,<sup>27</sup> DV, III, v.

---

Un autre exemple : « Marié, je tuerais la bouche / De ma mie ! et à deux genoux. . . » (XII, v. 26—28). Laforgue imite la langue parlée lorsqu'il insère la consonne [z] pour éviter l'hiatus (pataquès) : *On tira z'à la courte paille* (XLIII, v. 9).

<sup>21</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>22</sup> Mallarmé, S. 1985. *Œuvres*. Garnier, Paris, *Crise de vers*, 272.

<sup>23</sup> Les quatrains (abab) de la pièce XI (*Sur une défunte*) comptent 7, 8, 9 ou 10 syllabes (v. 38—41. 9/7/9/8, v. 42—45. 10/8/9/9, v. 52—55. 8/9/8/9).

<sup>24</sup> André Spire voit dans « le nombre inégal mais voisin de syllabes » l'un des traits caractéristiques de la chanson populaire. (Les autres critères sont selon lui : « refrain avec répétition identique, analogue, ou antithétique, agrafages mnémotechniques ».) In : Spire, A. 1986. *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Librairie José Corti, Paris, 130, note 68.

<sup>25</sup> Gourmont, Rémy de, 1899. *Esthétique de la langue française*. Société du Mercure de France, 222.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 266.

<sup>27</sup> Plusieurs conventions existent pour désigner les rimes. On adopte celle utilisée

42–43) ou un singulier et un pluriel,<sup>28</sup> ne reposent depuis des siècles que sur des considérations typographiques. Une étape de plus est franchie lorsqu'on n'accorde plus d'attention à l'homophonie des consonnes qui suivent la voyelle accentuée. « Nombre de chansons populaires sont instrumentées dans ce goût » — remarque Verlaine en terminant son article (*Un mot sur la rime. Le Décadent*, 1888) par « l'Assonance, qui est à la mode ».<sup>29</sup> Dans les *Fleurs de bonne volonté*, nous n'en avons encore que très peu d'exemples. Il y a entre *règles* et *Espèce* un rapport d'assonance en [ɛ]. La consonne qui suit la voyelle commune dans *vergogne* et *Antigones* est une nasale (dentale pour *Antigones*, palatale pour *vergogne*). Dans les vers 12–13 de la pièce XXVIII (*piano :: s'y ânonne*), même l'assonance est à comprendre dans un sens large, parce que la voyelle accentuée du mot *piano* est un [o] fermé, tandis que celle du verbe, suivie par une consonne prononcée, est une voyelle ouverte.<sup>30</sup> C'est la liberté la plus grande que Laforgue se permette avec la rime dans ce recueil. Les nouveautés des *Derniers vers* doivent se mesurer par rapport à cet état des choses.

Le traitement de la rime présente des écarts considérables suivant les différents vers libres. Mais aucun d'entre eux n'est entièrement dépourvu de rimes, pratique courante chez plusieurs poètes du XX<sup>e</sup> siècle. Au contraire, l'examen en détail du recueil montre que les rimes sont rarement absentes. On a relevé 113 vers (sur 819) qui — à première vue — paraissent isolés, puisque la dernière syllabe du vers est laissée sans répondant homophonique. Beaucoup de vers blancs trouvent un écho dans la strophe suivante, éventuellement dans les vers plus éloignés. Les exemples d'assonance (II, v. 15–16. *tu te caches :: cor de chasse*) et de contre-assonance (VII, v. 19–20. *heure :: je t'en conjure*) deviennent plus fréquents. Les rimes très riches se remarquent par leur rareté (par ex. I, v. 1–3. *Levant :: le vent*, rime dissyllabique ; III, v. 13, 15, 17. *porte :: qu'importe :: morte*). Par contre, les

---

par J.-M. Gouvard qui consiste à réunir les deux termes par deux fois deux-points. Cf. Gouvard, J.-M. 1999. *La versification*. PUF, Paris, 160.

<sup>28</sup> Les rimes *vendanges :: ange* (DV, I, v. 62–63) ou *soirs :: espoir* (DV, VI, v. 26, 28) ne satisfont pas la règle de la liaison supposée (les deux mots ne feraient pas leur liaison par le même son).

<sup>29</sup> Verlaine, P. 1972. *Œuvres en prose complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 699.

<sup>30</sup> On a relevé une dizaine d'autres exemples où la rime n'est pas pure phoniquement puisque Laforgue fait rimer ensemble une voyelle ouverte en [ɛ] et une voyelle fermée [e] : *J'attendrai :: exprès* (FBV ; II, v. 13–14.), *sacré :: secret* (FBV ; XVII, v. 2–3). Des paires rimiques de ce type se retrouvent en abondance dans les *Derniers vers*.

allitérations, assonances et rimes intérieures acquièrent un rôle important dans la construction des réseaux phoniques des textes.<sup>31</sup>

Le recours à la rime du même au même est un procédé usuel dans la poésie populaire. Chez Laforgue, la reprise du même mot en position de rime dans deux ou plusieurs vers consécutifs vise le plus souvent à produire un effet parodique : *Ah ! Que ne suis-je tombé à tes genoux ! / Ah ! Que n'as-tu défailli à mes genoux ! (Solo de lune, v. 104–105.)*

L'influence de la langue parlée se manifeste également dans le choix des mots et des structures grammaticales. Ce qui est le plus frappant, au niveau du vocabulaire, ce n'est pas principalement le recours aux termes familiers, triviaux, mais le rapprochement dissonant des registres de langues fort différents. Les mots populaires ou argotiques<sup>32</sup> voisinent avec des expressions de niveau élevé.<sup>33</sup> Ils se rapportent souvent aux mêmes entités.<sup>34</sup> *Les soleils plénipotentiaires* (v. 16) par exemple (terme d'origine latine et de résonance solennelle), se dégradent en un *soleil fichu* (v. 19). Notons encore l'emploi des termes techniques<sup>35</sup> qui désignent des inventions récentes et témoignent de cette façon de la modernité.

Le recours aux néologismes, procédé tellement fréquent dans les *Complaintes* disparaît presque complètement, on ne repère que l'emploi adjectival du nom propre dans *don quichottesques rails* (I, v. 37), la

<sup>31</sup> Un mot en appelle un autre par assonance et allitération, comme par exemple dans les vers 31 de la pièce II : *Le sanglant étang, aussitôt s'étend, aussitôt s'étale.*

<sup>32</sup> Termes ou expressions familiers : *fichu* (I, v. 19), *sur le flanc* (I, v. 20), *un crachat d'estaminet* (I, v. 21), *qui s'amène* (I, v. 33), *il en a fait de belles* (I, v. 41), *un fumier* (I, v. 45), *se retrouver nez à nez* (II, v. 39), *bras-dessus, bras-dessous* (II, v. 43), *boire un coup* (II, v. 45–46), *s'endimancher* (III, v. 21), *le bastringue* (III, v. 37), *crever* (VI, v. 3), *ma carcasse* (VII, v. 3), *bel et bien* (VIII, v. 14), *bâcler* (XII, v. 54), etc. Il faut reconnaître que l'appréciation de la familiarité d'un terme utilisé il y a plus de cent ans rend difficile le repérage.

<sup>33</sup> Emplois recherchés / littéraires : *nuées* (I, v. 11), *plénipotentiaires* (I, v. 16), *un soleil gît* (I, v. 19), *bercaïls* (I, v. 39), *vespéral* (I, v. 76), *se meurt* (II, v. 24), *les cauales* (II, v. 32), *quérir* (II, v. 52), *piètre* (III, v. 6), *reclus* (III, v. 50), *choir* (V, v. 33), etc.

<sup>34</sup> Le vocabulaire religieux [par exemple : *rosace* (V, v. 9), *offertoire* (VIII, v. 3), *hostie* (VIII, v. 4)] sera parfois subverti par des rapprochements érotiques. Cf. Hiddleston, J. A. 1980. *Essai sur Laforgue et les « Derniers vers » suivi de Laforgue et Baudelaire*. French Forum Monographs, N° 23, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky, 41.

<sup>35</sup> Par exemple : *rails* (I, v. 37), *caoutchouc* (I, v. 70), *photographie* (VI, v. 18, 33), *dessins de mode* (VI, v. 33), *les bornes kilométriques* (VII, v. 54), *les gares* (VIII, v. 35), *les poteaux télégraphiques* (VIII, v. 40), *chemin de fer* (X, v. 43), *des quais* (X, v. 46), *les trains* (X, v. 51).

composition par trait d'union de l'adjectif *très-immoral* (II, v. 55), ainsi que le pluriel des termes abstraits dans *spleens kilométriques* (I, v. 52), et celui des noms propres (*des Antigones, des Philomènes* (IV, v. 5), *des Adams, Des Edens* (VIII, v. 69, 70). Le proverbe : *Adieu paniers, vendanges sont faites*, sera inséré sous forme légèrement modifiée au vers 64 de la pièce initiale : *Adieu vendanges, et adieu tous les paniers*. Les vers 5 et 6 du poème V : *L'amour s'échange / simple et sans foi comme un bonjour* sont calqués sur la locution : *simple comme bonjour*. Le vers : *Oh, tu me promets de rester sage comme une image ?* (XII, v. 49) fait également référence à une locution connue. Laforgue prend pour cible le caractère figé des clichés, ces transformations visent essentiellement à les tourner en dérision.

La langue parlée a souvent recours à des apostrophes, interjections ou exclamations. Pour Daniel Grojnowski, qui refuse de voir dans les *Derniers vers* un récit continu, à la différence de J. A. Hiddleston, ces poèmes « sont unifiés par une multitude d'exclamations [...] assur[ant] la présence d'une voix individualisée ».<sup>36</sup> 101 vers (sur 819) commencent par les interjections : *oh*, *ô*<sup>37</sup> ou *ah*, dans 33 autres cas, on les découvre à l'intérieur des vers. Ces interjections jouent un rôle déterminant dans plusieurs pièces du recueil (I, VII, X, XII).<sup>38</sup> Même leur alternance peut avoir un sens précis : selon Clive Scott, dans *Solo de lune* (VII), *oh* se réfère au futur, en exprimant les espoirs, tandis que *ah* se rapporte au passé et évoque les regrets.<sup>39</sup> (Presque un quart des vers de ce poème (24 sur 107) débutent par l'une de ces trois interjections.) Placées au début de la ligne, suivies d'une pause brève, elles segmentent la phrase, en changeant le schéma d'intonation.

Les quelques exemples d'onomatopées : *frou-frou* (III, v. 25 ; VII, v. 107), *Taiïaut* (I, v. 27 ; II, v. 21), et *hallali* (I, v. 27, 32 ; II, v. 22) — par leur retour — relie entre elles plusieurs pièces du recueil. La formule : *ton ton, ton taine...* qui introduit au début du premier poème (v. 10) l'image des cors en mimant leur sonorité, revient une deuxième fois vers la fin (v.

<sup>36</sup> Grojnowski, D. 1988. *Jules Laforgue et l'originalité*. A la Baconnière, Neuchâtel, 153.

<sup>37</sup> *Ô* est toujours suivi d'un substantif ou d'un adjectif et exprime, dans le style soutenu, une apostrophe ou une invocation.

<sup>38</sup> Il arrive que le nombre total des occurrences ne soit pas élevé, leur position contribue cependant à structurer le texte. Par exemple, les six dernières strophes du poème IV commencent par l'interjection : *ô* ; *oh*. Le retour de la locution adverbiale *et puis* au début de quatre séquences de la pièce X (v. 11, 19, 26, 30) imite l'enchaînement des idées propre à la langue orale.

<sup>39</sup> Scott, C. 1986. *A Question of Syllables : Essays in Nineteenth-Century French Verse*. Cambridge University Press, Cambridge, 167–174.

58), à la manière d'une ritournelle.<sup>40</sup> Elle sera reprise aux vers 5 et 7, 37 et 42 de la deuxième pièce, pour réapparaître une dernière fois dans le dernier vers du poème V (v. 68).

Ce sont souvent des noms [*Grandes amours* (VI, v. 49 ; VIII, v. 9), *oh ! Alléluia* (VI, v. 49), *ô honte !* (VI, v. 2), des adjectifs (*Bref* (III, v. 1), *Bon* (VII, v. 11)], et des adverbes ou locutions adverbiales [*Non, non !* (I, v. 79), *et puis* (I, v. 75 ; X, v. 11, 19, 26, 30), *Et puis après* (VIII, v. 25), *Trop tard* (III, v. 17), *Et alors* (III, v. 22), *quoi !* (III, v. 27), *Pourtant ! pourtant !* (IV, v. 23), *Vraiment, vraiment !* (IV, v. 25, IX, v. 27), *De quoi ?* (V, v. 47), *Enfin* (VIII, v. 15 ; IX, v. 12), *Assez ! Assez !* (VIII, v. 47), *Et quoi encore ?* (X, v. 17), *oui* (X, v. 32), *hélas !* (X, v. 33, 34), *Merci !* (XI, v. 65)] qui se trouvent en fonction interjective.

Des impératifs ne sont pas rares non plus (*Crois-moi* (I, v. 8), *As-tu fini !* (I, v. 28), *Allons* (I, v. 32 ; III, v. 60), *eh ! allez donc* (III, v. 22), *Vois* (III, v. 62), *Voyons* (IV, v. 24 ; XI, v. 1), *Tais-toi !* (VIII, v. 49), *Laisse !* (VIII, v. 50 ; IX, v. 34), *Attendez !* (XI, v. 12), *dis* (XII, 48)). Les locutions interjectives du type : *Mon Dieu* (V, v. 49), *au nom de Dieu !* (V, v. 36), *Ainsi soit-il.* (VIII, v. 45) ne comptent que quelques occurrences.

Malgré un certain relâchement de la syntaxe, l'enchaînement des textes est assuré par les répétitions et constructions parallèles. (Notons que les reprises de toutes sortes caractérisent et la langue parlée et les chansons.) Elles sont très importantes pour des raisons rythmiques et jouent souvent un rôle non négligeable dans l'élaboration des réseaux de signification. Les anaphores et les anadiploses<sup>41</sup> peuvent suggérer l'idée du retour, le recommencement. Les termes répétés sous forme identique (un seul mot ou un groupe de mots) peuvent se suivre immédiatement. *Les cors, les cors, les cors* (I, v. 54, 59), *C'est l'automne, l'automne, l'automne* (IV, v. 1), *Oh, dans un couvent, dans un couvent !* (XII, v. 26). Il est habituel de leur attribuer dans ce cas une fonction d'insistance. (On remarque la fréquence des interjections redoublées pour plus d'expressivité.) Il faut reconnaître que les suites organisées par différents éléments récurrents alternent avec d'autres, dépourvues de répétitions. Il n'empêche que les reprises transtrophiques de *Simple agonie* (VI)<sup>42</sup> par exemple, ne manquent pas d'évoquer le procédé

<sup>40</sup> André Spire compare les refrains des chansons populaires « fréquemment dénués de sens » aux jeux et comptines enfantins dont les mots sont choisis « pour leur facilité articulatoire et rythmique ». Spire, A. 1986. *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Librairie José Corti, Paris, 116.

<sup>41</sup> Il y a une coïncidence entre le système de répétitions aléatoires et celui des rimes.

<sup>42</sup> O fanfares dans les soirs, / Ce sera barbare, / Ce sera sans espoir. Ces trois vers (v. 26–28) sont repris sans changement (v. 40–42). Le quatrain *Que nul n'intercède, /*

du refrain. Il ne s'agit évidemment pas de sa forme usuelle dans les chansons populaires, puisque les reprises ne s'entendent jamais sur l'ensemble de la pièce en question.

A la manière des interjections qui assurent une sorte de continuité au recueil, certaines formules reviennent d'un poème à l'autre. Le meilleur exemple de ce procédé est le retour sous diverses formes du titre de la pièce initiale. Au vers 33, Laforgue ne fait que reformuler l'intitulé *L'Hiver qui vient* : *C'est l'Hiver bien connu qui s'amène*. (Au lieu de *qui vient*, on a la construction familière : *qui s'amène*.) *Bien connu* peut se référer au titre, ou bien au cycle perpétuel des saisons, peut faire allusion au savoir commun : tout le monde sait, il est donc inutile d'expliquer, comment est l'hiver. Le vers 40 ne garde que cet élément : *c'est la saison bien connue, cette fois*, il est devenu superflu de nommer de quelle saison on parle. Dans la suite, on se contente de répéter l'expression réduite : *C'est la saison*, qui revient 7 fois, sans changement, dans quatre vers (I, v. 51, 62, 79, 82). C'est le titre d'origine qui réapparaît au vers 44 du poème VIII : *Voici l'hiver qui vient*. Il se transforme en *l'automne qui vient* dans les poèmes VII (v. 93) et XI (v. 54). De même, le vœu de « tomber ensemble à genoux », repris, avec de légères modifications dans les vers 15, 50 et 104 de *Solo de lune*,<sup>43</sup> revient une nouvelle fois dans la pièce XI du recueil.<sup>44</sup>

Il est à noter que les formes interjectives sont en rapport étroit avec le style nominal : on les rencontre presque toujours dans des constructions dépourvues de verbes. On a l'impression qu'elles prennent le rôle de l'élément verbal, rendent les phrases pareilles à une plainte, on les ressent de cette manière moins ou pas du tout elliptiques. Il n'empêche que les phrases nominales créent des effets de rupture dans le déroulement syntaxique du poème, elles produisent en général une sorte de vision statique, due à l'absence de l'agent explicite et celle des indications temporelles et aspectuelles. Leur fréquence élevée est d'ailleurs l'une des caractéristiques syntaxiques les plus frappantes des *Derniers vers*. Par exemple, les 18 premiers vers du poème *Ô géraniums diaphanes* ne contiennent aucun verbe.

---

Ce ne sera jamais assez, / Il n'y a qu'un remède, / C'est de tout casser. (VI, v. 36–39) se réduira en un distique : Que nul n'intercède, / Il faut tout casser. (VI, v. 47–48).

<sup>43</sup> Voulant trop tomber ensemble à genoux. (VII, 15) Pour tomber ensemble à genoux. Ah ! . . . (VII, 50) Ah ! que ne suis-je tombé à tes genoux ! (VII, 104)

<sup>44</sup> Pour que nous tombions ensemble à genoux ! (XI, 6–7) Un dernier exemple de reprise d'un poème à l'autre est fourni par la prière de *Solo de lune* : *Oh ! du moins, soigne-toi je t'en conjure !* (VII, v. 20), *Oh ! soigne-toi je t'en conjure !* (VII, v. 102), reformulée dans la pièce VIII : *Ah ! soignez-vous ! Portez-vous bien*. (v. 46) et XII (v. 17) : *Soigne-toi, soigne-toi ! pauvre cœur aux abois*.

Il s'agit d'une énumération chaotique qui fait se succéder les mots les plus divers, reliés entre eux par des allitérations et rimes internes. Il est significatif que les passages nominaux les plus longs et les plus continus se trouvent en général dans la partie d'introduction des textes. Ces groupes ne sont le plus souvent que juxtaposés, précédés de *ô*, *oh*, ils pourraient donc être considérés comme des apostrophes.

En ce qui concerne l'articulation syntaxique des poèmes, on est en particulier attentif aux phrases ou l'ordre canonique est modifié. On n'arrive au noyau informatif qu'après de longs détours, soit parce qu'on énonce d'abord les circonstances (I, v. 14), soit parce que la caractérisation du sujet retarde le prédicat.<sup>45</sup> On note dans ces derniers cas la reprise pronominale (*vous*) du sujet (respectivement : *nuées*, *soleils*), mis en relief par ce détachement. C'est une construction courante dans le langage parlé. L'emploi métonymique (dire : *le lycée rentre* (I, v. 66) au lieu de : *les lycéens rentrent*) y est également fréquent. Il arrive que Laforgue supprime le début des constructions impersonnelles : (Il est) *impossible de modifier cette situation* (III, 5) ; (Il n'y a) *pas de raison* (VI, v. 57), (Il n') *y a pas de port* (VII, 31). Cette économie est propre à la langue populaire, l'omission du mot de négation *ne* y est habituelle.

L'interrogation à l'aide de la particule *est-ce que* mise en tête de la proposition<sup>46</sup> remplace l'inversion que la langue parlée aime éviter. Ces structures syntaxiques familières voisinent avec des constructions de registre littéraire : la phrase introduite par *voici* et suivi d'un infinitif : *Voici venir les pluies...* (I, 63), se réfère peut-être au début du poème de Baudelaire (*Harmonie du soir*). L'absence de l'élément *ne* dans la forme interro-négative du vers (I, v. 74) : *Serez-vous pas mes seules amours ?* peut rappeler la construction archaïque, ou bien imiter l'usage populaire. Dans la variante de *La Vogue*, Laforgue écrivait encore : *Vous serez mes seuls amours !*<sup>47</sup> Le choix du genre féminin pour le substantif *amour*, ainsi que la formule interro-négative sont donc d'introduction ultérieure.

Anne Holmes a relevé quelques exemples dans le recueil des *Fleurs de bonne volonté* ou les locutions populaires, d'après le témoignage des variantes, n'apparaissent qu'à une étape ultérieure. *Leurs charmants yeux sont de vrais cadrans d'émail bleu* devient *leurs charmants yeux c'est...*

<sup>45</sup> Ah, nuées accourues des côtes de la Manche, / Vous nous avez gâté notre dernier dimanche. (I, v. 11–12) Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles / Des spectacles agricoles, / Où êtes-vous ensevelis ? (I, v. 16–18)

<sup>46</sup> (*Oh ! et puis, est-ce que tu connais, outre les pianos, / Le sobre et vespéral mystère hebdomadaire / Des statistiques sanitaires / Dans les journaux ?*) (I, 75–78)

<sup>47</sup> Laforgue, J. 1995. *Œuvres complètes*, tome II, L'Age d'Homme, Lausanne, 301.

(XXXVII), *la nuit n'a pas de pelouses* se transforme en *la nuit sait pas de pelouses* (XVII), ou bien *je souffre aujourd'hui* est changé en *ça souffre aujourd'hui* (IX) et *Octobre m'a toujours noyé dans la détresse* en *fiché dans la détresse* (XXIII).<sup>48</sup> Les douze poèmes des *Derniers vers* sont faits en grande partie de vers empruntés au recueil précédent. En suivant les passages repris, on ne manque pas d'être frappé par les exemples qui présentent des transformations de sens

*Ah ! c'est pas sa chair qui m'est tout, tout,  
Et suis pas qu'un grand cœur pour elle, pour elle,*

(FBV, *Le vrai de la chose* V, v. 1–2)

*Et ce n'est pas sa chair qui me serait  
et je ne serais pas qu'un grand cœur*

(DV, *Dimanches* III, v. 51–52)

On constate que le retour au langage moins familier (la présence du pronom personnel *je* et de la particule de la négation), avec l'emploi du conditionnel, entraîne la modification de la combinaison des mètres (on passe de 8 à 11 syllabes). Le distique d'alexandrins de *Figurez-vous un peu* (II, v. 23–24) : *Ainsi, elle viendrait, évadée, demi-morte, / Se rouler sur le paillason qu'est à ma porte !* sera repris dans la pièce IX des *Derniers vers* (v. 37–38) avec cette différence : *sur le paillason* que j'ai mis à cet effet devant ma porte. En allongeant l'alexandrin original (il comptera 19 vers) par des ajouts qui paraissent superflus, le poète se moque de lui-même.

Les vers libres de Laforgue progressent par reprises et ruptures. N'offrant, par définition, aucune régularité prévisible, ils ne sont pas dépourvus de toute récurrence formelle. Les nombreuses interjections et apostrophes renforcent la tonalité lyrique du recueil, mais les changements de registre et les constructions syntaxiques relâchées neutralisent aussitôt le pathétique. L'imitation de l'oralité se révèle en fin de compte un moyen privilégié de la mise à distance, procédé qui différencie l'écriture de Laforgue de celle des autres premiers vers-libristes, et assure sa modernité.

<sup>48</sup> Holmes, A. 1988. *Laforgue au travail : des Fleurs aux Derniers Vers*. In *Laforgue aujourd'hui*, textes réunis et présentés par J. Hiddleston. Librairie José Corti, 118–119.



## Le journal de C. F. Ramuz : à la recherche d'un style<sup>1</sup>

Nagyné Schmelczer Erika

« *Je voudrais que ce journal fût une étude et un exercice pour l'établissement d'un style [. . .]* » (93) — écrit Ramuz à Paris, en 1903, l'année de la publication de son premier recueil poétique, intitulé *Le petit village*. Le jeune Vaudois a 25 ans lors de son deuxième séjour dans la capitale française. C'est le début d'une carrière littéraire qui, étant donné les protestations du père Ramuz contre le métier de poète, jugé « inutile », n'aurait certainement pu se réaliser sans le soutien moral d'Édouard Rod, écrivain suisse romand qui a décelé le talent sous la timidité et la maladresse du jeune homme.

Le jeune Ramuz pense trouver son style grâce à la poésie. Ayant débuté avec des poèmes symbolistes, qu'il devait renier très tôt, *Le petit village*, recueil de poèmes inspirés par des choses vues et vécues dans son pays, lui apportait une liberté prosodique qui témoignait encore de l'influence de la poésie contemporaine. Puis, dans un souci de recherche pour avoir son propre style, il s'est tourné vers la prose. C'est ainsi qu'il a commencé une longue série d'ouvrages en prose — romans, tableaux, récits, nouvelles — sans renoncer pour autant définitivement à la poésie.

Le journal qu'il tient — avec des interruptions, des silences, il est vrai — jusqu'à sa mort, survenue en 1947, témoigne de l'évolution de sa personnalité sur le plan à la fois affectif et intellectuel, comme de celle de son œuvre. « *J'ai besoin d'un confident : ce confident sont ces quelques notes fugitives ; mon journal devrait être quotidien.* » (27). Même si le journal ne devient pas quotidien, on ne peut méconnaître son rôle dans la découverte du monde ramuzien. L'écrivain réservé à l'égard des événements de la vie privée, le chroniqueur et le peintre soucieux du monde extérieur se montre penseur, successeur de Pascal et de Rousseau dans des réflexions qui ont la forme de sentences, de maximes ou d'aphorismes et plus souvent de pensées intégrées dans le contexte narratif ou descriptif. Leur fréquence dans le *Journal* met en relief l'importance de ces réflexions et commentaires qui énoncent d'une

---

<sup>1</sup> Toutes nos références renvoient à C. F. Ramuz, *Journal*, I–II., Édition de l'Aire, Lausanne, 1978.

manière concise une vérité chargée de vécu, les règles morales et artistiques adoptées par l'écrivain.

Cette étude se propose, en s'appuyant sur un grand nombre d'exemples tirés du *Journal*, de donner une idée de l'art de cet auteur méconnu en Hongrie, en saisissant un aspect fondamental de l'esthétique ramuzienne : son rapport aux choses comme « premières vérités » du monde réel.

Dans sa note du 12 mai 1903, citée plus haut, Ramuz esquisse — non sans tâtonnement peut-être — une conception du style qu'il sent se former « *lentement et instinctivement* » en lui, mais à laquelle il s'attachera fermement par la suite. Le style, pour lui, c'est « *une manière de voir* » qui n'accueille « *la sensation que lorsqu'elle est sentiment* », et tend « *toujours à une pensée plastique où se trouveraient réunies comme à leur sommet, par des étapes successives, une perception et un sentiment. Craintif de toute philosophie et de toute leçon — ne cherchant que la beauté.* » (93)

Le premier trait que j'aimerais relever dans cette réflexion, c'est l'importance que, dans le processus de la création, Ramuz attribue à la sensation : « *Mes idées me viennent des yeux — si j'ai des maîtres c'est chez les peintres* » (152) — écrit-il. Initié à la peinture par un ami, Alexandre Cingria, Ramuz, une fois arrivé à Paris, visite les expositions du Louvre. De tous les peintres, c'est Cézanne qui le frappe le plus. Son exemple lui offre un modèle de comportement d'artiste obstiné dans la recherche de sa voie personnelle, d'artiste indifférent au succès auprès du public. C'est cet exemple probablement qui lui a fait écrire le 17 août 1905. « *Ne rien faire pour le succès, [...] — ne chercher qu'à me satisfaire* » (131)

Exemplaire dans son attitude d'artiste, Cézanne ne l'est pas moins dans sa manière de saisir la réalité, de choisir son sujet. Ramuz peint comme Cézanne les humbles choses et les hommes de sa région, et comme son maître peintre il essaie de « *dégager un ordre qui leur est inhérent.* »<sup>2</sup> Mais la leçon des peintres fait ressortir un dilemme. C'est que le peintre a des moyens visuels pour rendre ce qu'il voit, alors que le poète travaille avec des mots. Le souci de trouver le rapport le plus adéquat possible entre la chose vue et le langage, c'est là l'une des préoccupations constantes du *Journal*. Il parle de « *la vie joyeuse des mots* », dont la joie vient « *du plus profond du cœur* » (269) ; des mots, à l'aide desquels il interpelle les choses,<sup>3</sup> ceux « *qui apportent quelque chose et d'autres qui n'apportent rien.* » (277), les mots paraissant ailleurs de plus en plus insuffisants pour rendre l'esprit profond

<sup>2</sup> GUI SAN, G., *C. F. Ramuz*, Éd. Pierre Seghers, Paris, 1966, p. 23.

<sup>3</sup> « Encore une fois, vous dire, vous citer, vous énumérer, vous compter, choses de là-bas qui sont en face de moi », c'est en ces termes qu'il célèbre les choses dans *Présence de la mort*.

des choses : « *Ce n'est pas par le mot qu'on le rend, mais par le ton seul, qui est de choix, de groupement, d'ordonnance, de déformation voulue.* » (148) Plus tard, le rapport entre les mots et les choses s'exprime de cette façon aphoristique : « *Deux façons de s'y prendre : ou bien le rapprochement inattendu de choses dites de façon attendue, ou le rapprochement attendu de choses dites de façon inattendue.* » (276)

Ce qui différencie encore un peintre et un écrivain, c'est que le peintre, forcément, juxtapose les éléments du réel. Ramuz est conscient de cette donnée fondamentale, comme en témoigne cette réflexion précoce. Sur ce point, comme on peut constater, il n'y a pas de différence entre peintre et écrivain, mais au contraire, Ramuz se comporte en peintre impressionniste :

« *Je vois les choses et très vivement. Mais je ne vois pas la suite des choses. Tout m'apparaît comme discontinu. Je ne perçois ni la cause, ni l'effet ; ou plutôt instinctivement, je ne m'en préoccupe pas. Conséquence : je n'obéis qu'à l'impression ; je vois quelque chose avec intensité, je le fixe. Mais ce quelque chose n'est lié en rien à cet autre chose qui suit : c'est un morceau ; j'y juxtapose un second morceau ; ce sont les tous qui ne font pas un tout.* » (42)

Quant aux choses, ces vérités premières du monde, elles sont les éléments de la nature, du paysage : montagne, lac, arbres, nuages, du milieu humain : villages, maisons et objets de toutes sortes en rapport avec l'activité des montagnards. « *On m'a accusé d'aimer les choses inertes, mais justement je ne les aime que quand elles ne le sont pas.* » dit-il.<sup>4</sup> Les éléments du monde matériel ne sont jamais les simples documents inertes de l'idée. Au contraire : la perception des choses précède toujours l'idée : « *Ne pas voir à la suite d'une idée, c'est à dire se « documenter », mais que l'idée naisse de la vision, comme l'étincelle du caillou.* » (148) « *Mes idées viennent des choses* » (352) — dit-il en 1941, en confirmant par là le principe de la représentation ramuzienne.

Tandis que, dans les premiers romans, comme David L. Parris<sup>5</sup> l'a démontré, les choses, deviennent Signes (avec majuscule), car elles laissent se cacher derrière elles une autre vérité — une idée, un phénomène surnaturel —, ceux de la deuxième période font leur apothéose : « Ramuz se laisse aller à célébrer les choses, d'abord les vraies, — [...] ensuite les choses interprétées »<sup>6</sup> par l'activité créatrice de l'homme qui peut être un simple vannier, un vigneron, voire un artiste. Dans ce dernier cas, « les choses

<sup>4</sup> RAMUZ, *Questions*. Œuvres complètes, Tome IV, Éd. Rencontre, Lausanne p. 762.

<sup>5</sup> PARRIS, David L., *Les Signes et les choses*, éd. des Amis de Ramuz, Tours, 1996, pp. 5–14. Il s'agit de *Guérison des maladies* et du *Règne de l'esprit malin*.

<sup>6</sup> Ibid p. 14.

deviennent signes dans un sens voisin de celui que lui prête Saussure — dit Parris — signes sans majuscule, grâce auxquels l'artiste recrée le monde ».

Le grand dilemme de Ramuz est donc en rapport avec la peinture : comment concilier la volonté d'être peintre et le souci de raconter une histoire, le goût des choses, la description, d'une part, et la narration d'une suite d'événements, d'autre part. La nécessité de la cohérence, d'une unité à assurer aux mondes créés, devient la grande préoccupation de l'artiste. Il s'agit de déterminer, y compris au point de vue de l'unité stylistique, la place de la perception des choses, c'est-à-dire de la description dans le discours narratif. « *Ne chercher l'unité que dans le ton qu'on pourrait définir à peu près : le sentiment général. Si le ton est parfaitement soutenu, l'unité y sera par là même — sinon non* ». (153)

Ramuz est convaincu que son style dépend de la « *manière de voir et de sentir les choses* » (153) et la citation suivante montre que, dans sa recherche d'un style personnel, il accorde la primauté à la description : « *La description qui est de mots, la narration qui est du verbe ; le style plus vite acquis dans la description.* » (145)

Les peintres lui apprennent donc à voir les choses. « *Ne pas regarder, mais voir.* » (148) — dit-il dans une maxime en 1908. Ramuz prête à l'instance narrative deux regards : celui du peintre qui appréhende le monde par les sens, et celui de l'écrivain qui parle des siens : d'humbles montagnards, de vigneron, de servants, de tout cet univers paysan auquel il ramène sa généalogie.<sup>7</sup> Dans ses romans, il met en scène une communauté confrontée à quelque événement qui bouleverse sa vie. L'homme simple au regard naïf ou superstitieux essaie de déchiffrer les signes du monde des apparences. Les romans sont fortement focalisés, d'où le recours à un langage marqué par l'oralité, mais aussi un emploi du temps qui rompt la continuité. Nous avons déjà vu dans quelle mesure celle-ci s'avère problématique pour le peintre. Ramuz appelle ses romans des « tableaux », ce qui n'a d'ailleurs rien de très original, tout en dénotant chez lui un souci de se définir par rapport à la peinture. Dans la période de sa maturité, Ramuz retrouvera l'équilibre entre le descriptif et le narratif, la description et la continuité diégétique, en particulier dans des œuvres telles que *Derborence*, *Si le soleil ne revenait pas* ou *La grande peur dans la montagne*.

En ce qui concerne le langage, nous savons le poids qu'a fait peser sur lui sa fidélité à son peuple.<sup>8</sup> En réalité, il n'utilise qu'un nombre réduit

<sup>7</sup> A ses yeux, les influences de son milieu familial et de son éducation bourgeoise n'étant pas déterminantes, il a désigné sa place dans la lignée des ancêtres paysans.

<sup>8</sup> Il fut accusé par la critique française de mal écrire. Contre ces attaques dont celle d'Auguste Bailly, il dresse un long argumentaire dans une lettre écrite à Grasset, à son

de mots régionaux. Certes, Ramuz veut rendre avec la plus grande fidélité possible les perceptions, les sensations de ses personnages, mais aussi leur langage gestuel. Comme il l'écrit dans sa Lettre à Bernard Grasset, il tâchait « *de les exprimer par des mots, comme ils s'étaient exprimés par des gestes, par des mots qui fussent encore des gestes ; leurs gestes* ». Les répétitions, les reprises, les phrases elliptiques de ce langage accompagné de gestes créent le style propre de Ramuz, ces phrases « qui rappellent par la lenteur et la gravité [...] les psalmistes ».<sup>9</sup> Aucune particularité dialectale n'est mise au service de la « couleur locale » : ce souci aurait été contraire à son esthétique : « *Il faut aller du particulier au général, de la sensation à l'idée.* » (129). Car il voulait procéder à la grande transfiguration qui va du relatif à l'absolu, du particulier au général — comme il l'a appris chez Cézanne.

L'autre ancrage auquel il ne cesse de faire référence, et dans ses œuvres fictives, et dans les réflexions faites au sujet de l'élaboration de son style, c'est le pays. Qu'il décrive le Vaud ou le Valais, il les place toujours au centre de son esthétique. L'espace géographique dépassant la détermination tainienne lui fournit le modèle de la forme qu'il veut adopter.<sup>10</sup> (153) Il forge un style en harmonie avec son sujet : le rythme topographique et le rythme de la vie montagnarde se transposent dans une forme artistique. C'est dans ce principe stylistique que nous pouvons saisir la stratégie régionaliste de Ramuz, qu'il explicite hors des pages du *Journal* aussi : « *Mais qu'il existe, une fois, grâce à nous, un livre, un chapitre, une simple phrase, qui n'aient pu être écrits qu'ici, parce que copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d'un beau rivage, quelque part, si on veut, entre Cully et Saint-Saphorin, — que ce peu de chose voie le jour, et nous nous sentirons absous.* »<sup>11</sup>

Cet élan religieux ne fait pas défaut dans les pages du *Journal* non plus. Ramuz, classique dans la recherche de l'universel, se rapproche des romantiques par la conception religieuse du rôle de l'artiste. L'écrivain lui-même, *craintif de toute philosophie et de toute leçon*, professe une vocation dont l'essentiel est de ramener l'homme à un état « primitif » dans lequel, comme jadis, il est capable de *communiquer* avec le monde matériel. Ne

---

éditeur. « Je me suis mis à essayer d'écrire comme ils parlent, parce qu'ils parlent bien » disait-il.

<sup>9</sup> Guisan, 65.

<sup>10</sup> La question de son ancrage géographique et celle de sa généalogie "imaginaire" sont largement traitées dans l'étude de MEIZOZ, Jérôme, *Ramuz. Un passager clandestin des Lettres françaises*, Éd. Zoé, Genève, 1997.

<sup>11</sup> *La raison d'être*, Œuvres complètes, Tome II. Lausanne, Rencontre 1967–68.

disposant que *des moyens affectifs*, l'homme primitif doit apprendre à lire les choses vues et donner un sens à *ce qu'il perçoit, étroitement lié par là à ce qui est : à la terre, l'eau, l'air et le feu*. L'Homme moderne disposant de moyens rationnels croit avoir la connaissance de la nature. C'est ce facteur rationnel qui le sépare du sacré. L'intention de Ramuz est de ramener l'Homme au sacré, à l'absolu à l'aide de la poésie. Cette dernière est pour lui « ... *l'introduction en toute chose du sacré. La poésie elle aussi relie. La poésie est résonance, elle est retentissement, elle fait participer les plus humbles choses à la circulation universelle.* » (323)

## Le labyrinthe — aventure physique, aventure mentale

### *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet comme réécriture d'un mythe grecque

« Un seul livre s'écrit sans fin dont les copistes ressassent  
les fragments qu'ils croiront avoir inventés »

(Philippe Forest)

### Szepesi Veronika

Dans mon intervention je me propose d'abord de parcourir en grandes lignes les significations possibles du motif de labyrinthe. Ensuite j'essaierai d'en distinguer les éléments constitutifs qui sont présents dans l'histoire crétoise, ainsi que dans le roman de Robbe-Grillet intitulé *Dans le labyrinthe*, pour enfin répondre à la question s'il s'agit de la réécriture du mythe antique et quels sont les significations de plus que cette réécriture véhicule.

Ben Stoltzfus s'intéresse à l'espace mythique que représente le labyrinthe dans l'œuvre de Robbe-Grillet, et aux archétypes, anciens ou modernes, qu'il véhicule. Les instances en jeu dans ce mythe sont d'après lui de nature ontologique.<sup>1</sup>

Or on peut élargir le motif comme Éliade a fait, qui a souvent comparé la vie à un labyrinthe ajoutant que la vie n'est pas faite d'un seul labyrinthe mais l'épreuve se renouvelle. Ce symbolisme est modèle de toute existence qui, à travers nombres d'épreuves, s'avance vers son propre centre, vers soi-même.

Le labyrinthe est, essentiellement, un entrecroisement de chemins, dont certains sont sans issues et constituent ainsi des culs-de-sac, à travers lesquels il s'agit de découvrir la route qui conduit au centre.

Cette forme évoluée de l'entrelacs est faite de la combinaison de deux thèmes : la spirale et la tresse.

La spirale est une ligne qui s'enroule sur elle-même. C'est un motif ouvert : rien n'est plus facile que partant d'une extrémité de la spirale

---

<sup>1</sup> STOLTZFUS, Ben, Alain Robbe-Grillet. *The body of the text*, London—Toronto, Associated University Press, 1985, pp. 117–131.

atteindre l'autre extrémité. Elle représente le voyage et en fonction des civilisations le type de voyage qu'accomplit l'âme du défunt jusqu'à sa destination finale.

La tresse est un motif fermé : prison sans possibilité d'évasion.

En combinant les deux motifs nous obtenons le motif composite du labyrinthe qui participe dans deux infinis, l'infirmement ouvert et l'infirmement clos. Prenons 3 exemples pour voir ce caractère double :

Comme 1<sup>er</sup> exemple je résume le **mythe crétois** :

L'image du dédale crétois apparaît à l'origine dans un certain nombre de textes dont les plus célèbres sont restés ceux d'Ovide dans ses *Métamorphoses* et de Plutarque dans sa *Vie de Thésée*.

Le Minotaure, moitié taureau et moitié homme, est né des amours de Pasiphaé, reine de Crète, avec un taureau blanc que Poséidon a fait sortir de la mer. Dédale, auteur de l'artifice qui a permis la réalisation de telles amours, a construit le labyrinthe destiné à enfermer et cacher le fils monstrueux. Le Minotaure mangeait de la viande humaine. Pour le nourrir, le roi de Crète a exigé annuellement d'Athènes un tribut de sept jeunes hommes et sept jeunes filles. Thésée a décidé d'exempter sa patrie de ce tribut et il s'est offert volontairement. Ariane, fille du roi, lui a donné un fil pour qu'il ne se perde pas dans les couloirs. Le héros a tué le Minotaure et a pu sortir du labyrinthe.

Dans cette histoire la lutte aboutit à la victoire de l'homme supérieur, de l'homme spirituel, à la victoire sur l'hybride composé de l'homme et de bête, représentant tout ce côté animal que l'homme doit tuer en lui-même pour parvenir à la sagesse.<sup>2</sup>

2<sup>ème</sup> exemple :

Le **labyrinthe chrétien** dont la signification est à la fois assez proche et différente de celle du labyrinthe antique. Le Moyen Age est dominé par l'esprit du pèlerinage et l'esprit de la croisade, qui ne sont, en somme, que deux formes voisines. Ainsi à cette époque on a tenu compte des obstacles infranchissables qui empêchaient la plupart des hommes d'accomplir les pèlerinages et de prendre part aux croisades. Pour des personnes, qui ne pouvaient pas aller à Jérusalem, on s'est avisé de leur proposer le pèlerinage sur place. *Le lieu de Jérusalem* dans certaines églises a accompli réellement ce pèlerinage. Le pèlerin achevait alors le pèlerinage dans son âme dans les labyrinthes des cathédrales à Reims, à Amiens etc. Purger l'homme de

<sup>2</sup> BRION, Marcel, Le thème de l'entrelacs et du labyrinthe dans l'œuvre de Leonardo da Vinci, in : Revue d'esthétique, V. N° 1, 1952, pp. 18—38.



ses péchés, telle est la fonction de ces lieux de Jérusalem, et c'est la même fonction qu'avait eu le labyrinthe crétois.

### 3<sup>ème</sup> exemple :

En 1490 Leonardo da Vinci a construit une chambre de miroirs, à huit côtés, qui multiplie à l'infini l'image de l'homme qui se trouve au centre de cette chambre. Le foyer central de l'entrelacs n'est pas le combat avec l'hybride, ni le Jérusalem céleste, mais c'est le lieu de la contemplation de soi-même. Dans l'entrelacs il n'existe qu'un seul chemin qu'il faut avoir parcouru tout entier pour atteindre le centre.

Voyons maintenant le roman d'Alain Robbe-Grillet qui synthétise les trois significations du labyrinthe dont j'essaie de donner un bref résumé possible :

Un soldat, perdu dans une ville assiégée, en hiver, a pour mission de remettre à un destinataire inconnu une boîte dont il ignore le contenu. Il ne trouvera jamais le lieu du rendez-vous parce que c'est un cercle que dessinent dans la neige les traces de ce soldat condamné à toujours retrouver le réverbère auquel il s'appuie. Il se retrouve de temps en temps dans un nouveau dédale symétrique : chambre, immeuble, caserne et enfin l'hôpital où il mourra, blessé à mort par une mitrailleuse.

Le labyrinthe crétois — dont, et je souligne ce fait, l'existence est incertaine — était selon toute probabilité l'espace réservé aux rites d'initiation en vigueur dans la civilisation minoenne. Colporté et déformé par la littérature grecque, ces rites sont devenus récit et, par son origine religieuse, ce récit rapporté plonge indubitablement ses racines dans le domaine du sacré et de la tradition.

On ne peut pas tenir le labyrinthe pour la métaphore simple de l'errance. Le labyrinthe dans la fable antique est figure à plusieurs dimensions : Thésée raconte la lutte victorieuse contre le monstre ; Dédale, représente le drame de l'artiste prisonnier du piège qu'il a lui-même construit ; Icare incarne la vanité de l'envol et le Minotaure témoigne l'hybridité d'une nature, déchirée entre animalité et humanité. Le labyrinthe même est la défense parfois magique d'un centre, d'une richesse, d'une signification. Y pénétrer peut être un rituel initiatique, comme dans le mythe de Thésée.

D'une façon arbitraire, j'essaierai de distinguer dans ces deux récits quatre éléments constitutifs. Le monde du labyrinthe serait celui de la faute, de l'errance, du péril et de la révélation : la faute introduit au labyrinthe et à l'errance dans le labyrinthe, errance toujours placée sous le double signe du péril qui menace le héros et de l'initiation qui lui est promise.

## La Faute

L'expérience du labyrinthe commence par la faute souvent inexplicée, dissimulée, car placée en amont du texte elle pèse de tout son poids sur la conscience et les actes du personnage.

La Faute est le principe premier qui vient précipiter le personnage dans la confusion du labyrinthe. Elle est le secret qui vient tourmenter l'apparente impassibilité du décor. Egaré dans le labyrinthe, l'individu part toujours perdant, a priori coupable, condamné avant d'avoir été entendu.

Les légendes grecques rapportaient cette caractéristique : le labyrinthe est le lieu de toutes les culpabilités. La perversité de Pasiphaé, la complicité de Dédale, la trahison d'Ariane, l'impiété de Minos, l'héroïsme même de Thésée ne servant qu'à racheter les erreurs passées de son père.

L'histoire du soldat de Robbe-Grillet débute là où s'arrêtent d'ordinaire les romans de guerre : après la bataille, après la défaite. L'action est déjà parvenue à son terme. Portant sa part d'un désastre collectif, ce héros est également coupable. Confronté à l'hostilité du monde qui l'entoure, il est tenu pour responsable du malheur qui va s'abattre sur la ville, livrée sans défenses aux troupes ennemies. Suivant les rencontres, on le tient, tour à tour, pour un espion, un traître, un lâche, un déserteur. Tout devient signe de sa culpabilité. Le roman *Dans le labyrinthe* se résume à l'image d'un tableau qui est celui d'une défaite.

En soi, l'entrée dans le labyrinthe est déjà une faute. Espace sacré, chaque dédale est un espace interdit : tout visiteur y est un intrus. L'aliénation propre à la condition d'étranger — telle que la vivent les héros — est à la fois le châtement mérité et la conséquence logique de cette effraction véritable. C'est toujours indûment que se trouve franchi le seuil du labyrinthe.

### 2<sup>ème</sup> élément constitutif : L'Errance

La Faute a signifié l'entrée dans le labyrinthe. A la chute succède l'errance dans la cité enneigée — déambulations circulaires qui souvent se superposent et se répètent, fournissent au récit le mouvement même dont il précède.

L'expérience du labyrinthe est avant tout une aventure qui s'inscrit dans l'espace, espace physique ou mental. L'errance en est la règle. Le personnage doit parcourir inlassablement le réseau des chemins qui l'emprisonnent, avant d'en découvrir la clé ou d'y trouver la mort. Le labyrinthe est fait avant tout de la conjonction de ces déambulations. Le récit lui-même ne progresse que de la marche des personnages qu'il met en scène. L'errance devient le principe dynamique du texte — comme la faute en était le principe fondateur — elle est le mouvement qui anime autour de lui le

décor, la figure privilégiée, unique de l'action : « Cependant les carrefours se multiplient et les changements subits de direction et les retours en arrière. Et l'interminable marche nocturne se poursuit. » (Minuit, 1959, p. 186) L'errance est ainsi obligée, parce que le monde lui-même est labyrinthe.

Le cercle labyrinthe se fait inévitablement l'écho du cercle infernal tel que Dante l'a conçu dans *La Divine Comédie*.

La ville du roman semble se résumer et s'annuler dans un paysage identique : celui de ses rues qui se répètent à l'infini. Tout contribue à leur uniformité : la neige, l'obscurité, l'absence de noms, la méconnaissance des lieux, la méfiance, la fièvre. Et lorsque le monotone défilé s'interrompt enfin, c'est pour laisser place à un nouveau dédale symétrique — chambre, immeuble ou caserne — qui ne fait que répéter et prolonger sans fin le premier.

### 3<sup>ème</sup> élément constitutif : Le Péril

Par l'errance le héros égaré dans le labyrinthe commence déjà un peu à payer de ses souffrances pour sa faute. Mais un tribut plus lourd est exigé de lui.

Le labyrinthe se présente comme autel sacrificiel, qui réclame l'onction du sang pour la splendeur de son rituel. Arène circulaire, la mise en scène qu'il bâtit nécessite une mise à mort : dans l'aventure le duel s'incarne le duel de Thésée et du Minotaure. La présence du monstre dessine la première des deux issues contradictoires du labyrinthe : la mort, l'échec. Monstre et labyrinthe, prisonnier et demeure : l'un suppose l'autre. Le monstre résume dans son caractère hybride et dans la complexité de l'espace qui l'encercle. Il occupe ce point vacant et secret que l'imaginaire et le texte tentent sans fin de remplir : le centre du labyrinthe, clé de ses méandres, mot de l'énigme. Le Minotaure, comme présence ténébreuse qui hante les couloirs à la recherche d'une victime, figure la part obscure de l'édifice qui la dissimule. Il en est la justification et l'origine. La mort qu'il inflige constitue l'envers de l'envol victorieux de Dédale.

La mort de l'un des deux adversaires constitue ordinairement le terme. Lorsque le personnage égaré dans le labyrinthe a épuisé les détours et les couloirs, il lui est impossible d'éviter la rencontre qui, rétrospectivement, va donner un sens à son aventure : le face-à-face avec le Minotaure qui entraîne soit la mise à mort du monstre soit celle du héros. La créature s'efface désormais derrière la souffrance qu'elle inflige. L'errance dans le labyrinthe débouche sur l'expérience de la douleur, celle-ci culminant dans la mort. Le soldat de Robbe-Grillet, miné par la maladie et la fièvre, finit par tomber sous les balles.

Mais le péril physique n'est souvent là que pour signifier, par métaphore,

un autre danger que le double et lui confère sa véritable signification. L'enjeu de l'aventure est spirituel. Le labyrinthe se transforme alors en nouveau désert de la tentation où la mort est le signe de l'échec, de la perte de soi. La douleur devient subalterne, car elle ne fait que parfaire une défaite plus décisive. Désormais la violence n'est plus qu'un masque et le Minotaure peut disparaître. Reste le face-à-face de l'individu avec lui-même, le duel autrement conséquent que se livrent en son esprit ses aspirations et ses renoncements, ses forces et ses faiblesses. Là où le mythe antique plaçait la brutalité du monstre, la littérature moderne glisse la fascination de la défaite, le tragique et le pathétique de l'échec. L'échec du soldat, qu'il est incapable de remettre à son destinataire la mystérieuse boîte dont il avait été chargé.

Se résoudre à la défaite, c'est clore l'expérience du labyrinthe, se résigner à ce que l'architecture se referme définitivement sur soi.

#### 4<sup>ème</sup> élément : L'accomplissement

Demeure de Minotaure, tombeau du corps et tombeau de l'âme, le labyrinthe est aussi et contradictoirement le lieu qui recèle en ses architectures la promesse d'une toujours possible résurrection.

Tous les chemins convergent vers un lieu lumineux, point qui semblait les contenir et les justifier de toute éternité, clé d'un espace enfin mis à plat et transfiguré, mot d'une énigme enfin déchiffrée, révélation finale qui constitue la seconde des issues du labyrinthe.

L'errance ne peut se passer d'un but. L'esprit du voyageur — comme ses pas — doit être sans cesse tendu vers un point où il découvrira enfin ce qui justifiait son itinéraire et son existence, même si ce point est toujours repoussé à l'infini de la distance. La confusion, la lassitude, la terreur ne s'abolissent que dans l'espoir d'une Rédemption finale : victoire de Thésée, évasion de Dédale.

Je me propose de poser plusieurs questions : dans le labyrinthe est-ce que le soldat se confronte à un Minotaure réel ? ; Est-ce que cette aventure est un voyage réel ou mental ? ; En quoi consiste le centre cherché ? ; Ce centre est-il à l'extérieur ou à l'intérieur du labyrinthe ? Toutes ces questions portant sur la signification du labyrinthe robbe-grillétien se basent sur le problème de la réalité et de l'imaginaire.

Dans le roman on chercherait en vain des références explicites à la fable grecque. Mais à lui seul, le titre de l'ouvrage dit bien le souci d'une réécriture de cette dernière.

Le labyrinthe, traditionnelle image de l'enchevêtrement, de la perte, est un motif fréquent chez Robbe-Grillet. Boris, dans *Un régicide* erre dans l'île et dans la ville, se perd dans les petits sentiers ou dans la foule. Wallas, dans

*Les Gommages*, revient toujours au Boulevard Circulaire, quel que soit son itinéraire. Mathias, dans *Le Voyeur*, effectue dans l'île des trajets compliqués qu'il essaie ensuite vainement de retracer mentalement. Dans *Djinn*, l'un des narrateurs se retrouve dans une rue déserte : « [...] comme un décor de rêve, répétitif et angoissant, hors de replis duquel (il) ne parviendrai(t) pas à sortir... » (p. 104). Dans *Topologie d'une cité fantôme* ou *Souvenirs du triangle d'or*, le plan de la ville est aussi labyrinthique que le parcours de l'écriture.

Le labyrinthe textuel prend peu à peu le pas, au fil des romans, sur le labyrinthe lié à la topologie de l'espace, urbain ou autre, et que l'errance des personnages est d'ailleurs aussi à plus d'un titre métaphore de l'errance du lecteur.

Certains passages se posent comme métaphores de l'écriture. Le texte ressemble fort à un rendez-vous manqué — volontairement — avec les lecteurs. A la fin du roman, après la mort du soldat, la boîte qu'il transportait sera ouverte : elle contenait, entre autres objets, des lettres, tout comme le livre que le lecteur a devant lui. A la fin on se retrouvera face à une découverte ironique : « les lettres ne recèlent, à première vue, nul secret, d'aucune sorte, ni d'importance générale, ni personnel » (p. 214, je souligne).

Les lettres sont des lettres d'amour, les objets sont tous lourds de symboliques : une montre, symbole du temps, une bague, pour l'amour, un poignard, pour la mort.

Cette boîte que transporte précieusement le soldat d'un bout à l'autre est comparable à ce que charrie l'écriture ; c'est le secret trahit par le texte, le sujet dans une intimité qu'il ne soupçonne pas lui-même, le sujet sans voiles, car ce que le langage révèle inconsciemment est incontrôlable, et surtout imprévisible. Les images modernes du labyrinthe (chez Joyce, Kafka, Borges p. ex.), et celle de l'œuvre de Robbe-Grillet en particulier, refléteraient, contrairement aux représentations plus anciennes, l'angoisse ontologique d'un monde désacralisé et d'autant plus terrifiant, et l'angoisse d'une fin de l'humanité.



## Le jardin dans l'œuvre de Marie Gevers

Hajdú Zsuzsanna

Le mot jardin ne nous fait pas penser immédiatement à la littérature, pourtant le jardin est présent dans la littérature dès le début.

Le jardin n'est pas aussi vieux que l'homme mais presque. Pour découvrir ses origines nous pouvons remonter jusqu'à l'ère néolithique. Il y a 7000 ans, c'était l'époque où l'homme découvrit l'agriculture. Mais il reste un mystère, la question à savoir si l'homme du néolithique avait déjà « inventé » le jardin, cherchait-il déjà à organiser la nature dans le sens du beau ? Les premières représentations connues de jardin datent du 8<sup>e</sup> siècle avant J.-C. C'étaient des jardins, des parcs royaux en Mésopotamie, placés sous la protection d'Enki, dieu de la fertilité. Plus tard les jardins de Babylone sont devenus l'une des sept merveilles du monde. Et nous pourrions continuer par le changement, le développement du jardin d'époque en époque, du jardin d'Éden au jardin régulier de Le Nôtre, des jardins romains aux jardins d'allumés de l'époque postmoderne. Les représentations de jardin apparaissent très tôt dans les arts. À l'époque médiévale la littérature, suivant les arts décoratifs — relief, fresques, peinture, tapisserie — elle aussi tourne vers le jardin dont nous connaissons un premier témoignage dans le *Roman de la Rose* au 13<sup>e</sup> siècle. Tout comme les jardins des différentes époques, la plupart des représentations littéraires essaient, chacune à sa manière, à reconstruire le paysage du paradis, dans lequel il ne faut pas seulement voir le jardin divin biblique. Dans de nombreuses œuvres le jardin sert aussi bien de métaphore littéraire de la politique et de l'histoire que de métaphore du récit. Ainsi la réflexion de Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse* (1761) reflète une approche sociale, une vue philosophique sur le jardin.

« Certainement tout homme qui n'aimera pas passer les beaux jours dans un lieu si simple et si agréable n'a pas le goût pur ni l'âme saine. J'avoue qu'il n'y faut pas amener en pompe les étrangers ; mais en revanche on s'y peut plaire soi-même, sans le montrer à personne... »<sup>1</sup> La

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU : *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Partie 4, lettre XI. Gallimard, Paris, 1978.

conception de Rousseau en matière de nature et de jardins constitue une sorte d'opposition à l'esprit statique de l'Ancien Régime. La liberté de la nature dont les particularités ne devaient pas être plus longtemps déformées par « la tyrannie de la règle » c'est-à-dire par une linéarité artificielle, devient symbole des libertés du citoyen.

Il y a plus d'un siècle entre la naissance de *La Nouvelle Héloïse* et la parution des premiers textes de Marie Gevers, écrivain belge d'origine flamande, mais les idées de Rousseau ne faiblissent pas pour la romancière. D'autant plus que le respect de la philosophie de Rousseau vient de sa famille, son grand-père maternel fut élevé dans cet esprit. Gevers se souvient de lui dans le roman *Madame Orpha* : « Ce grand-père, admirateur du *grand Jean-Jacques*, avait inculqué à sa fille, avec le goût de la botanique, le désir de la vertu, et une certaine indulgence pour les fautes d'autrui (pourvu que ces fautes ne blessassent que la *société* et non la morale pure). »<sup>2</sup>

La famille de Gevers s'installa à Missembourg en 1867. La propriété se trouve à quelques km d'Anvers. C'est là, au milieu des champs qu'ils ont aménagé la maison et ont conçu le jardin qui ne cessa de se former pendant plus de trente ans. A part ses voyages Marie Gevers n'a jamais quitté la propriété familiale de Missembourg dont le parc est devenu la source d'inspiration de ses nombreux récits. Marie Gevers y consacre une grande part dans deux recueils de poèmes intitulés *Missembourg* et *Antoinette*, ainsi que dans plusieurs récits dont les plus importants sont : *Madame Orpha*, *Plaisir des Météores*, *Ceux qui reviennent*, *Vie et mort d'un étang* et *Guldentop*.

Cynthia Skenazi, auteur de la monographie de Gevers présente ce milieu idyllique de la manière suivante :

« Au bout de l'allée, trois pignons blancs. Un étang en huit délimite deux îles ; sur la plus grande se dresse la demeure... Un auvent vitré accroché à la façade latérale protège une vigne et un rosier. C'est là qu'on écoute tinter les pluies en regardant à travers les gouttes, la silhouette du vieux poirier. Au sud de la véranda, une cœur aux pavés bosselés et rongés d'herbe donne sur la pelouse entourée de châtaigniers. Le mauve pâle des cardamines flotte sur le gazon, au printemps. Quercus, le chêne rouge bourgeonne sous les fenêtres. Le hêtre Apollon pose ses feuilles vert tendre contre le bleu du ciel, son tronc cannelé rappelle le fût des colonnes antiques. Le taxus résonne des trilles du merle. Dans le verger, poiriers et pommiers sèment à tous vents des pétales veloutés. La terre réveillée dégage des bouquets de parfums.

<sup>2</sup> Marie GEVERS : *Madame Orpha*. Editions Labor, Bruxelles, 1992. p. 26.



De ruisseau en rivière, l'étang s'écoule dans l'Escaut... »<sup>3</sup>

Mais dans les années trente cette image changera, l'étang se sera asséché à cause des travaux d'électrification de la ligne de chemin de fer Bruxelles-Anvers. *Vie et mort d'un étang* reprendra dix-sept ans plus tard le récit des derniers jours de l'étang.

Alors, le jardin de Gevers n'a rien à voir avec un jardin régulier de composition géométrique que l'on appelle aussi « jardin à la française ». Le parc de Missembourg est un jardin anglais. Un jardin dont le tracé irrégulier est établi afin de donner l'impression que l'on se trouve face à un paysage naturel, que le lieu n'a pas été créé par l'homme. Donc l'idée de la liberté y revient. Sans plan saisissable ni géométrie, les plantes, les fleurs s'y épanouissent librement. Gevers aime parler des courbes du jardin :

« La ronde attentive des haies  
Borde le disque du jardin [...] ]  
Mais à mesure qu'ils franchissent  
Les cercles de haies et d'étangs... » *Missembourg*<sup>4</sup>

Missembourg est un espace qui comprend la maison entourée par l'étang dans le jardin et, en s'éloignant un peu, les sentiers de promenades autour d'Edegem, au bord de l'Escaut. Plus nous nous éloignons de Missembourg plus nous sentons la puissance, la force de la nature, de l'infini. Mais Gevers cherche à établir l'endroit idéal pour la relation de l'homme et de la nature. Pour cela c'est le jardin qui devient l'espace privilégié. C'est un espace clos mais qui, en même temps assure la communication entre l'homme et la nature.

Le parc de Missembourg sert à modeler la nature, l'humaniser, la ramener aux proportions humaines. Le jardin nous protège du monde extérieur, pourtant nous pouvons y observer tous les événements, processus qui se passent dans la nature. Les sens et l'esprit y sont également satisfaits. Cet espace réel se transforme sous la plume de Gevers, il sera rempli de mystères, voire même de rumeurs d'un fantôme. Dans le roman *Guldentop* le jardin sert de cadre aux facéties du revenant et en même temps à celui de perception de Gevers-enfant. Pour illustrer ce phénomène nous choisissons un extrait où l'auteur présente le jardin nocturne.

« Le tumulte de mon inquiétude s'apaisait et je percevais soudain la beauté du jardin nocturne. De grandes ombres s'agitaient au balancement de ma lanterne et j'entendais Guldentop marcher avec prudence dans les

<sup>3</sup> Cynthia SKENAZI : *Marie Gevers et la nature*. Palais des Académies, Bruxelles, 1983. p. 18.

<sup>4</sup> Op. cit. p. 124.

feuilles sèches. Il s'arrêtait, et grattait doucement le sol en cherchant son trésor. Il frôlait les arbres et les buissons d'où tombaient des gouttes d'eau. Quelquefois, les nuages rapides se déchiraient, et la lune regardait le jardin. Elle aussi, immobile écoutait chercher Guldentop. Puis le vent poussait les nuées, et la face ronde disparaissait... Le silence et l'obscurité rendaient mon odorat très sensible. J'allais sans lanterne, je me guidais, comme un chien, par le nez : le hangar, où le goudron se mêlait au relent particulier et entêtant des pommes de terre que l'on y conservait et qui germaient dans la poussière ; ... »<sup>5</sup>

Le prétexte pour la découverte de ce monde nocturne, singulièrement animé est la recherche quotidienne d'une deuxième figure de mystère, de celle d'un chat noir. La figure du chat et celle du fantôme sont étroitement liées : la preuve s'accuse dans la description du chat. « ...ce chat, vagabond et braconnier, avait le diable au corps pour s'échapper au crépuscule. Et surtout en automne et en hiver quand la nuit tombe. »<sup>6</sup>

La réapparition du chat permet à Gevers de présenter de nouvelles sensations. « Je prenais le vagabond dans mes bras, je baisais sa fourrure imprégnée par la fraîcheur de la nuit, je lui demandais d'où il venait. Je le devinais à l'odeur de son poil : la poussière du foin, le relent suri du terreau du bois, l'arôme vert de l'herbe du verger, et, souvent, l'amer relent des ifs ou du houx. »<sup>7</sup>

Les excursions nocturnes dans le jardin manifestent l'acquisition des sensations par Gevers-enfant, sensations qui se révèlent les moyens privilégiés de la communion avec la nature, avec l'univers. Parmi les sens ce sont surtout l'ouïe et l'odorat qui guident l'enfant vers la découverte du jardin nocturne. Ses sensations forment une connaissance non scolaire, non utilitaire de la nature. Dans *Guldentop* le jardin apparaît comme un espace à découvrir à l'aide de nos sens.

Cette vision de la nature fondée très concrètement sur les sensations s'est formée d'abord dans le roman intitulé *Madame Orpha ou la Sérénade de mai*. Dans ce récit largement autobiographique la narratrice nous conte la relation adultère entre Madame Orpha, la femme du receveur et Louis, le jardinier. Pour Gevers l'histoire de deux amants sert seulement de prétexte à évoquer une enfance heureuse au cœur du jardin. « Pour percevoir l'histoire d'Orpha et de Louis, il me faut la chercher, non directement dans le passé, mais parmi les choses d'alors, c'est-à-dire dans ma vie d'enfant, au jardin de

<sup>5</sup> Marie GEVERS : *Guldentop*. Editions Labor, Bruxelles, 1985. p. 43.

<sup>6</sup> Op. cit. p. 41.

<sup>7</sup> Op. cit. p. 42.

mon père, que Louis cultivait. »<sup>8</sup> Dans le jardin — que Gevers nomme jardin-roi — la narratrice observe les cycles des saisons et découvre la besogne de tous les jours. Greffe des arbres, nettoyage des fossés, chasse aux guêpes, récolte du tilleul d'une part, machine à calandrer le linge, cuisson du pain, saignée du cochon, coutume paysannes et folklore de l'autre. A travers l'observation et l'expérience Gevers partage avec nous autant de moments privilégiés de l'intimité avec la nature. « Comment maman, si sévère pour elle-même, permettait-elle mes longs vagabondages, suivis de mes rêveries au jardin ? Je crois que c'est par esprit de *tolérance* et pour que je ne prisse pas le goût « d'aller en ville », qui selon elle, était un goût de perdition. Elle avait admis que « j'aimais le jardin » et jamais elle ne contrariait cet amour... »<sup>9</sup>

Dans *Madame Orpha* le jardin devient l'espace des échanges entre l'homme et le cosmos, et en même temps le symbole de leur harmonie. Cette conception revient dans les récits tardifs, nous la retrouvons encore plus nettement formulée dans le *Plaisir des météores* où Gevers consacre un chapitre à chaque mois de l'année.

« *La maison, le jardin, étaient mon univers, mon paradis. On ne disait même pas : notre maison, notre jardin. L'absolu ne demande pas à être affirmé. Dans la maison, dans le grand jardin, nul danger, nul mal n'aurait pu m'atteindre. Je n'étais pas tentée de traverser la haie ou de franchir la grille. Le soleil, parmi les arbres, était notre soleil, la pluie tendait des bras fraternels et devenait la mienne dès que les nuages passaient au-dessus du jardin ; [ . . . ] et il me suffisait de me pencher par la fenêtre pour voir aussitôt mon petit visage, réfléchi dans l'étang, m'offrir un sourire. »<sup>10</sup>*

Avec la maison l'élément inséparable du jardin est l'étang. A part sa fonction de miroir, ce huit d'eau offre autant d'occasions d'observer la nature et d'en jouir que les autres parties du jardin. Il est évident que Gevers ne puisse pas accepter son dessèchement. C'est dix-sept ans plus tard qu'elle est capable d'écrire les derniers jours de l'étang. *Vie et mort d'un étang* est né comme un « hommage à l'Étang ». Pour présenter l'attachement de Gevers nous proposons un passage lyrique du récit.

« [ . . . ] j'aimais cet étang comme on aime une personne. Aujourd'hui même, les années écoulées depuis sa mort n'ont point affaibli son image. D'après le temps qu'il fait, regardant à ma fenêtre, et sans même observer ses vestiges, traînant parmi les arbres, l'herbe et les buissons, sans voir son lit vide, je puis dire sans me tromper une seule fois : l'étang parfume,

<sup>8</sup> Marie GEVERS : *Madame Orpha*. p. 18.

<sup>9</sup> Op. cit. p. 44.

<sup>10</sup> Marie GEVERS : *Plaisirs des météores*. Les Eperonniers, Bruxelles, 1996. p. 62.

l'étang s'évente en brouillard, l'étang pense à la glace, l'étang rêve aux nénuphars. »<sup>11</sup>

Nous pouvons constater que le jardin est non seulement l'espace privilégié dans les récits autobiographiques de Gevers, mais aussi un espace idéalisé, modelé. Pour Gevers l'homme transforme le monde en un jardin bien soigné, bien arrosé. Pourtant le jardin ne sépare pas l'homme de l'univers. Ce n'est pas un jardin paradisiaque. L'idéalisation ne veut pas dire que c'est un espace irréel. La conception de Gevers s'enracine dans le concret. Elle saisit la nature — ainsi le jardin — à partir du vécu. Elle rêve de l'union de l'homme et de la nature et c'est dans le jardin qu'elle trouve le modèle de cette union. Il lui manque la révolte, qui elle est présente dans les idées de Rousseau. La contemplation de la nature, la rêverie, les promenades, la connaissance des plantes et des fleurs la rapprochent aussi de Proust. Il est suffisant de penser au parc de Combray ou à celui de Swann avec les fameuses aubépines. Comme le jardin a toujours été un lieu d'expression de cette notion que l'on appelle la symbolique, nous la proposons comme sujet pour la suite des recherches. D'autant plus que la symbolique des fleurs et des plantes était aussi cher à Gevers que le jardin. Pour cela nous pourrions étudier sa *Parabotanique*, récit synthétisant et plusieurs contes et horoscopes floraux.

---

<sup>11</sup> Marie GEVERS : *Vie et mort d'un étang*. Edition Brepols, Bruxelles, 1961. p. 24.

## La métamorphose dans le théâtre baroque et le théâtre de l'absurde

Pallai Mária

Le cas de l'*Illusion comique* de Corneille  
et du *Piéton de l'air* d'Ionesco<sup>1</sup>

La métamorphose est l'une de ces images archétypiques, profondément inscrites dans la pensée humaine, à laquelle les religions, la mythologie et les arts font souvent appel. Le phénomène du « changement d'une forme en une autre » ou, autrement dit, le « changement complet dans l'état, le caractère d'une personne, dans l'aspect des choses »<sup>2</sup> entretient, à plusieurs niveaux, des rapports étroits avec l'art du théâtre. A un premier niveau, au cours d'une représentation théâtrale, les éléments de la réalité qui y participent, subissent un changement de *qualité* : pour un certain temps, ils deviennent les éléments constitutifs d'un univers particulier, d'un monde de fiction. L'espace et le temps se dédoublent en espace et temps virtuels. Le travail de l'acteur consiste à son tour en une série de changements : en jouant son rôle, l'artiste donne forme à un être fictif, en lui prêtant son corps et sa propre voix. C'est un processus d'imitation qui exige un changement d'attitude intérieure et extérieure.

La métamorphose se révèle ainsi comme un constituant essentiel sinon indispensable de l'art théâtral. « La mobilité des signes, au théâtre, se projetant dans un espace à trois dimensions, favorise la naissance de formes significatives, parmi lesquelles la métamorphose. »<sup>3</sup> A un deuxième niveau, en dépassant le statut de moyen, la métamorphose peut passer pour un thème et occuper une place privilégiée dans certaines périodes de l'histoire du théâtre. C'est ce phénomène-là qui nous intéresse en ce moment.

Dans la pratique théâtrale, le motif de la métamorphose peut apparaître sous diverses formes. On peut parler de métamorphoses de l'espace scénique (marquées d'un changement de décor, d'éclairage, ou

---

<sup>1</sup> Pour les textes cités, je renvoie à la bibliographie en fin d'article.

<sup>2</sup> Définitions du *Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, éd. cit. p. 908.

<sup>3</sup> Jacques Le Marinel : *Avant-garde et sincérité*, éd. cit. p. 89.

indiquées textuellement), de métamorphoses des personnages (marquées d'un changement de costume, d'attitude, de nom etc.). Parfois, il est difficile de marquer la frontière entre *métamorphose* — « changement complet » — et *changement* superficiel ou accidentel. Pour nous, métamorphose signifie ici un changement *essentiel* dans la nature des êtres, avec ou sans marques visibles.

Vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le motif de la métamorphose devient de plus en plus fréquent, non seulement au théâtre mais dans les arts en général. C'est la période de l'avènement d'une nouvelle conception esthétique appelée aujourd'hui le Baroque. Cette nouvelle esthétique « se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres : le changement, l'inconstance, [...] la vie fugitive et le monde en instabilité, [...] la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor. »<sup>4</sup> D'après Jean Rousset, les critères de l'œuvre baroque peuvent être ramenés à ces quatre : l'instabilité, la mobilité, la métamorphose et la domination du décor. L'esthétique baroque est la manifestation d'une vision du monde qui gagne progressivement du terrain à l'époque, celle du monde-théâtre. La vie apparaît comme une pièce de théâtre où tous doivent assumer des rôles différents. C'est un monde à l'envers où rien n'est tel qu'il semble être. Il faut le regarder dans un miroir : en dédoublant l'illusion, on atteint peut-être à la réalité.

Le déguisement, le dédoublement, les jeux d'identité sont des motifs qui se rattachent étroitement à celui de la métamorphose. Les questions, les problèmes qui préoccupent l'homme de l'époque apparaissent dans les œuvres d'art comme des éléments thématiques : la question de l'être et du paraître, de l'illusion et de la réalité, la quête de la certitude ou la dualité foncière de l'existence humaine.

Au théâtre, on peut observer l'utilisation fréquente de la technique du *théâtre dans le théâtre*, forme proprement théâtrale du dédoublement et lieu privilégié de la métamorphose. La multiplication des niveaux de fiction crée un sentiment d'incertitude : le héros apparaît comme un jouet, un être de métamorphoses, « balançant entre son masque et son visage, entre lui-même et lui-même. »<sup>5</sup> Cela correspond à la conception générale que l'époque se formait de la condition humaine : l'homme est un être inconstant, paradoxal, composé « de deux natures opposées »<sup>6</sup> et en perpétuelle oscillation entre deux états.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Jean Rousset : *La littérature de l'âge baroque*, éd. cit. p. 8.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>6</sup> Blaise Pascal : *Pensées*, éd. cit. p. 38.

<sup>7</sup> « Car enfin, qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. » *Ibid.* p. 35.

L'expression d'un sentiment profond d'incertitude et de changement continu ne caractérise pas exclusivement la littérature de l'âge baroque. Comme Jacques Le Marinel le remarque, la vision du monde que l'on trouve transposée dans plusieurs pièces du « nouveau théâtre » des années 1950, est sur ce point-là très proche de celle du Baroque. Les deux sont marquées « par l'incertitude et le changement, et donc par la quête d'une vérité toujours fuyante. »<sup>8</sup> Dans l'univers du « théâtre de l'absurde », l'homme, privé de certitude, n'est qu'une « abstraction éternelle incapable de trouver le moindre point d'appui dans sa recherche éperdue d'un sens qui lui échappe toujours. »<sup>9</sup> Exprimer cet « incalculable sentiment »<sup>10</sup>, le sentiment de l'absurdité, du non-sens et ramener l'homme à une dimension de vérité est l'entreprise de ce courant théâtral des années '50. C'est aussi une révolution au nom de la sincérité et de la spontanéité. La subjectivité totale tend ici à rejoindre l'objectivité absolue, l'artiste « fait alors figure de miroir, devenant un lieu de vérité, le témoin de cette conscience absolue, de cette liberté totale à laquelle a rarement accès le commun des mortels. »<sup>11</sup> Mais c'est une révolution contre les formes du théâtre traditionnel également, un travail de renouvellement dans le domaine des moyens d'expression dont l'une des formes particulières est la métamorphose.

Le choix des deux œuvres en question s'explique d'une part par le fait qu'elles sont des produits caractéristiques, des « pièces précieuses » de leur époque ; d'autre part, on peut observer un certain parallélisme entre elles au niveau du « message » ou de l'univers transposé, ainsi qu'au niveau des moyens dont les deux auteurs — bien que séparés l'un de l'autre par le temps et répondant à des exigences bien différentes — se servent pour communiquer ce message. Nos critères de rapprochement relèvent du domaine de la structure et de la thématique, en accordant une attention particulière au motif de la métamorphose comme élément thématique et à son utilisation comme moyen technique dans la pratique scénique.

*L'Illusion comique* de Corneille, cet « étrange monstre », disait Corneille lui-même, comporte cinq actes dont le premier n'est qu'un prologue, les trois suivants constituent une comédie imparfaite, le dernier étant une tragédie. Sa structure ternaire est réalisée par une double mise en abîme : on y trouve une tragédie, insérée dans une comédie, à l'intérieur d'une évocation magique. Cela entraîne, à tel ou tel moment, le passage de certains personnages au statut de *personnage-acteur* — les « fantômes »

<sup>8</sup> Jacques Le Marinel : art. cit. p. 94.

<sup>9</sup> Patrice Pavis : *Dictionnaire du théâtre*, éd. cit. p. 17–18.

<sup>10</sup> Albert Camus : *Le Mythe de Sisyphe*, éd. cit. p. 18.

<sup>11</sup> Charles P. Marie : *Avant-garde et sincérité*, éd. cit. p. 65.

qui créent « l'illusion » pendant les actes II, III et IV —, de *personnage-spectateur* — Pridamant et Alcandre —, et de *personnage-acteur-comédien* — les « fantômes nouveaux »<sup>12</sup> jouant la tragédie de l'acte V.

Dès l'acte II, avec l'apparition de « deux fantômes vains »<sup>13</sup>, la scène aura deux « profondeurs »<sup>14</sup>, le père et le magicien deviennent des spectateurs au même titre que les spectateurs de la salle. Troisième profondeur : à la fin de l'acte V (scène 6), on apprend que lors des scènes précédentes, on a assisté à un spectacle de théâtre : les personnages, en tant que comédiens, incarnaient des rôles. La cohérence de cette structure assez complexe est assurée par la présence permanente d'Alcandre et de Pridamant — figures appartenant au premier niveau de fiction — et par leurs interventions à la fin de chaque acte.

La pièce d'Ionesco, à laquelle la critique a rapproché de manquer de cohérence thématique et de tension dramatique, témoigne d'une conception structurale semblable à celle de Corneille. On y retrouve la technique de la double mise en abîme : l'œuvre comporte deux « scènes d'hallucination » (la scène de l'« euthanasie préventive » et celle du « tribunal » qui y est incluse), projections à l'intérieur des visions de Joséphine. Semblablement à ce qui se passe dans *L'Illusion comique*, les personnages, tout en se donnant en représentation, font voir comme le négatif d'eux-mêmes, un visage méchant et menaçant. L'incohérence thématique et structurale de l'ensemble est contrebalancée par la présence d'un thème dominant qui est le passage d'un pôle à l'autre, le voyage ascensionnel et la chute de Bérenger.

Nous pouvons supposer que, derrière les structures à tiroirs, à première vue incohérentes, se cachent des causes et des intentions d'auteurs semblables. Dans le cas de Corneille, la forme irrégulière est due à l'exigence d'originalité, le goût pour l'extravagant et la volonté de surprendre — moyens de capter et de maintenir l'attention du public. Chez Ionesco, on retrouve la même exigence d'être original ainsi que le goût du saugrenu et la volonté d'étonner — par le non-sens cette fois : moyen de réveiller son public et de lui révéler des évidences cachées. Que la multiplication des niveaux de fiction crée une atmosphère de magie — héritage de la pastorale — ou bien une ambiance de rêve, elle sert de toute façon à rendre incertaine la frontière entre illusion et réalité et donne l'impression d'une perspective fuyante, provisoire et illusoire. Ce qui entraîne des conséquences pour l'interprétation des pièces du point de vue du *message* ou de la vision du monde transposée.

<sup>12</sup> Acte IV, sc. 10, v. 1340.

<sup>13</sup> Acte II, sc. 1ère, v. 218.

<sup>14</sup> Terme employé dans ce sens par Georges Couton, dans Corneille : *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1419.



Ici, nous n'avons pas pour but de donner une analyse exhaustive de la thématique des deux pièces. Tout comme dans le domaine structural, nous nous contenterons d'un bref examen des éventuelles superpositions thématiques dans les deux pièces. *L'Illusion comique* est un véritable tableau récapitulatif des motifs privilégiés du Baroque avec l'inconstance, la feinte, l'amour, l'illusion, la magie, la mort, le changement d'identité. *Le Piéton de l'air*, envisageant la thématique de la dualité — du merveilleux et du terrible, de l'illusion et de la réalité, du spirituel et du matériel, de la vie et de la mort — puise en partie à la même source. La façon dont les deux auteurs abordent la thématique de la mort et le motif du changement et de la métamorphose a, du point de vue de notre analyse, une importance particulière. La métamorphose n'est pas seulement une allégorie de l'inconstance et du provisoire : elle est étroitement liée à un autre élément thématique, celui de la quête : quête de la vérité, quête d'identité, quête de spiritualisation.

Dans *Le Piéton de l'air*, le thème de la mort est constamment présent<sup>15</sup> : de longs commentaires sur la mort alternent avec des visions sanglantes. Pour les absurdistes et pour Ionesco en particulier, la mort, certes inévitable et irréversible, reste l'objet de tentatives continuelles pour la rendre compréhensible. L'homme baroque tente de résoudre l'énigme en faisant du théâtre une métaphore de l'existence. « La figure de ce monde passe à tout moment ; cela veut dire que tout ce monde présent et visible n'est qu'un grand théâtre... où tout n'est que figure, et dont toutes les beautés ne sont que des décorations de théâtre... qui disparaîtront au jour de notre mort... »,<sup>16</sup> dit un « discours sur la mort ». Dans la perspective baroque la vie apparaît comme une succession d'états provisoires, une suite de métamorphoses aboutissant à la grande métamorphose finale : la mort. L'antinomie du mouvement et de la fixation est l'expression proprement baroque de la vie et de la mort. L'œuvre baroque est une tentation de réconcilier les contraires en les représentant simultanément. Pensons à l'architecture baroque, aux statues et aux fontaines avec leurs figures presque « mouvantes », représentées à mi-chemin entre deux positions. Passage d'un état à un autre, révélation des divers aspects d'un seul être : c'est le processus même de la métamorphose.

<sup>15</sup> Au début de la pièce, l'Employé des pompes funèbres annonce à Joséphine que son père « n'est plus mort » (éd. cit. p. 674) ; plus tard, la Première Vieille Anglaise constate qu'« il faut s'habituer à mourir » (éd. cit. p. 687), le Passant de l'Anti-Monde fait son entrée après. Suivent les deux scènes d'hallucinations, accompagnées d'une vision de mort violente.

<sup>16</sup> Fragment d'un « Discours sur la mort à l'adresse d'une communauté religieuse », cité par Rousset, op. cit. p. 272, note 21.

Métamorphose et quête se trouvent étroitement liées l'une à l'autre. Au premier abord, *L'illusion comique* est l'histoire d'un père à la recherche de son fils. Mais derrière les efforts de retrouver l'enfant chassé jadis de la maison paternelle, se cache peut-être un autre problème. Un père sans fils n'est plus père : pour Pridamant, retrouver Clindor, c'est retrouver son identité perdue, c'est se retrouver. Cela n'est possible que par l'intermédiaire de la magie : le lieu du premier niveau de fiction se métamorphose en un lieu magique, se peuple de « spectres pareils à des corps animés » qui, « sous une illusion »,<sup>17</sup> nous font voir la vie de Clindor. Une deuxième perspective s'ouvre avec l'histoire du fils chassé de chez son père, qui doit gagner sa vie, se tirer d'affaire tout seul. Le trajet parcouru par le personnage est en effet une suite de changements de métier et de condition sociale, sinon de changements d'identité<sup>18</sup> à partir d'un changement de nom. « Il a caché son nom en battant la campagne, / Et s'est fait de Clindor, le sieur de la Montagne »,<sup>19</sup> apprend-on. Et, dans les éditions d'après, Corneille a cru utile de donner d'autres noms encore à ses personnages dans l'acte V, même si ces noms ne sont pas prononcés dans la pièce. (Clindor en *Théagène*, seigneur anglais.) De temps en temps, il change donc de métier et de nom. A travers différentes aventures, dont une sorte d'« expérience de la mort »<sup>20</sup> y incluse, il finit par devenir comédien : il devient artiste. Tandis que Pridamant doit retrouver son identité perdue, Clindor doit *trouver* la sienne : dans cette perspective, la lente montée sur l'échelle sociale correspond à l'ascension dans la voie de l'individualisation qui s'effectue par l'intermédiaire de métamorphoses successives. *L'illusion comique* se présenterait ainsi comme une allégorie de l'aventure et de la condition humaines : « Clindor est le symbole de l'homme, écrit Georges Forestier. [...] Cet homme, nous le suivons de sa naissance jusqu'à sa mort — et sa résurrection [...] Clindor naît le jour où il s'enfuit de chez son père [...] L'acte IV est celui de l'expérience de la mort [...] Mort à son ancien moi, il peut renaître régénéré à l'acte V : acteur inconscient sur le théâtre du monde, il est devenu acteur conscient de l'être sur le théâtre des hommes. . . »<sup>21</sup>

Quant au *Piéton de l'air*, son schéma dualiste est plus explicitement lié au symbolisme de la quête spirituelle.<sup>22</sup> Bérenger, auteur de théâtre, fatigué

<sup>17</sup> Acte I sc. 2, v. 150 et 152.

<sup>18</sup> Raconté par Alcandre, acte I sc. 3.

<sup>19</sup> *Ibid.*, v. 205–206.

<sup>20</sup> La « fausse mort » de Clindor-Théagène à la fin de la 6<sup>e</sup> scène de l'acte V.

<sup>21</sup> Georges Forestier : *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, cité dans l'éd. cit. de *L'illusion comique*, p. 204.

<sup>22</sup> « Tous mes livres, toutes mes pièces sont un appel, l'expression d'une nostalgie, je

de tout, de la critique, du théâtre, des comédiens et de la vie, se retire en Angleterre pour s'y reposer. Il ressent la « nécessité d'un renouvellement intérieur. »<sup>23</sup> L'événement principal de l'action sera la métamorphose de Bérenger qui, retrouvant ses capacités surhumaines, s'envole dans l'air. L'envol, qui fait partie du symbolisme de l'ascension vers le Bien, est ici une transposition scénique de l'illumination spirituelle du protagoniste. Mais l'issue positive n'est qu'illusoire, car arriver au sommet, ce n'est pas trouver l'équilibre intérieur, l'état de grâce : de l'euphorie on tombe au cauchemar, de l'optimisme sans bornes au pessimisme total. Le « piéton de l'air » doit redevenir un « piéton de terre », du spirituel il doit retourner au matériel. Malgré toute son allégresse, le dénouement de *L'Illusion comique* contient un grain de désillusion : l'image dernière de la pièce montre Clindor parmi les comédiens, en train de partager leur argent. Honneur, courage, gloire, sang : tout n'était qu'illusion, après tant d'aventures et de vicissitudes, Clindor, « symbole de l'homme » et le spectateur avec lui se trouvent comme renvoyés à la réalité matérielle.

Il nous reste à considérer les deux textes en tant que supports de spectacles de théâtre, de les examiner du point de vue des instructions d'auteur et d'autres indices textuels concernant la mise en scène. Comme on l'a déjà dit plus haut, les changements au théâtre peuvent viser l'espace scénique avec tous ses éléments constitutifs et les personnages. Dans les deux cas, on peut parler de métamorphoses visibles et de métamorphoses non visibles.

Quant à la visualisation, pour un dramaturge du XVII<sup>e</sup> siècle, les possibilités de jeux d'éclairage ou de décor étaient bien restreintes par rapport aux conditions matérielles des théâtres de nos jours. Dans la réalisation scénique de *L'Illusion comique*, c'est par l'utilisation d'un simple moyen que les changements de l'espace scénique sont rendus visibles : le premier dédoublement de l'espace scénique de même que la révélation de la troisième profondeur, celle de la scène sur scène, s'effectuent par le seul emploi d'un rideau.<sup>24</sup> *Le Piéton de l'air*, pièce même surchargée peut-être de changements d'éclairage et de décor, présente par contre une série de métamorphoses visualisées, voire spectaculaires. Le décor initial représente

---

cherche un trésor enfoui dans l'océan, perdu dans la tragédie de l'Histoire », écrit Ionesco, éd. cit. p. 1717.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 670.

<sup>24</sup> Selon l'instruction suivant le vers 133 (Acte I, sc. 2), Alcandre « donne un coup de baguette et on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits de comédiens ». Après le vers 1746 (Acte V, sc. 6) : « On tire un rideau et on voit tous les comédiens qui partagent leur argent. »

un paysage anglais, d'une ambiance de rêve.<sup>25</sup> Ensuite, les instructions d'auteur indiquent des changements successifs qui servent à créer une impression de perpétuel mouvement. Il arrive aussi que des personnages remplissent une fonction de décor.<sup>26</sup> Pendant le numéro de bicyclette de Bérenger, la scène se transforme en plateau de cirque, tandis que les autres personnages deviennent des spectateurs.<sup>27</sup> Plus tard, un changement d'éclairage complété d'effets de son indique un changement de nature de l'espace scénique qui se transforme en lieu de projection des cauchemars de Joséphine.<sup>28</sup>

Bien que les indications d'auteur soient rares dans la pièce de Corneille, le texte des dialogues nous fournit des informations concernant les changements dans l'apparence des personnages. On peut supposer qu'à l'acte V, les personnages réapparaissent vêtus d'habits plus riches, plus splendides.<sup>29</sup> Dans la pièce, deux des personnages connaissent des changements de ton et d'attitude, significatifs du point de vue de la complexité des deux caractères et du point de vue de l'évolution de l'intrigue aussi : Lise apparaît tantôt comme adversaire de Clindor (scènes 7–8 de l'acte II, scène 6 de l'acte III), tantôt, toute remplie de tendres sentiments pour lui,<sup>30</sup> comme l'adjuvant des deux amoureux (à partir de la scène 2 de l'acte IV). Lors du monologue de la scène 6 de l'acte III, où — à en

<sup>25</sup> Ed. cit. p. 667.

<sup>26</sup> « Plus tard, au fur et à mesure que l'action s'avancera, nous verrons apparaître d'autres accessoires et des changements dans le décor », « la toile du fond se déroule toujours », *ibid.*, p. 680. « Ils disparaissent les uns après les autres dans les coulisses ; ils réapparaîtront ensuite, tantôt les uns, tantôt les autres, traverseront le plateau, disparaîtront de nouveau, tantôt moins nombreux, tantôt plus nombreux afin de constituer une sorte de fond mouvant. » *ibid.*, p. 685.

<sup>27</sup> « Une bicyclette blanche de cirque est lancée des coulisses. Bérenger l'attrape. Au même moment, des gradins apparaissent comme au cirque, sur lesquels s'installent les Anglais et Joséphine. Ceux-ci sont devenus spectateurs de cirque. . . » *ibid.*, p. 712.

<sup>28</sup> « La scène s'obscurcit petit à petit. Lueurs rouges et sanglantes ; grands bruits de tonnerre ou de bombardement. Dans le silence et la pénombre, un projecteur éclaire d'abord faiblement et isole Joséphine. » *ibid.*, p. 718.

<sup>29</sup> « Mais, puisqu'il faut passer à des effets plus beaux, / Rentrons pour évoquer des fantômes nouveaux : / Ceux que vous avez vus représenter de suite / A vos yeux étonnés leurs amours et leur fuite, / N'étant pas destinés aux hautes fonctions, / N'ont point assez d'éclat pour leur conditions. » (Alcandre, acte IV sc. 10, v. 1339–1344) et : « Qu'Isabelle est changée, et qu'elle est éclatante ! » (Pridamant, acte V sc. 1, v. 1345)

<sup>30</sup> Changement prédit par Alcandre : « Ne craignez point : L'amour la fera bien changer » (Acte II sc. 9, v. 624)

croire Corneille lui-même (*Examen*) — elle « semble s'élever un peu trop au-dessus du caractère de servante », <sup>31</sup> elle sort du rôle de personnage secondaire pour devenir une figure-clé de l'intrigue. De même, Clindor, à part les changements de métier et de nom, passe par des transformations du même genre : dans la scène 5 de l'acte II, il déclare son amour pour Isabelle mais, chose étonnante et peu sympathique, lors la scène 5 de l'acte III, il jouera au grand seigneur aventurier et cynique. En faisant la cour à Lise, il rendra douteuses la vérité et la constance de ses sentiments. <sup>32</sup> La scène de prison (scène 7 de l'acte IV) cependant « réhabilite » Clindor et nous convainc de nouveau de sa sincérité et de sa fermeté. L'auteur nous montre les différents visages d'une même figure en la présentant sous divers aspects. C'est, en partie, dans la complexité de ses personnages, dans leur caractère changeant et comportant ainsi la possibilité de l'évolution dans telle ou telle direction, que réside la modernité et l'originalité de Corneille.

Tout comme dans le cas des changements d'espace scénique, le texte d'Ionesco nous fournit un grand nombre d'informations en rapport avec les transformations de l'extérieur des personnages. Il y en a qui ne servent, apparemment, qu'à susciter le rire ; <sup>33</sup> il y en a en revanche qui sont d'une portée plus grande dans l'ensemble de l'action. De toute façon, elles servent à créer un monde où tout est possible. On doit tenir compte par exemple les subites métamorphoses l'Oncle-Docteur-Bourreau, ce personnage à triple visage qui change d'identité au besoin. La transformation de l'espace scénique en lieu de projection d'images intérieures implique la métamorphose des personnages : ils apparaissent effrayants, « assez transformés pour qu'on puisse s'étonner du changement mais tout de même reconnaissables. [...] Peut-être pourront-ils avoir des masques représentant leur propre visage... », <sup>34</sup> indiquent les didascalies. L'utilisation des masques est un moyen de déguisement, de changement d'identité, un peu ambivalent, à force d'être explicite. Ici, on a affaire à un cas de déguisement bizarre : les personnages sont déguisés en eux-mêmes, ils sont à la fois identiques et non identiques avec eux-mêmes.

Ces jeux d'identité s'accompagnent de changements de comportement : les personnages transformés font des grimaces et des gestes excessifs,

<sup>31</sup> Corneille : *L'Illusion comique*, éd. cit. p. 27.

<sup>32</sup> « Vous partagez vous deux mes inclinations : / J'adore sa fortune et j'aime tes perfections. » (acte III sc. 5, v. 783 et 784)

<sup>33</sup> « Le Petit Garçon tire les nappes de la Petite Fille qui apparaît chauve » (Op. cit. p. 679.) : on apprend qu'elle est la petite cantatrice chauve. Changement d'aspect et découverte d'identité.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 718—719.

grotesques.<sup>35</sup> A part les signes visibles, la lente métamorphose de Bérenger en un être surhumain et sa descente parmi les humains sont également marquées d'un changement dans le comportement et le ton. Au fur et à mesure que le protagoniste retrouve sa « véritable nature », son style devient plus élevé. Il se met alors à sautiller et finit par quitter la terre. (D'ailleurs, cette anomalie de comportement se révèle contagieuse et atteint d'autres personnages, surtout les femmes.) A son retour, son attitude est complètement différente : l'air effrayé, il est à peine capable de parler.

On peut donc constater que, à côté des transformations sans marques visibles, les deux auteurs favorisent, malgré les différences de leurs répertoires de moyens techniques, l'emploi des formes visibles de la métamorphose, qu'elles soient relatives à l'espace scénique ou aux personnages. On peut supposer que les ressemblances dans le choix des thèmes comme des moyens de les traiter, la présence d'éléments de structures communs et les traits communs dans les deux visions du monde transposées dans ces deux pièces, reposent sur une similitude plus essentielle des deux époques. Nous pensons que l'étude des pièces de théâtre et de leur création possible sur la scène, réserve des possibilités pour découvrir la nature même de cette similitude.

### Bibliographie

CAMUS, Albert : *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Idées, 1942.

CORNEILLE : *L'Illusion comique*, Edition Classiques Larousse, 1992.

CORNEILLE : *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980.

IONESCO : *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991.

LE MARINEL, Jacques : *La métamorphose, forme significative dans le « nouveau théâtre »* in : *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1979/1.

MARIE, Charles P. : *Avant-garde et sincérité*, in : *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1968/1.

PASCAL : *Pensées*, Bookking International, Paris, 1995.

PAVIS, Patrice : *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1980.

ROUSSET, Jean : *La littérature de l'âge baroque*, Paris, Librairie José Corti, 1963.

---

<sup>35</sup> Voir *ibid.*, pp. 721 et 722.

## Les chansons d'amour de Guiraut Riquier — à qui ?

Majorossy Imre Gábor

Selon le titre, on peut penser, que je voudrais éclaircir quelques problèmes philologiques, mais en réalité, je montrerai la possibilité d'une analyse parallèle du point de vue littéraire de deux poèmes du troubadour qui est considéré comme le dernier.

Après l'époque glorieuse que l'on peut lier au nom de Bernart de Ventadorn et à ses contemporains, l'évaluation publique de la poésie des troubadours changea radicalement. En 1277, l'archevêque de Paris condamna l'une des sources doctrinales de cette sorte de poésie, le traité *De amoribus* de Andreas Capellanus. Désormais, chanter l'amour adultère et célébrer les femmes mariées devinrent interdits, donc justement l'un des éléments indispensables de la *fin'amor* eut été éliminé. Il ne resta que l'admiration soit des jeunes filles, soit de la Vierge Marie. Car cette dernière entra dans le domaine de la poésie troubadouresque : quelque lignes de Cercamon et Jaufré Rudel peuvent déjà être interprétées comme des allusions à l'amour extraordinaire vers la Vierge. En effet, le but de la présente étude est de chercher le rapport étroit possible entre deux poèmes de Guiraut Riquier, l'un de la dernière génération des troubadours — même si ces poèmes semblent bien différents à première vue.

Du point de vue politique, Guiraut Riquier peut être considéré comme bienheureux. Après une jeunesse à Narbonne, il partit pour la Castille, pour un séjour de dix ans. En retournant, il fut bien accueilli par les cours du Midi, comme quelqu'un qui avait la plus vaste connaissance et expérience poétiques, aussi personnelles. Le fait même qu'à l'époque il existaient encore des cours seigneuriales qui accueillait des troubadours, démontre bien que la Croisade « domestique » menée par Simon de Monfort contre les Albigeois et, en général, contre les mouvements hérétiques du Midi, n'empêcha pas tout de suite les cadres de cultiver la poésie troubadouresque « traditionnelle ». La rencontre possible avec les conséquences de la Croisade mentionnée peut être supposée d'après les poèmes qui s'inscrivent plutôt dans le courant chrétien, et en plus, mystique de la poésie troubadouresque. En ce qui concerne la forme et le genre, ces œuvres sont sans doute des poèmes d'un troubadour, mais quant au message et aux images poétiques,

ils appartiennent à une sorte de poésie bien amoureuse *et* religieuse<sup>1</sup> en même temps.

Simple chanson amoureuse, joyeuse danse, le premier poème choisi date de 1276 — qu'on ne voudrait caractériser que brièvement dans cette petite étude. Si on jette un coup d'œil sur les deux chansons choisies, on s'aperçoit tout de suite de la différence de forme : le premier contient des vers de six syllabes, le deuxième des vers de dix. Comme conséquence, le premier — même d'après la structure des rimes — semble vraiment une chanson à danser, tandis que le deuxième paraît sans doute majestueux, presque hymnique — même d'après la structure plus complexe des rimes (abbacdd).

La première chanson représente bien son groupe de genre : la manifestation et l'articulation poétique d'un seul sentiment, bien profond, qui, le cas échéant, ne reçoit pas la réponse tellement aspirée. Les strophes sont finalement de longs soupirs adressés « régulièrement » à la dame aimée, et justement la série des phrases pleines d'expressions amoureuses sert comme preuve de l'amour du troubadour.

Quant au deuxième poème, cette fois-ci, je ne voudrais montrer que quelques éléments qui prouvent l'articulation artistique spéciale de l'amour envers la Vierge Marie. Ce poème est considéré en général, d'après le titre, comme chanson vraiment religieuse, adressée à la Vierge. Néanmoins, à part de la tradition des éditions,<sup>2</sup> il reste un problème concernant l'atmosphère du poème : tandis qu'il est plein d'amour exalté, de la consécration personnelle à la dame choisie, le rapport entre les amants semble quand même extraordinaire, justement à cause des traits de caractère de la dame. D'une part, ces traits dépassent absolument les clichés bien connus d'une dame, d'autre part, il n'y a aucun signe d'un quelconque amour charnel. Ces deux différences se donnent comme base pour une analyse qui tournera l'attention vers le caractère exceptionnel de la dame représentée.

Au cours de tout le poème on retrouve une gradation, une évolution des expressions quant à la qualité spirituelle et émotionnelle de la dame.<sup>3</sup> Depuis la condamnation de l'amour du passé qui n'était qu'une folie,

« Qu'ieu nomnava per amor ma folia » (~, 3)

<sup>1</sup> Plus tard, on verra la tendance particulière de la Chanson à la Vierge. Toute une hypercompensation, les dernières strophes du poème attribuent pratiquement un caractère de divinité à la Vierge, ce qui de nouveau semble une série d'affirmations hérétiques — de l'autre extrémité. . .

<sup>2</sup> Jusqu'ici il n'existe pas d'édition complète des œuvres de Riquier.

<sup>3</sup> On ne veut pas s'avancer trop vite, tout de même, au milieu de la première strophe un D majuscule démontre l'importance de cette dame : « Mas era-m fai Amors tal Don'amar, » (~, 4)



Guiraut arrive sans doute à une sorte de « divinisation » de la dame :  
« Quar per s'amor crey cert que totz bes venha. » (~, 48)

Tout le poème peut être donc interprété comme prise de position contre le passé (caractérisé par la *fol'amor*) et pour le présent (caractérisé par la *fin'amor*). Car il n'y a que trois lignes qui nous rappellent le passé ; le reste, c'est-à-dire, quarante-sept lignes traite du présent, l'amour envers la Dame exceptionnelle. Qu'elle possède de cette qualité, cela devient clair même par l'atmosphère des premières strophes. Le personnage du troubadour est tellement sous-évalué que l'on suppose que la Dame doit être quelqu'un de vraiment extraordinaire. L'essentiel de la première strophe est la présentation de l'insuffisance personnelle, du fait d'être indigne de La<sup>4</sup> louer, mais la description du futur espéré montre bien le talent raffiné de Guiraut Riquier,

« Quar per s'amor esper en pretz montar  
Et en honor et en gran manentía  
Et en gran gauch ; » (~, 9—11a)

car l'extrait ci-dessus contient les notions les plus importantes du *fin'amor* et de la poésie chevaleresque. *Pretz*, *honor*, *manentía*, *gauch* — prix, honneur, gloire et joie : justement tout ce qui était essentiel pour les troubadours-chevaliers. Guiraut les choisit et les regroupe d'une façon vraiment subtile, car les quatre noms possèdent au moins deux sens, donc tous les goûts, toutes les tendances<sup>5</sup> et tous les prédécesseurs<sup>6</sup> retrouvent leur idéal parmi eux.

L'obligation de l'amour est aussi mentionnée un peu plus haut :

« doncx en als non deuría Mos pessmens ni mos dezirs estar ; »  
(~, 11b—12)

Même si peut-être n'est-ce pas tout à fait clair à première vue, cette deuxième énumération, si petite soit-elle, souligne l'exclusivité de cette sorte d'amour : bien qu'il soit possible de retrouver ailleurs quelque chose comme l'amour, en réalité, selon l'enseignement de la *fin'amor*, pour lui ce serait

<sup>4</sup> Pour faire allusion à l'orthographe du poème, qui met *Dona* (« Don'amar », ~, 4), je mets un L majuscule. Le problème est tout pareil au titre de toute la chanson, donc, c'est celle à la Vierge vraiment, ou bien ce n'est qu'une tradition, disons, pieuse.

<sup>5</sup> On peut penser soit à la distinction entre l'amour chevaleresque et l'amour courtois, soit à celle entre *trobar pla* et *trobar ric*.

<sup>6</sup> Il est probable que parmi les troubadours contemporains et même pour le public, la notion du *joy* (ici : *gauch*) était bien connue, justement grâce à l'activité poétique de Bernart de Ventadorn, le plus grand personnage de la première génération des troubadours.

beaucoup mieux si tout ce qui appartient au sens et aux émotions ne *deuria* pas être ailleurs. Car l'amour contient tout : *pešmens* et *dezir*, sens et cœur.

La troisième strophe renforce encore le caractère spécial, divin de la Dame, et en même temps, elle est composée de quelques tournures bien traditionnelles de la poésie amoureuse. Bien que l'attribution totale et beaucoup plus claire ne figure que dans la septième strophe, là, on retrouve une allusion de deux lignes qui, après une analyse bien profonde, se montre sans doute comme préparation, introduction pour le sommet du poème.

« Pus ylh me vol, si-m vuelh, qu'ieu no poiría  
Entendr'en leys, si de lieys no-m venía ; » (~, 18—19)

Il s'agit donc de l'amour du troubadour dont la condition est l'amour de la Dame. Ce rapport des amours, le fait que l'un (le divin) est la condition de l'autre (l'humain) peut être connu de quelque part. Notamment, c'est justement le cas des amours en parenthèses. Selon la doctrine et la tradition chrétiennes, l'amour de l'homme n'est qu'un don de Dieu, la conséquence de l'amour de Dieu.<sup>7</sup> Étant donné que les auteurs contemporains, et parmi eux Guiraut Riquier aussi, connurent sans doute bien la Bible, surtout le Nouveau Testament, — mais en même temps c'était la traduction *Vulgate* de Saint Jérôme qui fut largement répandue —, l'idée sur l'initiative de Dieu dans le domaine de l'amour était beaucoup plus connue et présente qu'elle ne l'est aujourd'hui.<sup>8</sup> La primauté de l'amour divin est renforcée par un autre élément surnaturel : par la grâce ; et encore par un cliché amoureux notamment, par l'échange des cœurs :

« Doncx per s'amor dey ben la mía dar ;

<sup>7</sup> Les preuves textuelles se trouvent dans la première épître de Saint Jean : « Nous, nous aimons, parce que lui, le premier, nous a aimés. » (1Jn 4,19) ; et plus avant : « Voici ce qu'est l'amour : ce n'est pas nous qui avons aimé Dieu, c'est lui qui nous a aimés. . . » (1Jn 4,10a — textes cités selon la Traduction Œcuménique de la Bible). Le problème, c'est qu'au Moyen Âge, l'accent était plus fort sur la primauté de Dieu quant à l'amour. Car le texte de la traduction *Vulgate* mit pour le deuxième cas aussi prior : « In hoc est charitas : non quasi nos dilexerimus Deum, sed quoniam ipse prior dilexit nos, . . . » — qui fut omis dans les traductions ultérieures et officielles, rédigées d'après le Concile de Trente (1545—1563 ; version « Sixto-Clémentine »).

<sup>8</sup> Ne pas à oublier d'une part le fait qu'on est beaucoup plus avant les premières traductions de la Bible en langues maternelles (ce n'est qu'en 1523 où la traduction du Nouveau Testament en français parut par Lefèvre d'Étaples) — d'autre part le fait que la vaste majorité de la population ne sait pas lire. . . La connaissance de la Bible n'était possible que par les images dans les églises (« *Biblia pauperum* ») et par les lectures à haute voix.

Quar yeu no puesc ses ella re valer,  
Ni puesc a lieys, sal d'onrar, pro tener ; » (∼, 20–22)

En choisissant bien les formules, le poète relie deux sphères : la consécration amoureuse et la soumission religieuse. Les deux résultent de l'impression de l'incommensurabilité des personnages, et le caractère séculaire et religieux se trouvent très proches l'un de l'autre, car l'amour n'est qu'une manifestation concrète de la religion.

Le raffinement de la composition montre fort bien, que la deuxième, la troisième et la quatrième strophes sont étroitement liées : à la fin de chaque strophe, c'est d'une part la notion de la *fin'amor* (2–3.), d'autre part la personne de la *Midons* (3–4.) qui orientent l'attention.

Le motif mentionné un peu plus haut de l'amour comme manifestation de la grâce divine sert comme explication et préparation bien cachée en même temps de la conclusion du poème. La strophe précédente et la présente sont liées aussi par le motif de l'honneur qui devient ici motif-clé. Les deux renforcent encore la différence fondamentale, disons presque ontologique, entre les deux figures : la Dame paraît appartenir définitivement à la sphère divine, mais le troubadour n'est que quelqu'un qui est pareil à un humain.<sup>9</sup>

Le sommet du poème, la divinisation se prépare : non seulement l'être, mais aussi l'activité de l'amant ne vaut pas grand chose. Car

« Tant a d'onor que pus non y cabría,  
E tant de ben que res no-l creysseria : » (∼, 26–27)

Et enfin l'humiliation de soi-même est couronnée par la confession de la vérité sur le sens de *tropar* :

« Yeu prenc l'onor, quar non puesc dir mas ver. »<sup>10</sup> (∼, 29)

Là donc, à peu près au milieu du poème, le débat entre la consécration personnelle dans la religion et la vocation artistique dans la *fin'amor* semblait décidé. Cependant, si le poème était chargé de didactisme, il pourrait se terminer là. Car désormais, continuer, c'est une contradiction.

<sup>9</sup> Son humilité permet de supposer qu'il est similaire à une bête. . . N'oublions pas qu'au Moyen Âge — donc plus avant le réveil de l'individu dans la Renaissance —, mais surtout dans toute la tradition chrétienne être une bête aux yeux du Dieu n'est pas du tout déshonorant. Toute une série de lieux du texte montre, que par rapport à Dieu, l'homme n'est qu'une bête.

<sup>10</sup> Le texte me semble extrêmement sincère : jusqu'ici tout cela n'était qu'un rôle obligatoire pour tous les troubadours, mais désormais cela paraît impossible et inauthentique. Il faut donc exprimer la vérité, et de plus pour le moment, il n'y en a pas de plus grande. (Le texte de la traduction en français moderne me semble trop souple.)

Par le fait que Guiraut Riquier continue tout de même la louange, du point de vue formel, il s'engage vraiment dans une contradiction, mais d'un point de vue plus profond, il retrouve une issue pour continuer, pour rendre encore possible et authentique l'être comme poète.

L'authenticité dans ce cas-là, veut dire en même temps une sorte d'excellence morale personnelle, qui est le don gratuit de la Dame. Encore un pas vers la divinisation de la figure louée : même la capacité de rester fidèle aux lois du Dieu dépend de l'attention personnelle à Elle :

« No puesc pecar, que Midons mi sovenha. » (~, 32)

Les signes qui montrent un procédé vers la divinisation de la Vierge Marie se multiplient pas à pas. Dans la strophe suivante, la plupart du texte est occupée par la description des attributs divins, dont le centre est la beauté parfaite de la Dame — pour nous rappeler que l'on lit/écoute un poème troubadouresque... Le sommet de la gradation se trouve dans la cinquième strophe où la fréquence des adjectifs et toute l'énumération des caractéristiques essentielles préparent l'invention poétique personnelle, l'expression par laquelle le troubadour contribue à la louange traditionnelle. Dans la sixième strophe se présente la nouveauté, par laquelle le troubadour dédie la révérence illimitée du poète pour la Dame :

« Ma dona puesc nomnar *ben per dever* Mon 'Belh Deport', » (~, 42)

Les trois mots en italique prouvent que les cinq strophes précédentes n'étaient qu'une longue préparation pour oser mettre ce nouvel élément de litanie. Cet acte semble sans doute un signe de la fierté du troubadour : lui aussi fait quelque chose pour le culte, pour la création et la perfection de cette énumération.<sup>11</sup> La fierté est double : d'une part poétique, d'autre part religieuse ; à cause de la capacité de louer d'une façon nouvelle et à cause de la participation à la louange même. Quant à l'interprétation<sup>12</sup> donc, ce

<sup>11</sup> Ce qui paraît bien clair, c'est que l'énumération dans la cinquième strophe ressemble à une litanie. En même temps, les traits sont plus « forts » et préparent les dernières strophes. Car deux noms, parmi ceux qui figurent ici, sont des attributs du Saint Esprit (*sen, saber*).

<sup>12</sup> Avant de continuer, il vaut la peine de se souvenir de l'importance de l'image du *port* au Moyen Âge. Symbole du repos, de la tranquillité, de l'abri contre toutes sortes de dangers et de tribulations du monde, le port représenta tout d'abord le salut, la vie éternelle dans l'au-delà. Dans le mot-clé du poème soit le public de l'époque, soit le lecteur d'aujourd'hui découvrent aisément l'élément du port qui lance toute une série d'associations intérieures. Information toute supplémentaire : n'oublions pas qu'à l'époque la navigation maritime signifiait cabotage du littoral. Pour les navires, contre les tempêtes de la mer, les seuls refuges, c'étaient les ports.

qui semble probable, c'est la forte opposition entre l'état actuel et tout ce qui est représenté par la Dame. L'expression est inhabituelle, en elle-même aussi. Le soulagement, le réconfort n'est pas seulement agréable, ou en plus joli, gai, mais : beau. L'adjectif et le nom appartiennent l'un à l'autre, et portent sans doute quelque chose de plus, à cause de quoi justement cette expression s'avéra convenable pour l'auteur, refléta la *intentionem auctoris*.

Une interprétation d'analyse profonde se pose comme solution possible : selon nos connaissances et probablement celles de Guiraut Riquier, l'idéal poétique était de louer les traits de caractère de la dame aimée, et du point de vue extérieur, et du point de vue intérieur. Jusqu'au point examiné, la majorité des expressions de la louange oriente l'attention aux valeurs intérieures de la Dame chantée, c'est-à-dire, selon la tradition : de la Vierge Marie. Bien que la louange de sa beauté extérieure semblât étrange à son personnage, il était inévitable pour un troubadour de ne pas mentionner au moins, que la Dame louée, en plus de ses valeurs intérieures, était vraiment belle — d'un point de vue terrestre. Ainsi peut-on voir derrière cette expression étonnante une dévotion amoureuse personnelle cachée, toute pure, envers la Dame, la Mère du Dieu, l'idée et l'archétype de toutes les femmes chrétiennes. Cependant, Guiraut Riquier dépasse ce point. Que cet amour soit vraiment divin, montre bien la dernière ligne de la septième strophe, déjà citée plus haut, qui est, à mon avis, la pointe du poème :

« Quar per s'amor crey cert que totz bes venha. » (~, 48)

L'amour représente donc l'origine de tout ce qui est bien dans le monde, soit ici-bas, soit dans l'au-delà. En ce qui concerne donc l'activité et la fonction essentielle de la Dame, elle est présentée comme si elle était toute pareille à Dieu. Ainsi s'agit-il d'une hypercompensation de la part du poète qui, pour éviter tout soupçon d'hérésie, tâche de rapprocher la poésie de la *fin'amor* à la poésie religieuse, mystique.<sup>13</sup> Tout cela réussit si bien, que Guiraut Riquier tombe dans une autre hérésie : au lieu de pratiquer la *fin'amor* traditionnelle, condamnée il y a des années, il divinise la Dame, la Vierge Marie, ce qui est aussi quand même bien contraire à la doctrine orthodoxe. Par rapport à la ligne ci-dessus, l'envoi met un pas en arrière parce qu'il ne supplie que de l'intercession...

Guiraut Riquier semble partir de l'une « extrémité » et arriver à une autre : de participer à la conception des poèmes troubadouresques conventionnels, jusqu'à la satisfaction des nouvelles exigences, influencées

<sup>13</sup> Les deux adjectifs ne sont pas du tout interchangeables. Je mets *mystique*, car il s'agit d'une rencontre mystérieuse et d'un rapport amoureux entre le poète et la dame ; cette dernière, en plus, est la personne féminine la plus importante du christianisme.

peut-être par des considérations idéologiques. La question appelle une réponse : la satisfaction prouvée par cette chanson qui est appelée par la tradition « à la Vierge » et qui est vraiment pleine d'allusions et d'attributs « divins » est réellement un acte de prise de position pour le tour religieux de la poésie des troubadours ? Peut-être motivé par la peur, par l'instinct ? Ou bien, au contraire, ce n'est qu'un jeu dans lequel le poète affirme : voilà, je suis même capable d'achever un « exercice » de cette sorte. Ce qui est derrière n'est pas important, et en plus, c'est incontrôlable. S'il le faut vraiment, il chante la Vierge sous la forme d'un poème troubadouresque. La possibilité d'une interprétation ironique paraît être soutenue par le grand nombre des adjectifs et, en général, attributs qui accentue le caractère exceptionnel de la personne louée. Il y en a trop, c'est pourquoi on se pose la question de savoir s'il ne s'agit pas en réalité d'une sorte d'ironie, bien cachée derrière les louanges.

Du point de vue littéraire, ce qui compte, c'est le résultat, le produit artistique. On a montré la possibilité de comparer deux chansons d'amour bien différentes à première vue — et bien pareilles quant au talent poétique. Justement, c'est ce qui est important : la capacité de retrouver les formes, les cadres authentiques pour communiquer le message qui ne peut partir que de tel ou tel auteur. Même s'il y a plus de dix ans entre les naissances de deux œuvres, d'après des analyses plus profondes, on voit sans doute que Guiraut Riquier, au lieu de disparaître ou de terminer son activité poétique, retrouva le chemin de la fidélité à son idéal de l'amour.

## II. Linguistique





## Contribution à l'analyse du langage politique

« L'espoir s'use et les mots aussi. »  
(Michel Rocard, 1989, 8)

Mihalovics Árpád

### 1. Quelques centres de recherche

La dernière renaissance de la communication politique commence au début des années soixante, avec le développement rapide des moyens audiovisuels, autrement dit la médiatisation de la vie politique.

Le discours politique se situe au carrefour de disciplines multiples : la linguistique textuelle, la pragmatique, la rhétorique, la sociologie, la psychologie et les sciences de la communication ; celles-ci montrent un intérêt particulier à l'analyse de sa problématique. En France, en Italie, dans les autres pays de l'Europe occidentale ainsi qu'aux États-Unis et au Canada, les ouvrages publiés sur le langage politique sont très nombreux.

Chez nous, en Hongrie ainsi que dans les autres pays de l'Europe centrale, le nombre des recherches visant l'examen de la communication politique n'est pas du tout considérable. Mais on pourrait dire qu'avec le changement de régime la glace est rompue.<sup>1</sup>

Avant de commencer à exposer l'essentiel du sujet je pense intéressant de mentionner quelques ateliers et centres ou groupes de recherche excellents comme :

- GRADIP (= Groupe de Recherche en Analyse du Discours Politique) qui est une équipe de recherche rattachée au Département de Sociologie de l'Université du Québec à Montréal ;
- École Doctorale « Pouvoir, Discours, Sociétés » sous la direction de

---

<sup>1</sup> On se rapporte ici à l'activité d'une équipe de recherche organisée sous la direction de Márton Szabó à l'Institut de Politologie de l'Académie des Sciences de Hongrie, à Budapest. Les membres de cette équipe font des recherches plutôt théoriques. On peut mentionner encore l'Université de Veszprém et l'École Supérieure de Nyíregyháza où quelques linguistes font des recherches sur un corpus multilingue concernant différents sujets du langage politique. Les chercheurs de cette équipe ont terminé la rédaction d'un dictionnaire politique en 7 langues.

- D. Maingueneau à l'Université de Paris IV, et encore les universités de Paris XIII, de Toulouse, de Rennes II et de Strasbourg ;
- en Italie : Università degli Studi di Genova, Facoltà di Scienze Politiche. Le directeur de recherche est Prof. Paola Cella qui a publié plusieurs ouvrages sur le langage politique. Elle s'intéresse au discours politique, autant au niveau théorique qu'au niveau méthodologique.

## 2. Une typologie et une taxinomie

La première difficulté qui s'impose pour qui prétend systématiser la communication politique (en objet scientifique) réside dans son extrême plasticité.

La deuxième difficulté vient des sphères d'application de ses styles multiples et variés, tant écrits qu'oraux.

On sait bien que les styles (et les registres de langue) présentent des variétés selon les conditions concrètes de leur emploi.

Jetons un coup d'œil sur les sphères de la politique :

### « Politique »

1. Au sens absolu : art de gouverner la cité en vue d'atteindre ce que l'on considère comme la fin suprême de la société.
2. Aux sens dérivés :
  - définition et mise en œuvre de moyens pour réaliser certains objectifs déterminés dans des domaines précis (politique de l'emploi, politique des revenus... ) ;
  - méthode de gouvernement (politique libérale, autoritaire... ) ;
  - lutte pour la conquête et l'exercice du pouvoir dans les sociétés. (Debbasch, Ch.—Daudet, Y., *Lexique de politique*. Paris, 1992, 338.)

La politique, peut-on dire, a le même âge que la société humaine.

Les expressions ci-dessous illustrent bien le fait que la politique tisse et influence toute notre vie.

**Tableau 1**

### Politique

— intérieure	— salariale/de salaire	— autoritaire
— extérieure/étrangère	— d'entreprise	— libérale
— économique	— d'environnement	— conservatrice
— financière	— des prix	— cohérente
— monétaire	— de cadres	— spectaculaire
— militaire	— de soutien	— tortueuse

— scolaire	— d'opposition	— unitaire
— culturelle	— de non-intervention	— à double face
— ecclésiastique	— de paix	— de la troisième voie
— démographique	— cinématographique	— de sentiment
— commerciale	— de recherche et de	— sage
— de santé publique	développement	— prévoyante
— ...	technologique	— ...
	— criminelle	
	— ...	

Il s'ensuit de tout cela que la communication politique dénote différents types d'activités portant sur la communication gouvernementale, le discours politique et électoral, la propagation des messages politiques, le rôle des médias dans les différents systèmes politiques, les relations entre journalistes et politiciens, la formation de l'opinion publique, l'influence des sondages, le marketing politique et électoral ainsi que la rhétorique politique. Mais il ne faut pas oublier non plus la simple « réaction » de l'homme de la rue p. ex. face à une mesure gouvernementale.

À l'aide des deux tableaux suivants, on a l'intention de présenter d'une part une typologie de la performance politique et, d'autre part une taxonomie opposant *parole* et *discours* de la communication politique.

**Tableau 2**

**La typologie de la performance<sup>2</sup> politique**

1. Le langage scientifique de la politologie (majoritairement <i>écrit</i> )	2. Le langage des textes/documents politiques ( <i>écrit</i> )	3. La communication politique proprement dite (majoritairement <i>oral</i> )
<i>Style</i> : scientifique	<i>Style</i> : officiel	<i>Style</i> : oratoire (ou déclamatoire)
Formes et/ou produits :	Formes et/ou produits :	Formes et/ou produits :
— monographies	— décrets	— (les sortes du discours politique)
— livres scientifiques	— circulaires	— communication
— essais, études, articles	— instructions	électorale
— manuels universitaires	— directives	— communication
— conférences	— contrats	

<sup>2</sup> « La performance dépend de la compétence (le système de règles), du sujet psychologique, de la situation de communication... et du contexte social... » (Dubois, J. et alii, *Dictionnaire de linguistique*. Larousse, Paris, 2001, 354).

<ul style="list-style-type: none"> <li>— communications et exposés scientifiques</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— conventions*</li> <li>— traités</li> <li>— accords</li> <li>— pactes</li> </ul> <p>*Les conventions conclues entre deux ou plusieurs États sont rédigées d'après des modèles consacrés par l'usage international.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>partisane</li> <li>— communication présidentielle</li> <li>— communication gouvernementale (ou ministérielle)</li> <li>— communication locale</li> </ul> <hr/> <ul style="list-style-type: none"> <li>— discours commémoratifs, nécrologies</li> <li>— allocutions</li> <li>— discours solennels</li> <li>— communications diplomatiques</li> <li>— négociations internationales</li> <li>— informations</li> <li>— comptes-rendus</li> </ul>
---	--	--

#### 4. La communication médiatisée (oral ou écrit)

*Style* : publiciste (langage de la presse)

**Formes et/ou produits :**

*Oraux* :

- manifestation oratoire
- débats parlementaires
- interview
- informations politiques
- discussions
- sondages d'opinion

*Écrits* :

- articles de journaux et de revues
- articles de fond (éditoriaux)
- textes d'informations
- déclarations
- pamphlets
- interview
- publicité politique

#### 5. La politique « quotidienne » de l'homme de la rue

*Style* : langage (commun) parlé

**Formes et/ou produits :**

- monologues
- dialogues opinions critiques
- propagande
- excitations à l'émeute

**Tableau 3****La taxinomie de la communication politique (proprement dite)**

TACTIQUE	COMMUNICATION POLITIQUE <sup>3</sup>	STRATÉGIE
	?	
PAROLE POLITIQUE	— communication électorale — communication partisane — communication présidentielle	DISCOURS POLITIQUE
SPONTANÉE (improvisation, bricolage)	— communication gouvernementale (ou ministérielle) — communication locale	NON-SPONTANÉ, TRAITÉ PRÉALABLEMENT (pas d'improvisation, pas de bricolage)
↓		↓
interviews débats politiques discussions publiques négociations	— communication diplomatique	manifestations oratoires discours solennels informations comptes-rendus (négociations)

**3. Les terrains et les sujets d'analyse du langage politique**

Le langage politique comme phénomène linguistique peut être étudié sur différents niveaux de langue : lexico-sémantique, morpho-syntaxique, pragmatique et stylistique (v. p. ex. Mihalovics 2000, 29–61.). — On peut étudier le vocabulaire, les figures de rhétorique, les outils argumentatifs, les registres explicatifs. On peut faire des analyses lexicométriques et, on peut réaliser de vraies analyses de discours pour lesquelles la communication politique se sert de terrain inépuisable. C'est pourquoi le temps dernier, les analyses discursives sont de plus en plus fréquentes. — Le corpus d'analyse est aussi varié, selon les genres : programmes partisans, motions de congrès, discours électoraux, négociations internationales ou bien selon les acteurs de l'arène politique comme p. ex. les métaphores utilisées par le général de Gaulle ou le vocabulaire de F. Mitterrand (tous deux sont les ouvrages de Labbé 1995 et 1990) ou autres sujets : p. ex. la modalité « falloir » (Labbé 1990), l'emploi des pronoms personnels « je » et « nous » (Cotteret, Moreau 1969), l'usage de voix passive (Gerstlé 1979), le clivage bien/mal (Bon 1991),

<sup>3</sup> D'après Jacques Gerstlé, *La communication politique*. Puf, Paris, 1993

l'emploi des verbes et énoncés performatifs dans le discours politique, la répétition comme moyen stylistique, les questions poétiques, etc.

Par la suite, je voudrais aborder deux sujets pragmatiques, notamment (1) l'emploi des formes de la première personne du pluriel (*nous, notre, nos et formes verbales*) et (2) les *verbes performatifs* dans le discours politique.

### 3.1. L'emploi des formes de la première personne du pluriel (*nous, notre, nos et des formes verbales*) dans le discours politique

Commençons par les énoncés tirés des discours de différents hommes politiques français.

**François Mitterrand** « Le nationalisme, c'est la guerre ! » Allocution prononcée devant le Parlement européen à Strasbourg, le 17 janvier 1997. (Source : F. Mitterrand, *Les forces de l'esprit. Messages pour demain*. Fayard, Paris, 1998)

(1) **Nos** priorités visent à favoriser la croissance et à développer l'emploi, à affirmer dans sa diversité l'identité culturelle de l'Europe, à assurer la sécurité des Européens... (p. 57)

(2) **Ne sous-estimons pas** l'importance de l'instrument dont **nous nous sommes dotés**, ... (p. 57)

(3) Il **nous** reste à éliminer ou à réduire les autres obstacles, ... (p. 60)

(4) **Nos concitoyens** attendent beaucoup de **nous**, ... (p. 69)

(5) **Enseignons** également l'Europe : **apprenons-la à nos enfants**. (p. 75)

**Michel Rocard** « Un pays comme le nôtre » Textes politiques 1986–1989. Seuil, Paris, 1989.

(6) « Le président de la République [= F. Mitterrand] fixe la direction. Je m'attache à la suivre.

**Nous savons** vers quoi **nous allons** — la justice dans la prospérité.

(7) **Nous savons** comment **nous voulons** y aller — par la volonté, la conviction et la ténacité et toujours dans le respect de qui pense autrement.

(8) **Nous savons** que cette voie est longue, mais qu'il n'en est point d'autre qui soit sûre. **On** en trouvera ici quelques jalons. » (p. 19–20)

**Georges Marchais**, *L'espoir au présent*, Éditions sociales notre temps/tribune, Paris, 1980 :

(9) « Ces progrès des sciences et des techniques, **nous voulons** les remettre en œuvre. **Pour nous**, pas pour les exploiters. » (p. 13)

(10) « **Nous avons** une ambition : que les travailleuses et les travailleurs, les jeunes, que le peuple de France prennent leur place dans ce mouvement. » (p. 52)

(11) « Cette lutte, **nous voulons** la pousser jusqu'au bout, jusqu'à notre idéal, le socialisme. » (p. 110)

Ces citations ci-dessus démontrent bien que « les mots peuvent changer de sens selon les positions tenues par ceux qui les emploient » (Pécheux 1990).

Cette constatation est particulièrement valable pour les formes déictiques de temps, de lieu, et, dans le cas donné des pronoms désignant les groupes de personnes :

Les formes de la première personne du pluriel ont des significations tout à fait différentes.

Les dites formes ne signifient pas un pluriel de majesté, mais elles représentent la légitimation des rôles et/ou des fonctions :

— chez F. Mitterrand (1)–(5) le fait qu'il est le Président de la République française, pays membre de l'Union européenne. Par ces « nous », F. Mitterrand peut englober d'une part tous ses présidents-collègues et, d'autre part : les citoyens (des pays) de l'Union européenne ;

— chez M. Rocard (6)–(8) c'est une sorte de corporation, de telle manière (par « nous ») qu'il peut englober ses partisans ainsi que les sympathisants du PSF.

— chez G. Marchais (9)–(11) le « nous » signifie : **nous**, les communistes et **eux** — la droite ; ou bien (10) **nous** = les travailleuses + les travailleurs + les jeunes + le peuple français /?/. C'est un exemple de raisonnement captieux et bien confus.

### 3.2. Les verbes performatifs dans le discours politique ou bien : faut-il croire qu'en politique dire c'est faire ?

La théorie des actes de langage a été élaborée par Austin (1962) et développée par Searle (1969), Récanati (1981) et Vanderveken (1988). Dans la communication politique ou sur les scènes de la vie politique, on trouve des exemples de situations pour lesquelles « dire c'est faire ».

Voyons quelque cas pour le Président :

*Déclaratifs :*

(1) « **Je déclare la séance ouverte** » — dit le Président d'une Assemblée.

(2) « **Je cède la parole à M. X** » — prononce le Président d'une réunion ou d'une conférence.

*Expositif :*

(3) « **Je prends un exemple** ».

*Promissifs :*

(4) « **Je m'engage à... »**

(5) « **Je vous donne l'assurance »** (Mitterrand 1980, 63)

(6) « **Je représente la France »** (Mitterrand 1980, 71)

(7) « **Moi, XY, jure solennellement de servir..., de protéger et de défendre la Constitution de ... »** (exemple sur la prestation de serment accomplie par un Président).

*Expressifs :*

(8) « **Je vous offre mes meilleurs vœux et je vous souhaite une bonne année. »**

(9) « **Je vous remercie d'avoir donné l'exemple de la rigueur au cours de la dernière campagne. »** (Mitterrand 1998, 144)

(10) « **J'espère que cette déclaration de principe se traduira dans les faits. »** (Mitterrand 1998, 62)

Dans les exemples ci-dessus, il s'agit bien, selon l'expression d'Austin, de « faire des choses avec les mots ». L'efficacité de tels énoncés ne se comprend que par référence à un contexte très particulier (selon Austin : de circonstance appropriés). Les composants fondamentaux de ce contexte sont tout d'abord le statut juridique particulier du locuteur qui l'autorise à faire ce qu'il fait, puis un contexte ritualisé : conditions de lieu et de date. Si certaines conditions ne sont pas remplies, l'énoncé ne sera, selon l'expression d'Austin qu' « imitation bouffonne ».

Pour terminer je cite P. Bourdieu :

« D'un point de vue linguistique n'importe qui peut dire n'importe quoi (...) ; mais d'un point de vue sociologique, celui qu'adopte Austin lorsqu'il s'interroge sur les conditions de félicité (des énoncés performatifs), il est clair que n'importe qui ne peut affirmer n'importe quoi. » (Le Bart 1998, 101–2)

Mais concernant les promesses de certains politiciens — surtout pendant la campagne électorale (!) — je n'en mettrai pas ma main au feu. Donc, pour certains actes promissifs de certains politiciens, la loi de sincérité austinienne et searlienne n'est pas valable, c'est-à-dire : pour eux dire qu'on promet suffit toujours à promettre.

### Bibliographie

AUSTIN, J. L. : *How to Do Things with Words ?* Oxford, 1962.

AUSTIN, J. L. : *Quand dire c'est faire.* Seuil, Paris, 1970.

BON, F. : *Les discours de la politique.* Economica, 1991.

DEBBASCH, Ch.—DAUDET, Y. : *Lexique de politique.* Paris, 1992.

DUBOIS, J. et alii : *Dictionnaire de linguistique.* Larousse, Paris, 2001.



GERSTLÉ, J. : *Le langage des socialistes*. Stanké, 1979.

GERSTLÉ, J. : *La communication politique*. Puf, Paris, 1993.

LABBÉ, D. : *Le vocabulaire de F. Mitterrand*. Presses FNSP, 1990.

LE BART, Ch. : *Le discours politique*. Puf, Paris, 1998.

MIHALOVICS Árpád : *A politikai szaknyelv néhány sajátossága*. In : SENy 2, Nyíregyháza, 2000, 29—61.

MIHALOVICS Árpád : *Quelques traits caractéristiques des documents diplomatiques*. In : *Revue d'Études Françaises* N° 6, 2001, 109—18.

RÉCANATI, F. : *Les énoncés performatifs*. Minuit, Paris, 1981.

SEARLE, J. R. : *Speech Acts*. London, Cambridge Univ. Press. 1969.

SEARLE, J. R. : *Les actes de langage*. Hermann, Paris, 1972.

VANDERVEKEN, D. : *Les actes de discours*. Liège—Bruxelles, 1988.

### Sources

MARCHAIS, G. : *L'espoir au présent*. Éd. sociales notre temps/tribune, Paris, 1980.

MITTERRAND, F. : *Les forces de l'esprit. Message pour demain*. Fayard, Paris, 1998.

ROCARD, M. : *Un pays comme le nôtre. Textes politiques 1986—1989*. Seuil, Paris, 1989.



## Les figures de l'argot criminel

Mátételki Holló Magdolna

### Introduction

L'argot criminel, l'un des différents types de l'argot, est caractérisé par un lexique extrêmement riche. La grande créativité lexicale de cette forme langagière affirme la grande vitalité de ce langage dynamique, en perpétuel renouvellement, et souligne la motivation de la création et le penchant à l'innovation de l'argotier.

Ce sociolecte, ce parler cryptique des truands, des marginaux, est une langue orale, non livresque, mais véridique, utilisé dans un monde un peu clos. Il est le reflet d'un langage de micro-sociétés qui évolue à un rythme particulièrement rapide, du fait qu'il est trop vite dévoilé par les non-initiés, en premier lieu par les policiers. De plus les médias ne sont pas étrangers à cette mutation puisqu'ils véhiculent à travers le cinéma et la télévision une grande partie du lexique argotique, le mettant ainsi à la portée de tous. En conséquence les usagers de cette mouvance langagière sont contraints de « recrypter » immédiatement leur langage au rythme du bouillonnement de la société, de la civilisation en pleine transformation.

Pour le linguiste, en particulier pour un étranger ne vivant pas en France, ce vocabulaire, plein de termes devenant rapidement obsolètes, est difficilement saisissable compte tenu de sa grande fluctuation et de sa perpétuelle innovation.

Le vocabulaire de l'argot comporte en effet deux aspects : la création lexicale proprement dite et l'utilisation détournée de termes déjà existants par transpositions sémantiques et formelles. Dans cet exposé je m'intéresserai aux procédés sémantiques de cette création, en étudiant plus particulièrement les figures (métaphores, métonymies et synecdoques) apparaissant dans certains secteurs délinquantiels où l'argot fleurit particulièrement (prison, trafic de drogue, vol, cambriolage, proxénétisme), et dans le champ lexical de la police bien sûr dont le sujet a bien évidemment imprégné ces milieux.

## Les images et les matrices sémantiques de l'argot criminel

La plupart des changements sémantiques peuvent se rapporter à des procédés traditionnels. Pour ce qui est du signifié, la création s'élabore dans les figures récurrentes de la métaphore et de la métonymie. Il convient d'observer, comment un mot passe, de sa signification première à son sens imagé exprimé grâce à une figure.

La métonymie indique une caractéristique permanente, intrinsèque de l'être ou de la chose qualifiés, elle consiste à désigner une chose par l'une de ses qualités, l'un de ses aspects conçu comme permanent et essentiel (*lame* pour le « couteau », *bavard* pour « l'avocat », *curieux* pour « le juge », *pétard* pour « le pistolet » ou la « cigarette de hashish », etc.). La métaphore, quant à elle, est le trope le plus fréquent dans mon corpus fonctionnant par similarité de sens (*boucler* pour « emprisonner », *casser* pour « cambrioler », *galère* pour la « situation matérielle difficile », etc.).

Les créations argotiques sont souvent le produit de matrices sémantiques. Dans tous les cas on voit que la productivité paradigmatique repose sur une image initiale qui la justifie et rend les mots transparents pour les utilisateurs du code, mais opaques pour ceux qui ne le connaissent pas.

Les malfaiteurs, les locuteurs de l'argot criminel, sont en contact permanent avec les forces de l'ordre, réussissant dans le meilleur des cas à y échapper tout en les égarant, souvent grâce à leur langage équivoque, inintelligible même pour les policiers. Une étonnante richesse synonymique apparaît donc pour le mot « policier » qui est l'objet de surnoms multiples, d'évocations variées. Cette multiplicité de créations argotiques s'explique par le caractère émotif de ce langage : j'entends par là que les mots traduiront le ressentiment, l'hostilité, la peur éprouvés en face de la police, et exprimeront souvent l'ironie, et en prise directe sur la réalité, se renouvellent rapidement, attestant l'hypertrophie des forces créatrices.

Dans le domaine de la police un grand nombre de métaphores joue sur le personnage lui-même. Les noms argotiques du policier relèvent de différentes matrices. La première, fondée sur l'image du policier en civil qui glane des renseignements comme un poulet picore des grains, a donné naissance à toute une série de formes synonymes, comme variantes de *poulet* : *poulardin*, *poulman*, *poulardoss*, *poulaille*, *royco* (une marque de potage au poulet), *perdreau* (jeune policier en civil), *piaf* (policier continuellement présent sur la « voie publique »), et le paradigme créé à partir du terme générique *volaille* pour la police : *poulaille*, *maison poulaille*, *poulailler*, *maison de la poule*, *maison poulaga*, *ficaïlle*, *ficaïllerie*, etc. La seconde matrice concerne les policiers en uniforme qui sont supposés avoir des manières brutales : ce sont les *cognes* (ils cognent), des *bourres* (ils vous bourrent de coups) et de là des *bourrins* ou des *bourriques*.

Ce glissement de sens est employé fréquemment dans le vocabulaire des voyous pour désigner les policiers. La série de transpositions métaphoriques animalières est remarquable : les volatiles — *poulet*, *perdreau*, *piaf*, *hirondelle*, *pic-vert* ; les équidés — *bourre*, *bourrin*, *bourrique*, *roussin* ; autres — *lapin-ferré* (référence au cheval et à l'expression *coup de lapin* dans le sens de saisir vivement quelqu'un par derrière), *arnouch* pour le policier qui siffle comme le serpent, *blaire/au* pour le policier ayant du bon flair, qui sent, « blaire » l'affaire, comme l'animal pourvu d'un nez pointu. Nous trouvons également une série de métaphores jouant sur une caractéristique du policier et employées de façon dépréciative : *serre-patte*, *serre-pied*, *serre-fesses* ; *coy*, *Starsky* (héros des séries policières de la télévision américaine), ou *cow-boy* tout simplement, *zombie* (signifiant un fantôme dans la langue créole, allusion à une personne sans caractère, dépourvue de toute volonté), *mickey* (référence à leur caractère peu intéressant, médiocre, faux dur), *fouille-merde* (pour les enquêteurs en quête d'indices), *pastaga-calva* et *biturin* (désignant le policier aimant l'alcool).

J'ai trouvé quelques métaphores qui jouent avec des objets propres aux policiers : le *papillon* pour l'avis de contravention (on le considérera comme une métaphore, si on prend en compte la légèreté du vol de cet insecte, ou comme une métonymie, si on associe le papillon à la déformation du mot papier), le *sous-marin* (*sou*), la *cage* ( *cageot*,  *cageotte*), la *cuve*, la *tuve* ( *tube*) pour le car de police banalisé où les flics se cachent pendant la filature : la *planque*, le *moulin à café* pour l'hélicoptère de police dont les voilures tournantes et le bruit rappellent l'ancien moulin à café manuel, les *bracelets*, les *pincés*, les *pincettes*, les *épingles*, les *gourmettes* pour les menottes.

Les transpositions métonymiques sont également fréquentes en parlant du policier, qui est désigné par un élément de son vêtement : *bleu* pour le policier en général ou *képi* pour l'agent de sûreté, d'après l'uniforme, *pic-vert* (jeu de mot sur le lexème « pie » désignant un cheval, un volatile et un acte pieux, c'est la déformation de l'expression « p'tit vert », avec allusion péjorative aux épaulettes vertes et à l'immaturation des jeunes policiers). Ce procédé est employé aussi pour désigner les accessoires du policier : le *calibre* pour « l'arme de poing », terme utilisé aussi bien par le malfaiteur que par le policier, la *gomme* (la *goumi*) pour la matraque en caoutchouc (terme ayant une valeur métonymique si on considère uniquement que la matière désigne l'objet, mais valeur métaphorique, si le sens rappelle celui qui permet d'effacer... la faute, voire le sourire...).

Continuons ces séries métaphoriques avec les termes péjoratifs et ironiques pour l'indicateur de police, qui prennent en compte un trait de caractère ou un aspect du comportement avec une connotation ironique : *balance*, *donneur*, *bavette*, *indic/ateur*, *rapporteur*, *mouton*, *taupe*, *mouche*,

*mouchard, cafard, cafteur*, et l'antiphrase *mon ami* (emploi détourné de *cousin* et de *tonton*). Tous ces *hommes de paille* de la police (prête-nom dans une affaire malhonnête) peuvent leur donner un *tuyau* (renseignement que l'on glisse dans le tuyau de l'oreille).

Une longue série synonymique de verbes désignant le fait d'avouer est composée également de métaphores : *donner, vendre, jeter, r/envoyer l'ascenseur, lâcher cher, commérer* (terme exprimant les paroles indiscrètes), *accoucher* (verbe devenu intransitif dans l'argot : le policier fera « accoucher » le délinquant en le pressant de questions), *s'affaler* (emploi métaphorique du terme de marine « s'effondrer » pour se laisser tomber), *s'allonger* (proche de « s'aligner » au transitif et évoquant l'idée de soumission craintive au sens pronominal : l'homme qui avoue, et plus encore qui dénonce, se comporte en vaincu sans courage face à la police), *dégonfler* (vraisemblablement la vogue du pneu « ballon » pour les bicyclettes de tourisme, qui « se dégonflait », mais ne « crevait » pas, est à l'origine de ce calque), *se déballonner* (sur le modèle de « dégonfler »), *baver* (bavarder négativement), *dégueuler, cracher, manger le morceau, en manger, manger sur, se mettre à table, passer à table, casser le morceau, casser* (d'où un jeu de mot : *casseroles* pour le dénonciateur), *en croquer, en becter* : expressions se rattachant à l'idée de manger le pain de la police, c'est à dire le *mouton*, personne docile et exploitable, « vendu » à la police acceptant de fournir des renseignements aux policiers, est récompensé par un repas normal. « Dénoncer » c'est peut-être « manger », parce que la police laisse l'accusé sans manger jusqu'au moment où il avoue ?...

On trouve quelques verbes métaphoriques désignant le fait de se cacher, fuir la police : *se mettre au vert, se tirer en douce*, et pour exprimer qu'on est déjà sous surveillance policière : *les avoir dessus, les avoir sur le cul*.

Pour la voiture des malfaiteurs : la *caisse* (terme utilisé par analogie de forme avec la carrosserie d'une voiture de type berline), *la grosse allemande* (pour la Mercedes), *merguez, gros couscous, saucisson* (termes diatopiques pour les voitures maquillées à Marseille). Les malfrats usent aussi des figures pour qualifier des armes. Elles sont exprimées par les images suivantes : le *calibre*, le *pétard*, la *pompe*. Une autre série métonymique est construite sur l'idée de tuer : on trouvera soit une référence clinique ayant rapport au cadavre : *refroidir*, soit une référence à la position de la victime : *descendre*, soit à l'élimination de l'individu : *escarper*.

L'argot dispose aujourd'hui encore d'un lexique spécialisé, que le grand public connaît plus ou moins bien, au fur et à mesure que diminue la fonction cryptique, mais dont il ne perçoit pas nécessairement les nuances. Dans le domaine du vol il est fréquent de préciser la spécialité du voleur à l'aide des termes métaphoriques. Ces mots ne sont pas vraiment synonymes,

chacun désigne une certaine technique de vol : le *rat d'appartement* est le cambrioleur, par analogie au *rat d'hôtel* cambriolant les chambres d'auberge, l'*alpiniste* est spécialisé dans l'escalade des balcons, des gouttières ou passe par les toits pour pénétrer dans les appartements, le *roulottier* vole des objets à l'intérieur des *roulottes* : des voitures à l'arrêt, les *tireurs* et les *plongeurs* sont les « pickpockets », spécialistes du « vol à la tire », l'*enquilleuse* est la voleuse qui cache son butin entre ses cuisses — entre ses *quilles* —, etc.

La substitution synonymique est une forme de changement de sens constante dans les parlers populaires. Le procédé n'a rien de spécifiquement argotique, mais on comprend les possibilités qu'il offre à un langage secret. Il a été constamment employé à des fins cryptologiques, c'est peut-être une des principales lois de la création argotique qui met en évidence l'existence de séries synonymiques ou parasynonymes. On voit apparaître p. ex. au XV<sup>e</sup> siècle le mot « fourbe » : « voleur » et c'est la parenté avec le verbe « fourbir » (nettoyer un objet de métal, le faire briller) qui a fait du voleur, du fourbe, un « nettoyeur ». Nous avons une image qui va initier une matrice sémantique : puisque le « voleur » est un « fourbe », et « voler » est synonyme de « fourbir », on disposera pour cette activité des verbes métaphoriques transposant l'image de la lessive : *laver*, *nettoyer*, *lessiver*, *éponger*, *essorer*, *rincer*, d'où des expressions comme *se faire nettoyer* pour « se faire dépouiller », et aussi plus récemment les termes si fréquents : blanchir l'argent et le blanchiment de l'argent.

Pour l'action de voler une série de verbes métaphoriques est donc à noter, soit exprimant le geste du vol : *tirer*, *gratter*, *ratisser*, *ratiboiser*, *faucher*, *carotter* (*tirer la carotte*) — avec une connotation agricole (jardinière) pour ces trois derniers verbes —, soit le fait de dépouiller : *taxer*, soit un emploi ironique d'un verbe technique : *repasser*.

Les noms argotiques du souteneur sont également un bon exemple des matrices sémantiques. La série synonymique de transpositions métaphoriques pour qualifier le proxénète (le *proxo*) est construite sur l'image du poisson : *maquereau*, *hareng*, *hareng-saur*, *dos-vert*, *barbeau*, *barbillon*, *goujon*, *brochet*, *fish* et *poisaille* au sens collectif. Selon une hypothèse le terme maquereau désigne le souteneur parce que le poisson maquereau a pour fonction, à l'époque des amours, de servir d'intermédiaire entre les harengs mâles et les harengs femelles, ainsi il est en quelque sorte le proxénète des harengs.

L'image de la prostituée est aussi identifiée à certains animaux, comme le cheval : *cocotte*, *cheval*, *bourrin*, *ponette*, *ponifle*, *pouliche* et comme les crustacés : *crevette*, *langouste*, *langoustine*, et les poissons : *morue* et *limande*. Et si cette dame, la *turf*, travaille : elle va au *turf*, pour en revenir à la métaphore chevaline.

Pour ces deux dernières catégories il faut signaler qu'il y a des différences entre les synonymes, puisque chacun correspond à une spécialité particulière de ces métiers, on y trouve même une certaine hiérarchie (*homme, mac, mec, costaud*) pour le grand souteneur ; *Julot* est un emploi péjoratif et ironique de Jules pour le petit souteneur, par analogie à l'expression *petit Julot casse-croûte*, petit voyou qui ne cherche que sa subsistance quotidienne, l'amant d'une prostituée occasionnelle qui se fait nourrir par elle ; le *passeur* est celui qui recrute les prostituées ; la *taupe* est la prostituée qui est la maîtresse du proxénète, l'*amazonne* est celle qui ne travaille qu'en voiture, mais la *marcheuse* et la *bitumeuse* racolent sur la voie publique, comme la *chandelle* (analogie de la forme et de l'idée de « station debout » pour la « grue »), la *gagneuse* est une fille d'un bon rapport du point de vue du proxénète, qui « gagne » gros, tandis que l'*occasionnelle* ne lui assure pas un revenu permanent, la *call-girl* est « en haut de l'échelle » : une *donneuse* de luxe qu'on peut appeler par téléphone, la *professionnelle* est une prostituée expérimentée d'un certain âge : une *vieille poule*. Une autre métaphore apparente la grosse prostituée disgracieuse au *boudin*, terme étant à la croisée de deux images : la viande, mais aussi le cheval, le *bourrin*. J'ajoute à cette liste des locutions verbales connues construites à l'aide d'une métonymie pour « racoler » : *faire le trottoir, faire le bitume, bitumer*.

Le domaine de la prison fournit également un très grand nombre de séries métaphoriques. Pour l'emprisonnement on remarquera que le thème de l'enfermement est lié aux petites dimensions. Pour la cellule nous avons le *placard*, la *cage*, le *trou*, le *violon*, la *ratière*, l'*ours*. Ajoutons le composé périphrastique péjoratif, le *tas de pierre*, évoquant à la fois une idée d'étouffement et du lieu tellement fortifié qu'il est infranchissable. Cet enfermement est aussi lié à l'idée de la température basse de la cellule et à la maladie qui donne lieu à une série métaphorique de verbes : *descendre à l'ombre, aller au frais, aller au frigo* (dont une variante diatopique : *aller au chaud* à Marseille) ; *être contaminé, être malade, être fatigué, être à l'hôpital, être à la clinique, se faire mal ou se raquer cher* (avoir du mal à supporter la détention).

Pour rester dans le domaine de la prison, on signalera que les détenus ont inventé des dénominations métaphoriques pour le surveillant : le *maton* et le *gaffe* (venant des verbes *faire gaffe, mater*, c'est-à-dire surveiller) ; le *rondier* et le *porte-clé* parce qu'il fait sa ronde avec son énorme trousseau de clés ; le *chat* dont l'appellation est l'aboutissement d'une série de jeux de mots : le chat, petit mammifère à poil doux, mais aux griffes acérées, s'appelle en argot un *greffier* — déformation de « griffes » —, et comme le gardien travaille parfois au greffe, on l'a baptisé *chat*, de plus il est posté à la ratière... ; le *crabe* : allusion à sa façon de se déplacer en crabe dans son



travail — marchant de côté —, ce crustacé, ce *vieux crabe* qui sent mauvais, qui pue, véhicule une connotation péjorative tout à fait appropriée pour un *matuche*. De plus, si on pense que le crabe est un cancer et le cancer est une maladie, on est revenu avec un petit glissement sémantique à la maladie, sujet préféré des détenus.

Certaines images métaphoriques se réfèrent aux attributions des prisonniers : le *prévôt* est celui qui règle les problèmes intimes parmi ses camarades, en tant que chef de chambrée bénéficiant de la confiance des autres, à qui on confesse facilement (allusion au personnage ecclésiastique), le *gameleur* est celui qui apporte la « gamelle », qui sert le repas, le *garçon* est un délinquant avéré, l'*auxi* est celui qui nettoie.

En ce qui concerne les « activités » carcérales, elles permettent de passer le temps. Ainsi on aura les verbes : *piquer les dix* (tourner en rond entre quatre murs, allusion à dix pas), prendre des *bonbons* (médicaments), *mettre le drapeau* (petit papier pour cacher l'œilleton, le *rétro/viseur*, de la cellule), *faire le parloir sauvage* (crier d'une cellule à l'autre), *fumer une sèche*, *tirer une barre*, *griller un tam-tam* (fumer), et les noms pour des objets utilisés : le *yoyo* (ficelle pour envoyer les messages d'une cellule à l'autre), le *téléphérique* (élastique pour faire passer un objet d'un bâtiment à l'autre), le *toto* (*toto-pirate*), la *chauffe* ou la *chaufferette* pour le thermoplongeur.

En ce qui concerne le vêtement des détenus, il a donné lieu aux transpositions métonymiques suivantes : le *zèbre* (emploi péjoratif du nom de l'animal avec l'allusion aux rayures de l'uniforme du détenu) et le *drogué* (à ne pas confondre avec le *toxico*), en relation avec l'étoffe de laine de bas prix appelée « drogue », servant de tissu à la tenue pénale d'hiver des détenus.

Une série de verbes imagés rappelle directement la chute ou l'immobilisation du malfaiteur : *plonger*, *être plongé*, *être bloqué*, *tomber*, *chuter*, *se faire serrer*, *se faire pincer*, *se faire piquer*, *se faire emballer*, *se faire coincer*, *se faire boucler*, *se faire lourder* (venant de la métonymie lourdes désignant la porte de fer lourde de la prison). Ceci rappelle les instruments de l'immobilisation : la *cadène*, les *gourmettes* (chaînettes utilisées pour les chevaux), les *durs* et les *poussettes* (les *chaînes* pour les « durs », les bagnards des travaux forcés qui marchaient avec, en les poussant). On leur passe souvent les *fers* (allusion évidente à la matière de la *chaîne*). Quelques métaphores expriment la réussite probable de l'évasion : *s'arracher*, *mettre les voiles*, *faire la planche*, *se plancher* (venant du fonctionnement du bateau — ou de la planche — à voile), *faire la belle*, *se mettre en belle* (profiter de la belle occasion), *faire la paire* (allusion à la paire de jambes qui permet de fuir).

Examinons enfin le domaine de la drogue : les métaphores se limitent

aux seuls effets et conditionnements, mais en ce qui concerne la matière qui constitue la drogue, on relèvera des métonymies. Ce phénomène prend en compte, à mon sens, le caractère social dans lequel le locuteur se trouve impliqué : si l'argotier est capable d'une création riche lorsqu'il est en prison, c'est peut-être parce que, arrivé à ce stade, il ne lui reste rien d'autre à faire et la création ainsi mise à l'œuvre manifesterait en grande partie un caractère (crypto-)ludique fortement marqué.

Cependant le petit *toxico*, le *dealer* ou l'*accro* se trouvent dans des conditions sociales extrêmement dures : il est difficile et risqué de se procurer les narcotiques désirés. D'autre part, l'usage de la *came* quand il devient une nécessité, aboutit souvent à un état de dépendance dont on ne sort pas, dans la plupart des cas, voire à la mort (« mourir d'*OD* » : d'« overdose » — et pas de « surdose » !).

Cette réalité sociale peut sans doute expliquer le fait que les locuteurs dans cette situation et dans cet état n'ont peut-être pas envie de jouer avec le langage. Il reste cependant nécessaire d'adopter une forme cryptique pour cacher leurs agissements, c'est pourquoi la forme et la matière des produits prohibés appellent spontanément la métonymie ou la synecdoque, figure qui met directement en relation le produit indispensable consommé et la matière (*poudre, feuille, herbe, brown sugar, sucre, caillou, shit, coca, dross, pasta*) dont il est constitué (*huile, acide, résine*) ou sa couleur (*blanche, neige, ice* — allusion à la transparence —, *yellow, black, chocolat, marron, noir/e*, etc.), la forme de l'emballage et le mode de conditionnement dans lesquels il est livré (*barrette, galette, boudin, parachute, paquet, bonbonne, buvard, timbre, savonnette*). Nous avons toute une liste pour désigner les différentes doses mettant en relation la valeur d'achat de la *matière* et la grandeur de l'élément de comparaison : *cassette, disque, paquet, voiture, chambre, chambre d'hôtel, studio, appartement, bungalow, hôtel, immeuble*, etc.

Ce n'est qu'à propos des modes de consommation et des effets qu'on peut constater des créations métaphoriques en particulier utilisant les formes verbales, souvent empruntées à l'anglais, désignant l'évolution physique et psychique du toxicomane : *accrocher, se fixer, délirer, zoner, planer, faire un trip, avoir le ticket, se défoncer, être stone, se speeder, se destroy, être dans le cosmos, avoir un flash ou un flash-back, sevrer, décrocher*, etc.

Quant à l'utilisation de certains produits, on notera des locutions verbales évoquant une disposition linéaire : *se faire une ligne, se faire un rail*. Enfin, puisqu'il est question ici de l'utilisation des produits, je remarquerai, à côté de ces figures métonymiques, une belle transposition métaphorique : *boire à la source*, dans le sens de se ravitailler chez le fournisseur, qui rentre parfaitement dans l'univers imagé de ce parler.

### **En guise de conclusion**

Ces procédés expriment donc bien les rapports particuliers entre l'usager et les choses dont il parle, sa façon spéciale de les considérer. Cette vision me paraît originale par les modes de vie excentriques qu'elle reflète. Ces transpositions sémantiques toujours vivantes sont d'un grand intérêt linguistique, car elles nous renseignent sur l'origine des mots, sur les mœurs, la mentalité et la vision des choses des sujets parlants.

Ces changements sémantiques traduisent donc cette mutation constante d'un vocabulaire qui joue avec le sens des mots, les images. La richesse du lexique argotique paraît donc évidente. Elle témoigne bien de la vigueur de cette langue qui crée sans cesse de nouvelles images, de nouveaux synonymes. Ce lexique est aussi le miroir d'une langue argotique saisie à un moment donné, et de ce fait il ne peut être exhaustif : la créativité des argotiers se manifestant au gré du jeu de cryptage-décryptage qui permet à ce langage de conserver toute sa vivacité.



## Le champ sémantique de l'amour dans les romans courtois du XII<sup>e</sup> siècle

Eröss Orsolya

### Introduction

#### *L'objectif de l'étude*

L'amour est l'un des principaux éléments constitutifs de la culture courtoise, et partant, *amor* est un mot-clé<sup>1</sup> autour duquel se forme un champ sémantique complexe. L'ensemble des éléments de ce champ offre une interprétation de toute la conception de ce « phénomène d'époque »<sup>2</sup> comprenant non seulement les traits propres à la courtoisie, mais également ceux qui, pendant des siècles, caractérisaient les rapports personnels dans le système féodal et dans la vie religieuse. Le champ sémantique de l'amour se compose donc d'éléments lexicaux qui traduisent, à travers les relations de sens qui se lient l'un à l'autre, les divers aspects et les diverses acceptions de l'amour dans cette époque marquée par toutes sortes de relations affectives.

Cette étude synchronique contribuera à la description et la caractérisation de la structure du champ sémantique de l'amour au XII<sup>e</sup> siècle, en analysant surtout les sens contextuels des mots dominants formant le centre du champ et les relations sémantiques entre eux, en laissant de côté leur étude historique.

#### *Le corpus*

Lors de notre étude sémantique portant sur les termes du champ de l'amour, nous nous sommes appuyés sur les textes qui marquent l'apogée de la culture courtoise dans le Nord de France. Notre corpus est constitué donc des romans de Chrétien de Troyes<sup>3</sup> édités sur la base de la copie de Guiot : manuscrit 794 de la Bibliothèque Nationale Française (*Érec et*

---

<sup>1</sup> Cf. Georges Matoré, *La méthode en lexicologie*, Paris, Didier, 1953.

<sup>2</sup> Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident Médiévale*, Paris, Flammarion, 1982, p. 323.

<sup>3</sup> *Les romans de Chrétien de Troyes*, Collection : *Les Classiques Français au Moyen Age* ; Paris, Ed. Librairie Honoré Champion.

*Énide* ; *Cligès* ; *Le Chevalier au Lion (Yvain)* ; *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)* ; *Le Conte de Graal (Perceval)*) composés entre 1170–90, sur les fragments des manuscrits de Cambridge, de Sneyd, de Turin, et de Strasbourg du *Tristan* de Thomas<sup>4</sup> écrit entre 1172–75 et sur les lais de Marie de France qui datent d'entre 1160–86.<sup>5</sup>

### *Méthode*

Nous considérons la culture courtoise comme un ensemble de valeurs morales et sociales qui de notre point de vue forment un champ associatif liant ses éléments sur la base de critères extra-linguistiques. Dans le champ associatif de la courtoisie, nous distinguons des champs sémantiques ou conceptuels qui se dessinent autour des valeurs principales de cette culture (amour, prouesse, beauté, loyauté etc.) et qui se composent d'éléments conceptuels dont les réalisations sont des lexèmes : des mots et des expressions, formant à leur tour un champ lexical. Les champs lexicaux se composent de mots qui se regroupent autour d'un mot dominant<sup>6</sup> et qui se lient entre eux par des relations sémantiques ou morpho-sémantiques sur l'axe paradigmatique.

### *Démarche*

Notre point de départ sera l'observation des définitions lexicographiques du mot dominant du champ. Sur la base de ces données, nous analyserons l'emploi de ce mot dans le contexte courtois, ce qui nous permettra non seulement de mettre en exergue ses particularités sémantiques dans l'usage courtois, mais aussi d'identifier les autres éléments lexiques et de détecter les relations de sens qui les lient au sein de ce champ lexical.

Pour aborder l'analyse du champ, nous nous proposons de suivre une démarche qui part de l'étude des éléments constitutifs plus petits de ce champ sémantique, qui regroupent « un certain nombre de termes dont les contenus s'organisent autour d'un ou deux traits distinctifs communs ».<sup>7</sup> Les groupes ainsi délimités forment des séquences lexicales, les éléments desquels nouent entre eux des relations de sens tels que l'hyponymie, la synonymie, et l'antonymie — système établi par John Lyons<sup>8</sup> et développé

<sup>4</sup> *Les Tristan en vers*, Collection Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1989.

<sup>5</sup> Introduction de Jean Rychner, in *Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1966.

<sup>6</sup> cf. Paul Imbs, *Lexicologie et lexicographie françaises et romanes* ; Paris, PUF, 1972, p. 120.

<sup>7</sup> Jean René Klein, *Le vocabulaire des mœurs de la « vie parisienne » sous le second empire (Introduction à l'étude du langage boulevardier)*, Ed. Nauwelaerts, Louvain, 1976.

<sup>8</sup> John Lyons, *Éléments de sémantique*, Paris, Larousse, 1978, Chapitre IX.

conformément aux objectifs de notre étude. Nous nous appuyons parfois sur les collocations plus fréquentes formées à l'aide des lexèmes analysés pour démontrer plus clairement la relation entre des mots en question.

### 1. L'étude du champ

Le champ sémantique de l'amour se constitue d'éléments lexicaux comme des substantifs désignant cet état d'âme de nature diverse, des verbes ou de syntagmes verbaux exprimant ce sentiment, et des termes dénommant les personnages concernés dans ce sujet. Ces éléments lexicaux forment des séquences comme : *amor* — *druërie* — *amisté* — *compaignie* — *dolçor* — *tendrur* ↔ *haine* / *haor* — *enemisté*, *ami* — *dru* — *amant* — *amereus* — *compaing* ↔ *enemi*, *amer* — *cherir* — *haer*, dont les membres sont en relation sémantique (relation morpho-sémantique) immédiate.

Il sortirait des cadres impartis à cette intervention de traiter ce sujet dans son exhaustivité, nous limiterons donc cette étude à la présentation des lexèmes et des relations sémantiques qui s'attachent à la séquence des substantifs traduisant les acceptions de l'amour. Nous n'aborderons que de manière superficielle le sémantisme des verbes et des dénominations personnelles de ce champ.

#### *Amor*

Le noyau<sup>9</sup> de ce champ est le lexème *amor* autour duquel se groupent les lexèmes exprimant les acceptions diverses. L'emploi de ce mot dans nos textes montre toute une échelle de valeurs sémantiques différentes.

1. La plupart des occurrences du terme *amor* se trouve dans des contextes en relation avec les sentiments et les jeux d'amour des amants, désignés dans le contexte par les mots *amant*, *dru* ou *ami* ; les verbes traduisant le sentiment passionné éprouvé par ces personnages sont *amer* et *cherir* : donc les éléments lexicaux qui forment directement ce champ.

— Le mot apparaît souvent comme focus de l'énoncé : ces exemples sont surtout ceux qui représentent l'amour comme une entité autonome dirigeant les actions des personnages. Il s'agit ici du caractère passionnel de l'amour entre deux individus de sexe différent :

« *Or me harra par l'asténir  
Pur ço qu'ele n'at sun desir,  
Car iço est que plus alie  
En amur amant et amie,* » (T. 591–94)

<sup>9</sup> Pour la définition des notions 'noyau', 'centre' et 'périphérie' du champ voir Otto Duchacek, *Le champ conceptuel de la beauté en français moderne*, Praha, Statni Pedagogické Nakladatelstvi, 1960.

Nous trouvons pas mal d'exemples de cet emploi dans les romans de Chrétien dont les personnages principaux méditent longuement sur la nature de ce sentiment (ex. C. 2932—3085). Le roman de Tristan est également très riche en cette sorte de réflexions, surtout au début du récit (T. 53—200), mais nous trouvons des méditations sur le sujet tout au long de l'œuvre.

— Le mot figure parfois comme un nom propre masculin, faisant allusion à travers le personnage mythologique à la fatalité de ce sentiment :

« *Bien fait Amors d'un sage fol,  
Quant cil fet joie d'un chevol* » (C. 1620—21)

### 1. a. *Amor* avec qualificatifs

La mise en œuvre de diverses épithètes contribuent à la caractérisation plus exacte de l'amour idéal de la courtoisie. Les adjectifs qui qualifient ce substantif sont surtout : *bone, ferme, fine, fole, grant, leal, parfaite, preuz, vrai, antiere*, et composent des collocations comme *boene amor* (El. 684, C. 2768), *amur fine* (Chf. 8 ; T. 2951) — *fine* se combine souvent avec d'autres adjectifs juxtaposés : *amur leal e fine* (El. 944 ; T. 2392—93), *amur fine e vrai* (T. 2491), *amors antiere et fine* (Y. 6007) —, *amur parfaite* (El. 1150), *amors preuz* (C. 5203), *veir'amur* (T. 1557), *ferm'amur* (T. 1625, 2424), *fole amur* (Lv. 410), *grant amur* (T. 655, 1559, 941). La plupart de ces adjectifs sont de sens positif, sauf *fol* qui représente le caractère méprisable de ce sentiment. Ces adjectifs apparaissent particulièrement dans des contextes amoureux pour contribuer à la définition de l'affection. Nous trouvons cependant quelques exemples où le qualificatif *fine* ne s'attache pas à l'idée de l'amour passionné entre un homme et une femme. L'adjectif *fine*, équivalant à la valeur superlative d'une qualité, ne traduit que la perfection d'un rapport sentimental : il qualifie la passion que ressentent les amants (Chf. 8 ; T. 2392—93, T. 2491, 2951 ; El. 944 ; Y. 6007) et parfois une amitié très forte comme celle de Lancelot et Yvain (Y. 6007) et comme celle de Tristan et Kaherdin (T. 2384—93).

L'adjectif *fine* forme un lexème apparemment autonome avec *amor* : c'est la *fin'amor* qui désigne exclusivement aux relations amoureuses. Dans ce lexème, le sens de l'adjectif est affaibli, tout en revêtant une signification particulière (T. 371, 381) qui reflète l'amour idéal de l'époque.

### 1. b. *Amor* dans les collocations

Dans les expressions, le mot *amor* s'accompagne de verbes avec lesquels il exprime un acte symbolique ou concret dans le jeu d'amour. Le nombre des verbes utilisés est très restreint et la possibilité de les varier est relativement limité : Pour présenter certaines coutumes dans une relation amoureuse, les



auteurs de nos textes recourent aux expressions comme : *requerre d'amors* (Gu. 834. É. 3320 ; T. 1699 ; C. 3863 ; P. 5761–62), *otreier amur* (Gu. 527–29 ; Mi. 29–32 ; P. 5765, 8755), *amor recevoir* (T. 928, 930), *aseurer son amur* (Eq. 178–80), *amer d'amur / par amur* (El. 343, 349, 420, Eq. 19, 82, 314 ; T. 381), *esprendre d'amors* (É. 3283 ; É. 2430), *avoir amur a / vers* (T. 1028, 1070, 1569), *devoir amur a* (T. 605–06, 1624).

« *Mes sire Gauvains la requiert  
d'amors et prie, et dit qu'il iert  
ses chevaliers tote sa vie,  
et ele n'an refuse mie,  
einz l'otroie mout volantiers.* » (P. 5761–65)

Dans ces emplois le mot *amor* peut être substitué par le mot *druërie* : *de druerie requerre* (G. 505 ; Lv. 317 ; T. 851 ; P. 2102), *otreier sa druerie* (Lv. 267), *amer de druerie* (Eq. 82). Dans ces expressions la *druërie* — qui dans d'autres contextes signifie 'gage d'amour' ou 'récompense' — est l'équivalent de l'*amor*.

« *La fillë al rei aama,  
E meintefeiz l'areisuna  
Qu'ele s'amur li otriast  
E par druërie l'amast  
Por ceo ke pruz fu e curteis  
E ke mut le preisot le reis  
Li otria sa druërie,  
E cil humblement l'en merci.* » (DA. 63–70)

La plénitude de l'amour suppose également — souvent de manière explicite — un rapport charnel. Le verbe *otreier* prend comme ses compléments *amor*, *druerie* et *cors*, où le *cors* représente une notion concrète : c'est sa personne même que la pucelle offre à son amant :

« *Quant la pucele oï parler  
Celui ki tant la pout amer,  
S'amur e sun cors li otreie :  
Ore est Lanval en dreite veie !* » (Lv. 131–34)

La description de ce genre de rapport et du plaisir qui en résulte est un des aspects importants dans le sujet de l'amour : les termes *désir*, *joie*, *plaisir*, *déduit*, *délit d'amors*, *delitier* etc. apparaissent souvent à propos de *amor* (T. 63–64, 567–68, 1076–77) et complètent le champ associatif de ce mot.

2. Le mot *amor* peut également désigner la relation entre un personnage et son confident, exprimant alors le rapport d'amitié liant les personnages. Un exemple de ce rapport, en termes parfaitement explicités, est observé dans la scène d'entretien entre Tristan et son compagnon Kaherdin :

« *Piteusement plurent andui,  
Plangent lur bone companie  
Ki si brefment ert departie,  
l'amur et la grant amisté .* » (T. 2384–87)

et entre Yseult et Brangien :

« *Melz me valuit la lur haür,  
Ysolt, que ne fiz vostre amur !* » (T. 1285–86)

2. a. Ces deux fragments sont d'autant plus intéressants pour nous qu'ils présentent des éléments lexicaux en relation sémantique avec l'amour. Dans le premier fragment le mot *amisté* se trouve juxtaposé à *amor*, ce qui montre une relation très proche entre les deux termes : dans leur contenu sémantique ils ont plusieurs éléments communs, mais il y a certains éléments qu'ils ne partagent pas. Nous pouvons remarquer cependant que le lexème *companie* rimant avec *amisté* correspond à son sens : ils sont dans ce contexte en relation synonymique.

2. b. Dans le deuxième fragment *haür* s'oppose à *amur* : Les rimes rendent le contraste sémantique encore plus saillant. Le contraste entre ces deux sens se reproduit souvent dans nos textes, représenté par l'opposition des substantifs ou des verbes : « *Dunt vient a hume voluté / De haür ço qu'il a ad amé* » (T. 179–180).

3. Le terme *amors* traduit l'amour paternel. Les exemples retrouvés de ce sens — un nombre très restreint dans cet emploi (ex. : É. 1446, É. 1451–52) — ne sont accompagnés d'aucun adjectif épithète ou attribut. Dans ce sens les mots *amisté* et *dolçors* mis en parallèle avec *amor* expriment le même sentiment :

« *Tex est amors, tex est nature  
tex est pitiez de norreture :  
plorer lor fesoit granz pitiez  
et la dolçors et l'amistiez  
qu'il avoient de lor enfant* » (É. 1443–47)

4. Dans son acception de caractère plutôt féodal, le mot s'accompagne souvent d'autres expressions qui représentent des valeurs de la chevalerie :

« *Lijance et lealté vos dei  
E fiancē e ferm'amur  
De vostre cors, de vostre honur* » (T. 1624—26)

Dans ces vers, les termes *lijance*, *lealté* et *fiancē* juxtaposés à l'*amor* renforcent le sens du dévouement au suzerain tout comme le verbe *devoir* qui souligne le caractère formel de cette attitude manifestée par Brangien. L'expression *devoir amor et foi/lealté* est une tournure de la vie chevaleresque dans laquelle le sens de l'élément affectif n'est pas séparable des autres éléments juxtaposés. Cette expression traduit un dévouement de nature plus institutionnel que sentimental.

5. a. Le terme *amor* est l'élément constitutif de la locution *por amor* (*de qn.*) utilisée principalement comme une formule de politesse, ne dépassant pas alors le sémantisme conventionnel de l'expression 'pour faire plaisir (à qn.)' (É. 3292—95 ; et aussi T. 96, 744). Dans les scènes d'amour par contre, on dénote un sens plus affectif, signifiant 'pour l'amour de qn.' (T. 80, 836, 1300 ; C. 934). C'est une formule typiquement utilisée dans les scènes où un gage d'amour une *druerie* est offerte : « *Nequedent cest anel pernés : / Por m'amor, amis, le gardés...* » (T. 51—52).

5. b. Un grand nombre d'occurrences ont été retrouvées de la formule *por amor Deu*, signifiant 'au nom de Dieu' ou 'plaise à Dieu / au ciel' et utilisée dans des situations entièrement mondaines, comme tournure de communication (É. 1629 ; P. 4744 ; Lv. 520 ; T. 1805, 1981 etc.). Dans le contexte religieux, le mot *amor* ne se manifeste que dans cette formule dans laquelle le sens propre à *amor* s'efface dans la valeur sémantique de l'ensemble de l'expression.

5. c. Dans la locution figée *par amor*, commune dans la langue ancienne, le mot *amor* a perdu sa propre signification, il sert comme formule d'interrogation pour exprimer 's'il vous plaît' (C. 934—35). Dans *Perceval*, cette locution remplace *por amor* (*de qn.*) dans le sens de 'à cause de / pour l'amour à qn.' (P. 8739—44).

## 6. Résumé

Il ressort de cette brève analyse que le lexème *amor* présente dans nos textes cinq sens différents :

1. Adoration de Dieu
2. Loyauté à un souverain, bienveillance à ses vassaux
3. Sentiment d'affection qui se fonde sur la parenté
4. Sentiment d'affection qui se fonde sur l'attrait sexuel
5. Sentiment d'affection d'une personne pour une autre qui ne se fonde ni sur la parenté ni sur l'attrait sexuel

Ces cinq sens se divisent en deux groupes : le premier comprend l'attachement affectif d'une personne éprouvé envers une autre personne librement choisie, le deuxième comprend toute sorte d'attachement affectif dont le *patiens* est prédéterminé par un lien naturel ou par des conventions institutionnelles ou religieuses. L'amour privilégié dans cette culture est celui qui se fonde sur une affection véritable, qu'il s'agisse de l'amitié ou de la passion.

## 7. Les relations de sens

Il est très intéressant d'observer les relations de sens qui lient des éléments du champ lexical de l'amour comprenant non seulement les mots de sens synonymiques de *amors* (*druerie*, *amisté*, *dolçor*, *tendrur* mais également des éléments exprimant une opposition de sens (*haine*, *haor* ; *enemisté*).

Les substantifs plus fréquemment utilisés avec une valeur synonymique remplaçant *amor* sont l'*amisté* et la *druërie*. Les termes *dolçor* et *tendrur* sont en relation associative avec l'amour, la *compaignie* n'entre qu'occasionnellement en une relation de sens avec la notion de l'amour, signifiant dans ces quelques cas un rapport d'amitié.

Conformément au contexte, les termes *druërie* et *amisté* remplacent en général le mot *amor* et malgré leur sens lexical légèrement distinct l'un de l'autre comme de celui de l'*amor*, ils s'appliquent dans des contextes représentant un rapport affectif, de quelque nature que ce soit. Le recours toujours plus fréquent à ces deux termes déclenche, à notre avis, une mutation sémantique qui se développera graduellement dans le contenu du lexème *amor*, comme dans celui de *druërie* et d'*amisté*. Nous pouvons retracer les premiers signes de cette transposition sémantique au cours de laquelle *druërie* et *amisté* gagnent de plus en plus d'espace pour s'épanouir : leur contenu sémantique s'enrichit peu à peu par des éléments qui les distinguent de l'*amor* — au sens général du mot — ce dont il résultera, au niveau lexical, une restriction sémantique et, au niveau du texte, une plus grande variation d'expression.

Concernant un sentiment, *druërie* s'applique surtout comme dénomination d'un rapport amoureux qui s'est accompli ou qui s'accomplira en amour charnel. (Le mot a une signification totalement différente de ce sens, il peut désigner un cadeau ou un gage d'amour). Ce mot signifie donc quelque chose comme 'attachement affectif à son *dru* / sa *druë*', c'est à dire qu'il traduit en un terme le rapport entre *drus* ( $\approx$  amants) :

« *Tant li reis a parlé od li*  
*E tant li ad crié merci*

*Que de s'amour l'aseüra*  
*E el sun cors li otria*  
 (...)

*Lung tens durat lur druërie*  
*Que ne fu pas de gent oïe. »* (Eq. 177–86)

Les termes *amor* et *druërie* se substituent librement et de manière réciproque dans des contextes exclusivement amoureux (P. 2102 ; T. 851, 1254 ; DA. 66, 69 ; Gu. 504 ; El. 542, 579 ; Eq. 15, 82, 124, 132, 185 ; Lv. 267, 317, 336). L'équivalence contextuelle est flagrante dans les locutions figées où *druerie* remplace *amor*. La fréquence des occurrences de la variante *de druerie requerre* (Gu. 505 ; Lv. 317 ; T. 851 ; P. 2102) approche de celle de l'expression *requerre d'amors* (Gu. 834. É. 3320 ; T. 1699 ; C. 3863 ; P. 4821). La synonymie entre *amor* et *druërie* ne peut exister que dans le sens d'un amour entre amants, sens N<sup>o</sup> 5.

L'*amisté* — dérivé de *ami* — traduit le rapport affectif entre deux personnages qui peuvent pour de différentes raisons se nommer *ami* : soit un rapport amoureux, amical au féodal. Les deux termes sont souvent juxtaposés ce qui laisse voir la proximité des sens avec une légère différence : « *E perdu en avrez m'amur / E l'amisté de mun seigneur* » (T. 1475–76). La différence du sémantisme se manifeste dans ces quelques vers où l'*amisté* se rapporte à l'*enemisté* comme l'*amor* au *haur* :

« *Cum de leger vent lur amur,*  
*De leger revent lur haür,*  
*Plus dure lur enemisté,*  
*Quant vent, que ne fait l'amisté. »* (T. 2599–02).

Néanmoins, malgré ces oppositions sémantiques le terme *amisté* peut exprimer les mêmes sens que *amor* : Il peut s'y substituer, dans des contextes amoureux (T. 104, 1476, 1691, 2535, 2261, 2710), amicaux (T. 2393 ; Y. 6316), familiaux (É. 1446,) et dans le sens de 'estime' (Mi. 35 ; Bi. 83 ; T. 2427). La différence des deux termes réside dans l'intensité de l'affection : *amisté* ne remplace jamais le mot *druërie*, car son contenu sémantique ne comprend pas l'élément 'passion' et 'sexualité'. Il s'agit donc d'une relation de synonymie entre *amor* et *amisté* dans les sens dépourvus de ces éléments sémiques. Ce sont les sens N<sup>o</sup> 2, N<sup>o</sup> 3 et N<sup>o</sup> 4.

Les termes *amisté* et *druërie* sont des hyponymes de l'*amor* qui occupe la place de l'hyperonyme, *amor* étant un mot de sens générique. Il règne alors un rapport de subordination entre *amor* et ses hyponymes qui signifient chacun une sorte d'amour, un amour spécifique.

Le rapport des contenus sémantiques de ces trois termes peut être schématisé ainsi :

	amor	amisté	druërie
relation spirituelle	+	+	+/-
passion	+/-	-	+
entre sexes différents	+/-	+/-	+
sexualité	+/-	-	+

Signes :

- + sème inclus dominant
- +/- sème inclus, non dominant
- sème exclu dominant

Ce schéma montre le caractère générique, non-marqué de l'*amor*, par rapport auquel *amisté* est marqué par l'absence des sèmes 'passion' et 'sexualité', *druërie* se distinguant par la dominance de ces sèmes. Le sème de 'relation spirituelle' est dominant dans les contenus de l'*amor* et de l'*amisté* mais ne l'est pas dans celui de *druërue*.

Nous ne trouvons que quelques termes qui contrastent véritablement avec le sens de l'amour : *haine* / *haor* et *enemisté* s'opposent souvent à l'*amor* (voir plus haut) couvrant le sens négatif de ce sentiment. *Amur* est en relation d'opposition gradable, c'est à dire antonymique, avec *haor* et *haine* ; et *amisté* est en relation d'opposition gradable avec *enimisté* (le rapport morphologique souligne encore plus la relation sémantique des termes) : les antonymes de l'*amor* sont *haor* et *haine*, l'antonyme de l'*amisté* est l'*enemisté* — dans des contextes où *amor* et *amisté* peuvent figurer comme synonymes, la relation antonymique s'établit également entre *amor* — *enemisté* et *amisté* — *haine*.

La structure du champ sémantique ou lexical de l'amour est hiérarchisée : le lexème *amor* est le noyau de ce champ. Il est l'hyperonyme des lexèmes *druërie*, *amisté* et *tendrur*, qui sont ses hyponymes. *Amor* possède dans ce contexte des antonymes : *enemisté*, *haor* et *haine*. Le lexème *amor* témoigne de cinq différents sens qui peuvent être représentés par une structure lexicale complexe, selon laquelle les hyponymes et antonymes se répartissent entre eux.

amor1	amor2	amor3	amor4	amor5
Adoration de de Dieu	Loyauté	affection qui se fonde sur la parenté	affection qui se fonde sur l'attrait sexuel	affection qui ne se fonde ni sur la parenté ni sur l'attrait sexuel
amor	amor, amisté,	amor, amisté, tendrur, dolçor	amor, amisté, tendrur, dolçor, druërie,	amor, amisté, conpainie,
0	enmisté	0	haine, haor, (ire)	haine, haor, enemisté
(ami)	ami	ami	ami, amant, dru, amerus,	ami, conpagnon

## LE CORPUS

### *Les romans de Chrétien de Troyes*

*Érec et Énide* (É.); *Cligès* (C.); *Le chevalier au lion* (Y.); *Le chevalier de la charrette* (L.); *Le conte de Graal* (P.); Éditions établies sur la base de la copie de 'Guiot' : manuscrit 794 de la Bibliothèque Nationale Française, selon les volumes par Alexandre Micha (*Érec* – 1982, *Cligès* – 1982, *Lancelot* – 1982), par Mario Roques (*Yvain* – 1982), et par Félix Lecoy (*Perceval* – 1984); Paris, H. Champion.

### *Les lais de Marie de France*

*Equitan* (Eq.); *Guigemar* (Gu.); *Chaitivel* (Cht.); *Eliduc* (El.) *Bisclavret* (Bi.); *Fresne* (Fr.); *Deus Amanz* (DA.); *Yonec* (Yo.) *Laüstic* (La.); *Milun* (Mi.); *Chievrefoil* (Chf.); *Lanval* (Lv.); Édition établie par Jean Rychner sur la base du manuscrit H (Harley 978) du British Museum, Paris, H. Champion, 1966.

### Thomas

*Le roman de Tristan* (T.) Édition établie par Jean Charles Payen sur la base des manuscrits de Cambridge, Sneyd, de Turin, de Strasbourg. Paris, Bordas, 1989.

## Bibliographie

DUCHACEK, Otto : *Le champ conceptuel de la beauté en français moderne*, Praha, 1960.

DUCHACEK, Otto : « *Sur le problème de l'analyse componentielle* », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Strasbourg, 11—1 (1973), pp. 25—37.

FRAPPIER, Jean : « *Le concept de l'amour dans les romans arthuriens* », *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, 1973.

GUIRAUD, Pierre : *Essais de stylistique (Problèmes et Méthodes)*, 2<sup>e</sup> partie Paris, Klincksieck, 1936.

IMBS, Paul : *Lexicologie et lexicographie françaises et romanes* ; XXX p. 120.

KLEIN, Jean René : *Le vocabulaire des mœurs de la « vie parisienne » sous le second empire (Introduction à l'étude du langage boulevardier)*, Ed. Nauwelaerts, Louvain, 1976.

LERAT, Pierre : *Sémantique descriptive*, Paris, Hachette, 1983.

LE GOFF, Jacques : *La civilisation de l'Occident Médiévale*, Paris, Flammarion, 1982.

LYONS, John : *Éléments de sémantique*, Chapitre IX, Paris, Larousse, 1978.

LYONS, John : *Language, Meaning and Context*, Fontana Paperbacks, 1981.

LYONS, John : *Structural Semantics*, Oxford, Blackwell, 1973.

MATORE, Georges : *La méthode en lexicologie*, Paris, Didier, 1953.

NIDA, Eugene : *Exploring Semantic Structures*, München, W. Fink Verlag, 1975.

NIDA, Eugene : « *A system for the description of semantic elements* », *WORD* 7, (1951) pp. 1—14.

POTTIER, Bernard : « *La définition sémantique dans les dictionnaires* », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Strasbourg, 3—1 (1965).

REY-DEBOVE, Josette : « *La définition lexicographique : Recherche sur l'équation sémique* », *Cahiers de Lexicologie*, VIII. (1966—1) pp. 71—91.

ULLMANN, Stephen : *Précis de sémantique français*, Berne, Francke, 1952.

ZUMTHOR, Paul : « *Note sur les champs sémantiques dans le vocabulaire des idées* », in *Neophilologus*, XXXIX (1955) pp. 175—183 ; 241—249.



## **Emprunts français dans les *Voyages de Sir John Mandeville***

**Örsi Tibor**

L'étude de l'extension de l'influence que la langue française a exercée sur la langue anglaise au cours de la période moyen-anglaise est un problème très délicat. Les linguistes adhèrent à des opinions discordantes. Certains d'entre eux considèrent que cette influence se limite au vocabulaire. D'autres, moins nombreux, prétendent que le français a exercé une influence plus profonde qui a dépassé le vocabulaire et la phraséologie.

Après la conquête normande, la tradition littéraire vieil-anglaise se maintient par la création d'un grand nombre d'ouvrages. L'autre activité littéraire majeure qui se déploie pendant la période du moyen-anglais est la traduction et le remaniement libre des sources latines et françaises. Ces traductions suivaient délibérément les originaux respectifs. Les *Voyages* de Sir John Mandeville rentrent dans cette dernière catégorie.

Au Moyen Age, il fut peu d'ouvrages plus populaires que les *Voyages* : on en a recensé plus de 250 manuscrits en 10 langues. Cinquante-sept manuscrits nous sont parvenus en français, 33 en anglais, 49 en latin, 58 en allemand, 15 en néerlandais, 13 en italien, 1 en espagnol, 4 en danois, 3 en gaélique et 8 en tchèque. Les manuscrits français se classent en trois groupes :

1. Le groupe insulaire comprend 23 manuscrits.
2. Le groupe continental est représenté par 27 manuscrits.
3. La version liégeoise s'est conservée en 7 manuscrits.

Le plus ancien manuscrit daté, copié en 1371 pour le roi Charles V, appartient au groupe continental. C'est à la version insulaire que se rattache l'ensemble le plus important de la traduction des *Voyages*.

Les *Voyages* font l'objet de 90 éditions imprimées avant 1600. En Angleterre, Mandeville continue à jouir d'une immense popularité. Dans l'introduction à son *Dictionary* (publié en 1755), Samuel Johnson<sup>1</sup> le considère comme le « père de la prose anglaise ». Pour résumer l'importance

---

<sup>1</sup> Samuel Johnson. "History of the Language" prefixed to the *Dictionary*. London: Longman, 1755.

des *Voyages*, on peut citer Moseley :<sup>2</sup> « This book is one of the first extended prose works in English dealing with a wide range of subjects from the scientific to the devotional, and it is a major influence on subsequent English writing. »

L'ouvrage est discrédité au XIX<sup>e</sup> siècle par la découverte des sources utilisées par l'auteur qui se voit accusé de plagiat et de mensonge. Il s'est avéré également que la version anglaise n'est qu'une traduction tantôt décrite comme « servile » tantôt comme « assez fidèle ». Par l'analyse de l'emploi des mots et des expressions d'origine française, la présente intervention a pour objet de prouver que le manuscrit Cotton<sup>3</sup> des *Voyages* n'est pas une traduction littérale servile du texte français original. Nous nous rendons compte du fait que le français a profondément pénétré l'anglais du traducteur et que l'influence directe du texte français original est d'une importance inférieure par rapport à l'opinion généralement admise. L'influence française manifeste s'explique par la tendance marquée du traducteur à employer des mots et des expressions d'origine française qui se sont bien ancrés dans l'anglais pour traduire les mots français moins familiers de la version originale.

Le premier extrait est typique de la deuxième partie des *Voyages*<sup>4</sup> qui décrit les pays et les habitants de l'Asie : dans notre cas les Tatars. Grâce aux éditions critiques, nous savons que l'auteur a emprunté ce passage au *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais qui, à son tour, s'est servi d'*Ystoria Mongalorum* de Jean Plan de Carpin. Nous laissons de côté l'intertextualité et considérons l'original français comme un texte homogène de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle dont le vocabulaire fera l'objet de notre examen.

And whan thei \*werren, thei \*werren fulle wisely and alleweys don here besynes to [\*destroyen] hire \*enemyes. Euery man there bereth ii. bowes or iii. and of arwes gret [\*plentee] and a gret ax. And the [\*gentyles] han schorte speres and \*large and fulle \*trenchant on that o syde. And thei han \*plates and helmes made of \*quyrboille and hire hors \*couertoures of the same. And whoso fleeth fro the \*bataylle, thei sle him.

And whan thei holden \*sege abouten \*castelle or toun that is walled and [\*defensable], thei behoten to hem that ben withinne to don alle the [\*profite] and gode that it is \*merueylle to here,

<sup>2</sup> Moseley, C. W. R. D. *The Travels of Sir John Mandeville*. London : Penguin, 1975, p. 36.

<sup>3</sup> British Library MS. Cotton Titus C.xvi.

<sup>4</sup> Seymour, M. C. *Mandeville's Travels*. Oxford : Clarendon Press, 1967. pp. 181—182.

and thei [\*graunten] also to hem that ben withinne alle that thei wille asken hem. And after that thei ben yolden, anon thei sleen hem alle and kutten of hire eres and \*sowcen hem in \*vynegre, and thereof thei maken gret [\*\*seruyse] for lordes.

Alle here [lust and hire \*ymaginacoun] is for to putten alle londes [vnder hire \*\*subieccoun]. And thei seyn that thei knowen wel be hire \*prophecyes that thei schulle ben ouercomen by \*archieres and be strengthe of hem. But thei knowe not of what [\*nacoun] ne of what lawe thei schulle ouercomen hem, and therefore thei \*suffren that folk of alle lawes may \*peysibely dwellen amonges hem.

Also whan thei wille maken hire \*ydoles or an \*ymage of ony of hire frendes for to haue \*remembrance of hym, thei maken alleweys the \*ymage alle naked withouten ony [\*maner] of clothinge. For thei seyn that in gode loue scholde be no \*couerynge ; that man scholde not loue for the faire clothinge ne for the [\*\*riche] [\*aray], but only for the body such as God hath made it and for the gode \*vertues that the body is [\*endowed with] of \*nature, nought only for fair clothinge that is not of kyndely \*nature.

---

\* emprunt au français

\*\* mot qui a subi l'influence du français

\*\*\* mot savant

[...] le texte français emploie un mot différent

L'extrait contient deux évidentes erreurs de traduction. Dans la première phrase, MA *to destroyen* 'détruire' rend MF *dencloure* qui signifie 'entourer'. A la ligne 4, soit la forme MF *espeies* 'épées' a dû influencer le traducteur qui la traduit faussement par MA *speres* 'lances', soit il s'agit tout simplement d'une inexactitude.

Nous sommes immédiatement frappés par le grand nombre d'emprunts au français qui se chiffrent à quarante. Cela n'est pas du tout surprenant car, conformément à ce que nous avons dit plus haut, les *Voyages* ont été rédigés « sous une forte influence française ». Pourtant, si nous collationnons méthodiquement la traduction en moyen-anglais avec la version française originale, nous arrivons à une découverte surprenante : dans 27,5 pour cent des cas, les mots d'origine française du texte anglais diffèrent des mots correspondant de la version française originale. Le traducteur semble préférer certains mots d'origine française adoptés en anglais au cours de la période moyen-anglaise et ignorer d'autres dont la vie en anglais s'est avérée éphémère.

## Tableau

Mots anglais d'origine française dans le premier extrait qui diffèrent des mots correspondants de l'original français

MS Cotton en moyen-anglais	Version Insulaire en moyen-français
<i>destroyen</i> (erreur de trad.)	<i>enclore</i>
( <i>gret</i> ) <i>plentee</i>	( <i>grand</i> ) <i>foison</i>
( <i>the</i> ) <i>gentyles</i>	<i>ly nobles hommes</i>
<i>defensable</i>	—
<i>alle the profite</i>	<i>tant de biens</i>
<i>thei graunten</i>	<i>ils ottoient</i>
<i>thei maken gret seruyse</i>	<i>ils fount entremes</i>
<i>of what nacouns</i>	<i>quel gent</i>
<i>maner</i>	<i>guyse</i>
<i>ne for the rich aray</i>	<i>ne pur le beal parement</i>
<i>endowed with</i>	<i>garni de</i>

La catégorisation de *gentyles*, *seruyse*, et *subieccoun* présente des difficultés. Ces mots remontent à des étymons latins, mais il est impossible de décider si la source immédiate était le latin ou le français. Dans un certain nombre de cas, les deux langues auraient pu agir simultanément. La réponse, même partielle, à ce problème délicat dépasserait les limites de notre intervention. Pour simplifier, nous les considérons comme des mots qui ont subi l'influence du français. VA *rice* 'puissant' est un mot germanique. Le mot AF *riche* 'riche', lui-même d'origine germanique, est réintroduit en moyen-anglais. Cette réadoption justifie l'insertion de *riche* dans la catégorie des « mots qui ont subi l'influence du français ».

Avec MA *gentyles* les variantes *gentle*, *gentile* et la forme postérieure *genteel* doivent être examinées en même temps. Bien que la forme du MA *gentyles* semble indiquer une origine latine, le sens 'bien né' correspond à celui du français. L'emploi nominal attesté pour la première fois dans une citation de Chaucer avant Mandeville est aujourd'hui considéré comme archaïque selon l'*OED*.<sup>5</sup> MA *the gentyles* correspond à un groupe nominal dans le texte français.

Le traducteur a eu du talent en choisissant des mots qui se sont maintenus en anglais. Dans le texte Cotton, il se sert quarante-deux fois du MA *plentee* 'abondance' pour traduire MF *foison*. L'emploi de *foison* au

<sup>5</sup> *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*. Oxford : Oxford U. P., 1971.

sens de 'grande quantité' n'est aujourd'hui courant en français que dans la locution adverbiale à *foison*. MA *foison* est attesté en anglais à partir du XIV<sup>e</sup> siècle mais tombe en désuétude et ne s'emploie plus aujourd'hui qu'en tant qu'archaïsme.

MF *tant de bien* devient MA *all the profite and gode*. L'addition de *profite* dans la version anglaise illustre la tendance bien marquée à employer tout au long des *Voyages* des paires synonymiques qui se composent d'un mot d'origine germanique et d'un emprunt au français.

Dans la phrase *Thei maken gret seruyse for lordes*, *seruyse* signifie par métonymie 'ce qui est servi et placé sur la table comme repas ; le repas placé devant une personne'. Dans le texte français, nous avons *entremes* 'entremets'. MA *entremess* apparaît ailleurs dans le MS Cotton avec un sens plus restreint : 'plat servi entre les plats principaux d'un festin'. Une nouvelle preuve que la version anglaise ne suit pas le texte français mécaniquement.

MF *ottroyer* 'octroyer' apparaît en anglais seulement dans Caxton. Le traducteur est obligé de se servir d'un mot différent. MA *graunten* qui traduit MF *ottroyer* est un emprunt au français attesté dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle.

Le moyen-anglais n'a pas adopté MF *gent* qui se traduit par *nacoun* : mot d'origine française qui, à son tour, vient du latin.

MF *guise* 'manière' provient du germanique en français. Aujourd'hui, ce mot est classé archaïque et littéraire. Bien que ce mot ait été adopté en anglais au début du XIV<sup>e</sup> siècle et qu'il ait été d'un emploi fréquent, il ne figure pas dans la traduction. MA *guise* est traduit par MF *maner* et s'emploie 124 fois dans les *Voyages*. Son emploi assez fréquent et quelque peu grammaticalisé dans des expressions comme *without ony maner of clothing*, *alle maner of bestes* etc. donne un certain goût français à la version anglaise.

L'expression MA *endowed with of nature* correspond à MF *garni de naturelment*. *To endow with* apparaît en 1420 selon l'*OED*, mais MA *garnish* date d'avant (XIV<sup>e</sup> s.).

MF *entencioun* est traduit par *lust and ymaginacoun*. AC *intention* a été emprunté au latin au XVII<sup>e</sup> siècle d'après l'*OED*. Ce dictionnaire ne cite pas la forme MA *entencioun*. L'*ODEE*<sup>6</sup> donne l'ancien français comme source immédiate ainsi que le dictionnaire *A Chaucer Glossary*,<sup>7</sup> qui enregistre vingt-deux attestations de ce mot dans Chaucer. Le traducteur de Mandeville se sert de deux quasi-synonymes pour traduire *entencioun* : MA *lust* est un mot indigène juxtaposé au MA *ymaginacoun* qui est un mot

<sup>6</sup> Onions, C. T. (ed.). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford : Clarendon Press, 1966.

<sup>7</sup> Norman, Davis, et al. *A Chaucer Glossary*. Oxford : Clarendon Press, 1979.

savant emprunté au français. Cet emploi de synonymes s'insère bien dans la tendance reconnue par Jespersen, Ullmann<sup>8</sup> et Mossé.<sup>9</sup> Ullmann écrit : « Au Moyen Age il était de coutume d'expliquer un mot français en y ajoutant un synonyme indigène. » Dans les *Voyages* nous trouvons plus de 120 paires de synonymes du type : *the Lond of Promysioun or of Beheste, oure feyth and oure beleue, thei engendren and bringen forth, etc.*

*The faire clothinge et the riche aray* traduisent *pas pur la beal vesture ne pur le beal parement*. MA *aray, array* 'habit d'apparat' correspond à MF *arroi* 'pompe, magnificence'. Au lieu des deux mots synonymiques anglais, un nouveau mot lexical d'origine française est introduit. Dans beaucoup de ces exemples, *aray* apparaît à la forme participe passé et s'associe à *richely* et *nobely* dans des expressions comme *fulle richely arrayed* ou *nobely arrayed*. Dans cet emploi, *aray* se classe comme poétique en anglais contemporain.

Il arrive que l'emprunt des éléments lexicaux se fasse au-dessus du niveau des mots. L'extrait contient des expressions entières empruntées comme MA *thei holden siege* qui correspond étroitement à MF *ils tiegnent siege*. Si le mot-clé d'une locution est d'origine française, la locution entière peut, par conjecture, provenir de cette langue. Dans l'exemple contemporain du texte Cotton cité par l'OED, MA *siege* s'associe à *lay* (*lay siege to*). C'est cette collocation qui s'est répandue. MF *tiegnent siege* aboutit donc, par traduction partielle, à MF *holden siege* qui ne s'est pas intégré dans la langue anglaise.

MA *to putten vnder hire subiiccoun* rend MF *mettre a dessouz de eux*. L'emploi du MA *subiiccoun* donne un caractère savant à la locution moyen-anglaise qui contraste vivement avec le caractère plus familier de l'expression française.

Un mot comme MA *subiiccoun* illustre bien les difficultés qui assaillent les étymologistes. Il est impossible de décider si un mot de ce type est un emprunt au latin ou au français. L'étude de ce mot particulier nous apprend qu'il apparaît en anglais en 1341 tandis que sa première attestation en français date de 1190. La locution verbale *mettre en subjection* se trouve en ancien français. Le fait que la même expression figure dans la version continentale<sup>10</sup> des *Voyages* contribue à supposer que la locution entière vient de l'ancien français.

<sup>8</sup> Ullmann, Stephen. *Semantics : an Introduction to the Science of Meaning*. Oxford : Blackwell, 1962. p. 153. "In the Middle Ages it was customary to explain a French word by adding to it a native synonym."

<sup>9</sup> Mossé, Fernand. *Esquisse d'une histoire de la langue anglaise*. Lyon : IAC, 1947. pp. 94-95.

<sup>10</sup> Letts, Malcolm. *Mandeville's Travels : Texts and Translations*. London : Hakluyt Society, 1953.

La locution verbale dans la construction MA *for to haue remembrance of hym* semble être empruntée pour rendre MF *pur auoir remembrance de ly*. Le mot-clé n'est pas traduit cette fois non plus. Il est intéressant de remarquer que le verbe *remember* 'se souvenir de' et ses dérivés continuent à être employés en anglais, contrairement au français où le mot est sorti d'usage depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. *Remembrance* 'souvenir' s'est maintenu en français comme archaïsme.

MA *by archieres and be strength of hem* s'emploie pour MF *par force darchers*. La locution prépositive *par force de* se rencontre en français au XII<sup>e</sup> siècle. La première attestation en anglais date du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Le complément d'agent *by archieres* est suivi de l'élément lexical *be force of them* d'une manière étrange. Prins<sup>11</sup> suppose que la locution adverbiale anglaise *by force* a été calquée sur l'AF *par force*.

Il est évident qu'il existe une correspondance étroite entre la version originale et sa traduction en anglais en dehors des exemples que nous venons de citer. Dans le passage examiné, vingt-six mots moyen-anglais d'origine française, dont trois apparaissent deux fois, correspondent exactement à leurs équivalents dans le texte français. Dans cette présentation, nous nous sommes bornés à examiner les cas de désaccord.

Il est à remarquer que le pourcentage des mots et des expressions d'origine française présente une grande variation. Ils se chiffrent davantage dans des passages à caractère encyclopédique, riches en descriptions et en énumérations. Cet usage semble refléter l'emploi de sources de Mandeville. Les mots d'origine française fourmillent aux chapitres XVII (*Knouleche and vertues of the verray dyamaunt*), XXX. (*Of the ryalle estate of Prestre Iohn*) et VII (*Of the connyng to knowen bawme*) auquel nous avons emprunté l'extrait suivant.<sup>12</sup>

First, yee schulle wel knowe that the \*naturelle \*bawme is fulle \*cleer and of \*\*cytryne \*colour and strongly smellynge. And yif it be thikke or reed or blak it is \*\*\*sophisticate, [that is to seyne \*contrefeted] and made lyke if for \*disceyt. And understondeth, that yif yee wil putte a litylle \*bawme in the \*pawme of youre hond ayen the sonne, yif it be \*fyn and gode, yee ne schulle not \*suffre youre hand ayenst the hete of the sonne. Also taketh a lytille \*bawme with the \*poynt of a knyf and \*touche it to the fuyr, and yif it brenne it is a gode \*signe. After take also a drope

<sup>11</sup> Prins, A. A. *French Influence in English Phrasing*. Leiden : Universitaire Pers, 1952. p. 86.

<sup>12</sup> Seymour, pp. 36–37.

of \*bawme and put it into a dissch or in a [<sup>\*\*</sup>cuppe] with mylk of a goot, and yif it be [<sup>\*</sup>naturelle] \*bawme, anon it wole take and beclippe the mylk. Or put a drope of \*bawme in \*clere water, in a [<sup>\*\*</sup>cuppe] of syluer or in a \*clere \*bacyn and stere it wel with the \*clere water, and yif that the \*bawme be [<sup>\*</sup>fyn and of his owne kynde], the water schalle neuere \*trouble ; and yif the \*bawme be <sup>\*\*\*</sup>sophisticat, [that is to seyne \*countrefeted], the water schalle become anon \*trouble. And also yif the \*bawme be \*fyn, it schalle falle to the botme of the \*vesselle as though it were quyksylver, for the \*fyn \*bawme is more heuy twyes than is the \*bawme that is <sup>\*\*\*</sup>sophisticate [and \*contrefeted].

Conformément au titre, cet extrait décrit le baume. AC *balm*, MA *bawme* présente une histoire intéressante qui est typique d'un grand nombre d'emprunts dans la langue anglaise. L'adoption du latin *balsamum* est déjà attestée en vieil-anglais, mais le sens général populaire est celui du MF *basme*, *baume*. La forme *bawme* dans les *Voyages* correspond à l'orthographe du texte français. L'orthographe anglaise contemporaine résulte d'une réfection d'après le latin qui est également responsable du doublet *balsam*.

Le deuxième extrait contient dix-neuf mots d'origine (partielle) française. La deuxième phrase mérite une mention spéciale :

*And yif it be thikke or reed or blak it is <sup>\*\*\*</sup>sophisticate, that is to seyne \*contrefeted and made lyke it for \*disceyt.*

MA *sophisticate* est un mot savant. L'*OED* fournit l'exemple ci-dessus comme la première attestation du mot en anglais. Il s'agit d'un adjectif verbal. Le premier exemple pour illustrer l'emploi verbal est également tiré de Mandeville. Il est naturel qu'un mot qui fait son entrée dans une autre langue se trouve expliqué par son synonyme. Ce qui est remarquable dans le cas présent, c'est que le mot qui sert à expliquer l'emprunt faisant son entrée dans une autre langue est à son tour un mot d'origine française emprunté antérieurement : *contrefeted*. On peut supposer, à juste titre, que *contrefeted* s'est suffisamment intégré dans la langue anglaise pour être considéré comme l'équivalent indigène commun d'un mot d'origine latine sur le point d'être naturalisé en moyen-anglais. Mais ce n'est pas le cas. Seul un des emplois de *contrefeted* est antérieur à celui de Mandeville, les autres sens le précèdent un peu. Pourtant, les dictionnaires attestent le mot correspondant MF *sophestekez* seulement en 1484, c'est-à-dire à peu près 80 ans plus tard.

Le même emploi explicatif du MA *contrefeted* se rencontre deux fois, immédiatement après l'exemple ci-dessus. Si le *bawme* n'est pas *sophisticate*, il est *naturelle*. MA *naturelle* se trouve deux fois dans le deuxième extrait. Une fois cet adjectif correspond au même mot en français. Ailleurs, MA



*naturelle bawme* rend MF *droit baume* 'baume véritable'. MA *naturelle*, un mot savant d'origine française, est employé pour rendre MF *droit*.

MA *fyn* 'pur, véritable, réel' figure quatre fois dans l'extrait. Trois exemples correspondent au MF *fin*. Le texte Cotton ajoute la construction *and of his owne kynde* à la deuxième occurrence pour traduire MF *verray* 'vrai, véritable, réel'.

L'emploi le plus courant de l'AC *very* 'très', comme dans l'expression *very big*, est le résultat de grammaticalisation. Les adverbes d'intensité qui peuvent porter sur un adjectif, un adverbe ou un verbe perdent souvent leur emphase par l'emploi fréquent. AC *very* signifiait primitivement 'vraiment'. De la même manière, l'adverbe d'intensité allemand *sehr* 'très' signifiait, à l'origine, 'avec douleur'. Au moment de la rédaction du texte Cotton, la grammaticalisation n'a pas encore eu lieu. Chacun des dix exemples de MF *verray* qualifient des noms et ont un contenu purement lexical.

MA *cuppe* traduit le mot français continental *hanappe*. Ce dernier a pénétré le moyen-anglais sous la forme *hanap* 'hanap, verre à pied, coupe' attesté pour la première fois seulement en 1494. Le texte anglais des *Voyages* contient *cuppe* emprunté au latin au dixième siècle. Le même mot a été emprunté au cours de la période moyen-anglaise, cette fois au français, et ainsi l'emprunt ancien s'est renforcé par le deuxième emprunt du même mot. Les deux formes apparentées ont fini par se mêler.

Le traducteur a aussi fait des innovations au niveau du vocabulaire indigène. MA *beclippe* 'cailler' est la seule attestation du mot dans ce sens dans l'*OED*.

Tous les exemples que nous venons d'énumérer montrent que l'influence directe du texte français original est moins significative qu'on l'a supposé. Le traducteur est un Anglais dont la maîtrise assez restreinte du français est démontrée par le grand nombre de contresens dans le texte Cotton. En dépit de cette insuffisance, il traduit avec une aisance naturelle et ne procède pas à la traduction mécanique et mot à mot du texte français. Il paraît avoir du talent pour choisir son vocabulaire. Les mots d'origine française qu'il emploie sont ceux qui ont, en effet, survécu.

Cette constatation correspond à celle de Johannes van der Meer<sup>13</sup> qui

<sup>13</sup> Meer, H. J. van der. *Main Facts concerning the Syntax of Mandeville's Travels*. Utrecht : Kemink, 1929. p. xii. Mandeville . . . « was more concerned with composing an interesting story than with giving an exact rendering of the original text. » . . . « Here and there [. . .] French influence on the syntax of Mandeville's language has to be assumed, but in nearly all cases this is to be considered rather as part of the French leaven that was permeating English so strongly in the Middle English period than as the direct influence of the original French text. »

a étudié la syntaxe des *Voyages de Sir John Mandeville* : Mandeville « a été plus concerné de rédiger une histoire intéressante que de donner une traduction exacte du texte original. » [...] « Ici et là [...] l'influence du français sur la syntaxe de Mandeville doit être présumée, mais dans presque tous les cas, elle est à considérer plutôt comme partie du levain français qui imprégnait l'anglais si fortement dans la période moyen-anglaise qu'une influence directe du texte français original. »

Ce que van der Meer a conclu à propos de la syntaxe des *Voyages* semble s'appliquer au vocabulaire aussi.

Mersand<sup>14</sup> finit son étude sur le vocabulaire de Chaucer en comparant le vocabulaire néo-latin de Chaucer, Gower et Mandeville. La dernière de ses conclusions générales mérite d'être citée : « Contrairement à ses contemporaines Gower et Mandeville, Chaucer semble avoir exercé un jugement remarquable dans l'emploi des mots romans qui sont devenus des acquisitions permanentes de la langue anglaise. »

La présente contribution a essayé de démontrer que cette opinion — quant à l'emploi des mots d'origine française par Mandeville — doit être reformulée.

#### Abréviations

VA	=	vieil-anglais (avant 1100)
MA	=	moyen-anglais (1100—1500)
AC	=	anglais contemporain
AF	=	ancien français (avant 1300)
MF	=	moyen-français (1300—1600)

---

<sup>14</sup> Mersand, Joseph. *Chaucer's Romance Vocabulary*. Port Washington, N. Y. : Kennikat Press, 1968. p. 138. « Chaucer seems to have exercised a remarkable judgement in using Romance words which have become more permanent acquisitions of the English language than the Romance words of his contemporaries, Gower and Mandeville. »

**A la recherche des origines de la langue hongroise  
en Russie sous la Révolution française**

**Le vocabulaire hungaro—franco—lapon du comte  
Ladislav Valentin Esterhazy**

**Tóth Ferenc**

Le petit recueil de mots français, hongrois et lapons, que nous publions ici, se trouve parmi les documents laissés par le comte Ladislav Valentin Esterhazy (1740–1805). Cette collection (Esterhazy Archives) est conservée dans la série de manuscrits de Newberry Library de Chicago.<sup>1</sup> Il s'agit de manuscrits de genres divers, classés et reliés certainement par la veuve du comte Esterhazy.<sup>2</sup> Une partie des manuscrits a été publiée<sup>3</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle par Ernest Daudet, mais la plupart en reste toujours inédite.

Mais qui était Ladislav Valentin Esterhazy ? Son grand-père, le comte Antoine Esterhazy, fut un des principaux généraux du prince François II Rákóczi qui le suivait à son exil en Turquie. Son fils, Valentin Joseph Esterhazy entra au service de la France en 1721. Ladislav Valentin Esterhazy naquit dans la commune du Vigan, en Languedoc, en 1740, du mariage de Valentin Joseph Esterhazy et de Philippine de Nougarede de La Garde.<sup>4</sup> Après la mort de son père, survenue en 1743, le comte Ladislav Bercsényi l'adopta et se chargea de l'éducation de l'orphelin. Esterhazy se souvint ainsi de son père adoptif dans ses mémoires :

---

<sup>1</sup> Newberry Library, Case 5002 Esterhazy Archives, Voir sur cette collection : Karrow, Robert W. Jr. : *Chicago's Napoleonic Treasures*, In : *Gazette of Napoleonic Studies* (?), Winter 1997, p. 22.

<sup>2</sup> Marie Françoise Ursule d'Hallweyl épousa le comte Esterhazy en 1784. (Voir leur contrat de mariage : Archives Départementales de l'Yonne, série Q 483.)

<sup>3</sup> *Mémoires du comte Valentin Esterhazy avec une introduction et des notes par Ernest Daudet*, Paris, 1905. (désormais : *Mémoires*) ; *Lettres du comte Valentin Esterhazy à sa femme 1784–1792 avec une introduction et des notes par Ernest Daudet*, Paris, 1907. ; *Nouvelles lettres du comte Valentin Esterhazy à sa femme (1792–1795) publiées par Ernest Daudet*, Paris, 1909.

<sup>4</sup> Archives Municipales du Vigan, série GG 17 fol. 23. ; Országos Levéltár (Budapest) P 186 fasc. 3 *Documents relatifs à la branche française de la famille Eszterházy*.

“...il me parlait toujours de ma famille avec égards et se trouvait heureux, disait-il, d'avoir pu en adopter un rejeton. Il ne m'appelait jamais que *Fiam* (mon fils) et voulait que je l'appelasse *atyam uram* (mon père).”<sup>5</sup>

Il commença sa carrière militaire pendant la guerre de Sept Ans dans le régiment de hussards Berchény. Il participa aux grandes batailles du corps français en Allemagne et fut promu lieutenant-colonel en 1761, à l'âge de 21 ans !<sup>6</sup> Bientôt, il obtint l'autorisation de lever un régiment de hussards (1764). Son rang et son intelligence lui procurèrent plusieurs missions diplomatiques en Europe centrale et probablement en Angleterre. C'était lui qui transmit, en 1770, le portrait du futur Louis XVI à Marie-Antoinette à Vienne.<sup>7</sup> Il y gagna la sympathie et la confiance de la future reine française qui, malgré les protestations de Marie-Thérèse, le combla de ses grâces.<sup>8</sup> Pendant l'effervescence populaire en 1775 (la Guerre des Farines), il se distingua à la tête de son régiment dans le rétablissement de l'ordre dans la région de Brie.<sup>9</sup> En 1780, il fut nommé général et l'année suivante gouverneur militaire de Rocroy.<sup>10</sup> C'est à cette période qu'il épousa la fille du riche comte d'Hallweyl.<sup>11</sup> Le zénith de sa carrière fut indubitablement le moment où il fut promu membre du Conseil de Guerre créé en 1787.<sup>12</sup> Sa carrière fut brisée enfin par les événements révolutionnaires. Néanmoins, il réussit à garder un poste très important dans la hiérarchie de l'émigration royaliste de Saint-Pétersbourg. En tant qu'envoyé du comte d'Artois auprès de Catherine II, il représentait les princes émigrés en Russie. La tsarine le combla de ses grâces et lui donna même des fiefs à Luka (aujourd'hui en Ukraine), dans ses territoires récemment occupés sur la Pologne. Esterhazy

<sup>5</sup> *Mémoires* p. 17.

<sup>6</sup> Zachar József : *Idegen hadakban*, Budapest, 1984. p. 434.

<sup>7</sup> *Idem.* p. 437.

<sup>8</sup> Voir à ce sujet : Franjou, Edmond : *Le comte Valentin Esterhazy, seigneur de La Celle-Saint-Cyr, confident de Marie-Antoinette*, Auxerre, 1975.

<sup>9</sup> Esterhazy, (V.), *Mémoires du comte...* op. cit. pp. 169—171.

<sup>10</sup> Bibliothèque Mazarine (Paris), série Ms. 2863 *État du régiment de hussards Esterhazy, dressé en 1781 et mis à jour jusqu'en 1784* fol. 2.

<sup>11</sup> *Mémoires* pp. 192—195.

<sup>12</sup> “Les membres de ce conseil, qui ne s'assemblera que que du 1er mai, iront pendant l'été voir les troupes et surprendre celles qu'ils soupçonneront d'être mal gouvernées. Ces huit officiers généraux sont aujourd'hui MM. de Puységur, de Jaucourt, de Guines — Lieutenants-généraux — mm. d'Autichamp, de Lambert et d'Esterhazy — maréchaux de camp — et M. de Gribeauval, chef de l'Artillerie, Lieutenant général ; ainsi que M. de Foucroy, lieutenant général à la tête du corps du Génie.” Bombelles, marquis de : *Journal Tome II*, Genève, 1982. p. 186.

s'y implanta avec sa famille en attendant les changements politiques favorables en France.

Esterhazy s'intéressa toujours à l'histoire de ses aïeux hongrois et il écrivit même une petite histoire du royaume de Hongrie en français destinée à l'éducation de son fils.<sup>13</sup> Très probablement il entendit ou lit sur le début de ce débat linguistique qui divisa depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle les penseurs hongrois préoccupés par la recherche des origines des Magyars. Les premiers ouvrages scientifiques sur la parenté linguistique du hongrois et des lapon et finnois virent le jour également à cette époque (Sajnovics 1770, Gyarmathi 1799).<sup>14</sup> Très probablement, il était ainsi au courant, par l'intermédiaire de ses parents hongrois par exemple, de la genèse de cette théorie. Étant à cette époque à Saint-Pétersbourg en Russie, il fut même à portée de vérifier l'exactitude de la doctrine de cette parenté linguistique.

Il parlait assez bien le hongrois depuis son enfance, où cette langue fut pratiquée dans la maison du comte Ladislas Berchény et dans les régiments de hussards français où il servit.<sup>15</sup> Très probablement, il connaissait plutôt le hongrois parlé que l'écrit, ce qui explique l'orthographe bizarre de quelques mots de son vocabulaire. Les patois des hussards des différentes régions de Hongrie y apparaissent nettement (tírd au lieu de térd = genou ; fírfi au lieu de férfi = homme ; kermek au lieu de körmök). Comme le français fut la langue maternelle de l'auteur, il transforma parfois les mots hongrois à la manière de leurs équivalents français. Ses lacunes en grammaire hongroise se manifestent aussi lorsqu'il emploie les mots au cas possessif (la voix = szava [sa voix] ; le nez = ora [son nez]). L'utilisation du pluriel est particulièrement remarquable (p. ex. pofak, orlúkok, kermek). On y aperçoit également l'influence phonétique de la langue russe dans la transcription de quelques mots hongrois commençant par le "h aspiré" (gash = has, gat = hát). Il se bornait dans le choix des mots à un vocabulaire de base. Commencé par le mot Dieu, le recueil comprend surtout des mots concernant la famille, le corps humain, les sens, les noms astronomiques et quelques expressions abstraites.

Malheureusement, nous ignorons les circonstances de la création du vocabulaire présent. Nous ne connaissons ni la personne qui pouvait

<sup>13</sup> "Abregé chronologique des Rois d'Hongrie", Newberry Library, Case MS 5002 Pt. 5 v. 2 *Mélanges*.

<sup>14</sup> Sajnovics, Joannis S. J. : *Demonstration idioma Ungarorum et Lapponum idem esse*, Hafniae, 1770. ; Gyarmathi, Samuele : *Affinitas linguae hungaricae cum lingvis fennicae originis grammaticae demonstrata nec non vocabularia dialectorum tataricarum et slavicarum cum hungarica comparata*, Gottingae, 1799.

<sup>15</sup> *Mémoires* p. 17. ; 27—28.

communiquer au comte Esterhazy les mots lapons, ni la date de la confection du recueil. Nous avons seulement une information précise sur son contact avec une femme âgée née en Laponie. Nous savons qu'il fit un voyage en Finlande du 24 avril au 28 mai 1796, où il a visité les nouvelles forteresses russes en tant qu'expert militaire. La rencontre se déroula le 20 mai où il prit la note suivante dans son carnet de voyage :

*"...nous avons été dîner a Bicklariz a 45 verstes de Wibourg chez un pasteur, qui n'y étais pas, nous y avons trouvé sa femme qui est jeune et asses jolie, et sa mere qui a 82 ans est née en Laponie, et se porte a merveille, apres un asses bon diner, nous avons continué notre route jusqu'à Frederickshaven..."*<sup>16</sup>

Aucune autre information ne confirme que le comte Esterhazy puisait son vocabulaire de la dame citée dans son carnet. Nous ne pouvons que présumer sa contribution éventuelle. Bien entendu, nous ne pouvons exclure la participation d'autre(s) individu(s) sachant la langue lapone. Nous ignorons également les raisons de son enquête. Nous présumons qu'il connaissait la théorie sur la parenté des deux langues et peut-être même l'ouvrage de Sajnovics, ou du moins il en avait entendu parler. En ce qui concerne le livre de Gyarmathi, il fut publié en 1799, date à laquelle Esterhazy fut complètement isolé de la vie culturelle hongroise. La visite de surprise chez ses parents à Vienne et à Kismarton (aujourd'hui Eisenstadt en Autriche) en 1804 ne nous semble pas prouver le contraire.

Bien entendu, le développement du hongrois et certainement celui du lapon rendrait hasardeuse une comparaison du présent vocabulaire à leur état actuel. Nous avons néanmoins choisi une méthode historico-synchronique en confrontant le recueil des mots de Ladislas Valentin Esterhazy aux vocabulaires apparus à la même époque dans les ouvrages de deux linguistes hongrois, János Sajnovics et Sámuel Gyarmathi, les précurseurs des études finno-ougriennes en Hongrie. Après avoir jeté un coup d'œil sur le corpus ainsi annoté,<sup>17</sup> il apparaît un écart considérable entre ceux-ci. Il est très surprenant qu'il y a très peu de mots qui coïncident avec les résultats des linguistes hongrois de l'époque. Comment expliquer cette différence ? S'agissait-il des sources tellement différentes ou bien les objectifs de recherches modifiaient les résultats ?

Esterhazy appartenait à une famille de la noblesse hongroise très fière des ses origines historiques. Les tribus nomades hongroises ont conquis le bassin des Carpates vers 895. Comme les autres peuples nomades, ces cavaliers de steppe parlant une langue finno-ougrienne s'étaient forgé une

<sup>16</sup> Newberry Library, Case MS 5002 Pt. 3 v. 4.

<sup>17</sup> Voir l'Annexe.

identité basée sur le mythe de la descendance à partir d'un seul ancêtre commun.<sup>18</sup> Après la sédentarisation et la christianisation des Hongrois nomades, les aïeux de la noblesse historique hongroise cherchèrent d'autres mythes pour légitimer leur conquête et leur droit à la propriété du pays. L'idée de la parenté des Hongrois avec les Huns et ayant ainsi droit au territoire situé dans le bassin des Carpates, en tant qu'héritage d'Attila, apparut dans les premières chroniques hongroises du Moyen Âge.<sup>19</sup> L'ascendance légendaire des Hongrois remontant aux Huns, et ainsi jusqu'à leurs aïeux mythiques, les Scythes, devint le principal élément de la conception médiévale de la nation hongroise. Cette conception l'emportait encore au début de l'époque moderne.

La théorie de l'ascendance hunnique apparut également dans les ouvrages français sur la Hongrie, comme dans l'*Histoire des Révolutions de Hongrie* (La Haye, 1739) et dans l'*Histoire générale de Hongrie* de Claude-Louis-Michel de Sacy (Paris, 1778).<sup>20</sup> Domokos Brenner attira ainsi l'attention du public français sur cette conception historique dans le premier livre de l'*Histoire des Révolutions de Hongrie* (1739) :

*“C'est le sentiment unanime des Historiens nationaux, et des étrangers, que les Hongrois tirent origine des Scythes, Nation célèbre dans l'Antiquité. Hérodote nous apprend, qu'après avoir vaincu les Mèdes, elle s'empara de toute l'Asie et poussa ses conquêtes jusqu'en Égypte, qu'elle auroit subjuguée, si elle ne se fut laissé fléchir par les soumissions et par les présens du Roi de ce pays. Joseph l'Historien et St Jérôme remontent dans l'antiquité la plus reculée, pour trouver l'origine des Peuples qu'on appelle aujourd'hui Hongrois. Ils les font descendre de Noé, par Japhet, et par Magog. Le nom de Magijar, qui en Langue Turque et en Langue Hongroise signifie Hongrois, semble favoriser cette origine. Ils ont aussi été connus sous le nom de Huns, qui étoient une branche des Scythes, selon Pline. Ils reconnoissoient Hunnor pour Chef de leur Tribu, ou de leur Nation. C'est de ce nom qu'est venu celui de Hungari, sous lequel ils sont aujourd'hui connus.”*<sup>21</sup>

Ladislav Valentin Esterhazy connaissait bien cet ouvrage puisqu'il le recommanda à ses enfants dans l'introduction de ses mémoires :

*“En lisant, mes enfants, l'histoire des révolutions de Hongrie, vous verrez les détails de la proscription de mon grand-père, et sa retraite à*

<sup>18</sup> Armstrong, J. A. : *Nations before Nationalism*, Chapel Hill, 1983. pp. 48—49.

<sup>19</sup> Ibidem. p. 50.

<sup>20</sup> Voir sur ce sujet : Köpeczi Béla : Egy felvilágosult magyar történelem, In : *Magyarok és franciák*, Budapest, 1985. pp. 373—402.

<sup>21</sup> *Histoire des Révolutions*. . . op. cit. pp. 3—4.

*Rodosto. Après sa mort, mon père, sans ressources, vint en France, où le comte, depuis maréchal, de Berchény, son compatriote et son parent, proscrit aussi, lui donna une compagnie dans un régiment de hussards qu'il avait levé, composé des émigrés de notre pays, qui étaient en grand nombre en Turquie et qui, sur son conseil, entraient au service du Roi Très-Chrétien.*"<sup>22</sup>

Par ailleurs, Ladislas Valentin Esterhazy appartenait à une ancienne famille de la noblesse hongroise particulièrement fière des ses origines historiques. Le maréchal de Marmont nous laissa un témoignage ironique sur l'arbre généalogique des Esterhazy conservé dans le château de Fraknó (aujourd'hui Forchtenstein en Autriche), ancien fief de cette famille, qui illustre bien leurs prétentions historiques :

*"Dans une des salles du château, on voit peint sur le mur un arbre généalogique qui n'annonce pas de médiocres prétentions. Adam en est le point de départ : il est représenté couché par terre : l'arbre est implanté dans son côté, traverse Seth, Noé, Cham, les patriarches, et finit en 1676 par Nicolas Esterhazy, palatin de Hongrie. Certes un tel document doit faire grande honte à la maison de Lévis, qui ne remonte qu'à la famille de la Vierge, ainsi qu'à la maison de Croï, dont les titres furent, comme chacun le sait, recueillis dans l'arche de Noé. On imagine bien que les Esterhazy sont les premiers à rire et à se moquer de cette folie."*<sup>23</sup>

Certainement, une des raisons de l'échec de l'enquête linguistique du comte Esterhazy fut cette conception politique inébranlable sur l'origine hunnique des Hongrois, surtout celle de la noblesse hongroise, qui constitua un élément très important de sa légitimation. Un peuple belliqueux ayant une splendide histoire était plus conforme aux idées de la noblesse hongroise qu'une ethnie peu connue vivant aux confins de l'Europe et en partie subjuguée par des peuples environnants. Les autres raisons possibles de la divergence des résultats des trois chercheurs hongrois (Sajnovics, Gyarmathi, Esterhazy) seraient plutôt de nature linguistique. Certainement, ils effectuèrent leurs recherches sur des personnes parlant des dialectes variés du lapon. Leurs méthodes furent également très diverses et, surtout dans le cas d'Esterhazy, très difficiles à reconstruire. De toute manière, ce petit recueil de mots témoignent de la recherche individuelle d'un amateur des

<sup>22</sup> *Mémoires* p. 3.

<sup>23</sup> *Voyage de M. le Maréchal duc de Raguse, en Hongrie, en Transylvanie, dans la Russie méridionale, en Crimée et sur les bords de la mer d'Azoff, à Constantinople et sur quelques parties de l'Asie Mineure ; en Syrie, en Palestine et en Égypte* Tome I, Bruxelles, 1837. p. 30.



langues de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et reste une véritable curiosité de l'histoire du début des recherches sur les origines hongroises.

### Annexe

françois	Hongrois	Lapon	françois	hongrois	Lapon
Dieu	Isten	jbmel <sup>24</sup>	le pied	lab	ülke
Le Ciel	menye	alme	le genout	tird	pouolw
Pere	attya	attye <sup>25</sup>	la peau	ber	nakke
mere	annya	jedne <sup>26</sup>	la chair	lyuscht	piergo
fil	fiu	alge <sup>27</sup>	les os	sont	takte
fille	Leanyka	neyta	le sang	Vér	var <sup>28</sup>
frere	battya	byalia	le Cœur	Sziv	vaymo
sœur	nény	obla	du lait	teÿ	melke
mari	firfi	olma	L'ouye	hallas	Kullem <sup>29</sup>
femme	asszony	nizum	La vue	Lattas	oynem
fille	Leany	Lenta	le gout	Iz	paynek
enfant	gyermeg	nuor <sup>30</sup>	L'odorat	Szaglalas	auvsam
homme	Ember	almats	le toucher	Erdeklezz	Kulmelem
les gens	Emberek	almatya	la voix	Szava	Izna
la tête	feÿ	oaive <sup>31</sup>	le nom	név	nabma
le visage	allorca	arrodey	le Cri	Kyaltas	Kyal <sup>32</sup>
le nez	ore	nyone <sup>33</sup>	le bruit	Larma	Klibma
les narins	orlökök	. . . . .	le hurlement	Kyaltas	tyerme
les yeux	Szeme	tyalmé <sup>34</sup>	le mot	Szo	pako
les sourcils	Szemildek	tyalmé hermé	le sommeil	halom	odem
les paupieres	Szemszer	tyalme Kalmé	l'amour	Szerelem	Kerezeurt (?)
L'oreille	fél	pél	la douleur	faydalom	vaÿve

<sup>24</sup> Gyarmathi p. 251 Jobmel, Jubmel, Ibmel; *Idem.* p. 71 Jubmel.

<sup>25</sup> Sajnovics p. 52 Atzhie, Atye; Gyarmathi p. 65 Attje.

<sup>26</sup> Sajnovics p. 52 Ædne, Æne; Gyarmathi p. 67 Edna.

<sup>27</sup> Gyarmathi p. 79 Pardne.

<sup>28</sup> Sajnovics p. 38 Vuor; Gyarmathi p. 91 Weri, Wir.

<sup>29</sup> Gyarmathi p. 73 Hallom (Hung.) = Kullem.

<sup>30</sup> Gyarmathi p. 86 Tjärmuk.

<sup>31</sup> Gyarmathi p. 78 Peja, Pe, Peae.

<sup>32</sup> Gyarmathi p. 71 Kajet (Lapp. et Finn.) = Kaját. Kajábál. Kiát. Kiált. Kiábál.

<sup>33</sup> Gyarmathi p. 78 Nior, Ner, Nir.

<sup>34</sup> Sajnovics p. 38 Szemme. Gyarmathi p. 86 Tjalme (Lapon. et Finn.) = Szalme.

le front	homlok	Gallo	le travail	munka	muode
les cheveux	hai	.....	l'ouvrage	dolog	pargo <sup>35</sup>
les joues	pofak	alol	la force	ero	nannotet <sup>36</sup>
la bouche	Szaÿ	nyalme <sup>37</sup>	la persistance	Ere	famo
la gorge	torok	Kaross <sup>38</sup>	le pouvoir	hatalom	famo
les dents	fog	palne <sup>39</sup>	le mariage	esvendés (?)	valdom
la langue	nyelv	nywg (?) <sup>40</sup>	la vie	ilet	elem <sup>41</sup>
la barbe	Szakal	Skaut	la hauteur	nevés	Swildo
le col	nak	tyapom <sup>42</sup>	L'ame	lilek	addanes
l'Epaule	bál	.....	la mort	halal	jabmen <sup>43</sup>
le coude	könyek	kardnyal <sup>44</sup>	le froid	hidegség	tiuskem
la main	Kéz	Két <sup>45</sup>	le monde	Keregség	Keule
le doigt	urak (ujak)	jurm	le globe	golobis	ruro
les ongles	Kermek	Kweper	le soleil	nap	juive
le ventre	gasch	.....	la lune	hold	mano <sup>46</sup>
le dos	gat	twabuk	l'Etoile	Sílag/Sélag	nasté <sup>47</sup>

<sup>35</sup> Gyarmathi p. 55 Tolok; *Idem.* p. 83 Tagam. Tagazjam (Lappon. et Finn.) = Tógom. Dógom. Dolgom. Dolgozom.; *Ibidem.* p. 87 Tolok.

<sup>36</sup> Gyarmathi p. 91 Ärres (Lappon. et Finn.) = Eres. Erös.

<sup>37</sup> Sajnovics p. 36 Szolve; Gyarmathi p. 55 Szájam = Scaaiam; *Idem.* p. 83 Su, Suu.

<sup>38</sup> Gyarmathi p. 85 Terkok (Lappon. et Finn.) = Torok. Torkok.

<sup>39</sup> Gyarmathi p. 80 Pek, Penk, Pink, Ponk.

<sup>40</sup> Gyarmathi p. 77 Nedma, Nialem, Nilm.

<sup>41</sup> Gyarmathi p. 67 Elem, Eleme; *Idem.* p. 92 Ällajet.

<sup>42</sup> Sajnovics p. 38 Nikke.

<sup>43</sup> Gyarmathi p. 68 Halal, Kalol.

<sup>44</sup> Sajnovics p. 38 Karnyel.

<sup>45</sup> Sajnovics p. 38 Kiet; Gyarmathi p. 73 Käsi, Kesi, Kez; *Idem.* p. 75 Kät, Kez, Kezi.

<sup>46</sup> Gyarmathi p. 69 Hald, Kold.

<sup>47</sup> Sajnovics p. 45 Tségald.

**Un projet de recherche au Département d'Etudes Françaises  
de l'Université Loránd Eötvös :  
un dictionnaire de collocations hongrois—français**

**Balogh Péter**

A notre département, mes collègues mènent plusieurs projets de recherche qui concernent essentiellement la linguistique et la littérature. Dans ce qui suit, j'aimerais vous présenter un projet linguistique qui a l'objectif de créer un dictionnaire de collocations destiné surtout aux locuteurs hongrophones qui voudraient approfondir leurs connaissances en français vivant.

Les recherches linguistiques étaient toujours privilégiées à notre département : pensons au dictionnaire de M. Eckhardt ou bien, plus récemment, aux recherches et aux publications de M. Bárdosi. Il est à remarquer que son dictionnaire phraséologique vient d'être traduit en russe ; le nouveau dictionnaire phraséologique français—russe a été publié il y a quelques semaines chez une maison d'édition de Iekaterinbourg.

Les recherches que j'aimerais vous présenter maintenant portent sur un autre domaine très intéressant de la linguistique qui est, malgré son importance, beaucoup moins étudié (par rapport aux locutions phraséologiques) : il s'agit des collocations. En collaboration avec l'éditeur de *Magyar Szókincstár*, une équipe de recherche travaille sur un nouveau dictionnaire bilingue de collocations qui serait le premier en Hongrie.

Avant de vous présenter les étapes de la recherche, il paraît utile de jeter un coup d'œil sur la définition de cette notion. Alors, qu'est-ce que c'est qu'une collocation ? D'après le dictionnaire de linguistique de M. Dubois,<sup>1</sup> la collocation est « la distribution établie entre les morphèmes lexicaux d'un énoncé, abstraction faite des relations grammaticales existant entre ces morphèmes (etc.) ». Cette définition peut paraître un peu trop théorique pour la plupart des locuteurs, il convient donc d'en donner une variante "pratique". Pour notre dictionnaire, le terme désigne des expressions, des constructions (quasi-)figées dont le sens est transparent, mais la forme est figée. Leur traduction en hongrois (ou en une langue étrangère en général)

---

<sup>1</sup> Jean Dubois et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973., p. 93.

peut causer des difficultés à cause du (quasi-)figement. Le domaine de recherche est donc relativement spécial, les chercheurs ont besoin de critères assez forts pour pouvoir distinguer les collocations des unités “supérieures” et “inférieures” qui les entourent dans la description linguistique. Les unités dites “supérieures” sont les locutions phraséologiques (ou phrasèmes) dont le sens n’est pas transparent. Les constructions libres (c’est-à-dire non figées)<sup>2</sup> et les mots composés peuvent être considérés comme les unités “inférieures”. Voyons-en quelques exemples.

Les expressions comme *casser sa pipe*, *fermer son parapluie* (au sens de ‘mourir’) ou *mettre les points sur les « i »* (qui veut dire ‘s’exprimer d’une façon claire’ et qui n’est pas l’équivalent du hongrois *felteszi a pontot az i-re*) ont un sens qu’on ne peut pas deviner : le sens de l’expression n’est pas égal à la somme du sens des composants, le sens n’est pas transparent.

Par rapport à ces expressions, le sens d’une construction comme *un célibataire endurci* est facile à deviner, on peut donc dire que le sens est transparent. Le problème apparaît plutôt dans la traduction : d’après le hongrois *megrögzött agglegény*, on ne trouvera jamais l’équivalent français. De plus, les adjectifs *endurci* et *megrögzött* ne peuvent pas être substitués par d’autres adjectifs ayant le même sens ; on peut donc constater que la synonymie est très restreinte pour les collocations. (Cf. *un célibataire entêté*, *têtu* ou *tenace*, *opiniâtre* etc. ou *egy makacs, konok, csökönyös (stb.) agglegény* ne donnent pas le même sens pour la construction en question.)

Dans le cas de *briser ses chaussures* au sens de ‘les assouplir quand elles sont neuves’ ou en hongrois *betöri a cipőjét*, pratiquement, il n’y a pas de synonymes. (Cf. *??assouplir ses chaussures* — ou un équivalent hongrois comme *??megpuhítja a cipőjét*, etc. ne conviennent pas).

Néanmoins, si la synonymie existe, ce qui d’ailleurs n’est pas rare, le nombre des synonymes n’est jamais très élevé. Pour caractériser la peur, par exemple, on peut trouver des synonymes, cf. *une peur bleue*, *blanche* ou même *très intense*, etc. — mais en tout cas, ils ne sont pas nombreux. Pour l’équivalent hongrois, *páni félelem*, on peut aussi dire *nagy, erős, rettentő félelem*, mais par rapport à une construction libre (cf. *une maison QUELCONQUE* ‘*VALAMILYEN ház*’) on pourrait compter des centaines d’adjectifs de caractérisation.

En ce qui concerne les autres unités “inférieures”, c’est-à-dire les mots composés comme *une nuit blanche* ou *l’eau douce*, etc. qui semblent avoir un rapport avec les collocations, il s’agit plutôt de métaphores (et ces unités

<sup>2</sup> En ce qui concerne le figement, nous acceptons en principe les critères de Gaston Gross, présentés dans « Degré de figement dans les noms composés », in : *Langages*, Paris, Larousse, p. 57–72, 1988.

ont, par conséquent, comme ces exemples le montrent bien, un sens non-transparent).

Pour nos recherches, il fallait tout d'abord établir une classification des collocations à recueillir. Pour l'instant, on est au début du travail, mais quatre groupes semblent comprendre la plupart des collocations :

1. substantif + adjectif (cf. *chaleur suffocante* 'fojtogató' ou plutôt **tikkasztó meleg** ou *cheveux fins* 'finom' — **vékony(szálú) haj**)
2. verbe + adverbe (cf. *désirer ardemment* 'hevesen, égőn' — **forrón vágyakozik, kíván**)
3. verbe + substantif (cf. *gagner 'nyer' de l'argent* — *pénzt keres* ou **composer un numéro** — **tárcsáz egy számot**, mais aussi **composer une symphonie** — *egy szimfóniát ír* (v. **komponál**), etc.)
4. adverbe + adjectif (cf. **gravement** *malade* et **grièvement** *blessé* pour **súlyos(an) beteg**, ill. *sérült*).

Pour pouvoir définir le nombre approximatif des collocations du français et du hongrois (afin d'en faire une sélection pour le dictionnaire), il est absolument nécessaire d'analyser des corpus. Du côté français, notre point de départ sera FRANTEXT de l'INALF (nous l'aurons d'ici quelques mois, si tout va bien) et la version électronique des dictionnaires unilingues les plus importants (tels que le Robert, le Lexis, etc.).

Du côté hongrois, la situation semble plus difficile, car le nombre (et surtout l'actualité) de nos dictionnaires comme le *Magyar Nyelv Értelmező Szótára* laisse à désirer. Mais, heureusement pour nous, notre futur éditeur nous a transmis des listes d'expressions très précieuses, qui nous épargnent plusieurs mois de recherche, contenant toutes sortes de constructions, expressions ou mots composés en hongrois — notre travail est donc maintenant de les classer, faire une distinction entre phrasèmes, constructions libres, substantifs composés et collocations. Ce sera, bien entendu, un travail "manuel" pour les mois qui viennent.

Pour le français, ces recherches seront plus rapides et plus profondes, car FRANTEXT rend possible la recherche par mots clés et aussi par catégories grammaticales (p. ex. quel est l'adjectif qui apparaît le plus souvent à côté d'un substantif donné ou quel est l'adverbe qui caractérise le plus souvent un adjectif ou un verbe, etc.). Nous aurons donc un corpus important des collocations les plus courantes du français et cette liste assez complète nous permettra aussi de compléter la liste des collocations hongroises : il ne nous restera qu'à trouver les équivalents.

Nous n'avons pas encore déterminé la forme, c'est-à-dire la structure de notre dictionnaire. En principe, l'objectif est de réaliser un dictionnaire

hongrois—français, car nous aimerions aider l'apprentissage du français aux locuteurs hungarophones qui ont souvent des difficultés à trouver les grands dictionnaires unilingues du français qui, malheureusement, ne sont pas encore accessibles à tout le monde. Nous voudrions aussi compléter notre dictionnaire d'un index qui permet de trouver plus facilement les collocations aussi dans la direction français—hongrois ; cet index rendrait possible l'utilisation de notre ouvrage aux locuteurs francophones ayant l'intention d'apprendre le hongrois.

## Les activités ludiques en classe de FLE

Tóth Judit

Avant tout il nous semble nécessaire de préciser ce que nous entendons par *activité ludique*. L'adjectif *ludique* provient du nom latin *ludus* 'jeu' et signifie : 'relatif au jeu'. *Ludique* s'emploie également en tant que substantif. Dans le dictionnaire le *Petit Robert*, on peut lire la définition suivante de Robert Caillois<sup>1</sup> : « Le ludique c'est l'activité libre par excellence ».

L'activité ludique n'est donc rien d'autre que le jeu. Dans notre acception c'est avant tout un jeu didactique, utilisé dans le processus d'apprentissage. Mais qu'est-ce que le jeu ? Selon la définition du *Petit Robert*, le jeu est une « activité physique ou mentale purement gratuite qui n'a dans la conscience de celui qui s'y livre d'autre but que le plaisir qu'elle procure. » Plus loin, toujours dans le même article du dictionnaire, on trouve une autre définition selon laquelle le jeu est « une activité organisée par un système de règles, définissant un succès et un échec, un gain et une perte ».

Que l'on prenne l'une ou l'autre définition, il n'en reste pas moins vrai que le jeu a toujours été présent dans l'histoire de l'humanité. Il suffit d'évoquer l'expression *homo ludens* pour s'en convaincre. En effet, le jeu accompagne toute la vie de l'être humain mais c'est pendant la période de l'enfance que son rôle est primordial : le jeu est indispensable à l'équilibre affectif et intellectuel de l'enfant, c'est une activité dans laquelle toute sa personnalité est concernée. Il est notoire que jusqu'à l'âge de 6—7 ans, le jeu est l'activité principale de l'enfant.

Le besoin de jouer continue à subsister durant les années scolaires, le jeu ne peut donc pas être chassé de la pratique pédagogique des enseignants. Les jeux didactiques, utilisés dans le processus d'enseignement/apprentissage, remplissent avant tout la fonction du plaisir et de la détente. Le grand pédagogue Pestalozzi, disait à l'époque qu'apprendre sans joie ne valait pas un sou. Cependant, tout en étant d'accord avec Pestalozzi, il nous semble pertinent d'insister sur la valeur éducative du jeu. Non seulement ce dernier permet de rendre le cours plus varié, mais il aide à maintenir la motivation des apprenants en les libérant de l'anxiété, du stress, et contribue ainsi à l'efficacité du cours.

---

<sup>1</sup> R. Caillois est l'auteur de l'ouvrage *Les jeux et les hommes* (Gallimard, Paris, 1958).

En effet, le jeu crée une certaine tension intérieure dans l'élève mais cette tension n'a pas les mêmes effets que le stress, bien au contraire, grâce à elle l'élève se concentre mieux et par la suite, le renforcement, la fixation de la matière sera plus efficace. Le jeu apprend à l'élève à évoquer rapidement les acquis et à appliquer ceux-ci de façon logique et créative dans des situations nouvelles ou inhabituelles, en développant ainsi chez l'élève des capacités intellectuelles générales comme le sens logique et la réflexion combinatoire, ainsi que la mémoire productive et reproductive voire même l'imagination, l'observation et la créativité. En outre, le jeu encourage la socialisation des élèves. Cette constatation est valable pour les jeux de compétition avant tout, mais aussi pour toute activité ludique se pratiquant en groupe ou en tandem. Vu le nombre faible des jeux proposés en classe de langue comme travail individuel, le rôle des activités ludiques dans la socialisation des apprenants nous semble évident. La tâche commune, la nécessité d'interactions au cours de ces activités amènent l'élève à coopérer avec les autres et l'acceptation des règles communes lui apprend à être patient et tolérant.

Aujourd'hui, la plupart des enseignants reconnaissent l'utilité des activités ludiques mais dans la pratique quotidienne ils ne les utilisent qu'occasionnellement, trop souvent encore comme une activité bouche-trou, c'est-à-dire pour terminer une leçon quand on a encore quelques minutes de libre ou pendant un cours qui précède ou suit les vacances ou encore, pour récompenser une classe qui a bien travaillé. En d'autres termes, les activités ludiques sont encore bien souvent considérées comme une perte de temps, comme si elles empêchaient d'« avancer » avec le programme, avec la matière. Or, nous ne pensons guère que le jeu soit synonyme d'inactivité. Ce n'est qu'en apparence que le jeu en classe de langue détourne l'attention des élèves, les distrait de l'apprentissage, de la matière traitée.

En réalité, les activités ludiques utilisées en classe de langue, notamment en classe de FLE, peuvent aider à remédier à un phénomène bien fâcheux : on voit souvent que nos élèves apprenant le français sont capables de réciter les dialogues de la leçon ou de faire les exercices s'y rattachant, mais ils ont de grandes difficultés dès qu'ils essaient de s'exprimer en français spontanément. Plus souvent encore, ils n'essaient même pas. Il est vrai qu'aux cours de français, le temps consacré à la production orale des apprenants est nettement insuffisant. C'est dans ce domaine que les activités ludiques peuvent apporter une aide précieuse en offrant un contexte idéal pour la libération de l'expression orale des apprenants.<sup>2</sup>

Les jeux langagiers, les activités de simulation et les exercices de

---

<sup>2</sup> Voir à ce propos notamment l'ouvrage de F. Weiss : *Jeux et activités communicatives*



créativité permettent de manier certaines régularités de la langue, et d'utiliser cette dernière de façon plus spontanée en réemployant les moyens linguistiques acquis de façon plus personnelle que lors des exercices dirigés, contrôlés. C'est justement l'objectif principal des jeux didactiques.

L'expression spontanée lors des activités ludiques donne l'occasion à l'élève de montrer qu'il est capable d'extraire des éléments de langue acquis (du vocabulaire et des structures grammaticales, appris pendant les cours), les moyens nécessaires à l'interaction en question, à la situation de communication donnée. En plus, l'utilisation libre de mots ou de structures syntaxiques au cours d'un jeu peut constituer une situation de communication plus authentique que la mémorisation des dialogues ou les exercices structuraux.

Mais, pour que la finalité des activités ludiques soit atteinte, il faut incorporer celles-ci dans le processus d'apprentissage et dans les moments de la classe de FLE de façon logique, avec un objectif bien précis en adaptant et en rattachant l'activité à la matière traitée. Il découle de ceci que le jeu didactique ne doit jamais être proposé à l'improviste.

Au contraire, le choix et la préparation des activités ludiques exigent un travail sérieux de la part du professeur. Le choix doit se faire en fonction de l'objectif ou des objectifs de la leçon donnée. Dans le cas où l'enseignant décide de faire des activités ludiques un mode privilégié d'apprentissage comme le propose certains didacticiens surtout pour les jeunes enfants,<sup>3</sup> il est utile de se fixer un calendrier du jeu, un programme, un plan pour le semestre ou même pour l'année. Ainsi on peut préparer les activités bien avant le cours, et prévoir le matériel nécessaire à l'avance. Le temps et les efforts que le professeur mettra à l'élaboration de supports et de matériel "durable" ne seront pas peine perdue, car il pourra les réutiliser pendant des années. Pour ce qui est de la place du jeu, il peut avoir lieu aux différentes phases du cours : au début, comme une activité de réchauffement pour briser la glace, pour motiver les élèves, au milieu ou à la fin du cours comme entraînement, pour mieux fixer les acquisitions, en les réutilisant de façon ludique.

La durée du jeu didactique varie entre de 5 à 20 minutes selon l'âge des apprenants, ainsi que selon le caractère du jeu et l'objectif fixé. Pour qu'une activité ludique atteigne son objectif pédagogique, il est indispensable que la consigne, les explications du professeur soient claires et accessibles aux

---

*dans la classe de langue*, Hachette, 1983, et *Jouer, communiquer, apprendre*, Hachette 2002.

<sup>3</sup> Voir notamment l'œuvre de P. Julien : *Les activités ludiques*, CLE International, 1988.

élèves. A ce propos une question se pose : Faut-il donner les consignes en langue maternelle ? Il nous semble que cela dépend toujours du niveau langagier des élèves et de la complexité des explications que nécessite le jeu en question. De toute façon, il est bon d'habituer les élèves à entendre les consignes simples en français, car la terminologie du jeu contribue aussi à l'enrichissement du vocabulaire des apprenants. Néanmoins, il est plus approprié de décrire le jeu et d'en présenter les règles en langue maternelle chaque fois que l'explication en français serait trop compliquée.

Avant que les élèves ne commencent l'activité, le professeur doit donner un délai, un temps limite et prévoir une activité complémentaire pour ceux qui finiraient la tâche avant le délai fixé. D'ailleurs, il appartiendra au professeur de décider s'il fera strictement respecter le temps limite ou non. Dans ce domaine aussi, une certaine souplesse semble indispensable. D'une part, parce que le déroulement d'une activité peut différer de celui que le professeur avait prévu, d'autre part, parce qu'il existe des types d'activités dans lesquels, en cas de besoin il vaut mieux laisser un peu plus de temps pour que les élèves les plus lents puissent aussi avoir le sentiment de succès. Ce dernier est un facteur important dans la motivation de l'apprenant car, pour ressentir le succès, l'apprenant est capable de faire de nouveaux efforts. Quand il réussit dans le jeu, l'élève se sent apte à apprendre des choses plus difficiles également, ce qui, par conséquent, renforce sa confiance en lui-même.

La réussite est en relation étroite avec l'évaluation de la performance des apprenants de la part de l'enseignant. C'est l'évaluation qui valorise et renforce le sentiment de succès ou d'échec et qui rend juste le résultat du jeu. Il est important de noter que l'évaluation des activités ludiques ne doit pas être sommative, et ne doit jamais équivaloir à la notation ni même aboutir à celle-ci. C'est l'évaluation verbale, la louange ou encore la distribution de petits cadeaux (p. ex. diplômes d'honneur) qui peuvent remplacer les bonnes notes.

Dans le cas de jeux de compétition, il convient de faire attention à la composition des équipes : dans le cas où les bons élèves travailleraient ensemble, les plus faibles n'auraient jamais le sentiment de réussir et de progresser. Par contre, au sein d'un groupe hétérogène, les élèves ayant des capacités individuelles plus modestes n'auront pas le sentiment d'échec et pourront même faire des progrès grâce au travail collectif, grâce aux interactions avec les élèves plus forts. Cependant, une grande partie des activités ludiques est dépourvue d'esprit de compétitivité et doit se dérouler dans une atmosphère non contraignante de coopération, dans un climat de tolérance, afin de favoriser les échanges dans une communication aussi authentique que possible.

En ce qui concerne la typologie des jeux utilisés en classe de langue, la littérature didactique consacrée à cette problématique propose différentes classifications, selon divers points de vue, dont chacun peut paraître arbitraire. On peut classer les activités ludiques selon la forme, l'objectif visé, la fonction, le contenu, le genre, ou le thème de l'activité. On distingue des jeux sensorimoteurs, mentaux, symboliques, artistiques, des jeux de créativité, des jeux métalinguistiques ou langagiers, des jeux réglés ou encore des jeux de compétition. Dans les ouvrages consacrés au jeu, les critères de classification sont souvent mêlés.

Il nous semble pertinent de faire la distinction entre jeu et simulation. A cette dernière appartiennent tous les jeux de rôle et de dramatisation ainsi que les sketches et improvisations. Mentionnons que la simulation globale, devenue une méthode d'enseignement autonome, constitue une expérience pédagogique intéressante dans l'enseignement du FLE.<sup>4</sup> Les différentes techniques de simulation offrent un terrain privilégié pour la libération de l'expression orale des apprenants. Celles du remue-méninges (brainstorming), tout comme les jeux langagiers et les jeux de créativité, peuvent être utilisés dans la classe de langue dans le but d'entraîner les élèves à l'expression écrite aussi. De plus, toutes ces activités permettent de développer chez l'apprenant l'originalité, la flexibilité, la fluidité, donc la richesse de ses productions verbales.

La dernière partie du présent travail a pour but d'attirer l'attention sur trois ouvrages publiés en langue française, dont aucun n'est récent mais dont chacun présente une gamme étendue d'activités ludiques qui, dans leur majorité, sont directement utilisables pendant les cours de français. Nous sommes persuadés que chacun des professeurs de français désirant saupoudrer sa pratique pédagogique quotidienne avec des activités ludiques et créatives qui sortent du cadre scolaire ordinaire peut le faire en puisant dans ces livres des idées et des conseils précieux.

Le premier livre est l'œuvre de F. Debyser et de J. M. Carré. Au sein d'un groupe d'experts du C. I. E. P. (B. E. L. C.), les auteurs font des recherches sur le rapport entre langage et créativité depuis une trentaine d'années. Les fruits de leurs recherches ont été publiés, entre autre, dans le recueil dont le titre est *Jeux, langage et créativité*. L'ouvrage se propose d'intégrer le jeu à la procédure d'apprentissage du français, langue maternelle ou langue étrangère. Les auteurs affirment l'hypothèse selon laquelle « à tout niveau on peut inventer des mots, des phrases, des discours, des récits, des messages, des poèmes. Mais il faut pour cela retrouver un peu

---

<sup>4</sup> Les partisans les plus connus de cette méthode sont F. Debyser et J. M. Carré, auteurs respectifs des livres *L'immeuble* et *Le Cirque*.

l'attitude ludique de l'enfant inventeur du monde et du sens. »<sup>5</sup> Bien que nous soyons d'accord avec cette hypothèse, il nous semble cependant que les jeux de créativité, présentés dans l'ouvrage en question ne peuvent pas être utilisés à tout niveau d'apprentissage du FLE. Ils conviennent surtout à un public adulte ou de grands adolescents ayant des connaissances solides sur la langue française, ce qui correspond à un niveau plutôt avancé. Ainsi, l'ouvrage de Carré et de Debyser peut représenter une aide précieuse dans l'enseignement supérieur, dans les études du français, surtout pour les cours pratiques de conversation ou de jeux de drame. En outre, il peut être utilisé avec succès dans des stages de formation continue des professeurs de français de l'éducation nationale.

Le second ouvrage que nous voulons brièvement présenter est intitulé *Jeux et activités communicatives dans la classe de langue*, son auteur est F. Weiss. Ce livre ne comporte pas de chapitres théoriques. C'est un recueil présentant différentes techniques de libération de l'expression orale (plus rarement de l'expression écrite), des techniques de questionnement, des situations de communication, des jeux de rôle, des jeux de créativité, ainsi que des jeux avec des lettres, des chiffres et des mots. L'objectif de l'ouvrage est de donner envie aux professeurs de FLE de faire pratiquer ces techniques et ces activités à leurs élèves tout en les adaptant aux besoins de leurs groupes classes. La plupart des activités décrites exigent un travail collectif ou de petits groupes et sont destinées à l'enseignement secondaire ou supérieur, mais aussi à l'enseignement pour adultes. Les activités sont présentées sous forme de fiches pédagogiques comprenant chacune le titre de l'exercice, l'indication du niveau du public visé, l'objectif, ainsi que le matériel ou la préparation que nécessite le déroulement de l'activité donnée. Dans le cas de certains jeux, l'auteur présente également des variantes.

Le troisième ouvrage, celui de P. Julien, a paru dans la série *Techniques de classe* du CLE International et porte le titre *Activités ludiques*. Comme les autres membres de cette série, celui-ci est aussi un livre très pratique, clair de conception, bien construit. Il se compose de 70 fiches d'activités ludiques classées par genre : jeux de présentation, jeux alphabétiques et orthographiques, jeux pour compter, pour jouer avec du vocabulaire ou des structures, jeux d'écrit et de dramatisation. Chacune des fiches comporte une indication sur le degré de difficulté (sur le niveau du public visé), sur l'objectif pédagogique et le matériel nécessaire. Le déroulement de l'activité est bien précisé avec des consignes à donner à la classe, avec des variantes ou prolongements possibles et des exemples de réalisation. Le livre de P. Julien peut être conseillé avant tout pour les enseignants de français travaillant

<sup>5</sup> J. M. Carré—F. Debyser : *Jeu, langage et créativité*, Hachette, 1991. p. 12.

avec de jeunes enfants, ainsi que pour les formateurs de formateurs, mais plusieurs entre les jeux décrits peuvent être utilisés avec succès dans l'enseignement secondaire aussi.

Pour terminer nous voudrions faire une remarque intéressante concernant l'expérience d'une ancienne étudiante de notre école supérieure. Durant son stage pédagogique d'un mois il y a quelques années elle avait organisé tous ses cours autour d'activités ludiques. Elle a joué avec les élèves de chaque groupe-classe quasiment à chaque cours. Elle a trouvé que les débutants, quel que fût leur âge, étaient beaucoup plus actifs et motivés dans les jeux que les élèves qui apprenaient déjà le français depuis quelques années. Peut-on déduire de cette observation que dans la classe de langue étrangère, l'enseignant doit habituer ses élèves aux activités ludiques dès le début de l'apprentissage, même si, en principe, le jeu est une activité toute naturelle en langue maternelle ? Il nous semble bien que la réponse à cette question devrait plutôt être affirmative.

### Bibliographie

CARÉ, J. M.—DEBYSER, F. : *Jeu, langage et créativité*, Hachette, Paris, 1991.

GYŐRI, GY. : *Didaktikai játékok*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1974.

JULIEN, P. : *Activités ludiques*, CLE International, Paris, 1988.

PASQUIER, N. : *Jouer pour réussir*, Nathan, Paris, 1993.

*Le Petit Robert — dictionnaire de la langue française*, Dictionnaires le Robert, 1992.

WEISS, F. : *Jeux et activités communicatives dans la classe de langue*, Hachette, Paris, 1983.

WEISS, F. : *Jouer, communiquer, apprendre*, Hachette, Paris, 2002.



**Le fonctionnement de l'article en français et en hongrois  
Etude contrastive des systèmes d'articles des deux langues  
(Présentation de thèse)**

**Vágási Margit**

**1. L'objet, les visées et les méthodes appliquées de la recherche**

**1.1. L'objet de la recherche**

Nos recherches ont pour objet l'analyse contrastive des systèmes d'articles hongrois et français et celle de l'emploi des articles dans les deux langues. Plus particulièrement, nous tâchons d'établir les différences et les similitudes que présentent les deux systèmes ainsi que l'analyse des influences pédagogiques de celles-ci dans l'enseignement du français langue étrangère.

**1.2. Les objectifs visés**

Par la confrontation des articles français et hongrois sur le plan paradigmatique et pragmatique, nous avons pour but de faciliter l'appropriation de l'emploi correct des articles français aux hongarophones.

Les études contrastives portant sur les articles français et hongrois nous permettent d'attirer l'attention sur les difficultés de l'apprentissage et de l'enseignement du phénomène linguistique en question, de même que sur l'influence de la langue maternelle sur la langue étrangère à acquérir.

Les similitudes et les différences établies dans l'emploi des articles hongrois et français, les conclusions tirées des conséquences linguistiques et pédagogiques de celles-ci pourront être directement utilisées dans la confection des manuels, des documents pédagogiques, tout comme dans les cours de français langue étrangère et dans la formation des professeurs de français.

Nous savons bien que l'apprentissage d'un phénomène de la langue étrangère connu par l'élève dans sa langue maternelle se fait plus facilement et plus rapidement, avec moins d'efforts, que l'apprentissage d'un phénomène qui n'existe pas dans la langue maternelle de l'apprenant.

Pour ce qui est de l'article en tant que moyen linguistique, il existe aussi bien en français qu'en hongrois ; c'est une catégorie grammaticale

pertinente, un moyen d'expression important de l'opposition défini/indéfini dans les deux langues.

Le hongrois et le français, bien qu'originaires de deux familles de langues différentes, connaissent tous les deux l'article, sans qu'il y ait cependant correspondance absolue dans l'usage qu'ils en font. En effet, l'article ne constitue pas une catégorie grammaticale universelle, il n'y a qu'à peu près la moitié des langues qui le possède (RÉGER 1916). Parmi les langues finno-ougriennes, seul le hongrois l'a développé. Les langues néo-latines le possèdent toutes, malgré le fait que le latin vulgaire ne le connaissait pas.

Bien qu'il n'y ait pas de parenté génétique entre le hongrois et le français, les deux langues présentent une certaine affinité, par le développement du système d'articles c'est-à-dire qu'elles appartiennent à la classe des « langues à article ». Cette similitude est aussi importante pour un Hongrois apprenant le français que pour un Français apprenant le hongrois, étant donné que dans ce domaine une interférence positive se manifeste entre les deux langues :

*Apám Ø tanár. — Mon père est Ø professeur.*

*Apám a tanár. — Mon père est le professeur.*

Quant à la langue russe, elle ne peut pas formellement distinguer le contenu sémantique des deux phrases ci-dessus :

*Apám Ø tanár. — Мой отец учитель.*

*Apám a tanár. — Мой отец учитель.*

Ces exemples nous permettent de faire deux remarques importantes concernant l'analyse contrastive des langues. Premièrement, la comparaison des langues entre lesquelles il n'y a pas de parenté génétique peut aussi mener à des constatations d'importance typologique. Deuxièmement, nous pouvons nous heurter à de vraies difficultés en cherchant les équivalents des exemples pris dans des langues possédant l'article dans celles qui ne le connaissent pas. Dans la langue russe par exemple, c'est la situation ou le contexte qui rend possible la distinction du contenu des deux phrases ci-dessus.

### 1.3. Le contexte scientifique et les méthodes appliquées

L'étude s'appuie dans une large mesure sur les ouvrages présentant des résultats de l'enseignement des langues étrangères (DEZSŐ—NEMERE 1972, DEZSŐ 1984, BUDAI 1979, STEPHANIDES 1974, SZÉPE 1976) avant tout sur ceux de l'enseignement du français langue étrangère (KELEMEN 1974, 1982, 1988, CSÉCSY 1996, PERROT 1974, 1988, 2000).



En ce qui concerne la conception de nos analyses contrastives, elle a été influencée, en premier lieu, par les œuvres des deux grandes autorités en la matière, celles des professeurs JOLÁN KELEMEN et JEAN PERROT.

Sur le plan formel nous avons choisi l'analyse morpho-syntaxique, étant donné que l'objet de la recherche se situe à la rencontre des deux aspects de la langue (morphologique et syntaxe). L'article est un morphème qui précède le nom tout en formant avec ce dernier un groupe nominal. D'une part, il se comporte comme catégorie morphologique, embrasse les noms ; il peut être considéré comme « marque » des noms. D'autre part, sa fonction principale, qui est la détermination, se réalise au niveau des groupes nominaux et des phrases.

Conformément au modèle traditionnel des analyses contrastives, (DEZSŐ—NEMERE 1972, PERROT 1972, SZÉPE 1974) le développement de l'objet de l'étude est dominé par deux aspects :

1) l'aspect théorique (la description des systèmes d'articles hongrois et français, l'établissement des similitudes et des différences).

2) l'aspect pratique (l'analyse contrastive de l'emploi des articles dans les deux langues). Les études théoriques offrent un cadre convenable à l'analyse pratique, à la comparaison.

Par l'établissement et la présentation des contrastes et par l'analyse pédagogique de ceux-ci, nous nous proposons avant tout de servir l'enseignement du français langue étrangère, facilitant à la fois le travail du professeur et de l'apprenant.

Pour ce qui est des méthodes appliquées au cours des analyses, l'approche descriptive se complète par des points de vue de la linguistique appliquée. L'analyse, qui se veut avant tout synchronique, est appuyée et précisée par quelques remarques historiques estimées nécessaires.

L'approche paradigmatique et pragmatique de l'objet de la thèse, l'analyse contrastive d'un corpus que nous nous sommes constitué nous permettent de faire la comparaison des systèmes d'articles hongrois et français, d'en établir les similitudes et les différences, et de définir et apprécier le rôle que ces dernières jouent dans l'enseignement du français langue étrangère, ainsi que dans celui du hongrois langue étrangère.

## 2. La constitution de l'ouvrage

Le travail comprend huit chapitres.

2.1. Précédé d'une *Introduction*, le chapitre 2 (*Arrière-plan théorique*) aborde trois ensembles de problèmes.

Premièrement, nous donnons un bref aperçu historique sur la genèse de l'article (sous-chapitre 1), et ceci pour une double raison. D'une part,

parce que l'article n'existe pas dans toutes les langues. Environ la moitié des langues l'a développé (RÉGER 1916) (y compris le hongrois et le français), le reste s'en passe tout en étant capable d'exprimer les mêmes contenus sémantiques (actualisation, individualisation, généralisation etc.) que les langues possédant l'article à l'aide de ce dernier. D'autre part, on découvre des similitudes dans la genèse des articles des différentes langues, et celles-ci, à notre sens, avaient de l'influence sur leur fonctionnement et leur usage dans les langues modernes.

Quant à l'article défini, il a pour origine un démonstratif dans les langues qui le connaissent, et il continue à porter la valeur anaphorique de celui-ci. En même temps, il est important de remarquer que le russe, qui ne possède pas l'article, recourt souvent aux démonstratifs (*этом, том*) pour exprimer les mêmes valeurs que l'article dans les langues qui le connaissent. Dans la grammaire textuelle, par exemple, l'article défini est appelé article anaphorique.

Pour ce qui est de l'article indéfini, c'est un numéral inaccentué (*egy, un, ein*) conservant la double fonction dans les langues modernes, à l'exception de la langue anglaise (*one ≠ a, an*).

Deuxièmement, nous passons en revue les fonctions *sémantique, morphologique* et *syntactique* de l'article (sous-chapitre 2). Sur le plan *sémantico-fonctionnel*, l'article appartient à la classe des déterminants, étant l'outil fondamental de la détermination du substantif qu'il précède (BAYLON—FABRE 1978, KUGLER 2000). Les déterminants — y compris l'article — indiquent des contrastes logico-sémantiques comme par exemple défini/indéfini, spécifique/générique etc., et actualisent le substantif qu'ils accompagnent (BAYLON—FABRE 1978, GREVISSE 1986, KACNELSZON 1983, MAINGUENEAU 1996).

Définir d'une manière générale la fonction des articles en hongrois et en français, n'est pas une tâche difficile. L'article défini marque, en effet, dans les deux langues, le caractère déterminé de la personne ou de la chose désignée par le substantif. Il s'agit d'une personne ou d'une chose connue, identifiée grâce à une situation de communication, à un contexte ou à des facteurs extra-linguistiques : *J'ai vu le film (que tu m'avais proposé ; dont tu m'avais parlé) / Láttam a filmet (amit ajánlottál ; amelyről beszéltél)*.

Le caractère défini de la chose ou de la personne désignée par le nom, exprimé par l'article défini peut avoir deux aspects, *spécifique* (*Le professeur arrive — Jön a tanár*) et *générique* (*L'homme est mortel — Az ember halandó*).

En ce qui concerne la valeur sémantique de l'article indéfini, il marque dans les deux langues que la chose ou la personne désignée par le substantif n'a pas été identifiée, donc elles sont inconnues : *Un étudiant est venu*

*te chercher. L'étudiant a laissé un message. / Egy diák keresett. A diák üzenetet hagyott.* Après avoir été mentionné pour la première fois, le référent inconnu et indéterminé devient connu et déterminé, ainsi il sera désormais précédé de l'article défini.

Dans le cadre de la détermination, fonction primordiale des articles, il est à remarquer une différence importante entre l'article défini et indéfini. L'article défini, outre son marquage de l'actualisation, permet l'identification du référent : *Le professeur entre dans la classe. / A tanár belép az osztályba.* L'article indéfini, en revanche, est un pur actualisateur. Il indique que le nom possède un référent réel, celui dont le locuteur veut parler, mais ce référent n'est pas identifiable par le destinataire : *Jean a acheté une voiture. / János vett egy autót.* (POPIN 1993).

Sur le plan *morphologique*, c'est la divergence qui domine les deux systèmes, et qui se traduit aussi dans l'usage des articles hongrois et français. En français l'article sert non seulement à exprimer des fonctions logico-sémantiques comme actualisation, identification, individualisation, etc., mais il est aussi porteur des catégories grammaticales *du genre* et *du nombre* : *le livre* (a könyv), *la table* (az asztal), *les livres* (a könyvek), *les tables* (az asztalok).

La langue hongroise ne connaît pas la catégorie du genre. Elle connaît celle du nombre, mais ce dernier ne se manifeste pas dans la forme de l'article : *a könyv* (le livre), *a könyvek* (les livres).

Les formes *a*, *az* sont des variantes de morphème, et en ce qui concerne l'article indéfini hongrois, il a une seule forme, celle du singulier *egy* (*egy könyv / Ø könyvek*).

Dans beaucoup de langues les articles ont une fonction *syntagmatique*, ils sont notamment des moyens d'expression formels des relations syntagmatiques et prédicatives. Ce morphème suffit à marquer qu'un mot de n'importe quelle catégorie (adjectif, verbe, mot invariable, locution) est transféré dans la catégorie du substantif : *bleu* (kék) — *le bleu* (a kék (szín)), *manger* (enni) — *le manger* (az evés, az étel), *mal* (rosszul) — *le mal* (a rossz).

L'article peut jouer un rôle important dans l'expression des relations syntaxiques des noms et des adjectifs : *la grande maison / a nagy ház ; La maison est grande / A ház magas.* (BENVENISTE 1966) ; et dans des prédicats verbo-nominaux : *Il est Ø professeur / Ő tanár ; Il est le professeur / Ő a tanár ; Il est un professeur / Ő egy tanár.*

Troisièmement, nous examinons le rôle de l'article dans la détermination nominale.

L'article est le déterminant le plus simple ; moyen minimal et fondamental de la détermination des substantifs, constitue une sous-classe

des déterminants. L'emploi des déterminants étant en relation étroite avec la fonction syntaxique du substantif, est déterminé par la situation et/ou le contexte dans lesquels le substantif est utilisé, ainsi que par des propriétés grammaticales du celui-ci.

**2.2.** Le chapitre 3 est consacré à *l'analyse contrastive du système paradigmatic* des articles hongrois et français. Sur le plan paradigmatic, on peut observer à la fois des convergences et des divergences. Les deux langues possèdent l'article défini (*le, la, les ; a, az*) et l'article indéfini (*un, une, des ; egy*), il y a donc convergence. Mais le système français connaît un troisième type de l'article, l'article partitif (*du, de la*), qui représente la différence paradigmatic des deux systèmes. Les deux langues connaissent l'article zéro, mais tandis que celui-ci constitue un type d'emploi en hongrois tout en alternant librement avec l'article indéfini, il connaît en français un emploi limité. Parallèlement à la comparaison paradigmatic, nous faisons l'analyse morphologique des articles français et hongrois.

1. *Le système paradigmatic des articles hongrois et français*

	Défini	Indéfini	Partitif	Zéro
Français	le, la, les	un, une, des	du, de la (des)	(+)
Hongrois	a, az	egy	–	+

2. *Le système paradigmatic et morphologique des articles français*

	Défini	Indéfini	Partitif	Zéro
Français				
Masculin singulier	le, l'	un	du, de l'	(+)
Féminin singulier	la, l'	une	de la, de l'	(+)
Pluriel	les	des	(des)	(+)

3. *Le système paradigmatic et morphologique des articles hongrois*

	Défini	Indéfini	Zéro
Hongrois			
Singulier	a, az	egy	+
Pluriel	a, az	–	+

**2.3.** Le chapitre 4 constitue la *description des articles de la langue française*. Les concepts descriptifs s'inscrivent dans plus d'un cadre théorique. En nous appuyant d'une part sur les interprétations des grammaires dites traditionnelles, inspirés des acquis de la linguistique

contemporaine de l'autre, nous tentons de mettre en évidence le contenu sémantique et l'usage des articles français.

En ce qui concerne l'approche sémantico-fonctionnelle, elle a été choisie pour trois raisons. Premièrement, le but fondamental de chaque énonciation est de véhiculer un message (un contenu quelconque), dans l'expression formelle duquel l'article participe comme outil linguistique. Deuxièmement, les diverses théories et méthodes d'analyse, malgré leur approche différente, concordent sur la valeur de base des articles. Troisièmement, à notre sens, le contenu sémantique de n'importe quel phénomène linguistique et son usage sont étroitement liés l'un à l'autre.

A l'intérieur du chapitre, des sous-chapitres sont consacrés à la description des articles défini, indéfini, partitif et zéro. La constitution des sous-chapitres est semblable. L'interprétation des fonctions sémantiques des articles est suivie de la description de leur emploi.

Après avoir mis en évidence la valeur de base (détermination logique), et les fonctions référentielles (actualisation, identification, individualisation, généralisation etc.) de l'article défini, nous avons examiné son emploi, dit conventionnel, avec les noms communs et propres.

Les analyses de la majorité des grammaires citées consistent à poser le problème de la définitude en termes référentiels. La diversité des termes techniques utilisés pour décrire le sens de base de l'article défini se traduit comme suit : *notoriété*, *identification* (GREVISSE 1986, DUBOIS—LAGANE 1973, KELEMEN 1985, ECKHARDT 1965), *détermination*, *actualisation*, *référence* (CHEVALIER et alii 1991, BAYLON—FABRE 1978, KURIÁN 1992, POPIN 1993), *anaphore* (WAGNER—PINCHON 1991, WEINRICH 1989). Ce sont des fonctions de nature logique, souvent plusieurs d'entre elles sont présentes et il est difficile de dire laquelle est en train de dominer, par exemple, *Le professeur entre dans la classe* (actualisation — identification — individualisation — détermination etc.).

Afin d'illustrer l'emploi de l'article défini français, nous avons complété les exemples des grammaires citées par ceux de notre corpus.

Il est à remarquer que du point de vue fonctionnel, il y a beaucoup de ressemblances dans l'emploi des articles français et hongrois. Quant à l'emploi dit conventionnel (avec les noms communs et propres), ce sont les différences qui dominent les deux systèmes.

La description des syntagmes nominaux *indéfinis* (indétermination logique ; fonction de rhème, absence de l'identification du référent) est suivie par celle de l'emploi de l'article indéfini avec les noms communs et propres.

Au cours de la description nous mettons l'accent sur la problématique du syntagme nominal indéfini en fonction sujet, sur son emploi spécifique et générique, et sur sa valeur quantitative.

En ce qui concerne l'emploi de l'article indéfini français, il mérite une attention particulière pour les Hongrois apprenant le français. Bien que le hongrois connaisse aussi l'article indéfini, c'est souvent l'article zéro qui assume sa fonction dans les syntagmes nominaux. Par conséquent, l'emploi systématique de l'article indéfini français ne se révèle pas évident pour un hongrophone. En plus, il y a des différences formelles : l'article indéfini hongrois a une seule forme, il ne connaît ni le genre, ni le nombre : *egy/Ø*  $\longleftrightarrow$  *un, une / des*. Du point de vue pédagogique de l'apprentissage du français langue étrangère, d'autres difficultés se présentent à cause de la substitution de l'article indéfini au morphème de dans des phrases négatives (*Je n'ai pas de voiture*), dans des syntagmes où le nom est précédé d'un adjectif épithète (*de belles maisons*) et dans des locutions verbo-nominales *V + de + N indéf. pl.* (*parler de livres*).

C'est l'article partitif qui représente la différence paradigmatique entre les systèmes hongrois et français. Puisque ce type d'article n'existe pas dans la langue hongroise, sa description est plus importante du point de vue de la contrastivité que celle des articles définis et indéfinis.

L'article partitif français [*du, de la (des)*] est discuté par les linguistes depuis les grammaires les plus anciennes sur le plan formel, sémantique et fonctionnel (WILMET 1986). Quant à la nature des formes, trois conceptions différentes se rencontrent dans la littérature linguistique : 1. préposition, 2. article, 3. préposition-article. En ce qui concerne le plan sémantique, deux interprétations contradictoires dominent ; selon la première, le partitif marque la partie d'un tout (GUILLAUME 1975, KELEMEN 1988, DUBOIS 1991, GAK 1983, GREVISSE 1975) ; selon la deuxième, il désigne le prélèvement d'une quantité indéterminée d'une notion non discrète (GRAND LAROUSSE 1989/I, MAINGUENEAU 1996, POPIN 1993, PATAKI 1985).

La question est de savoir quelle est la fonction de l'article partitif dans le français moderne ; est-il un moyen d'expression de la valeur partitive (partie par rapport au tout) : *Je mange le pain / Je mange du pain* — *Megeszem a kenyeret / Kenyeret eszem* ou bien marque-t-il une quantité indéterminée ? C'est-à-dire, joue-t-il le même rôle en français moderne que l'article indéfini *un, une / des* ? Tandis que ce dernier précède les noms comptables, le partitif s'emploie avec les noms non comptables.

Nous nous penchons sur l'approche diachronique et synchronique de l'article partitif et sur la catégorie noms comptables / noms non comptables. Enfin, nous terminons ce sous-chapitre par l'analyse du syntagme nominal à l'article partitif dans différentes fonctions syntaxiques et en contexte négatif.

En description contrastive portant sur le français et le hongrois, l'article partitif ne peut être étudié que sur le plan sémantique parce que le hongrois ne possède pas cet article. Notamment, nous sommes curieux de savoir ce qui

peut être considéré en hongrois comme l'équivalent sémantique du syntagme nominal précédé de l'article partitif.

Le chapitre 4 se termine par *l'emploi de l'article zéro* en français. Contrairement au hongrois ou l'altération article indéfini / article zéro est tout à fait normale pour marquer l'indétermination du substantif, en français l'article zéro connaît un emploi limité.

Tout en passant en revue les cas de l'absence d'article (apostrophes, proverbes, titres, inscriptions, télégrammes, petites annonces, étiquetages, locutions attributs et appositions) nous étudions le langage juridique et administratif comme domaine particulier de l'emploi de l'article zéro.

**2.4.** Le chapitre 5 est consacré à *la description des articles hongrois*. Ce faisant, nous procédons de la même manière que lors de la description des articles français.

A l'aide des grammaires dites traditionnelles, considérées comme ouvrages de référence et des grammaires représentant les approches de la linguistique contemporaine (A mai magyar nyelv rendszere I. 1961, sous la direction de TOMPA ; A mai magyar nyelv 1985, sous la direction de RÁCZ ; Nyelvművelő kézikönyv I. 1983, sous la direction de GRÉTSY—KOVALOVSKY ; Új magyar nyelvtan 1998, É. KISS—KIEFER—SIPTÁR ; Magyar grammatika 2000, sous la direction de KESZLER) nous nous proposons de mettre en évidence les fonctions sémantiques des articles hongrois. Ceci étant fait, nous passons en revue leur emploi. Des sous-chapitres sont consacrés à l'emploi des articles définis et indéfinis avec des noms propres (dans la langue soutenue et dans la langue courante), avec des noms communs (l'article défini précédant le mot ayant la marque de possession, dans l'expression du superlatif des adjectifs et des adverbes, devant les compléments de temps, dans des énumérations) et à l'emploi de l'article avec les noms de matière.

Nous faisons remarquer qu'en hongrois l'objet déterminé / indéterminé est en relation étroite avec le type de conjugaisons (objective / subjective) et avec l'ordre des mots dans la phrase : *A fiú írja a levelet* (SVO – conjugaison objective), *A fiú levelet ír* (SOV – conjugaison subjective).

Pour ce qui est des emplois dits fonctionnels des articles hongrois, nous avons affaire à un phénomène équivoque, comparé à ceux des articles français. D'une part, les articles hongrois sont aussi capables d'avoir des fonctions sémantiques comme actualisation, identification, individualisation, généralisation etc., mais très souvent ce sont des noms communs sans article qui assument ces fonctions (Nyelvművelő kézikönyv I. 1983). D'autre part, les articles hongrois sont utilisés assez souvent dans des syntagmes où, du point de vue de la distinction logique défini/indéfini, ils sont redondants,

étant donné qu'il y a un autre morphème qui assume ce rôle ; par exemple, le démonstratif :

<i>ez</i>	<i>a</i>	<i>könyv</i>
Dém.	Art.	N.
<i>ce</i>	<i>le</i>	<i>livre</i>

ou bien la marque de possession :

<i>a</i>	<i>könyvem</i>
Art.	N. Poss.

Ces particularités de la langue hongroise, différant du français, se révèlent comme interférence négative au cours de l'enseignement du français langue étrangère.

Une attention particulière doit être accordée à l'absence d'article ou à l'article zéro en hongrois. Ce dernier connaît un emploi si fréquent qu'il peut être considéré comme un type de l'article ou un emploi marqué. En hongrois, l'emploi de l'article indéfini est beaucoup moins fréquent qu'en français ou en allemand. Il arrive souvent que l'emploi de celui-ci ait l'air d'être une erreur stylistique ou une interférence de langues.

**2.5.** Le chapitre 6 aborde *les moyens d'expression de la valeur partitive en hongrois*. Plus précisément, nous mettons sous l'analyse les équivalents hongrois du sens exprimé par l'article partitif français. Étant donné que l'article partitif n'existe qu'en français et en italien, il n'aurait aucune raison d'être l'objet de la comparaison des langues. Par contre, du point de vue de l'objet de notre thèse il est très important, constituant un type de l'article en français dont l'emploi est systématique et lié à des règles rigoureuses.

En raison du caractère arbitraire du signe linguistique, le même contenu sémantique peut avoir divers moyens d'expression dans les différentes langues. En nous appuyant sur la littérature linguistique hongroise relative à ce sujet (BERRÁR 1957, KLEMM 1928, H. BOTTYÁNFI 1990, KESZLER 2000, DEZSŐ 1969), nous tâchons de concevoir le partitif hongrois comme moyen d'expression de la relation partie/tout : *Eszik a kenyérből*. H. BOTTYÁNFI 1990 (*Il mange du pain*). Cette construction partitive est marquée morphologiquement par le suffixe *-ből*. Le russe et le finnois procèdent de la même façon, ils expriment aussi la valeur partitive à l'aide des suffixes, mais la sémantique du verbe y joue aussi un rôle important.

« L'objet non concerné dans sa totalité par le procès » selon le terme de DEZSŐ (1969) peut s'exprimer sur le plan sémantico-syntaxique, dans le syntagme nominal non marqué (à l'article zéro) de la phrase dans la fonction de sujet et d'objet :  $\emptyset$ *Kenyér érkezett* /  $\emptyset$ *Kenyeret eszik*. (\**Du pain est arrivé* / *Il mange du pain*).



La question est de savoir laquelle des constructions hongroises à valeur partitive correspond à celle à l'article partitif français. Est-ce le syntagme nominal à *-ból/-ből* précédé de l'article défini ou bien le syntagme nominal non marqué précédé de l'article zéro :

*Il mange du pain.* / 1. *Eszik a kenyérből*  
2. *Kenyeret eszik.*

Comme PERROT (1974) l'explique, il n'y a pas concordance sémantique totale entre le partitif français et les deux syntagmes à valeur partitive du hongrois. En ce qui concerne le partitif marqué du hongrois, le suffixe *-ból/-ből* l'exprime sans équivoque, mais l'article défini ajoute une valeur spécifique au partitif : *Eszik a kenyérből*.

Dans le deuxième cas (*Kenyeret eszik*), on ne peut parler de la partitivité que sur le plan purement sémantique, c'est-à-dire qu'on peut la « sous-entendre ». C'est plutôt de la valeur générique. En revanche, le partitif français (*Il mange du pain*) n'est ni de valeur spécifique ni de valeur générique, c'est le partitif seul qui s'exprime.

Vu le changement de la valeur de l'article partitif en français moderne, nous pouvons dire que le syntagme nominal français précédé de l'article partitif a comme équivalent sémantique en hongrois le syntagme nominal précédé de l'article zéro : *Il mange du pain* =  $\emptyset$  *Kenyeret eszik*.

2.6. La description des systèmes d'articles français et hongrois est suivie par *l'analyse contrastive de l'emploi des articles dans les deux langues* (chapitre 7). Nous tentons d'établir les similitudes et les différences que présente l'usage des articles en français et en hongrois, ainsi que de formuler et d'évaluer les aspects pédagogiques de celles-ci.

Dans ce chapitre, nous examinons l'emploi des articles français et hongrois en analysant des phrases et textes courts d'un corpus que nous nous sommes constitué. Les exemples de la langue de départ sont confrontés à leurs équivalents dans la traduction en langue cible. L'analyse est faite dans les deux sens : hongrois (langue de départ)  $\rightarrow$  français (langue cible), français (langue de départ)  $\rightarrow$  hongrois (langue cible).

La majorité de nos exemples ont été relevés dans des romans et nouvelles du XX<sup>e</sup> siècle (Camus, Kosztolányi, Sagan), mais d'autres sont pris dans *Madame Bovary* de Flaubert. L'analyse de l'emploi des articles se fait sur deux plans : sur le plan sémantico-fonctionnel et sur le plan syntaxique.

Dans un premier temps, nous examinons les emplois reposant sur des fonctions logiques comme notoriété, détermination, actualisation, identification, individualisation, généralisation etc. et l'emploi dit conventionnel des articles, avec des noms propres et communs. Dans un deuxième


temps, nous nous proposons d'analyser les syntagmes nominaux définis et indéfinis dans diverses fonctions syntaxiques (sujet, objet, attribut, complément circonstanciel).

Le chapitre 7 est constitué de deux sous-chapitres. Le premier aborde l'emploi de l'article défini, le second celui de l'article indéfini (y compris le partitif) selon les points de vue présentés ci-dessus. Étant donné la portée pédagogique de notre entreprise, nous établissons d'une part les similitudes dans l'emploi des articles définis et indéfinis en hongrois et en français qui faciliteront le travail des apprenants et des enseignants du français et du hongrois comme langue étrangère (transfert positif). D'autre part, par l'établissement des différences entre les emplois des articles français et hongrois (transfert négatif), nous tâchons de faire la correspondance de ceux-ci.

Du point de vue de l'enseignement et de l'apprentissage du français langue étrangère, ainsi que du hongrois, la vraie difficulté se manifeste dans le domaine de l'indéfini. Étant donné que l'article indéfini hongrois s'altère librement et assez souvent avec l'article zéro et que les deux peuvent être équivalents de l'indéfini français, le problème se révèle complexe. De plus, l'article zéro hongrois est aussi équivalent à l'article partitif français. La *correspondance formelle et sémantique des articles hongrois et français* peut être représentée de la façon suivante :

un,	[	egy	<i>Il y a une voiture dans la rue.</i>
une			<i>Van (egy) autó az utcán / ∅ Autó van az utcán.</i>
des	]	∅	<i>Il y a des voitures dans la rue.</i>
			<i>∅ Autók vannak az utcán / Vannak autók az utcán.</i>

le, la	[	a, az	<i>La voiture est bleue — Az autó kék.</i>
les			<i>Les voitures sont bleues — Az autók kékek.</i>
	]	∅	<i>Les Dupont sont partis.</i>
			<i>∅ Dupont-ék elutaztak.</i>

du, de la		∅	<i>Pierre boit de l'eau.</i> <i>Péter ∅ vizet iszik.</i> <i>Péter iszik egy kis vizet.</i>
		egy kis, egy kevés	
		a, az + -ból, -ből	<i>Pierre boit de l'eau (qui est dans la carafe).</i> <i>Péter iszik a (kancsóban lévő) vízből.</i>

## 2.7. Le chapitre 8 constitue le bilan et les conclusions.

2.7.1. L'analyse contrastive des systèmes d'articles hongrois et français, celle de leur emploi, l'établissement des similitudes et des différences ainsi que la formulation des aspects pédagogiques de ces dernières veulent avant tout servir l'efficacité de l'enseignement et de l'apprentissage du français pour des hongrophones.

Le modèle traditionnel des analyses contrastives était tout à fait convenable à l'objectif principal de l'ouvrage. Nous avons tenté d'attirer l'attention sur l'importance de l'enseignement de la grammaire, plus particulièrement sur une démarche possible de celui-ci, tout en insistant sur les influences positives et négatives de la langue maternelle sur la langue étrangère à acquérir.

En effet, nous nous proposons d'aider avant tout le travail des Hongrois apprenant le français et celui des professeurs de français, mais les Français apprenant le hongrois et les traducteurs travaillant dans le domaine de la comparaison des structures hongroises et françaises, peuvent aussi se servir de certaines conclusions de l'ouvrage.

Notons que la comparaison des articles peut être considérée comme un domaine relativement négligé des recherches contrastives portant sur le français et le hongrois. On voit que nous avons affaire à un phénomène linguistique difficile à saisir du point de vue méthodologique. Étant donné que les différences d'emploi dans le domaine des articles français et hongrois sont considérées comme source de fautes fréquente dans l'enseignement du français, l'objet de la recherche reste toujours d'actualité.

2.7.2. Parallèlement à l'évolution et à la modification de la langue, certains phénomènes linguistiques subissent aussi des altérations, y compris l'emploi des articles ou bien l'appréciation stylistique de celui-ci. En hongrois, par exemple, l'emploi de l'article défini avec des noms de personne est considéré par les linguistes comme caractéristique de l'usage familial (a

Pista, a Kovács etc.) Cependant, ce phénomène est tout à fait habituel dans le parler budapestois, c'est un sociolecte qui répand de plus en plus dans la presse (*A Viktor*) et même dans la langue littéraire.

En ce qui concerne l'emploi dit systématique des articles français par rapport aux articles hongrois, on peut observer des changements sur deux plans. D'une part, l'absence d'article est de plus en plus fréquente dans le langage technique, juridique et administratif : *sur proposition du directeur, après consultation du conseil*. D'autre part, nous assistons à l'élargissement du champs sémantique, par conséquent à l'élargissement de l'emploi de l'article partitif français : *écouter du Ravel, faire du cent à l'heure, obtenir du neuf*.

3. En conclusion, le système d'articles complexe et différencié du point de vue morphologique (*le, la, les / un, une, des, du, de la*) du français est opposé au système moins complexe et moins différencié (*a, az / egy*) du hongrois. L'asymétrie paradigmatique et morphologique se traduit dans l'emploi des articles dans les deux langues. Nous avons notamment affaire, d'une part, à un emploi systématique des articles en langue française et, d'autre part, à un emploi qui n'est pas systématique et qui alterne souvent avec l'article zéro en langue hongroise. Il découle de ceci que l'enseignement des articles français doit être considéré comme un point problématique dans le processus de l'enseignement du français langue étrangère pour un public hungarophone et comme tel, il mérite une attention particulière.

De plus, la démarche contrastive dans l'enseignement contrastif des articles peut s'avérer très efficace. En confrontant un phénomène de langue étrangère avec son équivalent dans la langue maternelle, nous pouvons tout de suite mettre en évidence et faire comprendre la similitude ou la différence que présentent deux langues. C'est l'avantage de la méthode contrastive.

Afin d'illustrer ce qui a été dit ci-dessus, l'ouvrage se termine par un corpus contenant les douze contrastes les plus importants liés à l'emploi des articles français et hongrois. Ce corpus peut être directement utilisé à des fins pédagogiques.

Notre recherche représente une contribution à la théorie de la linguistique contrastive de même qu'aux analyses contrastives concrètes portant sur le français et le hongrois.

## Bibliographie

- BAYLON, Christian—FABRE, Paul (1978) : *Grammaire systématique de la langue française*. Éditions Fernand Nathan.
- BERRÁR Jolán (1967) : *A névelők*. In : Bárczi Géza—Benkő Lóránd—Berrár Jolán (szerk.) *A magyar nyelv története*. Tankönyvkiadó. Budapest. 398—400.
- H. BOTTYÁNFY Éva (1990) : *Bevezetés az egyetemi magyar nyelvészeti tanulmányokba*. Budapest. 9. kiadás
- BUDAI László (1979) : *Grammatikai kontrasztivitás és hibaelemzés az alap- és középfokú angolnyelv-oktatásban*. Tankönyvkiadó. Budapest.
- CHEVALIER, J.-C.—BLANCHE-BENVENISTE, C.—ARRIVÉ, M.—PEYTARD, J. (1991) : *Grammaire du français contemporain*. Librairie Larousse.
- DEZSŐ László (1969) : *A főnévi csoport*. In : Általános nyelvészeti tanulmányok VI. Akadémiai Kiadó. Budapest. 25—159.
- DEZSŐ László—NEMSER, William (1972) : *Nyelvtipológia és kontrasztív nyelvészet*. In : Horváth Miklós és Temesi Mihály (szerk.) : *Összevető nyelvvizsgálat, nyelvtanítás*. Tankönyvkiadó.
- DUBOIS, Jean et alii. (1991) : *Dictionnaire de linguistique*. Larousse. Paris.
- ECKHARDT Sándor (1965) : *Mai francia nyelvtan*. Terra. Budapest.
- ГАК, V. G. (1983) : *Сопоставительная типология французского и русского языков*. Москва. Изд. 2-е.
- GRÉTSY László—KOVALOVSKY Miklós (főszerk.) (1983, 1985) : *Nyelvművelő kézikönyv I—II*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- GREVISSE, Maurice (1986) : *Le bon usage*. Douzième édition refondue par André Groosse. Éditions Duculot, Paris — Louvain-la-Neuve.
- GUILLAUME, Gustave (1975) : *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*. Réédition avec préface de Roch Valin. Librairie A.-G. Nizet, Paris — Les Presses de l'Université Laval. Québec.
- KACNELSZON, Sz. D. (1983) : *A morfológiai kategóriák redukáló analízise. A névelő*. In : Dezső és Maszlov (szerk.) : *Orosz és szovjet általános nyelvészet. Szöveggyűjtemény*. Tankönyvkiadó. Budapest. 323—327.
- KELEMEN Jolán (szerk.) (1985) : *Grammaire du français contemporain*. Tankönyvkiadó. Budapest.
- KELEMEN Jolán (1988) : *De la langue au style. Éléments de linguistique contrastive français—hongrois*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- É. KISS Katalin (1998) : *Mondattan*. In : É. Kiss Katalin—Kiefer Ferenc—Siptár Péter : *Új magyar nyelvtan*. Budapest, Osiris. 15—184.
- KLEMM Antal (1928) : *A magyar történeti mondattan*. Budapest.

KUGLER Nóra (2000) : *A névelő*. In : Keszler Borbála (szerk.) : Magyar grammatika. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.

KURIÁN Ágnes (1992) : *A determinánsok*. In : Kurián Ágnes (szerk.) : Francia leíró nyelvtan gyakorlatokkal. Tankönyvkiadó. Budapest. 42–43.

MAINGUENEAU, Dominique (1996) : *Syntaxe du français*. Hachette. Paris.

PERROT, Jean (1974) : *Le fonctionnement de l'article en français et en hongrois : problématique d'une description contrastive*. In : Herman József (szerk.) : Études contrastives sur le français et le hongrois. KLTE. Debrecen. 3–14.

POPIN, Jacques (1993) : *Précis de grammaire fonctionnelle du français. 1. Morphosyntaxe*. Éditions Nathan. Paris. 51–75.

RÉGER Béla (1916) : *A határozott névmutató*. Magyar Nyelvőr. 176–188.

STEPHANIDES Éva (1974) : *A contrastive study of the English and Hungarian Article*. Linguistics Institute of the Hungarian Academy of Sciences and Center for Applied Linguistics. Felelős kiadó : Dezső László.

SZÉPE György (1974) : *La comparaison des structures morphologiques verbales du français et du hongrois : introduction et échantillon des problèmes de personne*. In : Herman József (szerk.) : Études contrastives sur le français et le hongrois. KLTE. Debrecen. 15–22.

WAGNER, Robert Léon—PINCHON, Jacqueline (1991) : *Grammaire du Français classique et moderne*. Hachette.

WEINRICH, Harald (1989) : *Grammaire textuelle du français*. Les Éditions Didier. Paris.

ESZTERHÁZY KÁROLY FŐISKOLA  
KÖNYVTÁRA - EGER

Könyv: 291.003



1.000,-



## Table des matières

Avant-propos . . . . .	3
<b>I. Littérature</b>	
LAURENCE GHIGNY : Stratégies et littérature fin du XIX <sup>e</sup> siècle en Belgique . . . . .	7
TEGYEY GABRIELLA : « Anne, scripteur des <i>Mandarins</i> ». Les registres de l'œuvre beauvoirienne . . . . .	15
FÖLDES GYÖRGYI : La profération et le symbolisme du son chez Mallarmé et Kosztolányi . . . . .	27
KÖRÖMI GABRIELLA : Misogynie dans la littérature française de la deuxième moitié du XIX <sup>e</sup> siècle . . . . .	39
HOLLÓSI SZONJA : Littératures postcoloniales maghrébines : un imaginaire absorbé par la société multiculturelle . . . . .	49
VARGA RÓBERT : Métissage et « maghrébinité ». Quelques problèmes des écritures francophones d'aujourd'hui . . . . .	61
SCHNELLER DÓRA : La figure d'Antonin Artaud à partir du spectacle <i>Histoire vécue d'Artaud-Mômo</i> de Philippe Clévenot . . . . .	69
ERÖSS GÁBOR : Représentations cinématographiques de l'Histoire de France. Obsession mémorielle ou image-temps ? . . . . .	79
MARTONYI ÉVA : <i>Le lys dans la vallée</i> d'Honoré de Balzac et le roman d'apprentissage européen . . . . .	91
KALÓ KRISZTINA : « <i>Un inventaire des choses qui intéressent votre vie</i> ». Marcel Prévost, l'oncle prêcheur des Françaises . . . . .	99
SZILÁGYI ILDIKÓ : L'influence de la langue orale sur les vers libres de Jules Laforgue . . . . .	107
NAGYNÉ SCHMELCZER ERIKA : Le journal de C. F. Ramuz : à la recherche d'un style . . . . .	119
SZEPESI VERONIKA : Le labyrinthe – aventure physique, aventure mentale. <i>Dans le labyrinthe</i> d'Alain Robbe-Grillet comme réécriture d'un mythe grecque . . . . .	125
HAJDÚ ZSUZSANNA : Le jardin dans l'œuvre de Marie Gevers . . . . .	133
PALLAI MÁRIA : La métamorphose dans le théâtre baroque et le théâtre de l'absurde . . . . .	139
MAJOROSSY IMRE GÁBOR : Les chansons d'amour de Guiraut Riquier – à qui ? . . . . .	149
<b>II. Linguistique</b>	
MHALOVICS ÁRPÁD : Contribution à l'analyse du langage politique . . . . .	159
MÁTÉTELKI HOLLÓ MAGDOLNA : Les figures de l'argot criminel . . . . .	169
ERÖSS ORSOLYA : Le champ sémantique de l'amour dans les romans courtois du XII <sup>e</sup> siècle . . . . .	179
ÖRSI TIBOR : Emprunts français dans les <i>Voyages de Sir John Mandeville</i> . . . . .	191
TÓTH FERENC : A la recherche des origines de la langue hongroise en Russie sous la Révolution française. Le vocabulaire hongaro-franco-japon du comte Ladislas Valentin Esterhazy . . . . .	201
BALOGH PÉTER : Un projet de recherche au Département d'Etudes Françaises de l'Université Loránd Eötvös : un dictionnaire de collocations hongrois-français . . . . .	209
TÓTH JUDIT : Les activités ludiques en classe de FLE . . . . .	213
VÁGÁSI MARGIT : Le fonctionnement de l'article en français et en hongrois. Etude contrastive des systèmes d'articles des deux langues (Présentation de thèse) . . . . .	221

