



UNIVERSITE ABDELHAMID IBN-BADIS  
DE MOSTAGANEM

LA FACULTE DES LETTRES ET DES ARTS  
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

# C AHIER DE LANGUE ET DE LITTERATURE

## VARIA

C  
AHIER DE LANGUE  
ET DE LITTERATURE

VARIA



**DIRECTEUR DE LA PUBLICATION**

MONSIEUR LE RECTEUR DE L'UNIVERSITÉ IBN-BADIS DE MOSTAGANEM

**DIRECTEUR DE LA REDACTION**

Mr. Miloud Benhaïmouda

**COMITÉ DE REDACTION**

Mr. Miloud Benhaïmouda

Mr. Houari BELLATRECHE

M<sup>me</sup> Malika BENSEKAT

M<sup>me</sup> Lila MEDJAHED

Mr. Mohamed-El-Badr TIRENIFI

**COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE**

Mr. Kamel ABDOU, Université de Constantine

Mr. Driss ABLALI, Université de Lorraine, Nancy

Mr. Mokhtar ATALLAH, Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem

M<sup>me</sup> Zoubida BELAGHOUËG, Université de Constantine

M<sup>me</sup> Aïcha BENAMAR, Centre National de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle, Oran

M<sup>me</sup> Fewzia BENDJELID, Université d'Oran

Mr. Boumediene BENMOUSSAT, Université Abou Bekr Belkaid, Tlemcen

Mr. Marc BONHOMME, Université de Berne

Mr. Farid BENRAMDANE, Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem

Mr. Saâdane BRAÏK, Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem

M<sup>me</sup> Éveline CADUC, Université Nice-Sophia-Antipolis

M<sup>me</sup> Véronique CASTELLOTTI, Université François Rabelais, Tours

M<sup>me</sup> Christiane CHAULET-ACHOUR, Université de Cergy-Pontoise

Mr. Daniel COSTE, Université Sorbonne Nouvelle (Paris III)

Mr. Saâd-Eddine FATMI, Université de Mascara

Mr. Hafid GAFAÏTI, Texas Tech University, Lubbock

M<sup>me</sup> Fatima Zohra LALAOUI, Université d'Oran

M<sup>me</sup> Latifa KADI, Université Badji Mokhtar, Annaba

Mr. Djamel KADIK, Université de Médéa

M<sup>me</sup> Atika KARA, ENS, Bouzaréah, Alger

Mr. Abdelhamid KRIDECH, Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem

Mr. Dominique MAINGUENEAU, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Mr. Abdelali MERDACI, Université Mentouri, Constantine

Mr. Hadj MILIANI, Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem

M<sup>me</sup> Marie Noëlle RISPAIL, Université Jean Monnet, Saint-Etienne

Mr. Claude SPRINGER, Université d'Aix-Marseille

Mr. Elie YAZBEK, Université Saint-Joseph, Beyrouth

Mr. Mourad YELLES, Institut national des langues et civilisations orientales, INALCO, Paris

M<sup>me</sup> Paula ZUPANC ECIMOVIC, Université de Primorska, Koper, Slovénie

M<sup>me</sup> Safia RAHAL, Université d'Alger

# CAHIER DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE

## PRÉSENTATION

L'objet du Cahier de langue et de littérature (2002) réside, à l'origine, dans la publication de travaux de recherche dans les diverses disciplines traditionnellement enseignées au département de français de l'université de Mostaganem : sciences des textes littéraires, didactique, linguistique, communication, ainsi que des spécialités du département des arts plastiques. C'est pourquoi les premières parutions, réalisées avec des moyens modestes et sur des initiatives personnelles, focalisent d'abord sur des problématiques nationales, voire locales.

L'ouverture sur d'autres universités commence dès les livraisons suivantes : (n° 4, 2006), Poétiques de la ville, et (n° 5, 2008), Manuels scolaires en classe de FLE et représentations culturelles, livraisons qui amorcent une diversité marquée par la participation de contributeurs nationaux et étrangers. C'est ce courant d'ouverture que nous avons voulu impulser par la mise en place d'un projet rénové de conception des Cahiers de Langue et de Littérature.

Cette publication d'abord régionale puis nationale résultant d'initiatives informelles, ayant néanmoins à son actif 7 numéros, atteint aujourd'hui un seuil qualitatif requérant le passage à des formes d'organisation plus rationnelles et plus larges, susceptibles de lui conférer un caractère académique et international à même de contribuer à la recherche en matière d'études francophones. C'est pourquoi elle s'est dotée d'un comité scientifique de lecture dont le critère d'évaluation repose sur la seule qualité des textes.

Du point de vue de l'ouverture, ce numéro varia nous semble emblématique : la diversité concerne à la fois :

- les disciplines (littérature, linguistique, didactique, cinéma) ;
- les lieux, Afrique de l'ouest (Cameroun, Côte d'Ivoire, Sénégal), Amérique du Nord (USA), Europe (Espagne, France), et Maghreb et Proche-Orient (Algérie, Jordanie, Lybie) ;
- les générations et les profils des auteurs (doctorants ou enseignants chevronnés à la notoriété établie) ;
- les domaines d'intérêt : roman contemporain, « paralittérature », théâtre, sémiotique du cinéma, usages et influences du français dans le monde, procédés d'enseignement de la langue...

Cette diversité des expériences en matière de langue et de littératures nous semblent assez bien restituer la complexité du monde actuel. Le panorama de la revue peut être représenté ainsi :

## LITTÉRATURE ET CINÉMA

La diversité de l'espace littéraire francophone est représenté par la littérature algérienne d'expression française à travers l'œuvre de Nabile Farès avec la figure de l'ogresse des contes du terroir berbère, (ZAHIR SIDANE) ; cette diversité s'illustre également par la poésie algérienne de Jean Sénac dont le nom du père absent hante l'œuvre de l'auteur (HANIA AKIR), mais également par la poésie roumaine d'Ilarie Voronca qui « bâtit pour ses semblables lorsque leur univers n'est plus que désolation » (LINDA MARIA BAROS), et la poésie belge de Maurice Carême qui peint « la nature, le monde de la famille et de l'école » (FRANÇOISE PAULET DUBOIS) ; l'Afrique est présente dans deux articles : l'un sur le récit antillais de jeunesse et ses fonctions éducatives (EDOUARD MOKWE), l'autre, sur le théâtre actuel ivoirien engagé et porteur « d'identité citoyenne » (SORO N'GOLO ABOUDOU) ; la littérature française « classique » trouve sa place dans deux textes : le premier a trait aux techniques dramaturgiques

d'adaptation de La peste d'Albert Camus par Francis Huster (ISABELLE BERNARD), le second établit rétrospectivement une analogie entre la critique de Théophile Gautier « formaliste avant la lettre » et celle des structuralistes des années 1960 dont il serait « l'avant-courrier » (MARIA VICENTA HERNANDEZ ÁLVAREZ). La littérature française récente est également représentée dans son rapport au temps à travers l'analyse du roman Les années (2008) d'Annie Ernaux (ISABELLE CHARPENTIER), le roman policier « à suspense total » de Boileau-Narcejac qui innove en récusant les sous genres traditionnels du roman noir et du roman d'investigation classique (MILOUD BENHAÏMOUDA). Enfin, un article sur le cinéma de Pasolini présente celui-ci comme une réponse politiquement engagée contre « la pauvreté de communication produite par la société de consommation » (CECILIA BENAGLIA)

#### DIDACTIQUE

Les articles de didactique ont pour trait commun le constat des insuffisances de l'enseignement du français et le souci de perfectionnements pédagogiques par le biais de l'importance accordée à la cohérence textuelle (MOHAMED BELAOUF) ou de l'usage de nouveaux outils didactiques tel le Cédérom en classe de français (ILHEM BENAHMED) ; ces textes révèlent des aspects peu étudiés de l'enseignement-apprentissage du FLE dans le contexte universitaire algérien. Enfin, JEAN PAUL BALGA tente de représenter la dynamique de la coprésence de langues diverses et leur rapport dialectique avec les politiques d'enseignement au Cameroun.

#### LINGUISTIQUE ET SOCIOLINGUISTIQUE

Les contributions en matière de linguistique portent sur les phénomènes liés au contact des langues, aux créations lexicales du fait de l'actualité politique (JEAN-MARTIAL TAPE), ainsi qu'aux choix discursifs opérés par les instances productrices des discours médiatiques dans la presse d'opinion ivoirienne (NANOUROUGO COULIBALY), ou encore analysent « Les constructions syntaxiques dans le français parlé radiophonique », (NABIL SADI).

Afin de garantir le caractère interdisciplinaire de la revue, le comité de rédaction se prononce, au moins pour les deux années à venir, pour des numéros de varia ouverts aux disciplines citées supra.

Ce numéro sera, dans un premier temps, disponible en version papier puis mis gratuitement en ligne quelques mois après la parution de la revue.

Puisse la qualité de ce numéro être à la mesure des efforts consentis et contribuer à la promotion de la recherche, mais c'est au lecteur qu'il appartient d'en juger en fonction de l'agrément qu'il en aura peut-être reçu.

Que tous ceux qui ne nous ont pas ménagé leur temps, ni leur concours et leur savoir soient assurés de notre gratitude.

Pour le comité de rédaction : Miloud Benhaïmouda

# CAHIER DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE

## SOMMAIRE

### LITTÉRATURE

---

Hania AKIR <i>Le nom du père dans l'écriture de Jean Sénac</i>	11
Linda Maria BAROS, <i>Fendre l'infini. Vision et engagement poétiques dans l'œuvre d'Ilarie Voronca</i>	20
Miloud BENHAÏMOUDA <i>Relire Boileau-Narcejac</i>	26
Isabelle BERNARD <i>Que La Peste soit avec vous ! Adaptation théâtrale de La Peste d'Albert Camus par Francis Huster</i>	37
Isabelle CHARPENTIER <i>« Reconstituer un temps commun » pour « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais »... Modalités et enjeux de l'inscription du rapport au temps dans Les années (2008) d'Annie Ernaux</i>	44
Maria Vicenta HERNANDEZ ÁLVAREZ <i>Théophile Gautier, avant-courrier de la critique littéraire contemporaine</i>	53
Françoise PAULET DUBOIS <i>Un poète belge, francophone et universel: Maurice Carême. Analyse de l'antho- logie Le Miroir aux Alouettes pour les Enfants</i>	61
Zahir SIDANE <i>Nouvelle lecture de la culture en texte : L'ogresse de la tradition orale berbère à l'épreuve de l'écriture de Nabile Farès</i>	66
N'golo aboudou SORO <i>Parodie électorale et enjeux identitaires dans Au nom de la terre de Maurice Bandaman</i>	73

## LINGUISTIQUE ET SOCIOLINGUISTIQUE

---

Nanourougo COULIBALY	85
<i>Discours médiatique et perpétuation des antagonismes</i>	
Nabil SADI	95
<i>Les constructions syntaxiques dans le français parlé radiophonique : Coordination et subordination</i>	
Jean-Martial TAPE	
<i>Impact de l'actualité des crises ivoiriennes de 2002 à 2011 sur le français</i>	109

## DIDACTIQUE

---

Jean-Paul BALGA	121
<i>Échec du programme d'enseignement des langues nationales au Cameroun : enjeux et défis dans un contexte plurilinguistique</i>	
Mohammed BELAOUF	129
<i>La cohérence appliquée au texte argumentatif en contexte universitaire algérien (licence de français)</i>	
Ilhem BENAHMED	140
<i>Apprentissage du lexique en français : exploitation d'un cédérom par des collégiens algériens</i>	
Edouard MOKWE	153
<i>Des ressources éducatives et esthétiques du récit antillais de jeunesse à la lumière de l'ingénierie de formation. Le cas de Coulée d'or d'Ernest Pépin et de Les Colères du volcan de Gisèle Pineau</i>	



# C AHIER DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE

## LITTÉRATURE

---

Hania AKIR <i>Le nom du père dans l'écriture de Jean Sénac</i>	11
Linda Maria BAROS, <i>Fendre l'infini. Vision et engagement poétiques dans l'œuvre d'Ilarie Voronca</i>	20
Miloud BENHAÏMOUDA <i>Relire Boileau-Narcejac</i>	26
Isabelle BERNARD <i>Que La Peste soit avec vous ! Adaptation théâtrale de La Peste d'Albert Camus par Francis Huster</i>	37
Isabelle CHARPENTIER <i>« Reconstituer un temps commun » pour « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais »... Modalités et enjeux de l'inscription du rapport au temps dans Les années (2008) d'Annie Ernaux</i>	44
Maria Vicenta HERNANDEZ ÁLVAREZ <i>Théophile Gautier, avant-courrier de la critique littéraire contemporaine</i>	53
Françoise PAULET DUBOIS <i>Un poète belge, francophone et universel: Maurice Carême. Analyse de l'antho- logie Le Miroir aux Alouettes pour les Enfants</i>	61
Zahir SIDANE <i>Nouvelle lecture de la culture en texte : L'ogresse de la tradition orale berbère à l'épreuve de l'écriture de Nabile Farès</i>	66
N'golo aboudou SORO <i>Parodie électorale et enjeux identitaires dans Au nom de la terre de Maurice Bandaman</i>	73



## LE NOM DU PÈRE DANS L'ÉCRITURE DE JEAN SÉNAC

Hania AKIR  
Maître de conférences, Sciences du langage  
Département de Français  
Faculté des Lettres et des Langues  
Université de Béjaïa

### Résumé

*Notre contribution vise à mettre en évidence l'omniprésence du « nom du Père » dans l'écriture de Jean Sénac, hanté par le mystère de son ascendance paternelle. Ce drame de l'absence du père est à l'origine de cette écriture dans laquelle se révèlent des Pères symboliques ainsi que des jeux du signifiant, montrant ainsi que le langage demeure l'univers où le Père est recherché. Consciemment ou inconsciemment, Sénac utilise « le père » comme prétexte pour produire une écriture qui se substitue au père manquant. Cela vient confirmer l'idée que le nom du père absent est celui qui ne finit jamais de s'écrire.*

**Mots-clés :** Nom du Père, écriture, langage, inconscient, jeu du signifiant.

### Abstract

*The aim of our contribution is to highlight the omnipresence of the name of the Father in Jean Sénac's writing, haunted by the mystery of the identity of his father. This tragedy of absence of the father is the origin of this writing in which show themselves symbolic Fathers as well as games of the signifier, so showing that the language remains the universe where the Father is looked for. Consciously or unconsciously, Sénac uses « the father » as pretext to produce a writing which substitutes itself for the missing father. It comes to confirm the idea that the name of the absent father is the one which never stops to be written.*

**Keywords:** Name of the father, writing, language, unconscious, game of the signifier.

Dans le présent article, nous nous intéresserons à la présence du Père dans les textes de Jean Sénac, à savoir son roman, *Ebauche du Père – Pour en finir avec l'enfance* (désormais *EDP*), ainsi que ses Œuvres poétiques (désormais *OP*). Notre travail vise à déterminer l'importance de la place occupée par le nom du Père dans l'écriture de Sénac, en postulant que le père absent est, pour une part notable, à l'origine de cette écriture et qu'il en est également le principal objectif. Le père, objet de la quête constante de Sénac (né sous le sceau de l'inconnu), est au fondement de son écriture, reflétant ainsi son obsession identitaire. D'une part, l'auteur-narrateur cherche à se créer des Pères symboliques dans ses textes, et d'autre part, à montrer, que le père absent est la source de l'écriture dans laquelle s'exprime manifestement la tragédie de cette absence. Sénac laisse entrevoir, de manière plus ou moins consciente, le souci de combler la béance de l'absence du père par une production de signifiant.

Cette omniprésence du Père dans l'écriture nous amènera nécessairement à considérer la question de la fonction symbolique du père, et à envisager le « Nom-du-père » tel qu'il est entendu par Lacan, c'est-à-dire, non en tant que nom propre, mais en tant que « fonction, garant de l'ordre symbolique et de la Loi » (Bénard, Léonard et Nardout-Lafarge, 8).

Pour Lacan « l'homme est, dès avant sa naissance et au-delà de sa mort, pris dans la chaîne symbolique. » (1971, 20) La symbolisation du besoin du père réel, créateur et puissant ressort dans l'écriture de Sénac. En se cherchant un père qui serait grand et courageux, l'auteur-narrateur s'est forgé des sortes de tuteurs et a tenté de satisfaire ainsi le besoin qui a tourmenté et dominé toute son enfance. L'introduction dans ses écrits de personnages chargés de prestige religieux, littéraire ou historique, auxquels il attribue la fonction de père, laisse supposer qu'il ne pouvait lui-même, en tant que sujet, se réaliser sans intégrer dans son « drame » un mythe à valeur humaine étendue ou même à valeur universelle.

Lacan (1966, 157) explique que le nom du père est le support de la fonction symbolique, parce que la personne du père s'identifie à la figure de la loi. Le meurtre du père, drame inaugural de l'humanité fait que « le vrai père, le père symbolique, est le père mort » (Lacan, 1971, 21). D'ailleurs, le point de départ des réflexions de Freud est sa réponse à la question « qu'est-ce qu'un Père ? » : c'est le Père mort. Lacan s'arrête à cette réponse qui, a priori, peut sembler sans intérêt pour la reprendre sous le chef du Nom-du-Père : le signifiant du Père, en tant qu'auteur de la Loi, est lié au meurtre du Père, donc à sa mort. Le Père symbolique, qui est par conséquent le Père mort, représente alors cette Loi.

Cependant, même si le narrateur-auteur demeure marqué par l'image du Père primordial, en observant le rapport de son père biologique à la Loi, il ne peut que constater un paradoxe, car, dans son cas, la figure paternelle aux effets destructeurs, loin de revêtir la fonction de législateur, perd son autorité et se trouve en posture d'insuffisance, de démerite et de fraude ; cela entraîne chez le narrateur la forclusion du Nom-du-Père et l'exclusion de la fonction de celui-ci dans le signifiant.

En recevant un faux-nom d'un faux-père confirmant l'absence du vrai nom et du vrai père, l'auteur-narrateur reçoit l'authentification du néant de l'existence. Le mystère paternel qui résulte de la négation de la paternité s'est construit à partir de l'abolition implicite du signifiant du nom propre de ce vrai père. Dans le fond, l'auteur-narrateur sait qu'avec un faux-nom il est un sans-nom, et cela l'affecte au plus haut point. Il part de l'idée que le Père est le représentant originel de l'autorité de la Loi, pour évaluer l'image de son propre père qui alors n'est autre que celle d'un père indigne ; ce qui expliquerait vraiment que le Père souhaité soit le Père mort.

Par ailleurs, Lacan (1975, 179) fait remarquer que la relation père / fils pèse aussi lourd dans l'ordre humain que sur le plan de la génération charnelle qui unit l'un à l'autre. À ce sujet, on remarque que la fonction procréatrice du père est particulièrement mise en avant dans les textes de Sénac, lui qui a été engendré par un père dont le rôle s'est finalement limité à la procréation : « Le Père nomade a fui encore tout moite de son sperme » (*EDP*, p. 18). Mais il faut bien se rendre compte que la paternité (ou plutôt l'absence de paternité) attribuée à un père mystérieux constamment évoquée dans ces textes est conditionnée par le langage, par le signifiant. En fait, la paternité est toujours une notion symbolique ; la preuve en est que la paternité peut être attribuée à un esprit qui se serait manifesté à la femme et qui, dans certaines religions, est invoqué comme le Nom-du-Père et dont la fonction est à trouver dans la Bible. À ce propos, Lacan (1971, 72) confirme que l'attribution de la fonction de père n'est l'effet que d'un pur signifiant, d'une fonction symbolique, et non d'une reconnaissance systématique du père réel : « nul besoin d'un signifiant bien sûr pour être père, pas plus que pour être mort, mais sans signifiant, personne, de l'un ni de l'autre de ces états d'être, ne saura jamais rien ».

L'absence du père réel justifie la présence du signifiant, c'est-à-dire que c'est la carence paternelle qui fait naître le discours sur le père. Le défaut du Nom-du-Père ouvre la voie à une production intense du signifiant. Dans cette optique, le signifiant a un rôle primordial, car dans le discours, les signifiants qui se répètent sont le reflet de l'inconscient.

12

## 1. Les pères symboliques

D'après Lacan, la carence paternelle pousse le sujet à se lancer dans une recherche tâtonnante de figures paternelles (ex. : « le père tonnant, le père débonnaire, le père tout-puissant, le père humilié, le père engoncé, le père dérisoire, le père au ménage, le père en vadrouille » (Lacan, 1971, 96)) ; cela semble se confirmer pleinement dans l'œuvre de Jean Sénac qui abonde en constructions référant au « père » et dont le classement nous fait aboutir, de manière incontournable, à six types de « pères symboliques » : le père absent, les pères de substitution, le père spirituel, le père religieux, les pères ancestraux, les pères historiques.

### 1.1. Le père absent

Les énoncés suivants mettent en relief le père absent, « le père qui n'est pas » et qui, justement parce qu'il n'est pas, a marqué l'enfance et la vie de l'auteur-narrateur, de manière beaucoup plus puissante que s'il avait été présent. Ce père absent est considéré comme un père symbolique, car c'est précisément son absence qui le fait exister si intensément et le rend tellement présent dans l'esprit de son fils, comme le montrent les énoncés ci-dessous :

(1) « Mère inavouable et chérie, [...], tu secouais tes sequins dans la poussière du Père en fuite ».

(*EDP*, p. 164)

(2) « Les lèvres (lavées de la mort) gorgées de mots

Elles donneront naissance aux fils multiples de la race

sans Père ». (*OP*, p. 541)

(3) « Savoir, ce serait posséder le Père quand il nous fait si cruellement défaut ». (*EDP*, p. 17)

(4) « Ô face pavée du Père

des siècles entre nous

pourrissent ». (*OP*, p. 215)

(5) « Père de lents couteaux nous insultent sans vous ». (*OP*, p. 215)

À travers les cinq énoncés exemplifiés ci-dessus, l'auteur-narrateur fait le lourd constat de l'absence du père et met en évidence la fatalité de cette absence (ex : (2) et (3)), ainsi que les tristes et douloureuses conséquences qui en découlent (ex : (4) et (5)).

## 1.2. Les pères de substitution

Au cours de sa vie, Sénac (auteur-narrateur et personnage) a connu principalement deux pères de substitution : Alexandre Lassassin, durant son enfance, et Albert Camus, dans les débuts de sa vie d'adulte ; cependant l'un comme l'autre ont fini par sortir de sa vie pour devenir eux aussi des pères impossibles et absents.

(1) « Tous, on en avait marre de vivre sans homme, sans une force tranquille dans la maison, quelqu'un pour nous défendre. Un mari et un père. [...] Un père, tu te rends compte ? [...] On te disait : « Qu'il vienne ! On veut un papa. » [...] Mais il nous grondait. (Comme il avait raison !) Un jour il nous corrigea ». (*EDP*, pp. 33-34)

(2) « Il m'appelait : « *Hijo* ! »<sup>1</sup> Oui, un Père terrible ». (*EDP*, p. 72)

(3) « Ô Père, pourquoi m'ouvrir les yeux, si c'est pour ne me montrer que les ruines romaines et les malentendus ? » (*EDP*, p. 72)

(4) « Père ennemi ». (*EDP*, p. 72)

Dans l'extrait (1), il est question d'Alexandre Lassassin, fiancé de la mère de Sénac à une époque, et dans les extraits (2), (3) et (4), d'Albert Camus, mentor et « père littéraire » de Sénac qui devint par la suite « le fils rebelle »<sup>2</sup> ; si étant enfant, la rupture de Sénac avec Alexandre Lassassin fut une conséquence de la rupture de celui-ci avec la mère de Sénac et donc indépendante de la volonté de ce dernier, la rupture de Sénac avec Albert Camus résultait de leur grand différend politique au sujet de la guerre d'Algérie. D'ailleurs, il serait peut-être utile de rappeler qu'il n'est pas rare qu'une relation père / fils soit caractérisée par des divergences d'idées entraînant bien souvent des situations conflictuelles.

13

En fait, on considère que ces énoncés montrent de manière claire que Sénac semble dans l'impossibilité de « garder » ses pères de substitution (même ses pères de substitution ! serions-nous tentés de dire), qui finissent alors par le fuir ; le père est décidément toujours un père absent. Pourtant, il faut bien se rendre compte que, dans le fond, la perte de ces pères résulte du refus de Sénac d'obéir à une forme d'autorité. En effet, Sénac renonce au père parce que ce père est celui qui veut imposer sa loi ou ses idées : Alexandre Lassassin est celui qui tente d'imposer une certaine conduite à Sénac enfant et à sa jeune sœur, au sein du foyer familial, et Camus, celui qui condamne le terrorisme algérien pendant la guerre d'Algérie. Ainsi, un peu comme dans la « horde primitive » dont Freud dressa le tableau, le père disparaît parce que l'on n'a pas voulu se soumettre à son autorité.

Du reste, nous tenons à souligner que Jean Sénac est devenu lui-même par la suite un « père de substitution », un père symbolique, transcendant ainsi la fonction procréatrice, puisqu'il adopta celui qui devint *Son Fils*, Jacques Miel, et pour lequel il demeura toujours présent, contrairement à ses pères à lui (père biologique ou pères de substitution) : « Jacques, mon fils. Et parce qu'il était Mon Fils... » (*EDP*, p. 42). On ne peut s'empêcher de voir dans cette adoption une réaction à son propre destin et une façon, d'une part, de s'élever contre l'idée du père absent, et, d'autre part, de montrer que la fonction de père n'est absolument pas réservée au géniteur.

## 1.3. Les pères ancestraux

Les extraits suivants, dans lesquels le terme « pères » prend le sens d'ancêtres, montrent qu'une fois de plus, dans son œuvre, l'auteur-narrateur manifeste son désaccord avec ses « pères » dont il conteste l'autorité.

(1) « Ô mes pères, pour nous qui avons pris racine dans ce peuple, comme vous vous trompiez, comme vous nous avez fait du mal ! » (*OP*, p. 270)

(2) « Mes pères ont imposé à ce rivage une civilisation de maîtres, privée de son honneur et de ses

<sup>1</sup> *Hijo* : « fils » en espagnol.

<sup>2</sup> Cette expression est extraite du titre de l'ouvrage de Hamid Nacer-Khodja, *Albert Camus – Jean Sénac ou le fils rebelle* (voir bibliographie)

vrais prestiges ». (*OP*, p. 269)

(3) « Qu'importe maintenant la haine ou l'indifférence de mes pères, puisque voici la vérité en route et que je marche dans ses rangs ». (*OP*, p. 270)

(4) « Oh, quand viendras-tu, rougissante, parmi le délire de nos pères et la terre remuée ». (*OP*, p. 237)

(5) « Alors, les tantes ont dit que c'était la malédiction parce que nous avons abandonné la religion de nos pères ». (*EDP*, p. 175)

Dans les extraits (1), (2), (3) et (4) l'auteur-narrateur fait référence aux aïeux des « pieds-noirs » venus s'installer en conquérants en terre algérienne, condamnant leur politique et leur mépris du peuple autochtone, devenu son peuple et auquel il se sent appartenir. Dans l'extrait (5), il est question du renoncement de la famille du personnage-narrateur à sa religion d'origine, le catholicisme « la religion de nos pères » pour embrasser le protestantisme. Ces énoncés révèlent ainsi que l'auteur-narrateur s'éloigne de ses pères en refusant d'épouser leurs convictions politiques ou spirituelles.

#### 1.4. Le Père spirituel et le père religieux

Dans les énoncés suivants, le terme Père est utilisé pour désigner Dieu dans la foi chrétienne « Dieu le Père », ou encore un religieux au service de l'Église.

(1) « Tu crois l'appel du Père (du Fils Ou de quel Ange en toi ?) ». (*OP*, p. 531)

(2) « Et que le nom soit dit une fois pour toutes au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit ». (*OP*, p. 187).

(3) « Et nous, agenouillés sur ton lit, les mains jointes : «Notre Père qui êtes aux cieux...» ». (*EDP*, p. 166)

(4) « Oui, Notre Père qui êtes aux cieux. Mais, sur terre, comme nous étions seuls ! » (*EDP*, p. 175)

(5) « Dommage. Aujourd'hui je serais pasteur. Mon Père je l'invoquerais je saurais sa place je saurais où il est. Notre Père qui êtes aux cieux ». (*EDP*, p. 172).

(6) « J'aurais dû me mettre à genoux, crier : Père ! [...] J'avais trente ans, et devant ce gosse de vingt ans je n'osais même pas crier «Père» ». (*EDP*, pp. 92-93)

Les extraits (1) et (2) réfèrent à la première personne de la Trinité Chrétienne, tandis que les extraits (3), (4) et (5) réfèrent précisément à la célèbre prière chrétienne intitulée *Notre-Père* dont la première invocation est « Notre père, qui êtes aux cieux... ». Ces extraits montrent combien l'auteur-narrateur pâtit de l'absence de son père qui se traduit par la volonté de voir présent à ses côtés et sur terre, le Père spirituel dont la présence dans les cieux ne lui suffit pas, dans le sens où elle ne comble pas la place du père biologique restée vide. En outre, il est important de mentionner que l'énoncé (5) rappelle que le narrateur, en raison de sa situation d'enfant illégitime, n'aurait jamais pu, malgré sa vocation à l'époque, se faire prêtre ou pasteur ; il ne pouvait alors se défendre de penser que si cela avait été possible, il lui aurait été permis d'avoir un Père spirituel reconnu de tous. L'interdiction d'accéder à cette profession le privait donc du Père.

Dans l'extrait (6), il est question de la rencontre du narrateur avec un jeune prêtre qui involontairement le séduit, puis disparaît en le laissant dans un profond désarroi. Se trouvant abandonné par ce prêtre, donc par un père religieux, l'auteur-narrateur, est de ce fait, encore une fois confronté au départ du « Père », et partant à l'absence du Père, un Père qui en l'occurrence refuse de braver un interdit moral et religieux ; cet interdit constitue encore la cause de l'absence du Père, puisque le narrateur, rappelons-le, est né d'une relation et d'un amour défendus.

Quoi qu'il en soit, les six énoncés exemplifiés précédemment montrent que ni le Père spirituel, ni le père religieux ne répondent à l'appel de Sénac, du moins comme lui le souhaitait.

#### 1.5. Les Pères historiques

L'expression « les Pères historiques » désigne, dans le passage ci-dessous, les révolutionnaires algériens de la première heure.

« Les Père Historiques se dressent. Ben Bella, Aït Ahmed, Boudiaf. Les Pères Historiques ! Krim Belkacem, Khider, Didouche, Ben M'Hidi, Ben Boulaïd, Bitat Rabah ». (*EDP*, p. 70)

Ces révolutionnaires semblent être les seuls « pères » que l'auteur-narrateur ne remet jamais en cause, les seuls aussi auxquels il ne reproche pas l'absence et auxquels il restera toujours fidèle. Ces « Pères » se sont insurgés contre la domination française en Algérie, contre l'ordre colonial établi, et donc contre la loi. Si en principe le Père représente la Loi, l'auteur-narrateur cherche peut-être ici à donner l'image de pères qui au contraire la transgressent et se révoltent contre celle-ci.

De toute évidence, l'ubiquité du père absent amène l'auteur-narrateur à s'en constituer une représentation et à se chercher d'autres pères qu'il met en avant dans l'écriture.

## II. Portrait du père dans l'écriture

Si l'écriture de Sénac montre que celui-ci s'est cherché des pères dans la religion, dans la révolution algérienne, dans l'histoire de ses ancêtres, ou encore, parmi les rencontres faites dans sa vie privée, il faut quand même signaler qu'au sein de cette même écriture, il a principalement tenté de dresser le portrait de son père, à travers des réflexions qui nous ont permis d'en saisir les traits essentiels ; ceux-ci se trouvant disséminés tout au long de l'œuvre, nous les avons repérés puis rassemblés dans le paragraphe suivant :

Un père immense, un père au regard étranger, à la rude poigne, un père à la rude odeur, à l'odeur un peu fauve, un père nomade, qui rôde, qui remue sans fin comme une caisse de cafards, un père médiocre et boutiquier, un père qui écoute secrètement, un père aux allures de gouape, un père qui était le Mal, un père imaginé dans sa substance la plus noire, un père aux fils incestueux, un père terrible, injuste, impitoyable, un père immuable, un père impétueux, prodigue, un père inavouable, inconnaissable et incertain.

Toutes ces caractéristiques attribuées au Père, permettent de dessiner une « ébauche du père », préoccupation majeure de Sénac, puisqu'il en fait le titre de son roman ainsi que le titre de deux de ses poèmes (*OP*, pp. 195-215).

La question « Comment j'ai vu le Père alors ? » (*EDP*, pp. 97-98-99-101-102) qui se répète à cinq reprises dans le roman de Sénac prouve bien que la description que celui-ci présente de son père n'est que le fruit de son imagination. Les réponses à cette grande question furent tour à tour : « indiscutablement beau », « Beau, [...] souple et menteur », « lieu de Beauté et de Terreur », « Est-ce qu'on voit la Beauté ? Est-ce qu'on voit les Ténèbres ? Est-ce qu'on voit une Parole évidente comme le pain ? », « Le Mensonge, le Jeu, c'est à travers eux que j'ai vu le Père », pour finir dans une affirmation ultime qui semble être la réponse la plus juste et la plus vraie « Je ne l'ai pas vu ».

15

Ainsi, on voit clairement ici que l'élaboration de cette « ébauche du père » constitue un fondement essentiel de l'écriture de Sénac en apparaissant tout au long de ses textes, faisant l'objet de multiples constructions.

Le père étant le « morceau » qui manque à sa vie, Sénac, auteur-narrateur, surmonte l'absence du père dans l'écriture qui constitue pour lui une sorte de thérapie, de traitement par le signifiant : « ce roman [...] je ne l'écris que pour moi. Que pour affronter les autres au moi le plus profond » (*EDP*, p.18). Consciemment ou inconsciemment, Sénac utilise « le père » comme prétexte à la création littéraire; son choix aurait pu se porter sur autre chose que le père, car celui-ci est, dans le langage, un signifiant comme un autre, sachant qu'un signifiant peut en remplacer un autre pour combler une béance (écrire pour « se débarrasser du vide qui gémit en soi » (*EDP*, p.18)). L'écriture peut se substituer à tant de choses, et pour ce qui est de Sénac, on constate que celle-ci est un moyen de tenter de combler le vide du père manquant, source même de cette écriture. À titre d'exemples, voici quelques énoncés extraits de l'œuvre de Sénac qui révèlent que le père est non seulement source d'écriture mais aussi la principale motivation et l'objectif premier de celle-ci :

(1) « Est-ce le Père qui de sa canne écrit mon histoire la plus trouble ? » (*EDP*, p. 76).

(2) « Le Père rôde, impitoyable, il croise contre les mots, les saccage, leur donne une odeur de résine ». (*EDP*, p. 108)

(3) « Qu'ils soient archanges ou dominations les mots

N'ont pas la rude odeur du Père ». (*OP*, p. 502)

(4) « Je reviendrai sans cesse sur le Père. Il est ma soif et mon néant. [...] Le Père. Le Père qui n'est pas ». (*EDP*, p. 18).

L'image du père, constamment présente dans l'œuvre de Sénac, est à l'origine de l'écriture de celui-ci. Les quatre énoncés ci-dessus en sont des exemples caractéristiques. En fait, le père est à la fois partie intégrante

de la vie et de l'écriture de l'auteur-narrateur, puisque l'une comme l'autre révèlent que ce dernier, d'une part, s'est cherché des pères auxquels, bien souvent, il n'a pas pu accéder en raison de l'interdit que ceux-ci supposaient (le père religieux et le Père spirituel) ou de l'autorité qu'ils imposaient (Alexandre Lassassin et Albert Camus), et d'autre part, aspirait à être lui-même père (religieux ou adoptif).

En outre, il convient de signaler que la recherche du père et l'omniprésence de son image dans l'écriture attestent l'idée que non seulement le père absent (mort ou inconnu) est celui qui ne cesse pas de s'écrire, mais qu'il est aussi celui à qui l'auteur-narrateur ne cesse pas d'écrire :

(1) « Écrire, c'est toujours répondre à quelqu'un quand bien même ce quelqu'un serait le jumeau noir en nous qui se cache et nous persécute, exigeant de notre vigilance de perpétuelles mutations ». (*OP*, p. 447)

(2) « ... c'est à toi que j'écris, toi qui viendras peut-être un jour. Toi qui es peut-être mon père ». (*EDP*, p. 24)

(3) « Je jette ce livre comme un piège. Je dis au Père Inconnaissable : « Lis ! Lis ! » » (*EDP*, p. 104)

Si comme nous l'avons montré supra, le père est source, motivation et objectif de l'écriture, il constitue, par ailleurs, sans nul doute la tragédie et le drame de l'auteur-narrateur qui ne manque pas de l'exprimer à maintes reprises dans ses textes. Voici quatre extraits (parmi tant d'autres) où la « tragédie » de celui-ci apparaît clairement dans l'écriture :

(1) « ... sinon aurai-je une seule raison d'entreprendre ce livre, une seule raison d'ouvrir des plaies et de sécher du sang... » (*EDP*, p. 43)

(2) « Pour vivre nous avons dû ruser et nous mourons de ce roman qui saigne ». (*EDP*, p. 126)

(3) « Je crie, je n'écris pas ». (*OP*, p. 329)

(4) « Les mots dans mes doigts saignent ». (*OP*, p. 415)

On constate que, outre le portrait du père, dans l'écriture, s'affirme la souffrance de l'auteur-narrateur puisqu'écrire lui fait ouvrir des plaies, le fait saigner, crier ; son écriture, qui résume son combat, sa guerre, sa légende, porte incontestablement les stigmates de la misère et des épreuves endurées durant son enfance.

16

### III. Le langage, l'inconscient et le nom du Père

À travers le présent article, nous cherchons aussi à montrer qu'il n'est pas possible de faire abstraction de l'importance que revêt le langage dans l'œuvre de Jean Sénac. En fait, à la manière de Jacques Lacan, les écrits de Jean Sénac laissent penser que c'est le langage qui fait exister le monde et les choses. Cette idée est pleinement affirmée par Sénac dans les énoncés suivants :

(1) « Ce sont les mots – cette chose de rien du tout – qui font le monde ». (*OP*, p. 528)

(2) « Nous sommes sauvés dans le langage ». (*OP*, p. 627)

(3) « Le langage est l'instrument le plus inouï d'exploration et de connaissance du temps ». (*OP*, pp. 447-448)

(4) « À nouveau le langage lui-même, inexpugnable [...] n'est-il pas roué de l'issue [...] L'homme ne serait-il qu'une condensation du langage ? Anatomie, atomisme du mot. Néant / Constitution, lieu d'écriture, ordalie, cercle, espace ». (*OP*, p. 628)

Jean Sénac, auteur-narrateur, « joue » avec les mots, plus précisément, avec leur signifiant et appelle cela les « ruses du langage ». Il y fait souvent référence dans ses textes ; les extraits suivants en témoignent :

(1) « J'admire les ruses du langage ». (*EDP*, p. 50)

(2) « J'étais né pour les ruses du Verbe ». (*EDP*, p. 100)

(3) « Les mots, [...] ils sont ce combat lui-même, cette frénésie, cette ruse, ce plaisir... » (*OP*, p. 526)

(4) « Ô camarades, citoyens, aidez-moi à vaincre mes ruses, [...] Et que ce soit vous qui traciez mon rêve au moment où ma main s'en va incohérente, littéraire, pour cerner je ne sais plus quoi ! » (*EDP*, p. 21)

Ce que l'auteur-narrateur, considère comme les « ruses du langage » n'est rien d'autre que le jeu du signifiant bien connu pour avoir fait l'objet des légendaires jeux de mots lacaniens. Dans les textes de Sénac, une profusion de ces jeux du signifiant a été recensée. En voici des exemples caractéristiques :

(1) « **Le cri vain**

l'écrivain

je ris mais je **constate**et pendant **qu'on se tâte**ils meurent ». (*OP*, p. 184)(2) « Quel **dé lia** nos cheveux ?Quel **dé lit a** sur la peauAvoué le sang suprême ? » (*OP*, p. 731)(3) « **T'as tout.****Tatoue.****Le vit****Le vit.****Tout fut****Touffu** ». (*OP*, p. 743)(4) « **Clairière.****Clair hier ?**

Ou

**Claie : ris, erre !****Clef : ris, ère !** » (*OP*, p. 752)

Dans ces jeux de mots, le rôle des syllabes est déterminant ; et Sénac ne manque pas de le faire remarquer en mettant en évidence l'importance majeure des syllabes qu'il considère comme une clef des secrets, comme des éléments de vérité, des atouts essentiels, sans lesquels aucune formation phrastique, ni textuelle n'est possible :

17

(1) « De l'écriture, je suppose, de quelque mystère enfoui sous des syllabes... » (*OP*, p. 516)

(2) « Moi aussi je suis là [...] cherchant dans ma mémoire frivole les thèmes qui, projetant ma légende, répètent néanmoins à mi-voix mes syllabes de vérité ». (*EDP*, p. 17)

(3) « Qu'est-ce sinon le geste du poème ?

Tes jeux, tes sauts, sur les tripodes

Gravent les syllabes essentielles ». (*OP*, p. 458)

(4) « La syllabe que nous attendions pour lier nos phrases disjointes,

Remettre debout ce corps disloqué ? » (*OP*, p. 489)

Par ailleurs, dans ces jeux de mots ou « ruses du langage », le rôle de l'inconscient n'est pas à négliger. À ce propos, dans les cinq extraits ci-dessous, l'auteur-narrateur avoue écrire malgré lui, sans réfléchir, sans chercher à ordonner sa pensée, et que les mots d'eux-mêmes s'imposent à son esprit et à ses doigts :

(1) « La machine tape est-ce qu'on sait

Est-ce qu'on sait ce qu'elle tape ?

[...]

Est-ce qu'on sait (qui tape avec mes deux doigts

quel atome magnétise

quelle matière aimé (h) antise

quelle structure me tire à qui)... » (*OP*, p. 741)

(2) « Des mots, je les ai jetés sans savoir » (*OP*, p. 464)

(3) « Dans ce pays peuplé de nuit je ne choisis pas mes mots,  
(ils viennent ». (*OP*, p. 367

(4) « Il n'y a pas de pensée. L'ordre de la pensée est un mensonge, un alibi pour ne pas désespérer, vertigineusement. [...] Cette pauvre maison de quelque mille mots dont nous devons nous suffire ! Dérisoire abri pour notre déluge. Nous sommes déluge. Ni ordre. Mais quelques phrases de guingois ». (*OP*, p. 523)

(5) « Comme notre conscience à ce train-là l'orthographe se décompose. Comen avon nou pu écrire ? Lé mo comen il zon marché ? Enfanse, comen dans la charogne tu a pu gardé mémoire du printan ? » (*EDP*, p. 178)

Force est de constater que des éléments originellement inconscients tels que le jeu des syllabes et le jeu du signifiant sont incontournables dans les écrits de Jean Sénac, nous estimons que nous devons prendre en considération ces éléments dans l'analyse des noms propres figurant dans les textes de Sénac, ne serait-ce que dans celle des noms les plus fréquemment utilisés et qui sont les suivants :

*Dieu* (95 fois), *Espagne* (42 fois), *Oran* (27fois), *Jacques* (25fois), *Jacob* (23fois).

Chacun de ces noms est porteur d'une symbolique toujours en rapport avec *le père* :

- *Dieu* est le Père spirituel : *Dieu le Père*.

- *L'Espagne* et *Oran* représentent la terre des pères, à savoir la terre des ancêtres de l'auteur-narrateur Jean Sénac : l'Espagne étant son pays d'origine et Oran sa terre natale dont le peuple est devenu le sien et auquel il appartient.

- *Jacques* est le nom du fils de Jean Sénac, donc le nom de celui par qui il devient lui-même « père » ; Jacques est celui qui lui permet d'accéder au « titre de père ».

- *Jacob* est le nom du patriarche biblique représentant de la nation d'Israël car il est le père de douze fils qui furent les ancêtres des douze tribus d'Israël. Jacob est aussi celui qui a subi un changement de nom (Jacob / Israël) et partant, de destin, un peu comme Sénac (Comma / Sénac)<sup>3</sup>.

18

Néanmoins, en affirmant dans sa poésie : « il y a longtemps que je n'écris plus au stylo mais à la bouche ! » (*OP*, p. 415), Jean Sénac accorde clairement la priorité au signifiant dont il met en valeur l'importance. La transcription phonétique des sonorités perçues permet alors d'aboutir à des énoncés divers. Sénac ajoute à ce sujet : « transcrire, c'est aussi déchiffrer, ordonner le message et lui restituer son feu » (*OP*, p. 748). En effet, la transcription phonétique des noms propres les plus fréquents, présentés dans cet ordre-ci : *Dieu, Jacques, Oran, Jacob, Espagne*, donne lieu à une réécriture qui apparaît dans l'énoncé suivant : « Dix yeux, jaco rend, jaco baisse pagne ».

Mais avant de nous arrêter à l'interprétation de cet énoncé, nous tenons à faire remarquer qu'en considérant qu'« il n'est pas de clairière plus ouverte que le mot » (*OP*, p. 474), que les mots sont « larges comme des tripodes » (*OP*, p. 517), en évoquant l'idée de « remettre à neuf les mots » (*OP*, p. 400) et de « fouiller dans les mots » (*OP*, p. 515), Sénac encourage le travail de réécriture et la recherche d'interprétations nouvelles découlant de la décomposition du signifiant et de sa réécriture, comme pour dire que les mots ne finissent jamais de s'écrire pour créer sans cesse des images nouvelles ; il confirme d'ailleurs cela en écrivant :

(1) « Qu'un mot s'accorde à un autre mot et le mythe met en place l'image à souffle continu... » (*OP*, p. 448)

(2) « Au périlleux du mot. Anéantie, l'image

Tourbillonne et nous recompose l'univers. Respirable ». (*OP*, p. 661)

Revenons à présent à l'interprétation qui peut découler de l'énoncé :

« Dix yeux, jaco rend, jaco baisse pagne »

D'abord, il faut mentionner que « le jaco » et « le pagne » font inévitablement penser à l'Afrique. Ensuite, on ne peut s'empêcher de faire le lien entre le jaco, réputé pour être le meilleur parleur de tous les perroquets, et l'oiseau auquel Jean Sénac fait référence dans ses poèmes :

(1) « Je crie entendrez-vous un fils au bord de l'âme

---

<sup>3</sup> À sa naissance et pendant les premières années de sa vie, jusqu'au mariage de sa mère, Jean Sénac portait le nom de sa mère, *Comma*. Par la suite, le mari de sa mère lui donna son nom, *Sénac*.

plus fragile et bruyant que l'oiseau sur son mât ». (*OP*, p. 215)

(2) « J'écris c'est mon seul territoire

Ce sont chemins où vous passez

L'oiseau traqué de vos mémoires

Lisse ici ses ailes lassées » (*OP*, p. 510)

Cet oiseau auquel le poète semble se comparer peut être le jaco dont la mémoire est prodigieuse et qui est bruyant en raison de sa loquacité. Sénac, poète et auteur-narrateur, écrit et dénonce sans cesse tout ce qu'il voit autour de lui. C'est sa façon à lui de « baisser le pagne » de dévoiler les choses et de se mettre à nu (c'est bien pour cela que ses écrits sont qualifiés de strip-tease). D'ailleurs, dans les extraits de poèmes *infra*, il avoue ne porter que des loques (rappelant le pagne) et être nu dans le langage, à savoir tout dire et ne rien cacher :

(1) « Nu dans le verbe. Je suis

Une corbeille de loques... » (*OP*, p. 419)

(2) « Titubant ma besace de mots puante

Nu sous ma loque... » (*OP*, p. 614)

Très observateur des choses comme s'il avait « dix yeux », il « rend » c'est-à-dire qu'il « rejette » ou « crache » sans cesse les vérités qu'il voit; il écrit, dénonce, et donc, « parle interminablement » (*EDP*, p. 54), inlassablement, insatiablement, comme cet oiseau d'Afrique qui parle sans arrêt.

Ainsi, l'énoncé obtenu par la réécriture de la transcription phonétique des noms propres les plus fréquents de l'œuvre de Sénac, peut être résumé à ce qui suit :

Il observe (*dix yeux*), il parle crûment (*jaco rend*), il (se) dévoile (*jaco baisse pagne*).

Cela semble d'ailleurs en parfaite adéquation avec les idées de Jean Sénac convaincu que : « Le poète est condamné à tout dire, à avouer le monde, depuis le fœtus où tout fut gravé » (*OP*, p. 448).

19

Il demeure que c'est que le nom du père est omniprésent dans l'œuvre de Jean Sénac. En effet, d'une part, comme nous l'avons montré, l'auteur-narrateur s'est cherché des pères tant dans la vie que dans l'écriture ; en fait, le père absent constitue l'origine et l'objectif de l'écriture dans laquelle s'exprime particulièrement la tragédie de cette absence. D'autre part, par l'utilisation quasi-permanente, dans ses textes, de noms de « pères » ou « en rapport avec des pères » (*Dieu, Jacques, Oran, Jacob, Espagne*), lesquels noms une fois déconstruits ont servi à la formation d'un énoncé où semble s'affirmer une réalité qui est celle de la production du signifiant, l'auteur-narrateur prouve que le nom du père absent est celui qui ne finit jamais de s'écrire. Nous sommes ainsi fondés à croire que plus le père s'avère introuvable, plus l'envie de le retrouver, voire de le créer, dans l'écriture se manifeste chez l'auteur-narrateur. Etant obsédé par le néant du père, l'ombre de celui-ci apparaît jusque dans les méandres de l'écriture qui constitue « le terrain » sur lequel le père est pourchassé et harcelé, vainement, car le signifiant a beau chercher à combler l'absence du père, il n'y parvient jamais complètement. Le fait que ce père tant recherché demeure à jamais un mystère favorise la construction du mythe du père, de la tragédie du père. Plus le père est énigmatique, moins Sénac arrive à s'en défaire, prisonnier depuis toujours d'une image plus ou moins vague, qu'il cherche à cerner et à clarifier, afin d'arriver à s'en libérer. Le père incertain est désiré, imaginé, inventé, Sénac le fait exister dans l'écriture, parce que justement il veut en finir avec ce père qui, en brillant par son absence, a hanté toute son existence.

## Bibliographie

BÉNARD Johanne, LÉONARD Martine & NARDOUT-Lafarge, Elisabeth. 1994. « Nom propre et roman : une problématique », in J. BÉNARD, M. LÉONARD & E. NARDOUT-Lafarge (dir.) : *Les noms du roman*, Montréal, Publications de l'Université de Montréal, pp. 5-20.

LACAN, Jacques. 1966. *Écrits I*, Saint-Amand, Seuil, 320 p.

LACAN, Jacques. 1971. *Écrits II*, Saint-Amand, Seuil, 260 p.

LACAN, Jacques. 1975. *Le séminaire livre I, Les écrits techniques de Freud*, Saint-Amand, Seuil, 320 p.

NACER-KHODJA, Hamid. 2004. *Albert Camus – Jean Sénac ou le fils rebelle*, Alger, EDIF 2000, 187 p.

SÉNAC, Jean. 1989. *Ébauche du père – Pour en finir avec l'enfance*, Saint-Amand, Gallimard, 180 p.

SÉNAC, Jean. 1999. *Œuvres poétiques*, Arles, Acte Sud, 832 p.

## FENDRE L'INFINI. VISION ET ENGAGEMENT POÉTIQUES DANS L'ŒUVRE D'ILARIE VORONCA

Linda Maria Baros  
Maître de conférences  
Université Paris-Sorbonne, Paris IV

### **Résumé**

*L'œuvre francophone d'Illarie Voronca se présente comme une réflexion à profil autoréférentiel qui porte autant sur le processus de la création poétique et de ses « outils », que sur la mission du poète en temps de détresse culturelle et historique. D'une part, l'auteur récuse « les images splendides » au profit des mots les plus « humbles » puisés dans le quotidien, lesquels sont à même de dévoiler le véritable visage de l'être. De l'autre, ses vers font toujours résonner l'appel d'un ailleurs, ils creusent le mystère et l'indicible que renferme la vie. C'est en conjuguant ces deux versants de la réalité, la transparence et l'invisible, qu'Illarie Voronca entend rendre compte de la beauté et de la profondeur de l'existence, les deux piliers du « monde de l'avenir » que tout poète se doit de bâtir pour ses semblables lorsque leur univers n'est plus que désolation.*  
**Mots-clés :** Illarie Voronca, poésie francophone, lyrisme métapoétique du quotidien, le visible et l'invisible, répliques poétiques à la détresse historique.

### **Abstract**

*Illarie Voronca's French-language work presents itself as an autoreferential reflection focused as much on the process of poetic creation and its "tools", as on the poet's mission in a time of cultural and historical distress. On the one hand, the author refutes "the splendid images" in favor of the most "humble" words drawn from the quotidian, which are able to reveal the true face of the human being. On the other hand, the call of an elsewhere resounds through his writing which widens the mystery and the unspeakable that life contains. By combining these two sides of reality, the transparency and the invisible, Illarie Voronca intends to reflect the beauty and the depth of existence, the two pillars of the "world of the future" that every poet must build for his fellows when their world is no more than desolation.*  
**Keywords:** Illarie Voronca, French-language poetry, metapoetic lyricism of the quotidian, the visible and the invisible, poetic retorts to historical distress.

20

La poésie est une force portante à même d'abattre les barrières infranchissables qui se dressent à travers le monde. Et les mots qui la composent — des tranches de vie où réalité et rêve s'entremêlent. Telle est la manière dont l'on pourrait définir la vision poétique de l'auteur francophone d'origine roumaine Illarie Voronca, cette composante irréductible de lui-même. La trajectoire de ses textes, tracée fougueusement dans son vécu, décrit une parabole poétique d'une grande finesse qui englobe, d'une part, une réplique à la mécanique tragique de la Seconde Guerre, et, de l'autre, une réflexion sur la poésie. À l'intersection de ces deux sphères surgit le poème, ce moyen privilégié de connaissance et d'interrogation. Interrogation de l'être humain, mais aussi du processus de création. L'analyse de la dimension métapoétique que laisse entrevoir son œuvre permet aux lecteurs non seulement de conjuguer ces deux types de questionnement, mais aussi de pressentir autant l'idéal que le malheur indicibles du poète maudit qu'était sans aucun doute Illarie Voronca. Ce dernier ne se contentait jamais d'exprimer et de justifier ses conceptions poétiques à travers ses textes ; il entendait également instruire les lecteurs, leur dévoiler l'importance vitale de la poésie et les secrets profonds que cette dernière peut receler, afin de leur révéler le vrai visage du monde régi par le mutisme et la finitude.

Deux axes de lecture guideront cette étude métapoétique de l'œuvre d'expression française d'Illarie Voronca, œuvre au sein de laquelle définir la poésie revient à définir l'existence humaine. En premier lieu, on disséquera l'état définitionnel du poème, tandis qu'en second lieu, on essayera de décrire la mission du poète Illarie Voronca en temps de détresse.

### **I. L'état définitionnel du poème**

Dans la perspective d'Illarie Voronca, écrire, c'est tendre vers une connaissance sensible du macrocosme ; c'est, avant toute chose, construire un univers littéraire sur les multiples sites archéologiques de la mémoire émotive. Aussi le poème se donne-t-il à voir comme une maison que le « je » lyrique n'a de cesse de bâtir, mais dont l'achèvement relève, d'un recueil à un autre, de l'impossible. Cette maison, telle qu'elle se présente dans « Version encore terrestre d'un poème », est faite de briques, de larmes, de rires, « d'une tristesse brusque »,

« d'une porte qui s'ouvre » et du chant d'un « mendiant/qui tremble à la fenêtre comme une pluie fine », autant « d'outils » (Voronca, 1936, rééd. 1972, 264) dont se sert l'auteur pour donner forme et substance à ses œuvres. On pourrait dire que le « je » lyrique bâtit sa demeure (Jabès, 3), une vaste construction poétique dont il n'hésite point à exhiber les échafaudages et à évoquer avec une simplicité désarmante les sources d'inspiration. Si cette version du poème est terrestre, cela est, de toute évidence, dû au fait que les « outils » sont humains et qu'ils appartiennent, par là-même, au domaine tellurique. C'est dans les choses simples de la vie de tous les jours que l'écriture d'Illarie Voronca puise son essence, dans des réalités terrestres insignifiantes en apparence, mais dans lesquelles il retrouve « le relief et la profondeur du visible » (Merleau-Ponty, 29) : « Un poème comme autant d'autres étoiles comme autant d'autres plantes » (Voronca, 1929, rééd. 1992, 183).

Malgré cette vision de la poésie qui affirme la primauté de la sincérité et de la simplicité, de ce qu'Illarie Voronca appelait « la nouvelle langue, la sensation crue, la construction classique objective »<sup>1</sup> (Voronca, 1925, 10), l'écriture poétique ne saurait être entièrement terrestre. Elle participe également de l'autre versant de l'existence qui fait entendre « des appels lointains » (Voronca, 1936, rééd. 1972, 264). Autrement dit, le poème « encore terrestre » est, en vérité, suspendu entre le monde visible et le monde invisible, entre la finitude et le rêve d'infini, sa ductilité lui permettant d'embrasser en même temps la transparence et le mystère.

Multiforme et englobant, par excellence, est donc le vers. Le « je » lyrique ne peut alors que s'insurger contre la poésie conçue comme « un passe-temps agréable » au même titre que « le tennis, les chasses à courre, les concerts, les dîners des «gens de lettres» », contre cette poésie qui n'est que « mensonge » (Voronca, 1936, rééd. 1972, 268-270). La véritable poésie a la prérogative de conférer un nouveau visage au monde, d'engager l'être humain à prendre part à l'émerveillement continu que suscitent la vie et l'écriture : « Un matin en ouvrant les fenêtres, nous ne reconnûmes plus le pays/ Avions-nous voyagé pendant la nuit ? Ou c'étaient nos regards/ Qui avaient reçu le charme de transformer ce qu'ils regardaient ? » (Voronca, 1936, rééd. 1972, 270).

Ou bien : « [Le poète] fait venir les mers et les monts dans nos chambres/ On ne sait si c'est juin ou janvier ou septembre./ [...] Sommes-nous éveillés encore ou dans un songe ? » (Voronca, 1935, rééd. 1972, 214-216).

Le processus métamorphique dont se réclame l'écriture d'Illarie Voronca donne à rêver sans pour autant proposer aux lecteurs un enjolivement de la réalité tangible. Elle n'est qu'un moyen privilégié de révélation de la beauté du monde et de l'inconnaissable que ce dernier renferme dans ses couches les plus profondes. Dans le sillage du poète roumain Lucian Blaga qui écrivait en 1919 :

« Moi, je n'écrase point la corolle de merveilles du monde  
et ne tue point  
avec ma pensée les mystères que je rencontre en chemin  
dans les fleurs, les yeux ou les tombes » (Blaga, 8).

Illarie Voronca est intimement convaincu du fait que « rien n'obscurcira la beauté de ce monde », que les « tendres contours » (Voronca, 1940, rééd. 1972, 188) des choses seront toujours à portée de la main. Il ne faut qu'aspirer à vivre dans l'étonnement, vouloir atteindre à la quintessence et à la grâce de l'univers humain. Et c'est ici qu'intervient la poésie, dont le rôle fondamental est, selon Illarie Voronca, de transcrire la réalité afin de la rendre accessible même à ceux qui refusent d'appréhender « la matière-émotion » (Collot, 3) qui la fonde, d'approfondir ses secrets.

Le fait de recueillir quelques bribes de réalité, représentant à la fois les briques et le liant de la demeure poétique, transforme les vers en une partie intégrante de l'ordre des choses. Ils deviennent le lieu d'une distillation verbale et affective qui suit le rythme de l'existence et subit les métamorphoses incessantes de cette dernière :

« J'aime ces choses autour de moi, passagères, fragiles,  
On veut les approcher : déjà elles sont loin  
Tout est une écriture illisible. Jamais  
On n'arrive à déchiffrer les mêmes paroles. » (Voronca, 1937, rééd. 1972, 64)

Quoique le caractère éphémère des choses soit indéniable, la démarche transformationnelle qu'évoque Illarie Voronca appartient au domaine de la perception. Ce ne sont pas tant les objets qui changent, mais les sensations qu'ils engendrent. L'illisibilité ne vient donc pas uniquement du caractère fuyant des éléments

<sup>1</sup> Toutes les traductions sont réalisées par nos soins.

composant l'espace environnant, mais aussi des sentiments divers dont ils sont la source. La chair des mots, pour reprendre l'une des expressions récurrentes d'Illarie Voronca, est non seulement une transcription immédiate du vécu, mais également une transcription affective de la réalité. La fonction autoréférentielle de ces vers met en même temps en relief la complexité du processus interprétatif qu'exige l'écriture poétique. Investie d'un grand pouvoir herméneutique et creusant le mystère de la vie, la poésie est sujette à de multiples lectures, ses glissements perpétuels de sens la rendant insaisissable. Rien n'obscurcira la beauté de la poésie tant que, de même que les forces créatrices primordiales, elle sera multiforme et en mouvement, tant que ses ressources interprétatives seront inépuisables. Tout comme le « flux de la pensée » (Voronca, 1930, rééd. 1992, 224), le poème ira toujours rejoindre l'invisible, il sera, pour renouer avec l'isotopie de la métamorphose, une « chrysalide » qui appellera « un futur de couleurs et de formes » (Voronca, 1930, rééd. 1992, 221).

En outre, la dimension métapoétique des vers est enrichie par une ébauche métaphorique de la venue au monde de l'œuvre, du « travail obscur des graines » qui fermentent dans le corps du créateur. La chair du poète représente à la fois le sol fertile où poussent les graines de la création et le ventre maternel où le vers prend vie. Le dur labeur de la création est comparé aux douleurs d'un enfantement qui libère « l'âme des ténèbres/ de la chair », qui délivre « ce pur visage du poème » (Voronca, 1935, rééd. 1972, 242). La poésie se montre ainsi comme « la matière de nos pensées à l'état pur » (Schéhadé), délestée des scories, une matière qui ne privilégie pas les formes exquises et les images splendides, mais le véritable visage du monde, ingénu et cruel :

« Non, ce n'est pas un poème glorieux que je veux écrire.

Non, ce n'est pas un chant plein de finesses et sur lequel

Les connaisseurs s'exclament : ô ! quelles rimes, quelle forme impeccable !

Je n'ai que faire

De vos parures et de vos jeux linguistiques.

Je ne connais que quelques mots très pauvres,

Ils n'évoquent aucune vision merveilleuse

Mais bien au contraire, un hôpital ou une prison.

Non, il n'y a aucun décor somptueux,

Il n'y a aucune parole rare

Comme un oiseau empaillé qui vient des îles.

Rien que ces mots de tous les jours, ces mots méprisés, humbles

Pareils aux vieux chiffons dont la fille du mendiant improvise une poupée suave. » (Voronca, 1936, rééd. 1972, 272)

Le titre de ce texte – « La vie, le poème que je voudrais écrire » – rend compte d'un des principes fondamentaux qui président à la création de l'œuvre d'Illarie Voronca. Sa vie est synonyme de poésie, vivre et écrire reviennent à affronter une même réalité à la fois belle et rugueuse. On pourrait donc dire, avec Jean-Michel Maulpoix, que la poésie « n'est pas *dans* le cœur de l'homme, elle est le cœur de l'homme. Écrire et exister sont une même tâche obscure et une même évidence. » (Maulpoix, 1996, 49) C'est de cette habitation poétique du monde, pour reprendre les termes de Jean-Claude Pinson (Pinson, 1995, 20), que jaillit l'importance accrue qu'Illarie Voronca octroie, avant la lettre, au lyrisme du quotidien. Néanmoins, son idéal, à la fois humain et poétique, est d'accéder à un réel absolu. Quoique nourris du quotidien, des détails parfois anodins de la vie, ses poèmes vont ainsi bien au-delà du tangible, touchant, en filigrane, aux secrets du monde. Une fois les fioritures bannies, ce qui reste du poème, « c'est autre chose » (Voronca, 1936, rééd. 1972, 274) :

« Ces mots qui tombent sur le papier comme de la cendre

Pour sécher d'autres mots secrets, invisibles.

Ces odeurs salines, et ces aurores couronnées d'herbes

Et la vie, le poème, humbles, que je voudrais écrire. » (Voronca, 1936, rééd. 1972, 2678)

En conséquence, il ne saurait jamais être question chez Illarie Voronca d'un réalisme à l'état pur, mais d'une conceptualisation de ce dernier qui laisse constamment émerger le mystère. Sonder « la banalité des jours » (Pinson, 1990, 109), ce réel contre lequel Illarie Voronca se heurte sans cesse, le conduit à formuler un choix esthétique manifeste. Il opte pour « ces mots de tous les jours, ces mots méprisés, humbles », l'utilisation

du déictique « ces », qui fonctionne comme une référence intra-textuelle, réaffirmant le credo que le poète fait entendre à travers tous ses recueils. Sa poésie exprime simultanément les choses les plus simples de la vie et l'indicible d'un ailleurs. Elle demeure, comme on l'a déjà montré, dans l'entre-deux, étant encore terrestre, mais relevant aussi de l'au-delà, dans tous les sens que ce terme pourrait avoir. Ilarie Voronca devient donc le porte-parole de l'ici et de l'ailleurs, faisant appel à un langage peu prétentieux, mais dont la simplicité touche peut-être plus que tout artifice rhétorique. Rompant avec l'emphase pour donner à son discours poétique une allure légère qui, dans sa simplicité ou plutôt grâce à sa simplicité, atteint à l'essentiel et, de la sorte, à la grandeur, il appréhende la poésie comme une entreprise de dévoilement du monde. L'art d'écrire suppose l'art du maniement des mots, l'art du délestage. Dès lors, bien écrire, c'est savoir libérer les mots de leurs significations rêches, figées : « Les mots ont leur vie, qu'ils exigent et qu'ils créent. Les mots danseurs et déchaînés veulent sauter d'entre les lignes, casser la phrase, comme si c'était une noix de coco. » (Voronca, 1924, 10) Par conséquent, l'objectif du poète est de garder toujours intacte la fraîcheur de la parole, sa substance profonde et inaliénable. Seul l'acte de l'écriture franche et spontanée a la capacité de mettre le monde à nu, de le révéler entièrement, de lui enlever tous les masques pour le faire renaître.

Le poème pourrait donc être défini comme « ce peu de mots ajustés aux choses de toujours » (Goffette, 1988, rééd. 2000, 43). Ce vers, tiré du recueil *Éloge pour une cuisine de province* de Guy Goffette, témoigne de la robustesse de l'*ars poetica* d'Ilarie Voronca, art poétique qui a su, à travers les auteurs qu'il a inspirés, résister à l'érosion du temps et générer des jeux intertextuels enrichissants.

Tout le discours métopoétique d'Ilarie Voronca est bâti autour de la problématique de l'écriture assumée en tant que principe existentiel majeur. Aux yeux de ce créateur hanté par l'angoisse, seul le poème peut rendre possible l'habitation du monde. L'indissociabilité de l'homme et du poète est admirablement synthétisée par ces deux vers émouvants : « ma vie est enfermée ici entre les pages de ce livre comme un commentaire/ [...] cordon ombilical la plume me relie à toi » (Voronca, 1928, rééd. 1992, 132-133), c'est-à-dire à la poésie. Le dialogue entre le poème et l'univers représente – Ion Pop le souligne merveilleusement bien dans la préface du recueil *Zodiaque* (Pop, 52) – un moyen d'interaction dynamique du réel et de l'imaginaire, dont les symboles assurent une parfaite cohérence au discours poétique d'Ilarie Voronca, tout en convergeant vers la révélation d'un univers où le réel absolu cohabite avec le mystère, d'un monde qui dénonce l'inertie de la pensée et l'emprisonnement de l'être humain en lui-même.

23

## II. Ilarie Voronca, un poète en temps de détresse

Face à l'opacité historique, face au regard égaré par l'ignorance, le créateur doit assumer une mission de guide. L'expression d'une révolte spécifique à la poésie d'avant-garde et la lutte contre l'immobilisme qu'elle implique, conduisent ainsi à une formulation incisive de la mission du poète en temps de détresse à la fois intellectuelle et historique :

« Que je secoue votre sommeil, hommes engraisés par les ténèbres  
 Que je jette dans le sang de votre chair les tisons grésillants des étoiles  
 Que je vous apprenne à attraper dans le lacet du regard les bœufs aiguillonnés de la nuit  
 Que vous compreniez la danse du rêve sur la corde de la tempête de neige » ! (Voronca, 1930, rééd. 1992, 222)

Dans un élan pédagogique propre aux mouvements d'avant-garde, Ilarie Voronca écrit des poèmes-manifestes, où il exprime sa confiance dans la force révolutionnaire du mot, à même d'« injecter du sang neuf dans la tradition » (Leuwers, 119) :

« Endosse les vêtements religieux du poème métallique  
 Toi, homme dont le visage ressemble à un plateau de balance tombé par terre  
 Déplie non pas le sommeil mais le drapeau d'une vision  
 Enfonce tes genoux dans la selle des collines tout comme un guerrier  
 Jette par-dessus la tête ta coiffe de flammes,  
 Fend l'infini avec le coup de fouet d'un cri » ! (Voronca, 1930, rééd. 1992, 223)

La poésie nouvelle, la poésie d'avant-garde, se présente d'emblée comme une machine de guerre, comme une force iconoclaste qui doit mettre à mort le passé et sa dimension raisonnable, pour que le guerrier du verbe puisse toucher à l'absolu rêvé. L'auteur tente d'accéder, dans et par l'écriture, au point maximal du sens de l'existence et d'entrer, de cette façon, en fusion avec le monde et les mots. Ces moments symbiotiques

sont l'expression poétique de sa volonté de rompre le silence, de regarder en deçà de l'ordre des choses pour proposer un *nouveau* système de valeurs à même d'éclairer d'une *nouvelle* lumière autant le monde d'ici-bas que l'au-delà. Pour renouer avec la parole superbe et pour faire entendre le cri de désespoir que la poésie pousse entre les lignes, l'auteur suscite un désir de mots en proposant une lecture active. Le guerrier du verbe n'est pas uniquement le créateur qui, le couteau à la main, guette l'oiseau merveilleux de l'inspiration afin de l'égorger (Voronca, 1929, rééd. 1992, 183), mais aussi le lecteur qui doit échapper à l'obscurité d'une existence plate et sans idéaux.

Le poète souhaite devenir passeur, devenir un guide dont la vocation est de conduire les hommes vers la terre promise, vers l'autre versant de la réalité où s'étend, il l'espère, un monde meilleur. Il est dit dans un poème, qui fait manifestement référence à l'« Adieu » d'Arthur Rimbaud, qu'il est du devoir du poète d'agir en temps de détresse, de dire la justice de l'avenir qui permettra à l'homme de « posséder la vérité [du monde] dans une âme et un corps » (Rimbaud, 442) :

« C'est quelque chose de lumineux, de doux, que je veux vous annoncer,

À vous tous, hommes d'aujourd'hui et de demain.

[...]

Il vient un temps nouveau. Voilà ce dont

Quelques-uns seulement ont eu vent. On eût dit une voile

Qui apparaissait loin au-dessus de l'océan. Un navire

Chargé de tout ce qui manquait aux hommes : du pain, et une grande bonté, un grand amour.

Cette joie du cœur de battre non pas pour lui

Mais pour le corps et l'esprit tout entier. Cette joie

Du poète d'écrire non pas pour lui, mais pour une foule généreuse,

Cette joie de l'homme de retrouver ses semblables. » (Voronca, 1929, rééd. 1992, 183)

Ilarie Voronca aurait voulu faire renaître le monde à travers sa poésie et bâtir un univers euphorique gouverné par l'harmonie. Cette grande confiance qu'il eut toujours dans l'avenir fut sûrement une manière de résister à la réalité historique de la guerre et aux malheurs qui s'abattaient alors sur les hommes. Du dire au faire, il n'y avait qu'un pas qu'Ilarie Voronca franchit sans aucune hésitation, intégrant le maquis.

Cet homme qui se souciait si intensément du sort du genre humain, qui criait son désarroi face au drame dans lequel s'abîmaient ses semblables, lui qui construisait sans répit un monde idyllique, le monde de l'avenir, une véritable utopie à « valeur de phare » (Quesnel, 146), se sentait pourtant ou, mieux encore, paradoxalement, comme un étranger, comme un exilé. Mais ni pour avoir quitté son pays, la Roumanie, ni pour avoir abandonné sa langue maternelle. Ce fut, bien au contraire, à corps perdu qu'il plongea dans la langue française, comme en témoignent les nombreux recueils de poèmes écrits au cours des années vécues en France. Mais pour avoir toujours appartenu à un univers étranger aux préoccupations du « siècle de la médiocrité » (Voronca, 1928, rééd. 1992, 117) qu'il dénonçait dans *Ulysse*. Malgré son rôle formateur, malgré son ardeur, le poète apparaît, dans sa perspective, comme un étranger que personne ne souhaite entendre ; il est l'île-fantôme de Patmos (Voronca, 1933, 8) qui renferme dans ses tréfonds les trésors de l'humanité, l'île dont seuls les initiés aperçoivent le profil à l'horizon. Le poète est l'être maudit condamné au silence et à l'ignorance de ceux pour lesquels il mène un perpétuel combat culturel et ontologique.

Dans l'un de ses poèmes de jeunesse, Ilarie Voronca ébaucha en trois vers, sans percevoir peut-être leur caractère oraculaire, son devenir à la fois poétique et humain : « Femme, boucle de cheveux sur la tempe du suicidé/ Comme tu apportes un ruban de lumière aux prisonniers des bureaux/ Comme tu pousses la caille blottie dans l'herbe des yeux du poète à prendre son essor » ! (Voronca, 1929, rééd. 1992, 173)

Ce fut peut-être pour se sentir enfin libre, qu'Ilarie Voronca partit si précipitamment d'entre les vivants au mois d'avril 1946. Mais ce fut aussi parce qu'il décida de ne plus demeurer dans l'entre-deux, de trancher entre le visible et l'invisible : « moi, de toutes les NATIONS je choisis l'imagi-NATION »<sup>2</sup>. Ce fut dans ce dernier vers qu'il écrit, dernier vers de l'ultime manuscrit qu'il envoya à son cher ami Sașa Pană, le *Petit manuel du parfait bonheur*, titre d'une ironie tragique profonde, qu'Ilarie Voronca trouva enfin une résolution à son drame existentiel : il opta définitivement pour la poésie, pour l'invisible.

Néanmoins, il savait que « l'arbre, on peut le brûler, mais brûle-t-on son ombre ? » (Voronca, 1935, rééd. 1972, 24) Et il avait parfaitement raison. En dépit de son départ hâtif enveloppé dans la tragédie et le mystère, son œuvre ne disparut point. Son ombre flotte encore par-dessus le monde. Il suffirait que sa part de lumière se révèle pour qu'elle se change en aura.

### Bibliographie

- BLAGA, Lucian. 1919. *Poemele luminii (Les poèmes de la lumière)*, Sibiu, Biroul de imprimare Cosânzeana.
- COLLOT, Michel. 1997. *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GOFFETTE, Guy. 1988. *Éloge pour une cuisine de province*, Seyssel, Champ Vallon. Rééd. 2000, *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La vie promise*, Paris, Gallimard.
- JABÈS, Edmond. 1959. *Je bâtis ma demeure : Poèmes 1943-1957*, Paris, Gallimard.
- LEUWERS, Daniel. 1998. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Dunod. Rééd. 2001. Paris, Nathan.
- MAULPOIX, Jean-Michel. 1996. *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1960. *Signes*, Paris, Gallimard.
- PINSON, Jean-Claude. 1995. *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon.
- 1990. *J'habite ici*, Seyssel, Champ Vallon.
- POP, Ion. 1992. « Ilarie Voronca – le poète des métamorphoses ». Ilarie Voronca, *Zodiaque*, Ion Pop éd., Bucarest, Minerva, pp. 5-65.
- RIMBAUD, Arthur. (1873) 1999. *Œuvres complètes*, Pierre Brunel éd., Paris, Le Livre de Poche.
- QUESNEL, Michel. 1996. *La création poétique*, Paris, Armand Colin.
- SCHEHADÉ, Georges et Mirèse Akar. 23 novembre 1981. « Un entretien avec Georges Schehadé. Le combattant et le canari... ». *Le Monde*.
- VORONCA, Ilarie. 1940. *Beauté de ce monde*, Paris, Éditions Le Sagittaire. Rééd. 1972. *Poeme alese (Poèmes choisis)*, Bucarest, Minerva.
- 1937. *Amitié des choses*, Paris, Éditions Sagesse. Rééd. 1972. *Poèmes choisis*, op. cit..
- 1936. *La Poésie commune*, Paris, Éditions G.L.M. Rééd. 1972. *Poèmes choisis*, op. cit..
- 1935. *Permis de séjour*, Paris, Éditions Corrêa. Rééd. 1972. *Poèmes choisis*, op. cit..
- 1933. *Patmos și alte șase poeme (Patmos et six autres poèmes)*, Bucarest, Vremea.
- 1929. *Brățara nopților (Le bracelet des nuits)*, Bucarest, Tipografia capitalei. Rééd. 1992. *Zodiac (Zodiaque)*, Ion Pop éd., Bucarest, Minerva.
- 1928. *Ulise (Ulysse)*, Paris, L'Imprimerie Union. Rééd. 1992. *Zodiaque*, op. cit..
- 1930. *Zodiac (Zodiaque)*, Bucarest, Editura Unu, Rééd. 1992. op. cit..
- Mars 1925. « Cicatrizări. Poezia nouă » (« Cicatrisations. La poésie nouvelle »), n° 4, *Integral*, p. 10.
- Mars-avril 1924. « Grammaire », n° 6-7, *Punct (Point)*, p. 10.

## RELIRE BOILEAU-NARCEJAC

Miloud Benhaïmouda  
Maître de conférences  
Faculté des lettres et des arts  
Université de Mostaganem

### Résumé

*Cet article s'assigne pour propos la situation du genre policier français au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Boileau-Narcejac, nom de plume de deux écrivains français, remédie à la sclérose du roman de détection classique par une solution originale : refusant le récit d'énigme, soumis à la répétition de schémas narratifs convenus et codifiés par des chartes poétiques contraignantes ; mais rejetant également le roman noir, Boileau-Narcejac innove par la mise au point d'une catégorie policière inédite : le roman du crime à suspense fondé sur la reprise de procédés propres au roman gothique et au récit fantastique. Ce sont les propriétés narratives de l'œuvre romanesque de Boileau-Narcejac que cet article tente de restituer en soulignant leur originalité et leur retentissement dans le domaine de l'écriture policière française et universelle.*

**Mot- clefs :** Boileau-Narcejac, écriture à quatre mains, roman policier, suspense, fantastique

### Abstract

*This ongoing article is dealing with the french crime novel's situation in the middle of the XXth century. Boileau-Narcejac, the pen name of two french writers, remedies the hardening of these kind of novels by an original solution : refusing the enigma narration (tale) submitted to the repetition of the narrative concerted charters codified to the poetic constraining charters. Also by rejecting the crime novel, Boileau-Narcejac innovates the suspense novel by the develeopment of a new narrative category based on the resumption of processes appropriate to the gothic novel and to the fantastic tale. It is the narrative properties of the romantic work of Boileau-Narcejac that this article tries to restore by demonstrating their originality and its echo in the field of the detective fiction.*

**Keywords :** Boileau-Narcejac, writing for four hands, detective novel, suspense, fantastic kind

L'« écriture à quatre mains » demeure une pratique inhabituelle, surprenante pour le public, assez négligée par la critique qui la reçoit comme une curiosité — voire une anomalie — en ce que, d'une part, sa genèse se révèle inaccessible, et que d'autre part, ce mode particulier de rédaction déroge aux définitions de l'effort, du mérite et du talent, conçus en termes personnels. L'interrogation récurrente porte sur le paradoxe de la cohérence d'une œuvre issue d'un savoir-faire bicéphale. Cette question peut s'énoncer ainsi : comment « une espèce d'écrivain de synthèse, de produit de laboratoire » (*Tandem*, 1986, p. 11), en l'occurrence Boileau-Narcejac, parvient-il<sup>1</sup> à transmettre à la postérité, au terme d'un demi-siècle de collaboration ininterrompue, une somme romanesque sous la forme d'« un bel objet littéraire, lisse et doux, une sorte de beau poème policier » ? (Boileau-Narcejac, 1986, p. 17)

En dernière instance, le tribut particulier de chacun et l'alchimie de l'écriture à quatre mains demeurent des matières non résolues, excepté dans une perspective génétique qui se doterait des divers états des textes, de notes, interviews, et témoignages ; encore, celle-ci laisserait-elle en suspens nombre de questions liées à la dynamique secrète de la co-écriture. Faute de restituer la dialectique de l'écriture en duo, notre recherche tentera de définir, moins la singularité des pratiques, que celle des textes qui en résultent, en la rapportant en particulier à leurs registres, à leur environnement historique et à leurs liens avec les diverses formes du genre policier et fantastique.

C'est en juin 1950, après une correspondance remontant à 1948, que Pierre Boileau et Thomas Narcejac conviennent d'associer leurs talents sous le nom de plume « Boileau-Narcejac ». Cette entreprise de création romanesque à quatre mains — dans laquelle, très sommairement, « l'idée mère »<sup>2</sup>, la documentation incombent à Boileau, la mise en écriture, l'atmosphère et la psychologie à Narcejac, le scénario faisant, lui, l'objet de consultations constantes — constitue l'aboutissement d'une passion partagée pour le polar et d'une concertation

---

1 On conviendra dans la suite de l'article de considérer Boileau-Narcejac comme une entité insécable, justiciable du singulier au plan grammatical.

2 L'idée, dans son acception commune de simple représentation mentale, est « une velléité d'invention », « une fécondité stérile » ; elle est à distinguer de « l'idée mère » ; celle-ci, selon Boileau-Narcejac « est un commencement de structure », une idée « en germe » « qui appelle des prolongements et des péripéties ». C'est pourquoi « le temps de la recherche, quand il s'agit de construire un roman, peut être aussi long que celui de la rédaction. » Boileau-Narcejac, *Tandem ou 35 ans de suspense*, Denoël, 1986, p. 19-20.

méticuleuse, au cours du travail de création narrative.

La co-écriture n'est pas une pratique distinctive de « la littérature d'expression » ; elle ressortit également à la « littérature d'évasion » (Chandler, 1951, p. 183) destinée, *a priori*, au divertissement. On serait même tenté de présumer que l'écriture policière — communément tenue, au mieux, pour une compétence artisanale, au pire, pour une série de procédés appliqués industriellement à la fiction, plutôt que pour un authentique talent de création esthétique — se prête davantage à la rédaction en tandem, (ou même à des formes d'écriture en groupe), que la littérature légitimée, agréée comme l'accomplissement de virtualités présumées innées, don et génie, qui ne s'actualisent que dans le secret de la création personnelle. Cette affinité entre genre policier et co-écriture n'est pas vérifiée bien que nombre de romans de haute facture résultent de cette pratique, parmi lesquels l'histoire littéraire retient communément : *L'abîme*, (1867), *Le crime de Jasper*, (1878), de Charles Dickens (1812-1870) et William Wilkie Collins (1824-1889) ; la « saga » de *La chronique de Wrightsville*, (1942-1948) d'Ellery Queen<sup>3</sup>, ou encore les romans de Carlo Fruttero et Franco Lucentini. À ces noms fameux, il convient d'ajouter dans le domaine français le duo Allain et Souvestre<sup>4</sup>, et pour l'objet de cet article celui de « Boileau-Narcejac », raison sociale de la collaboration de Pierre Boileau (1906-1989) et Pierre Ayraud, alias Thomas Narcejac (1908-1998), dont la substantielle production policière couvre la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette étude se fonde sur le constat que les récits de Boileau-Narcejac, en dépit de leur classement générique, ne satisfont pas (ou que très approximativement) à la plupart des critères retenus pour la définition des littératures de genre. Aussi, posons-nous en postulat que leurs particularités scripturales, narratives et thématiques les situent — au rebours même de l'opinion des auteurs<sup>5</sup> — dans la frange haute du roman policier, dans la marge indécise où celui-ci, rompant avec les collections sérielles, annexant des procédés et des thématiques fantastiques, vient se fondre dans le roman de littérature générale. Comme le roman « littéraire », la complexité des ouvrages de Boileau-Narcejac autorise des formes de lecture, simultanées ou successives : lecture identificatoire, aventure par procuration, par immersion du courant de conscience dans le développement de l'intrigue romanesque, ordinairement associées à la paralittérature, aussi bien que la lecture réfléchie, polysémique, au second degré, en principe réservée aux textes réputés littéraires.

Au terme de l'examen des conditions de cette expérience d'écriture bicéphale, de sa fonction dans l'histoire du roman policier ainsi que de l'analyse de la fiction romanesque, cette étude vise à valider la thèse selon laquelle l'œuvre de Boileau-Narcejac s'inscrit comme moment significatif de légitimation de la variété littéraire du genre policier. Enfin, dans un contexte d'usure rapide et d'oubli d'œuvres ayant marqué une époque, peut-être pourra-t-on deviner, en filigrane, à l'arrière-plan de cette recherche, le dessein inavoué, de contribuer, dans les limites qui sont les nôtres, à la relecture de Boileau-Narcejac.

27

## L'écriture à quatre mains

L'issue du projet de co-écriture semble, au départ, improbable. Le premier roman, *L'Ombre et la proie*<sup>6</sup> (1951), signé du nom de plume, Alain Bouccarège, (Boileau-Narcejac n'existe pas encore), perpétue encore la structure classique : meurtre(s) + investigation policière + désignation finale du coupable, bien que l'ancrage psychosocial des personnages signale un perfectionnement notable par rapport au roman-puzzle traditionnel. Cette ébauche du roman à « suspense total » à venir (Boileau-Narcejac, 1975, p. 101), inclut certains des ingrédients qui définissent leur œuvre ultérieure : situations ambiguës, réduction maximale de l'enquête, sentiments en demi-teinte, usage de la technique du point de vue, et épilogues ouverts. En d'autres termes, ce premier roman mérite d'être lu, selon l'auteur, « comme un vrai roman au lieu d'être reçu comme une

3 Nom de plume de deux cousins, Manfred Lepofsky (1905-1971) et Daniel Nathan (1905-1982). *La chronique de Wrightsville* est une saga policière dont Ellery Queen est à la fois l'auteur imaginaire ainsi que le personnage principal.

4 Marcel Allain (1885-1969) et Pierre Souvestre (1874-1914), créateurs en 1911 du personnage mythique de Fantomas.

5 Paradoxalement, Thomas Narcejac souscrit à l'appartenance du roman policier à la « littérature de consommation », et donc, convient de sa trivialité par opposition à la complexité de la supposée « grande littérature » :

**La vraie littérature**, celle qui produit des « objets » parfaits, autour desquels il est loisible de se promener longtemps. [...] Ici le « personnage détruit l'histoire, se nourrit à ses dépens, pour exister d'une vie qui lui et propre, qu'il a arrachée à son auteur. Et puis **la littérature de consommation, dont le roman policier est sans doute le modèle le plus achevé** mais qui englobe aussi bien des ouvrages plus ambitieux, et si l'on regardait du côté de Troyat, de Cecil Saint Laurent, de tant d'autres ! Ici c'est le lecteur qui détruit « l'histoire et se nourrit à ses dépens simplement pour passer le temps

Et Narcejac d'ajouter : « **Tant pis pour nous, auteurs policiers. Nous sommes ce que nous sommes. Ne confondons pas adresse et talent.** Il faut toujours dire la vérité. » Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », n° 124, 1975, cité par Pierre Gamarra, dans « L'enquête est ouverte », *Europe*, n° 571-572, novembre-décembre 1976, (p. 3-4-5. (C'est nous qui soulignons

6 Début de parution en feuilleton dans *La Revue des Deux Mondes*, (décembre 1951).

devinette. » (Bouccarège, 1951, réédition *Quarante ans de suspense*, 1988, vol. I, p. 3).

Malgré un départ modeste — *L'Ombre et la Proie* ne paraît en volume qu'en 1958, soit sept ans après sa livraison en feuilleton —, ce projet donnera corps à une somme littéraire considérable marquant encore (en dépit d'un récent reflux de la faveur du public) le roman policier et le cinéma français et universels : 53 romans, 65 nouvelles, 4 pièces dramatiques, 3 essais, 16 films entre collaborations et adaptations, 29 fictions policières radiodiffusées, 32 fictions télévisées... (Lacassin, 1993, p. 480-490).

Ce choix d'écriture en indivision trouve son principe dans la nécessité — sous le régime de la communauté légale des biens : complémentarité de la logique de Boileau et du talent poétique de Narcejac — de se ménager un domaine propre en renouvelant un genre confronté alors à deux voies également fermées : d'une part, « l'épilepsie du roman « noir » ». (Boileau-Narcejac, « En guise de préface », 1988, vol. I, p. I), et d'autre part, la désuétude du roman-problème traditionnel dans lequel « toutes les méthodes d'assassinat, les finesses de la déduction, les ruses pour égarer le lecteur, les décors de tous les milieux sociaux ont été usés jusqu'à la corde. » (Somerset Maugham, [1952], p. 24)

Si l'on tient à préciser l'originalité de Boileau-Narcejac, il convient de la considérer en la rapportant à l'état du roman policier à la Libération. L'âge d'or du roman de détection pure (ou roman-problème, roman-jeu, roman-puzzle, *murder-party*) est passé, et ce sous-genre s'épuise, en dépit de la ferveur persévérante de vieillissants inconditionnels du genre, dans la répétition de schémas narratifs prescrits par des chartes poétiques contraignantes.

Leur dessein consistait donc à s'interdire les travers d'un genre « coupé de la réalité sociale, dédaigné de l'environnement social et de l'espace, cloîtré dans des chambres closes, voué à l'argumentation et à la ratiocination, cultivant avec préciosité le crime parfait [...] » (Lacassin, 1993, p. 27)

Leur ambition se fondait également sur un rejet global du roman noir, bien qu'à l'occasion, Thomas Narcejac ait pastiché des plumes célèbres de cette variété décriée (James Hadley Chase, Peter Cheney, Antoine Dominique, Albert Simenon<sup>7</sup>), et qu'il ait signé en commun avec Terry Stewart (pseudonyme à consonance anglo-saxonne du Français Serge Arcouet) le roman *Faut qu'ça saigne*, dont l'appartenance générique est manifeste.

28

De ce double rejet, procède un nouveau type de roman policier : le roman de la victime (*thriller ou shocker*), reprenant certains des procédés du roman gothique (ou noir) du XVIII<sup>ème</sup> siècle, en particulier les effets de tension et de retardement. Avec ce genre ancien, le roman de la victime a également en partage le procédé du « surnaturel expliqué », notion que Todorov assimile à celle de « fantastique-étrange »<sup>8</sup>.

En fait, l'histoire du roman policier montre que l'apport de Boileau-Narcejac se fonde sur la reprise et le perfectionnement d'innovations narratives antérieures d'origine anglo-saxonne, acclimatées aux conditions culturelles françaises de l'après-guerre. On citera comme prédécesseurs reconnus comme références : George Hopley-Woolrich Cornell (1903-1968), alias William Irish ; Roy Vickers (1888-1965), surtout connu pour sa suite de nouvelles, commencée en 1935 et intitulée *Service des affaires classées* ; Anthony Berkeley Cox, alias Francis Iles (1911-1993), auteur du remarquable *Préméditation (Before the Fact)*, et de *Complicité*, adapté par Alfred Hitchcock sous le titre, *Soupçons*. C'est environ à la même époque, que Patricia Highsmith publie *L'inconnu du nord-express*, (1950), le premier de ses romans, centré ici, non plus sur la victime, mais sur la psychologie du meurtrier. On peut d'ailleurs inclure ces romanciers dans une famille d'écrivains que la critique situe dans la variété haute du roman policier, à la limite où celui-ci jouxte la littérature légitimée. Le souhait de Germaine Beaumont<sup>9</sup> « de voir le roman policier s'intégrer de plus en plus au roman littéraire et réciproquement » (*Europe*, 1976, p. 105) désigne cette frange valorisée du genre policier.

C'est sur ces prémisses que commença leur production commune. En 1952, les Éditions Denoël publient leur deuxième titre, *Celle qui n'était plus*, (1952), puis *D'entre les morts*, (1954), dans la même veine policière

7 Lire en particulier : Thomas Narcejac, *Nouvelles confidences dans ma nuit*, Le Portulan, 1947 ainsi que le pastiche de Peter Cheney : « La nuit tombe », p. 63-98, dans *Faux et usage de faux*, Librairie des Champs Élysées, coll. « Le Masque », décembre 1951.

8 Cette subdivision est ainsi définie par Todorov : « Commençons par le fantastique-étrange. Des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle. Si ces événements ont longtemps conduit le personnage et le lecteur à croire à l'intervention du surnaturel, c'est qu'ils avaient un caractère insolite. La critique a [...] décrit cette variété sous le nom de « surnaturel expliqué ». Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, coll. « Points / Essais », n° 73, 1970, p. 49-50.

9 Germaine Beaumont, (pseudonyme de Germaine Battendier, 1890-1983), journaliste, romancière, traductrice de Virginia Woolf, spécialiste du roman policier, et animatrice d'émissions policières, en particulier *Les maîtres du mystère*, (France Inter 1952-1974). Figure incontournable du genre policier au XX<sup>e</sup> siècle.

et fantastique. Cette collaboration, remarquable de créativité, de juin 1951 à 1988, persista, d'une certaine façon, à titre posthume jusqu'en 1998, puisque Thomas Narcejac, (1908-1998), qui survécut à Pierre Boileau (1906-1989), continua à écrire, et à signer, en hommage à son associé disparu, ses œuvres propres du nom de plume sous lequel la presse les avaient consacrés, depuis plus d'un demi-siècle, « maîtres du suspense français ».

## Double rejet du roman-problème et du roman noir

### La « fin » du roman-puzzle

Les griefs à l'encontre du roman-puzzle ne sont pas nouveaux ; ils apparaissent, paradoxalement, à son âge d'or, dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle. L'essai de Siegfried Kracauer, *Le roman policier* (1922-1925), en constitue probablement le modèle fondateur et inégalé ; Kracauer note l'une des faiblesses fondamentales du genre : le déficit de densité psychologique et sociologique :

Les hommes [personnages] s'y composent de configurations de particules psychiques non reliées entre elles et qui sont adaptées après coup au déroulement de l'action, tel que le construit librement la *ratio*. Nulle part le psychique n'est le but de la narration, mais seulement le support d'actions isolées, le tremplin d'exploits intellectuels. [...] C'est le règne d'une psychologie qui fonde le tout sur les parties et ne crée que des ensembles calculables. (Kracauer, 2001, p. 53)

Ces griefs se multiplient au fur et à mesure que le genre se sclérose en se liant à des chartes poétiques tyranniques<sup>10</sup> qui motivent, dès l'avant-guerre, le pronostic défavorable de Francis Iles quant à l'avenir du roman-puzzle :

Je suis personnellement convaincu que les jours du vieux roman à énigme pure et simple [...] et qui se fonde uniquement sur une intrigue, sans y ajouter les attraits des caractères, du style et même de l'humour, je suis convaincu que les jours de ce roman sont comptés ou pour le moins qu'il est entre les mains du syndicat de faillite [...] (Anthony Berkeley Cox, in Fondanèche, 2000, p. 46.)

Les auteurs de romans noirs, se posant en relève du roman d'investigation classique, alimentent également la controverse ; c'est ainsi que Raymond Chandler peut écrire :

En fait, sur le plan intellectuel, tous ces romans ne posent aucun problème et, sur le plan artistique, ce ne sont pas des romans. Ils sont trop artificiellement ourdis et trop en dehors des réalités de la vie. (Chandler, 1951, *L'art d'assassiner ou la moindre des choses*, p. 182)

L'originalité de Boileau-Narcejac tient au refus des règles des chartes poétiques, et particulièrement, de la 16<sup>e</sup> règle de S.S. Van Dine, qui dessine l'exacte image inversée de la conception policière du duo français :

Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations « atmosphériques. De telles matières ne peuvent qu'encombrer lorsqu'il s'agit d'exposer clairement un crime et de chercher le coupable. [...] Je pense [...] que, lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur aussi bien pour les personnages que pour le problème, il a fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire. [...] Le roman policier est un genre très défini. Le lecteur n'y cherche ni des falbalas littéraires, ni des virtuosités de style, ni des analyses trop approfondies, mais un certain stimulant de l'esprit ou une sorte d'activité intellectuelle comme il en trouve en assistant à un match de football ou en se penchant sur des mots croisés. (S.S. Van Dine, [1928] et 1951 pour la traduction française)

Si Boileau et Narcejac refusent de prolonger la sclérose du roman-puzzle, (bien qu'ils en aient été nourris et qu'ils reconnaissent leur dette à son égard), ils n'ont pas davantage d'inclination pour la nouveauté, tapageuse à leurs yeux, du roman noir, et les voies ouvertes par ce dernier restent également exclues.

### Rejet du roman noir

Le rejet du roman noir repose sur des motifs divers. Alors qu'il existe une tradition française du roman judiciaire et policier avec sa galerie de grandes figures — Eugène François Vidocq, Edgar Poe, (Américain «naturalisé français» par la traduction demeurée inégalée de Baudelaire, et plus célèbre en France qu'aux U.S.A.), Fortuné Du Boisgobey, Henry Cauvin, Emile Gaboriau, Gaston Leroux, Maurice Leblanc — les grands

<sup>10</sup> Le terme n'est pas abusif ; nous renvoyons le lecteur à la lecture des 20 fameuses règles de S.S. Van Dine, 1928.

noms du roman noir sont Américains, et, paradoxalement, idolâtrés et rejetés. Signe de cette ambivalence, le succès des collections « Série Noire » et « Série Blème » de Gallimard, qui privilégient d'abord les traductions (vraies ou apocryphes) de l'américain, avant de naturaliser le roman noir local en l'acclimatant dans la conscience collective de l'après-guerre.

Boileau-Narcejac distingue le roman noir du roman noir « pur » qui s'adresse à la réflexion, et qui a pour fond la destinée, l'écrasement d'un sujet par la vie. Celui-ci est un genre assez indéterminé que l'on pourrait désigner de l'expression : roman tragique du crime, dans lequel Boileau et Narcejac incluent : Graham Greene, Somerset Maugham, Steinbeck, Hemingway, Georges Bernanos... Dans cette catégorie romanesque légitimée, l'intrigue reste au second plan, c'est-à-dire subordonnée à la logique tragique ; en revanche, dans le roman policier noir, c'est le scénario et la multiplication des péripéties qui priment, car ce type de romans « s'efforce, avant tout [...] de mobiliser pour quelques instants l'attention et la curiosité d'un lecteur en quête d'évasion. » (Narcejac, mai 1949, réédition 1998, p. 1181). Le roman noir n'a ainsi d'autre objet que d'occuper l'imagination de son lecteur jusqu'au point, si cela est possible, selon les mots de Marcel Duhamel, de « [l'] empêcher de dormir. » (Duhamel in Peter Cheney, *Vous pigez ?*, 1947, rabat de couverture).

Le roman policier noir est également blâmé pour sa complaisance dans la dégradation des thèmes sérieux du roman tragique du crime : la clandestinité, thème sérieux du roman noir pur (Graham Greene) est traduite par des péripéties faciles, davantage en affinité avec le spectacle qu'avec le tragique existentiel. Autre thème sérieux, dégradé par le roman noir : la sexualité, réduite au « [...] sexe, [et à] l'érotisme de quatre sous ». (Boileau-Narcejac, 1986, p. 161) Ce dernier trait en fait une « lecture peu recommandable », en opposition à la devise des romans du « Masque » : « le roman qu'on peut mettre en toutes les mains » (*Tandem ou 35 ans de suspense*, 161). La sexualité dégradée en sadisme, l'horreur en divertissement, motivent ce grief de Narcejac : « Le roman policier est la forme commercialisée et foraine du roman noir. » (Narcejac, [mai 1949], réédition 1998, vol. I, p. 1182) C'est pourquoi leur verdict sans appel revêt la violence du pamphlet, abstraction faite des concessions à l'endroit de grands noms de ce genre rejeté :<sup>11</sup>

C'est le music-hall installé dans le roman. C'est le cirque colonisant la littérature. N'a-t-on pas, en effet, l'impression que le roman policier noir s'efforce de réaliser la synthèse de tous les spectacles de foire, du water-chute au musée, pour adultes seulement en passant par le tir, la diseuse de bonne aventure, la ménagerie, la boucle de la mort et la baraque de catch ? Talent, soit. Mais au sens de tour de main, de savoir-faire, d'adresse. L'art est sans doute autre chose... (Narcejac, mai 1949, p. 1187.)

Néanmoins, Boileau et Narcejac ne peuvent ignorer l'esprit du temps, ni leur époque dont le roman noir a la faveur, et moins encore la réussite de son acclimatement en France après 1968 dans le courant du néo-polar. C'est ainsi que les soulèvements de 1968, en France et ailleurs, les engagent à reconsidérer la primauté accordée dans leurs débuts à une narration quasi autonome par rapport aux questions directement politiques. La sensibilité collective déterminée par la visibilité nouvelle de catégories humaines et sociales (essentiellement les jeunes et les femmes) qui sont autant de lecteurs potentiels les portent à élargir les milieux représentés et à les concevoir en rapport avec des questions d'actualité. Devenus plus sensibles à ces thèmes nouveaux — le troisième âge avec *Carte Vermeil* ou le suicide des jeunes dans *La mort a dit peut-être* — ils demeurent cependant convaincus, à l'encontre des tenants du néo-polar français, que le roman à thèse n'est pas leur fait et que leur « travail d'écrivain [ne saurait être confondu] avec une tribune politique. » (Boileau-Narcejac, « Suspense en duo », 1978, p. 1204)

Ils substitueront donc au « choc émotif qui déclenchait la suite des événements [dans leurs premiers romans] une situation dramatique [...] empruntée à un problème social déjà banalisé » (Boileau-Narcejac, 1986, p. 181), avec le regret que, si la mise à profit de la riche tradition du fait divers est un plus pour l'écriture documentaire, les effets de surprise et le plaisir désintéressé de la lecture y perdent probablement. Faute de se reconnaître dans des genres dominants, ils choisissent une voie inédite en France, celle du suspense policier et fantastique.

## Le suspense

Le suspense n'est certes pas une invention de Boileau-Narcejac, mais la manière dont ils en usent leur

<sup>11</sup> Citons au hasard ces quelques jugements favorables (ou mitigés) : « D. Hammett [...] a totalement renouvelé le roman policier et peut-être inventé un style. », in « Dashiell Hammett », *L'express*, 19 janvier 1961.

.Il [James Hadley Chase] reste du moins un virtuose du conte à faire peur. », in *L'Express*, 24 août 1961 »

James Cain, avec son goût presque maniaque de la précision, du détail juste, son refus de toute rhétorique, nous mène tout droit aux » frontières d'un certain fantastique. Il nous donne à flairer tout l'inhumain du monde. Par là, il définit et justifie le roman policier. », in « Catéchisme du parfait assassin », *L'Express*, 21 novembre 1961

appartient en propre et constitue en quelque sorte, leur marque de fabrique. Dans son acception commune, le suspense est reçu conformément à son étymologie (*suspendo* : « tenir en suspens, dans l'incertitude, par une réponse équivoque laisser la question indécise, tenir les esprits en suspens, maintenir l'attente suspendue, retenir son souffle [...] » (Gaffiot, 1934). Le suspense, comme « effet de retardement » et « tension narrative », est aussi ancien que l'épopée ou le roman. On en distingue divers degrés que nous classons ici du simple au complexe, selon la conception de Boileau-Narcejac, telle que nous la reconstituons (et la commentons) à partir de notre documentation.

### Le degré zéro du suspense

Cette forme élémentaire correspond à l'extension sur la totalité du récit de deux figures de rhétorique, valides pour la phrase (au mieux, pour une séquence narrative) :

1 / La sustentation : « [qui] consiste à tenir longtemps le lecteur ou l'auditeur en suspens, et à le surprendre ensuite par quelque chose qu'il était loin d'attendre. » (Fontanier, 1968, p. 417) ;

2 / La suspension : « [qui] consiste à faire attendre, jusqu'à la fin d'une phrase ou d'une période [...] un trait par lequel on veut produire une grande surprise ou une forte impression. » (Fontanier, 1968, p. 364)

Dans notre perspective, nous concevons le suspense policier comme l'application de ces figures à l'ensemble de la fiction. Néanmoins, qu'il s'agisse de l'attente différée de la survenue d'événements effrayants ou de la solution d'un mystère, c'est là « quelque chose de *dégradé* », en ce sens que c'est le procédé le plus commun, fondé sur la simple curiosité. En effet, « faire du suspense en reportant plus loin qu'il n'est naturel l'apparition d'un événement attendu, est un mauvais système car, si l'on crée ainsi une émotion, on n'abuse cependant pas le lecteur. » (Narcejac, « Le suspense », 1952, p. 1194)

Par ailleurs, le recours au procédé de la suspension est délicat. L'écueil réside dans son volume : une suspension trop brève est vaine et manque son but ; trop longue, elle peut déboucher sur un changement de genre, par exemple lorsque la narration interrompt l'enquête policière actuelle pour lui substituer le récit mélodramatique, anachronique et exponentiel des conditions passées censées expliquer le crime initial. C'est le propre du roman judiciaire (prototype du roman policier) qui juxtapose deux macro-séquences : l'investigation policière et le roman de mœurs et d'aventures. Un exemple significatif de ce type de roman en diptyque serait *Monsieur Lecoq*, 1869, d'Émile Gaboriau.

De même, suspendre l'intérêt dramatique par des descriptions dilatoires, ou par des vérifications fastidieuses d'alibi et d'emplois du temps n'aboutit qu'à rater le but de la suspension par trop de confiance en la préservation de la curiosité du lecteur, curiosité qui finit par s'altérer en même temps que se rompt le fil de l'intrigue.

Dans les limites du roman-problème, la forme la plus rudimentaire du suspense c'est le mystère qu'exprime la question fondamentale donnant son nom au genre : *whodunit* (*who done it ?*), question dont l'auteur doit maintenir l'intérêt jusqu'à la récapitulation explicative. Dans le jeu opposant détective et lecteur, le combat est supposé loyal puisque « le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème » (S. S. Van Dine, 1928) ; cependant la compétition est truquée, car, entre détective et lecteur se glisse l'auteur, et sous peine de disqualification, l'avantage doit rester à ce dernier, car selon la règle n° 6 de la charte de Chandler « La solution du mystère doit échapper à un lecteur raisonnablement intelligent... » (Fondanèche, 2000, p. 48)

Néanmoins, en raison du nombre limité de situations narratives et de la difficulté de leur renouvellement, le lecteur perspicace « devin[e] presque toujours, au premier tiers, à la moitié, et [...] il faut de bien grandes vertus pour [le] retenir encore après cela. » (Aveline, 1962, p. 236) Tous les artifices, y compris les plus invraisemblables, ayant été expérimentés, il advient que le roman-problème tourne au ressassement.

### Le premier degré du suspense

Le premier degré correspond à la même question (*who done it ?*) mais rendue plus ardue par les conditions inouïes du crime. La situation du meurtre dans un local clos est communément le motif prescrit dans l'intention de dérouter le lecteur : parmi les exemples les plus fameux de cette catégorie, on citera la nouvelle fondatrice d'Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », (1841), le roman de Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, (1907-1908), ou celui de John Dickson Carr, *La chambre ardente*, (1948). Le roman de Boileau-Narcejac, *L'ingénieur aimait trop les chiffres*, (1958), entièrement fondé sur le défi du meurtre en local clos, offre l'originalité, par la multiplication des occurrences du crime inouï, d'élever le degré de difficulté de conception et d'écriture.

Ces deux premières sortes de suspense ont pour clause la curiosité du lecteur, pour méthode des procédés dilatoires de révélations (interrogatoires, raisonnements, leurres, révélations partielles), et pour logique, la tension qui se noue de l'obscurité et du chaos initiaux (les pièces éparses du puzzle) jusqu'au triomphe de la raison. L'émotion n'y entre que pour peu, ou n'est présente que sous la forme rudimentaire de la curiosité. Dans la forme suivante de suspense, la peur vient s'ajouter à la curiosité.

### Le second degré du suspense

Le second degré a pour clause le savoir (et l'impuissance) du lecteur à l'endroit du danger, l'ignorance et l'impuissance (relatives) de la victime, pour moyen une narration dont la temporalité (ralentissement de la narration couplée à une accélération de l'intrigue) s'évalue à l'aune du délai qui sépare le moment présent de celui de l'échéance, et pour dynamique l'angoisse qui naît avec la menace et prend fin à la survenue (ou à l'évitement) du danger. Exemples classiques de cette forme : « Le puits et le pendule », d'Edgar Allan Poe, (1842), ou les récits de William Irish dans lesquels l'investigation est souvent une course contre l'exécution programmée d'un innocent.

Dans cette catégorie, Narcejac distingue le « suspense-confort », qui serait une sorte de jeu de l'auteur avec son lecteur (ou du réalisateur avec le spectateur) comme dans les films de Hitchcock, où l'humour permet, de reproduire des situations terrifiantes qui sans cela seraient proprement insupportables.

C'est un degré que Narcejac décrit ainsi : « L'auteur tortionnaire étrangle doucement son lecteur en lui murmurant : « Laissez-vous aller. Ça ne vous fera pas de mal. Au contraire. » Alors, on perd le souffle et on agonise, mais comme l'étreinte se relâche aussitôt, on sent très vite qu'il s'agit d'un jeu très excitant. » (Boileau-Narcejac, 1986, p. 96). Là, comme dans les formes précédentes, le personnage manque d'épaisseur. « [...] les personnages sont des gibiers de psychiatres [...] victimes d'une idée fixe », (Boileau-Narcejac, 1986, p. 98). L'exemple le plus fameux que nous pourrions citer est celui de Norman Bates dont la manie a constitué l'ingrédient de *Psychose*, de ses suites et *remakes*. C'est ce type de suspense qui caractérise aussi certains des romans de James Hadley Chase, en particulier : *La chair de l'orchidée*, (1948).

32

Le grief contre cette catégorie de romans réside dans « la pesanteur qui [joue] contre eux. » (Boileau-Narcejac, 1986, p. 98) Ainsi, la terreur de la victime ou de l'assassin (et, bien évidemment du lecteur) « ne peut s'accompagner que de sentiments pauvres, simples, nus. Autrement dit, la psychologie des personnages menacés sera d'autant plus sommaire que la menace sera plus proche. Être en suspens, c'est remâcher sa misère. » (Boileau-Narcejac, 1986, p. 98). Dans les deux cas visés (degré zéro, premier degré et second degré), le suspense résulte d'un artifice, d'une recette, et comme tel, génère d'abord une émotion fugace, et, en dernière instance, l'insatisfaction.

### Le suspense total ou l'effet fantastique

Sommes-nous légitimement fondés à poser en relation d'équivalence les notions de suspense et de fantastique ? Notre opinion ou nos propres conclusions sont étrangères au débat ; en effet, nous situons celui-ci dans la perspective de l'égalité logique que Boileau-Narcejac établit entre ces deux concepts en arguant que l'horreur sacrée qui accompagne le viol « [d'] un secret d'ordre métaphysique » ou la surprise « [d'] une disposition occulte des choses » coïncide aussi bien avec l'horreur du suspense qu'avec celle du fantastique, si bien que ces deux notions générant un effet comparable en viennent à se superposer. C'est pourquoi dans les textes théoriques de Boileau-Narcejac la définition littéraire du suspense se recoupe précisément avec celle du fantastique, à savoir : « Un récit dont la vraisemblance et l'étrangeté sont telles que notre âme se sent paralysée et agonise. » (Narcejac, 1952, p. 1196)

Cependant cette relation d'équivalence mérite examen tant la disconvenance des registres fantastique et policier présente *a priori* les apparences de l'irréductible, et tant les traits qui les dissocient s'accumulent. Les oppose d'abord, leur époque d'émergence, fin du XVIII<sup>e</sup> siècle européen pour le premier, approximativement un siècle plus tard pour le second.

Les séparent également les consciences collectives auxquels ils s'adressent : le récit fantastique postule une conscience collective sensible encore au mystère de « l'irruption de l'insolite absolu » (Roger Caillois, 1958, p. 31) mais dans le même temps, indécise, partagée entre la séduction d'un arrière-plan métaphysique inconnaissable et les nouvelles certitudes rationnelles et expérimentales portées par le mouvement des Lumières. Le roman policier vise, lui, le public contemporain du positivisme et de la grande industrie, incrédule, au moins dans les limites de sa lecture. Cette opposition des consciences collectives de leurs publics respectifs se reflète dans les textes par les dispositions psychiques inconciliables de leurs personnages : ainsi que le note Pierre-Georges Castex :

[Si] le héros du conte fantastique croit à une manifestation de l'au-delà, l'inspecteur de police sait bien que le criminel le plus habile est incapable de traverser les murs. L'un accepte le miracle comme le signe d'une révélation, l'autre tâche de le supprimer grâce à sa technique de la détection. (Castex, 1951, p. 402.)

La référence au surnaturel est irrecevable dans un prétoire ; c'est pourquoi, le récit policier, contemporain de la police scientifique et de la médecine légale, fonde sa cohérence sur les axiomes que « les miracles n'existent pas en matière de police » (Leblanc, 1962, p. 266), ou, selon l'humour de Sherlock Holmes, cet enquêteur de légende :

Jusqu'ici [...] j'ai borné mes investigations aux choses de ce monde. Dans la limite de mes faibles moyens, j'ai combattu le mal... mais ce serait une tâche bien ambitieuse de s'attaquer au démon lui-même. [...] J'ai peine à admettre un diable dont les pouvoirs s'arrêteraient aux limites d'une paroisse — tout comme ceux d'un conseil de fabrique. (Doyle, 1905, p. 30-32)

Ainsi, selon le mot de Boileau-Narcejac, « considéré sociologiquement, le roman policier à ses origines, est le symbole d'une croisade contre les forces d'illusion » (Boileau-Narcejac, 1988, p. 1143) alors que le récit fantastique équivaldrait plutôt à un consentement ou une entrouverture à ces mêmes « forces d'illusion ».

Enfin, mais pour des raisons qu'il n'entre pas dans notre propos d'élucider, la veine fantastique, adoptée par la plupart des écrivains « classiques » européens du XIX<sup>e</sup> — Jan Potocki, Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Alexandre Pouchkine, Nicolas Gogol, Gérard de Nerval, Jules Barbey d'Aurevilly, Edgar Allan Poe, Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski, Robert-Louis Stevenson, Charles Dickens... — reçoit de cette distinction même une dignité précoce qui fera longtemps défaut au récit policier.

Pourtant, la réalité de la combinaison des genres vient démentir tous ces antagonismes, y compris dans les productions littéraires les plus valorisées : soit un récit « classique » « La petite Roque » (13-14 décembre 1880) de Maupassant, qui a pour sujet un crime de province. Argument : le cadavre d'une fillette violée puis étranglée est retrouvé à l'orée d'une futaie normande. L'enquête du parquet et de la gendarmerie s'enlise cependant des indices laissent augurer que le coupable n'est pas un trimardeur étranger au pays comme on l'aurait souhaité. À partir de là, le narrateur focalise son récit sur le maire du village, Renardet ; c'est ici que s'achève l'histoire criminelle et que commence l'histoire fantastique vécue par le lecteur à travers les contenus aberrants de la conscience de l'assassin. La petite morte « revient », et l'assassin (comme le lecteur) est confronté à deux attitudes également impossibles : admettre la réalité des apparitions c'est tomber dans la superstition, mais la nier c'est en nier la matérialité faite « [d'] horreur épouvantée », de « terreur », de « dégoût », de « peur de l'ombre », (Maupassant, 1880, p. 17), d'hallucinations et de visions.

Ce propriétaire terrien, nourri aux idées du XVIII<sup>e</sup>, qui « ne croyait ni à Dieu, ni au diable, n'attendant par conséquent, dans une autre vie, ni châtement, ni récompense de ses actes en celle-ci » éprouve une épouvante telle qu'elle le mène au suicide. Selon Theodor Reik, « il doit rester dans l'esprit de nos contemporains des traces de la croyance selon laquelle la victime s'attache aux pas de son assassin jusqu'à ce que celui-ci ait payé de sa vie. » (Reik, 1958, p. 60)

On le voit, les périodisations sur l'émergence des genres n'ont que peu de poids si l'on considère que la conscience culturelle contemporaine inclut des éléments disparates provenant de phases historiques révolues. Cette diversité explique la simultanéité des genres et de leur faveur. Ainsi que le notent Boileau-Narcejac « [...] la science ne supprime pas la magie, la religion ne détruit pas la superstition, le rationnel n'élimine pas l'irrationnel. » (Boileau-Narcejac, 1988, p. 1125.)

L'opposition foncière des deux genres ne résiste ni à l'épreuve des faits (policier et fantastique cohabitent harmonieusement), ni à l'analyse : en effet, une histoire fantastique, est une énigme sans réponse, ou qui, au gré des indices textuels, agrée des réponses multiples ; une histoire policière, une énigme nécessairement élucidée dans les limites de la raison. La mise en relation des modalités compositionnelles des premiers romans de Boileau-Narcejac, permet de définir la facture particulière de leur écriture.

### Caractère inclassable des récits de Boileau-Narcejac

Nous postulons que c'est à l'épilogue que l'ambiguïté narrative se révèle avec une évidence maximale. En effet, cette séquence atteste la validité de la lecture par un dénouement convenu, cas qui se vérifie dans les

récits à un seul niveau de compréhension, ou bien la réfute par une clause inattendue, nécessitant ainsi la rectification des interprétations antérieures. Cette dernière éventualité signale une particularité : la polysémie du récit. Boileau-Narcejac note à ce propos la demande contradictoire des lecteurs : [...] ce qu'ils désirent c'est que, le mystère éclairci, le roman conserve cette espèce d'aura poétique qu'il devait justement au mystère. En somme, ils exigent que tout change en demeurant comme avant. » (Boileau-Narcejac, [1969], vol. II, 1988, p. 978)

L'équation est complexe. La solution consistera à proposer un dénouement qui, tout en faisant droit à la raison par le recours au procédé, au *gimmick* policier, au tour de prestidigitation, paraisse suffisamment plausible pour satisfaire l'intelligence mais également suffisamment sophistiqué et artificiel pour faire naître le soupçon que l'auteur dissimule encore quelque chose, et que les faits ne sont peut-être pas, ou ne peuvent pas être, tels qu'on nous les décrit. Cette attitude de rejet propre au lecteur, trouve son équivalent dans l'attitude homologue de la victime qui, niant la machination, persiste dans son délire.

C'est le cas dans *D'entre les morts*, lorsque Flavières, la victime, refuse de croire à la mort de sa maîtresse et la quitte en murmurant : « Je t'attendrai ». La fiction a été si prégnante que tout retour au réel est fermé pour le personnage, et vraisemblablement aussi, pour le lecteur. Le scénario minimal de *D'entre les morts* est celui-ci : Flavières est témoin du suicide de Madeleine, la femme de son ami Gévigne. C'est en tout cas ce dont il est convaincu, et le lecteur avec lui. Or, quelques années après, Flavières croise le sosie de Madeleine, ou Madeleine elle-même. L'intrigue repose sur une substitution d'identité motivée par le fait que Gévigne avait besoin d'un témoin crédible pour l'assassinat de sa femme. Le procédé, l'équation plaisante, le *gimmick*, ici une machination sur l'identité, n'est que l'idée mère, le germe voué à disparaître de sorte à laisser place au corps du roman. Mais comment passe-t-on d'une idée aussi dépouillée au roman, *D'entre les morts*, puis à *Vertigo*, que le British Film Institute désigne comme « le meilleur long métrage de tous les temps »<sup>13</sup> ? L'idée ne peut être définie comme idée mère que si ses potentialités sont développées à leur extrême limite. Notre point de vue est que Boileau-Narcejac est allé aussi loin que l'on pouvait le faire en conservant de pair, veine fantastique et policière.

34

L'angoisse est le ressort du suspense total, cependant il ne s'agit ni de peur dans son acception d'effroi face à une menace identifiée, ni moins encore de peur causée par les personnages folkloriques des récits fantastiques romantiques, mais d'un désarroi quasi métaphysique devant l'approche diffuse d'un danger indéfini. L'impressionnabilité (celle du lecteur comme de la victime) s'origine cette fois dans « l'attente de quelque chose dont on ne connaît pas la nature, dont la nature est peut-être inconnaissable, et qui se manifestera d'une façon énigmatique et inassimilable par la raison ». (Narcejac, « Le suspense », 1952, réédition 1988, volume I, p. 1194)

Dans cette attente, le temps, si important dans les récits de Poe ou d'Irish, devient un élément accessoire. Ici, le suspense associe l'étrange à l'élément policier, si bien que chaque épisode, et en particulier l'épilogue, sont justiciables de deux interprétations « l'une rationnelle mais insuffisante ; l'autre poétique mais floue [...] » (Narcejac, 1952, p. 1195) C'est cette forme de suspense qui confère aux récits de Boileau-Narcejac le caractère indécidable, polysémique attribué à la littérature classique. Leur formation les prédisposait à concevoir le roman policier comme un « vrai roman [qui] se situe toujours entre le oui et le non » (Narcejac, 1952, p. 1197).

Si l'on convient que « le livre de diffusion de masse va où se trouvent les masses » revêtu des « couleurs attirantes de l'esthétique de masse » (Escarpit, 1970), on note que les romans de Boileau-Narcejac ne se modèlent que très incomplètement sur les normes qui définissent communément la catégorie paralittéraire : indice de l'ambiguïté de leur classement, le péri-texte éditorial n'est pas toujours explicite. C'est ainsi que, bien que Boileau-Narcejac soit communément cité comme écrivain de genre dans les anthologies ou les ouvrages d'histoire du roman policier, la caractérisation générique de leur production, avec pour élément de référence le péri-texte éditorial, se révèle ambiguë.

La redondance des procédés narratifs n'est pas davantage leur fait. Le lecteur n'y trouvera ni les coïncidences miraculeuses, les reconnaissances d'identités usurpées de Fortuné du Boisgobey, ni les péripéties spectaculaires, les révélations sidérantes de Maurice Leblanc, ou même les invraisemblances du père de James Bond, Ian Fleming...

13 « Tous les dix ans, la revue *Sight and Sound*, publiée par le [British Film Institute](http://www.bfi.org.uk) (établissement anglais créé en 1933 pour encourager le développement des arts cinématographiques) interroge les critiques du septième art du monde entier sur les meilleurs films jamais réalisés.

Cette année fait figure de coup de tonnerre car pour la première fois depuis 1962, l'indétrônable *Citizen Kane* a dû céder sa place à *Vertigo* (*Sueurs Froides*). Les 846 professionnels du cinéma ont désigné l'œuvre réalisée par Alfred Hitchcock comme étant le meilleur long-métrage de tous les temps. » Cf. Assma Maad, « *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, le meilleur film de tous les temps » ; <http://www.lefigaro.fr/cinema/2012/08/02/03002-20120802ARTFIG00376--vertigo-d-alfred-hitchcock-le-meilleur-film-de-tous-les-temps.php>

Leurs romans donnent à voir au contraire une logique implacable. Les situations peuvent bien être qualifiées de romanesques, mais ce critère est lui aussi relatif quand on considère que la réalité passe souvent la fiction. Pas davantage de redondance en matière de lieux, d'époques, de tonalité. L'apport essentiel de Boileau-Narcejac consiste à jouer sur la nature des réponses aux énigmes : ils usent de situations narratives fantastiques-étranges<sup>14</sup> en proposant, à l'épilogue, une solution plausible ; néanmoins, ils réservent aux épisodes et à l'épilogue suffisamment d'indétermination, d'ambiguïté pour laisser le récit ouvert. En d'autres termes, ils conservent dans le même mouvement l'énigme du roman policier ainsi que l'indécision des épilogues fantastiques. Le suspense (ou le fantastique) tel que le conçoit Boileau-Narcejac « loin d'être — comme le pseudo-suspense — un état d'âme dont on réclame la fin, la suppression [...] est un état d'âme pénible, douloureux et qui ne comporte pas d'achèvement. En un certain sens, même [...] tout achèvement serait factice et dommageable. » (Narcejac, 1952, *Quarante ans de suspense*, vol. I, p. 1195) L'absence d'achèvement est un point d'affinité avec la littérature si on le rapporte à cette notation de Daniel Couégnas : « «Pluriel», «polysémique», «dialogique» : ces différents termes pourraient sans doute caractériser tout ce qui, dans le vaste champ littéraire, exclut la paralittérature. » (Couégnas, 1992, p. 112)

## Bibliographie

### I / articles et ouvrages théoriques

AVELINE, Claude. 1962. « Double note sur le roman policier en général et la «Suite Policière» en particulier », dans *La double mort de Frédéric Belot*. Mercure de France. 251 p.

BOILEAU-NARCEJAC. 1951. *L'ombre et la proie*. *La Revue des Deux Mondes*, décembre 1951-janvier 1952.

BOILEAU-NARCEJAC. 1975. *Le roman policier*. Presses Universitaires de France. Coll. « Que sais-je ? », n° 1623. 128 p.

BOILEAU-NARCEJAC. [1978]. « Suspense en duo », dans *Quarante ans de suspense*, Vol. I. Robert Laffont, Coll. « Bouquins », septembre 1988, pages 1122-1220. Extrait de J.-P. Liégeois, *Gens de liberté*, Éditions Denoël, 1978.

BOILEAU-NARCEJAC. 1986. *Tandem ou 35 ans de suspense*. Éditions Denoël. 200 p.

BOILEAU-NARCEJAC. 1988. « Le roman policier d'Edgar Poe à la série noire », dans *Quarante ans de suspense*, Vol. II. Robert Laffont, Coll. « Bouquins », septembre 1988, pages 1122-1220.

BOILEAU, Pierre. 1988. « En guise de préface Thomas Narcejac », dans *Quarante ans de suspense*, Vol. I. Pages I-III.

CAILLOIS, Roger. 1958. « Nouvelle Préface », dans : Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Éditions Gallimard texte établi, présenté et préfacé par Roger Caillois.

CASTEX, Pierre-Georges, 1951. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. José Corti.

CHANDLER, Raymond. 1951. « L'art d'assassiner ou la moindre des choses », dans *La rousse rafle tout*. Presses de la Cité. Coll. « Presses pocket », n° 741, pages 192-199.

COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, coll. « Poétique », janvier 1992.

DUBOIS, Jacques. *Le roman policier et la modernité*. Nathan, 1992. Coll. « Le texte à l'œuvre ». 235 p.

ESCARPIT, Robert. 1970. « Le livre de diffusion de masse » dans : *Communication et langages*. N° 5, 1970. pp. 92-96.

doi : 10.3406/colan.1970.3790

[[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan\\_0336-1500\\_1970\\_num\\_5\\_1\\_3790](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1970_num_5_1_3790)]

FONDANÈCHE, Daniel. *Le roman policier*. Ellipses, 2000. Coll. « Thèmes et études ». 110 p.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*, (1821-1830). Flammarion, 1968. Coll. « Science de l'homme ». 503 p.

<sup>14</sup> Le surnaturel expliqué correspond chez Todorov à la notion d'étrange : « Commençons par le fantastique étrange. Des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle. Si ces événements ont longtemps conduit le personnage et le lecteur à croire à l'intervention du surnaturel, c'est qu'ils avaient un caractère insolite. La critique a décrit [...] cette variété sous le nom de «surnaturel expliqué». » Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, coll. « Points / Essais », n° 73, 1970, p. 49-50.

**GAFFIOT**, Félix. 1934. *Dictionnaire Latin Français*, Paris, Librairie Hachette.

**KRACAUER**, Siegfried [1992-1925]. *Le roman policier Un traité philosophique*. 1981. Éditions Payot, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », n° 389, 179 p.

**LACASSIN**, Francis. 1993. *Mythologie du roman policier*. Paris, Christian Bourgois éditeur. 359 p.

**MAUGHAM**, Somerset. *Decline and fall of the detective story*. [1952]. Extraits publiés dans « Pour ou contre le roman policier », textes traduits et présentés par Robert Loutit, *Magazine littéraire*, n° 194, avril 1983, p. 24-29.

**NARCEJAC**, Thomas. Mai 1949. « Le roman policier noir », dans *La Table ronde*. Reproduit in *Quarante ans de suspense*, Vol. I. Pages 1180-1187.

**NARCEJAC**, Thomas. 1952. « Le suspense », *Revue de criminologie et de police technique*, Genève, octobre-décembre 1952. Réédition dans *Quarante ans de suspense*, Vol. I., Éditions Robert Laffont, Coll. « Bouquins », septembre 1988, pages 1193-1197.

**REIK**, Theodor. 1997. *Le besoin d'avouer*, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot ».

**VAN DINE**, S. S. [1928]. « Les vingt règles du roman policier ». *American Magazine*, vol. 106, 3 septembre 1928, et en version française dans *Mystère Magazine*, n° 38, mars 1951. Reproduit in *Québec français*, n° 141, 2006, p. 60. En ligne : [<http://id.erudit.org/iderudit/50235ac>]

**VANONCINI**, Andr é. 1993. *Le roman policier*. Presses Universitaires de France. Coll. « Que sais-je ? », n° 1623. .128 p

## II / Ouvrages de fiction cités

**BOILEAU-NARCEJAC**. 1953. *Les visages de l'ombre*. Quatre feuilletons bimensuels. « La Revue des Deux Mondes », 1<sup>er</sup>, 15 novembre ; 1<sup>er</sup>, 15 décembre 1953, dans *Quarante ans de suspense*, tome I. Éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », septembre 1988.

**BOILEAU-NARCEJAC**. 1952. *Celle qui n'était plus (Titre ultérieur usité : Les diaboliques)*. Paris, Éditions Denoël, novembre 1952, dans *Quarante ans de suspense*, tome I. Éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », septembre 1988.

**BOILEAU-NARCEJAC**. [1969]. *La porte du large*. Éditions Denoël. Réédition : *Quarante ans de suspense*, vol. II, 1988, p. 875-980.

**BOUCARÈGE**, Alain. 1958. *L'ombre et la proie*, dans Boileau-Narcejac, *Quarante ans de suspense*, Vol. I. Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 1988, pages 1-110.

**CHENEY**, Peter. 1947. *Vous pigez*, Gallimard, coll. « Série Noire », n° 7.

**DOYLE**, Arthur Conan. 1905. *Le Chien des Baskerville*. Librairie Hachette et Cie. Traduit de l'anglais par A. de Jassaud.

**LEBLANC**, Maurice. *Les Dents du Tigre / La Femme aux deux sourires*. Hachette/Gallimard, 1962.

**MAUPASSANT**, Guy de. [1885]. « La petite Roque » 1885), Nouvelle Librairie de France, coll. Nationale des grands auteurs, Paris, 1999.

# “QUE LA PESTE SOIT AVEC VOUS !”

## ADAPTATION THÉÂTRALE DE LA PESTE

### D’ALBERT CAMUS PAR FRANCIS HUSTER

Isabelle Bernard  
Docteur en littérature et civilisation françaises  
Professeure associée  
Département de Français, Faculté des Langues Étrangères,  
Université de Jordanie, Amman

#### Résumé

*Cet article tente de mettre en relief les liens dans le parcours et la personnalité de l'écrivain Albert Camus et de l'un de ses fervents admirateurs, l'acteur français Francis Huster. Adaptateur du roman *La Peste* pour la scène en 1989, Huster, par ailleurs écrivain et essayiste, n'a eu de cesse de faire découvrir l'œuvre camusienne. Nous scruterons ici sa technique d'adaptation et la dramaturgie de sa pièce en tenant compte de leurs évolutions au fil des années.*  
**Mots-clés** : réception interdisciplinaire, roman, théâtre, Camus, Huster.

#### Abstract

*This article attempts to highlight the links in the background and personality of the writer Albert Camus and one of his admirers, the French actor Francis Huster. Adapter of the novel *The Plague* to the scene in 1989, Huster, also a writer and essayist, has never ceased to discover camusian work. We will see its technical adaptation and dramaturgy of the play over the years.*  
**Keywords** : interdisciplinary reception, novel, drama, Camus, Huster.

C'est en 1989 que Francis Huster présente pour la première fois sur une scène parisienne, le Théâtre de la Porte Saint-Martin précisément, son adaptation du roman phare d'Albert Camus *La Peste*<sup>1</sup>. Publié chez Gallimard au sortir de la seconde guerre mondiale, le récit<sup>2</sup> à la renommée internationale est fort de la réflexion allégorique qui le parcourt : si elle se prête à plusieurs interprétations, la maladie de la peste a plus probablement été dans l'esprit de Camus une image de l'Occupation allemande. Générée par un trop plein de haines et de rancœurs, alimentée par des désirs politiques malsains, elle incarne le Mal absolu qui n'en est pas moins tapi en chaque être humain et qui ne se combat qu'à l'usure, au prix de bien de larmes, de souffrances et de sacrifices : « une interminable défaite » (Camus, 1983, 121).

Né en 1947, l'année-même de la parution de *La Peste*, Francis Huster — acteur, metteur en scène, réalisateur et scénariste français — a toujours été camusien<sup>3</sup>, partageant avec l'auteur de *L'Étranger*, la volonté de s'engager par (et pour) le Verbe<sup>4</sup>.

C'est le parcours croisé de ces deux artistes<sup>5</sup> que nous proposons d'éclairer aujourd'hui dans une présentation tripartite qui retracera d'abord les grandes étapes du parcours camusien de Francis Huster ; qui explorera ensuite le travail d'adaptation théâtrale du roman et qui présentera enfin la dramaturgie singulière d'un spectacle qui compte près de 800 représentations en France, dans les pays limitrophes et aux États-Unis notamment.

## I. Portrait croisé de deux artistes engagés

Né en 1913 et décédé en 1960, Albert Camus a profondément marqué le premier demi-siècle de son empreinte stylistique et philosophique. Son œuvre, reçue partout dans le monde et traduite dans plus de

1 Prix des Critiques, juin 1947.

2 *La Peste* dès sa parution rencontra un vif succès auprès des lecteurs et le nombre de tirages en fait foi : « Un tirage de 22000 exemplaires s'épuise en quelques jours. Le deuxième et le troisième tirages témoignent d'un succès littéraire qui ne doit rien au prix de la Critique venu récompenser un ouvrage que les lecteurs ont déjà consacré. » (Tanase, 214)

3 Pour le centenaire de Camus, l'acteur va jusqu'à se glisser dans la peau de l'auteur et dans un roman vibrant, intitulé *Albert Camus, un combat pour la gloire*, propose de raconter sa vie.

4 « J'aime mieux les hommes engagés que les littératures engagées. Du courage dans la vie et du talent dans ses œuvres, ce n'est déjà pas si mal », (CAMUS, 2013, 164).

5 Les documents de travail ont été déposés par Francis Huster à la Bibliothèque Méjanès d'Aix-en-Provence.

quarante langues, ne cesse d'ailleurs d'être redécouverte ; elle demeure même d'une étonnante actualité. C'est le cas de *La Peste* qui a une portée humaniste d'envergure : né dans le contexte de l'Occupation allemande lors de la seconde guerre mondiale, son message est demeuré une leçon pour tous les hommes épris de justice et respectueux des droits humains. « Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu [...] La peste donnera l'image de ceux qui dans cette guerre ont eu la part de la réflexion, du silence et de la souffrance » (Camus, 2013, 172).

De fait, à la fin des années 1980, c'est la chronique du Docteur Rieux que l'acteur choisit pour dire sa révolte contre notre monde qui, d'une part, se montre trop laxiste face à la montée du fascisme en Europe et qui, d'autre part, violemment isole et stigmatise les malades du SIDA. Camus n'avait-il pas noté en 1948 cette sentence que Francis Huster adopte dès lors : « Le monde où je vis me répugne, mais je me sens solidaire des hommes qui y souffrent » (Camus, 1997, 201). Huster renchérit ainsi :

[...] nous avons cru notre devoir de recommencer chaque soir à servir Camus pour qu'une nouvelle génération de jeunes surtout entendent ce cri qui devrait résonner jusqu'au ventre pourri de cette Europe en sang, humiliée, impuissante, de cette Afrique gangrenée, maudite et abandonnée, et dans chaque partie du monde en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle où nous n'avons plus le droit de nous taire, plus le droit de ne rien faire, de ne rien dire et d'attendre<sup>6</sup>.

Avant la chute du mur de Berlin et avant que ne s'enflamme la Yougoslavie, l'apparition de la pandémie vers 1985 avait déjà bien bouleversé les mentalités : le choc des nombreux décès enregistrés très rapidement en France et dans le monde à partir de 1980 est alors corroboré par le manque d'information sur la maladie et son évolution. Le désarroi des gouvernements face à cette nouvelle peste, sexuellement transmissible, et le défaut de réactivité des États est à la mesure des étonnements de la médecine devant les mutations du virus. Finalement, il faudra du temps pour que les moyens financiers de lutter soient mis en œuvre et plus encore afin que l'homme, mis en cause dans son humanité, ne retrouve toute sa dignité.

« La peste peut-elle venir ainsi et repartir

Sans que le cœur des hommes en soit changé ? » (Huster, 1989, 19/2).

38

Les traumatismes psychologiques et relationnels, sont par conséquent très importants pour chacun mais, s'ils les expliquent pour une part, n'excusent nullement les attitudes révoltantes que le fléau suscite : exclusion et humiliation des malades à la limite de la phobie sociale. Il était fort tentant de superposer la peste camusienne à cette pandémie inédite du XX<sup>ème</sup> siècle. Sur scène, c'est toutefois la maladie de la peste qui reste citée : le message en direction du public contemporain de l'apparition du SIDA demeure indirect. Car, des pestes, il en existe de nombreuses ! Et Tarrou n'affirme-t-il pas : « Je sais de science certaine [...] que chacun la porte en soi, la peste » (Camus, 1983, 228).

Albert Camus nous fait comprendre avec *La Peste* cet incroyable constat : elle est en nous, en chacun de nous, la peste, et c'est en nous d'abord que nous devons commencer à la combattre. Il nous faut aimer l'autre, sauver l'autre. Sa différence n'existe qu'en notre esprit. Nous sommes en lui comme il est en nous. Quand donc le comprendrons-nous et l'accepterons-nous ? Voilà ce que nous crie *La Peste*<sup>7</sup>.

Créé au cours de l'année 1989, le spectacle intitulé « *La Peste* d'Albert Camus » figure en quelque sorte l'âge d'homme de Francis Huster, qui fête tout juste alors ses 42 ans. Il recevra le Prix du Brigadier en 1990 pour l'adaptation, la mise en scène et l'interprétation de cette création qui, le succès aidant, le mènera périodiquement en tournée. À l'été 2011, Huster toujours épris de fraternité et de justice remonte sur scène avec une toute nouvelle approche thématiquement ancrée dans une lutte contre l'oubli de la folie des hommes. Il a 64 ans et sa pièce, toujours pour une voix, s'ancre dans un contexte radicalement différent. Les années 2000 sont loin et ont imposé la culture-monde sous la forme d'un oubli du passé. L'ère des mémoires absentes ou confusionnelles impose aux hommes de bonne volonté des devoirs de mémoire. Huster remplit le sien convaincu que le théâtre appartient aux lieux de mémoire et de remémoration (appréhendés dans le milieu des années 1980 par l'historien Pierre Nora) et à l'un des plus emblématiques. Il situe son intrigue dans une station de métro imaginaire nommée *Albert Camus* et inlassablement peint la fresque camusienne des conduites possibles face au Mal et à l'oppression. Son Rieux est plus que jamais investi de cette morale de la responsabilité. Ce difficile combat contre la déshumanisation que symbolise la peste est ici décrit par Tarrou : « Et à la fin de tout, on s'aperçoit que personne n'est capable réellement de penser à personne, fût-ce dans le pire des malheurs » (Camus, 1983, 218). Huster creuse avec une constante vigueur l'approche de la prison

6 Francis HUSTER, extrait de l'« Hommage à Fernand Lumbroso », in *L'Avant-Scène théâtre*, n° 953, juillet 1994, p. 1.

7 Extrait de l'« Hommage à Fernand Lumbroso », *op. cit.*, p.1.

humaine pascalienne : le temps, le mal et la mort sont parmi les hommes ; tous condamnés et tous conscients de cette condamnation fatale. L'œuvre d'une vie serait donc d'apprendre à appréhender cette finitude avec douleur mais espérance. « Effrayés mais non désespérés, le moment n'était pas encore arrivé où la peste leur apparaîtrait comme la forme même de leur vie et où ils oublieraient l'existence que, jusqu'à elle, ils avaient pu mener. » (Camus, 1983, 90) Dans les deux œuvres, l'on retrouve par conséquent cette maladie perpétuelle née de la conscience de la finitude, de l'absurde, contre laquelle il n'est que des victoires provisoires :

Je sais ce que cette foule en joie ignore et qu'on peut lire dans les livres que le bacille de la peste ne meurt, ni ne disparaît jamais et qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses et que peut-être le jour viendra où pour le malheur et l'enseignement des hommes la peste réveillera ses rats et les enverra mourir dans une cité heureuse. (Huster, 1989, 19/3 et 19/4)

L'acteur Huster avec sa « brûlure intérieure »<sup>8</sup> intacte après quarante ans de carrière aurait sans nul doute beaucoup plu à Camus ; pour les deux hommes, en effet, « le théâtre est un art singulier », et les organisateurs du colloque intitulé *Camus à la scène* le rappelaient en ces termes à propos de l'écrivain :

Une production scripturale généreuse, chez Camus, relève du théâtre comme art littéraire. Mais en ce qui a trait au théâtre comme art strictement scénique, il n'en a pas moins longtemps et ardemment expérimenté tous les métiers, sans exception : comédien, metteur en scène, concepteur et régisseur, ainsi que directeur de troupe. Finalement, pour compléter le tableau de ses très nombreux accomplissements reliés au théâtre, il faut aussi souligner la veine théorique qu'il développe dans certains textes de réflexion. Bref, s'il est une sphère d'activité qui fut permanente sur son parcours, c'est bien le théâtre et dans toute sa polymorphie (Bastien, Montgomery, Orme, 12-13).

Faut-il remarquer que le genre dramatique est celui dans lequel Camus fut le plus prolifique puisqu'il a élaboré une quinzaine d'œuvres dramatiques (en plus de cinq romans parmi lesquels le dernier inachevé et d'un recueil de six nouvelles). Pour reprendre les mots d'Agnès Spiquel, l'auteur de *L'Étranger* avait bel et bien « le théâtre au cœur » : l'art dramatique fut le moteur de sa vie et de son œuvre. Huster ajoute que « Camus possédait ce goût de l'acteur sans quoi le théâtre ne sera jamais qu'une immense solitude. » (Huster, 1994, 56) En plus de cette solidarité inhérente aux troupes et aux équipes, ce que Francis Huster a aimé chez Camus, c'est « le risque du joueur, le regard de l'enfant ». Dans l'essai philosophique intitulé *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus dit son attachement singulier aux métiers du théâtre.

39

[...] le théâtre m'offre la communauté dont j'ai besoin, les servitudes matérielles et les limitations dont tout homme et tout esprit ont besoin. Dans la solitude, l'artiste règne, mais sur le vide. Au théâtre, il ne peut régner. Ce qu'il veut faire dépend des autres. Le metteur en scène a besoin de l'acteur qui a besoin de lui. Cette dépendance mutuelle, quand elle est reconnue avec l'humilité et la bonne humeur qui conviennent, fonde la solidarité du métier et donne un corps à la camaraderie de tous les jours. Ici, nous sommes tous liés les uns aux autres sans que chacun cesse d'être libre, ou à peu près : n'est-ce pas une bonne formule pour la future société ? (Camus cité par Huster, 1994, 60).

Finalement, il faut noter que les deux artistes ont dépensé beaucoup d'énergie pour parvenir à diriger un lieu théâtral où attirer, grâce à une programmation à la fois classique et moderne, des spectateurs différents de l'élite des habitués : le public populaire par trop intimidé par la scène et les textes renommés, mais aussi un public jeune, ignorant encore des miracles possibles des feux de la rampe ! Autrement dit, les deux professionnels des planches ont un moment suivi un même dessein, celui d'offrir au plus grand nombre un théâtre apte à le séduire et le captiver.

Nombre de points communs, et il en est de futiles, rapprochent encore Camus et Huster : les deux artistes engagés, ténébreux à leurs heures, ont ainsi une pareille aptitude à ravir les foules grâce à leur voix, à leur charisme, à leur talent de comédiens et de directeur d'acteurs. Gâtés tous deux par Dame Nature qui les a dotés d'un physique de séducteur, ils ont développé l'art de passionner leur auditoire. Dans leur vulnérabilité et leur mélancolie, ils ont puisé leur énergie et leur puissance créatrices. Hommes de troupe et footballeurs amateurs, solidaires et solitaires, Camus et Huster ne sont décidément pas des étrangers !

Nous esquisserons maintenant les lignes de forces du processus de dramatisation, c'est-à-dire de transformation du texte narratif en texte dramatique.

## II. La Peste, du roman à la scène

<sup>8</sup> L'expression est de Camus lui-même (Tanase, 355).

L'adaptation est une pratique transgénérique fréquente que Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* définit ainsi :

Transposition ou transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre (d'un roman en pièce de théâtre par exemple) [...] Au cours de cette opération sémiotique de transfert, le roman est transposé en dialogues (souvent différents de ceux d'origine) et surtout en actions scéniques utilisant tous les matériaux de la représentation théâtrale (gestes, images, musique, etc.) (Pavis, 12).

Devenue « transmodalisation ou transformation intermodale » sous la plume de Gérard Genette, elle est aux origines de notre théâtre, « dans la tragédie grecque qui emprunte presque systématiquement ses sujets à la tradition mythico-épique » (Genette, 396). C'est au cours du XIX<sup>e</sup> siècle cependant qu'en France l'adaptation de romans à la scène (ceux d'Émile Zola, par exemple) devient une pratique fréquente et problématique, témoignant d'une volonté de mise en cause des composantes traditionnelles de l'art dramatique. Aujourd'hui, l'autonomie des adaptations ne fait plus guère polémique : il est entendu que « tout adaptateur est un lecteur particulier du texte et que toute adaptation est une création et donne naissance à une œuvre nouvelle, unique et différente de l'œuvre dont elle est inspirée » (Pérignon-Schmitt, 87). Sans doute parce que la forme précaire de ce type de création en fait un matériau oublié après les dernières représentations. Il est rare qu'une adaptation fasse l'objet d'une publication et, en l'occurrence, le texte composé par Huster était en 1989 vendu comme programme, il a ensuite été publié dans la revue *L'Avant-Scène* théâtre et, en dépit de ses nombreuses reprises, n'a jamais été édité.

Certes, la théâtralité inhérente au texte source camusien mise en lumière par Morvan Lebesque qui décèle dans *La Peste* une sorte de pièce de théâtre enfermée dans un livre a pour beaucoup favorisé son adaptation, la composition du roman en cinq parties rappelant aussi celle de la tragédie classique. Du reste, suite au relatif échec de *L'État de siège*<sup>9</sup> au Théâtre Marigny à l'automne 1948 (Tanase, 232-233), Camus<sup>10</sup> lui-même avait envisagé ce passage à la scène qui devait être pour une voix seule, la sienne.

L'oralité occupe une place de choix dans le roman et « c'est souvent à travers les dialogues que les idées-forces, les principes de morale ou d'action sont énoncés » (Lévi-Valensi, 65). Les critiques relèvent de nombreux passages théâtralisés dans le roman, soulignant que « la plupart des personnages de *La Peste* apparaissent dès le début de la chronique, selon un mode de présentation qui relève plus de l'entrée en scène que des habitudes romanesques » (Lévi-Valensi, 88). Dans le roman camusien, la peste s'incarne de surcroît sur une scène avec l'acteur de l'opéra *Orphée et Eurydice*, qui agonisant jette à la face des spectateurs une horreur redoublée de la réalité de la maladie :

Il y a là une remarquable mise en abyme sur différents plans, de représentations multipliées de la peste : le sujet de l'opéra est la séparation ; depuis le printemps, la troupe, bloquée à Oran, reprend, semaine après semaine, le même spectacle, illustrant ainsi la répétition, la monotonie, le rituel, qui sont les marques de « l'état de peste » ; la maladie surgit brutalement sur scène, rompant l'illusion théâtrale, rompant surtout l'illusion de vie normale que la soirée au théâtre pouvait susciter pour les « prisonniers de la peste » (Lévi-Valensi, 63).

Dans le travail de Francis Huster, l'hypotexte, originellement narratif, a subi des transformations importantes et diverses afin d'appartenir à un système sémiotique pluricodique, à la fois verbal, visuel et sonore, propre à la représentation scénique. Entre son désir de fidélité à l'œuvre-source admirée et sa propre originalité créatrice et interprétative, l'acteur a su trouver un juste équilibre pour sa transposition. De la chronique oranaise du Docteur Rieux, il a ainsi préservé le titre originel, une partie de l'incipit et de la clause, nombres d'épisodes et surtout les principaux personnages incarnant l'âme humaine dans sa complexité : Rieux, Rambert le journaliste, Cottard, Grand, l'écrivain raté, mais aussi les discrètes figures féminines que sont

---

<sup>9</sup> *L'État de siège* est une autre version inspirée de l'œuvre de Defoe, *Journal de l'année de la peste*. Si *La Peste* contient ce dessein d'incarner la révolte contre le mal, *L'État de siège* met plus directement en cause le fascisme espagnol avec cette question sous-jacente : « Qu'est-ce qui est moral et qu'est-ce qui ne l'est pas dans une situation où pour survivre il faudrait devenir complice des assassins ». À l'évidence, son souhait était de proposer une autre facette de son cycle consacré à la philosophie de la révolte face à l'absurde : « L'arrêt de mort prononcé à notre naissance fait de nous tous des condamnés en puissance et l'état de siège est une figuration de notre vie soumise aux décisions arbitraires du sort, tous coupables par principe du simple fait d'être encore en vie. La seule solution pour se sauver dans une société totalitaire mais aussi tout simplement dans l'existence, c'est de se révolter contre l'absurde, de lui opposer la dignité de la raison, la générosité de l'âme, d'aimer tout en sachant que nos sentiments sont éphémères, de vivre comme si nous étions immortels » (Tanase, 219).

<sup>10</sup> Notons ici que l'auteur a au cours de sa carrière effectué un travail d'adaptateur en proposant une version dramatique du roman de Dostoïevski *Les Possédés* qui faisait ressortir l'actualité de l'œuvre pour le public des années 1960. Il a aussi adapté *Le Temps du Mépris* de Malraux, *Le retour de l'enfant prodigue* de Gide, *Prométhée* d'Eschyle, *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski et, associé à Jean-Louis Barrault, *Journal de l'année de la peste de Defoe*, devenu *L'État de siège*.

l'épouse et la mère du chroniqueur. Les indicateurs spatio-temporels sont présents et ponctuent l'action du « 16 avril 194. » à une matinée de février de l'année suivante.

Huster a logiquement procédé à des modifications au sein du texte source, à commencer par la disposition typographique. La prose narrative camusienne, massive, dense et édifiante, s'est fluidifiée. À titre d'illustration, nous reproduirons en partie les deux clauses :

Le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser au moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser. (Camus, 1983, 279)

Huster met fin à son adaptation sur ces mots :

J'ai décidé de rédiger le récit qui s'achève ici pour ne pas être de ceux qui se taisent pour témoigner en faveur de ces pestiférés pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur a été faite et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser et puis aussi... (Huster, 1989, 19/3)

La ponctuation a été vigoureusement simplifiée pour permettre une respiration dramatique et l'ensemble du tissu narratif a été transcrit sur cette rythmique orale indispensable à l'appropriation du texte par le comédien. La recherche de l'émotion du ton et du texte d'origine, cette « une tragédie de la mort, parcourue par un mouvement de nature proprement dramatique »<sup>11</sup> a toutefois primé sans que la fidélité sémantique ne soit oubliée puisque les idées phares sont présentes dans le texte d'Huster : « Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste ? C'est la vie, et voilà tout. » (Camus, 1983, 278 et Huster, 1989, 19/3) L'adaptateur a conservé les leçons du roman qui souligne l'importance du témoignage dans tout acte de résistance à l'oppression quelle qu'elle soit : « Sa tâche est seulement de dire : Ceci est arrivé » (Camus, 1983, 14), le refus de se résigner face au mal, la solidarité humaine comme unique gage de survie possible et la morale de la responsabilité liée à la résistance. « Mais vos victoires seront toujours provisoires [...] toujours, je le sais. Ce n'est pas une raison pour cesser de lutter (Camus, 1983, 121).

41

La morale du possible est une morale de l'action, qui refuse tous les absolus, qui sait que ses victoires ne sont pas définitives, et qui se construit, jour après jour. Mais si la peste consiste à recommencer, il y a aussi une valeur positive dans le recommencement têtu des hommes qui n'abandonnent pas : la défaite non plus n'est pas définitive. (Lévi-Valensi, 88)

Les transformations les plus prégnantes touchent la temporalité puisque le passé du récit devient sur les planches le présent de l'énonciation, le mode de régulation de l'information narrative parce que l'adaptateur a dû procéder à une nette condensation dramatique et enfin le choix de l'instance narrative : Huster a d'emblée posé un *Je* alors que Camus n'avait révélé l'identité du narrateur qu'à la toute fin du roman. Malgré ce procédé de resserrement nécessaire, l'adaptateur préserve le nombre de personnages de la fiction de Camus : plus de quarante sont interprétés sur scène et les principaux ont pu préserver leurs traits psychologiques propres. Les spectateurs les distinguent clairement les uns des autres. Il faut préciser que Francis Huster a repris les entrevues importantes entre Rieux et le Père Paneloux, Rieux et Tarrou, par exemple, Rieux et sa mère, Rieux et son épouse... en faisant en sorte que chaque protagoniste prenne la parole à l'aide d'un *Je*, qui en deux phrases se présente au public, à l'exemple ici de Rambert :

Je m'appelle Raymond Rambert. J'enquête pour un grand journal de Paris incognito sur les conditions de vie des arabes et je cherche des renseignements sur leur état sanitaire docteur. Cet état n'est pas bon

Avant d'aller plus loin je dois savoir si vous pouvez dire la vérité, Monsieur Rambert (Huster, 1989, 4).

Huster respecte en cela le vœu de Camus qui était de montrer les réactions des hommes face à la peste : la pièce peut donc à son tour être qualifiée de « chronique » (Camus, 1983, 279) de rencontres entre des hommes et des femmes dans l'épreuve d'une existence.

Le travail sur l'actualisation de la narration transformée en action visible et vue dans l'immédiateté de la prise de parole est donc la principale opération de transcodage effectuée par Huster. Habitué des planches, auteur de plusieurs scénarios, de biographies et d'essais, l'acteur dans sa patiente mise en dialogue du roman a fait ressortir la potentialité visuelle et auditive du texte camusien. Il faut dire l'adaptation telle que la veut

<sup>11</sup> Philippe TESSON, *L'Express*, 30 septembre 1989 repris dans la revue de presse « Huster adapte *La Peste* », *L'Avant-Scène théâtre*, n°953, juillet 1994, p. 51.

et la vit Huster : en *Homme révolté*, il exige une « approche de l'intérieur n'opérant que dans la subjectivité impliquant un engagement et une fusion totale, organique du texte, rendant en même temps toute délégation de mise en scène et d'interprétation impossible. » (Sadowska-Guillon, 94)

Nous ferons maintenant un gros plan sur deux spectacles proposés par Francis Huster et dirons, pour commencer, que la dramatisation et la théâtralisation sont intrinsèquement liées et concourent à un seul dessein : la concrétisation scénique.

### III. Gros plan sur la dramaturgie

D'emblée, nous remarquerons la difficulté d'établir une comparaison serrée de l'hypotexte romanesque et de l'hypertexte dramatique. Nous pourrions souligner avec le théoricien Genette la « considérable déperdition de moyens textuels » de tout passage d'un récit à sa représentation dramatique avant de préciser qu'elle est néanmoins « compensée par un immense gain extratextuel : celui que procure ce que Barthes<sup>12</sup> nommait la théâtralité (« le théâtre moins le texte »), proprement dite : spectacle et jeu » (Genette, 399). Autrement dit, la dramaturgie doit être en mesure de transcrire non pas le texte romanesque, mais plutôt sa structure textuelle, c'est-à-dire sa substance sensible, sa charge émotionnelle et passionnelle. Les caractéristiques de la « théâtralisation ou adaptation théâtrale » portent de fait sur « les éléments visuels de la scène et la mise en situation des discours » (Pavis, 357). Entre 1989 et 2011, le spectacle proposé par Huster a logiquement évolué. En 1989, l'interprétation scénique de *La Peste* est voulue théâtrale et solennelle : l'acteur évolue sobrement, vêtu d'un imperméable et d'un costume de coupe classique. Sur le plateau, le décor est réduit à son minimum : un fauteuil, une chaise, une lampe et surtout une corde rouge comme le sang de la vie, rouge comme la passion et comme la mort aussi.

Ce dépouillement du plateau est à l'image d'Oran, « ville ordinaire, laide » (Huster, 1989, 1) qui au cours de l'épidémie perdra son statut et ses attributs de ville réelle afin de devenir un espace urbain clos, anonyme, solitaire, à bien des endroits carcéral, et peu à peu complice de la peste. Oran est dépeinte comme une sorte de non-lieu dans lesquels les habitants savent que la vie est ailleurs et en souffrent... Oran, « une ville en quarantaine qui rend si bien compte de la condition de l'homme attendant sa mort dans un monde incompréhensible » (Tanase, 359).

Cette mise en scène doit énormément aux jeux de lumières et aux bruitages. La bande-sonore est essentiellement composée de bruits de lourdes portes fermées et de chaînes ; elle recrée l'atmosphère pesante d'une ville mortifiée, repliée sur elle-même, sur ses peurs et ses morts. Jamais statique, l'acteur se déplace et sa gestualité se modifie au fil des personnages qu'il incarne. Au final, l'importance de ce non-décor (lumières et bande sonore) concrétise un désir d'abstraction explicité plus avant, ce désir de conférer au Mal le plus de significations possibles. Cette esthétique dénudée marque aussi l'affiche qui est d'une grande sobriété en camaïeu de gris. Le titre apparaît en rouge annonçant le jeu avec la corde qui symbolise la vie tout autant que la couleur rouge du sang contaminé par la maladie.

Une sorte de lien filial la transcende, cette affiche : une photographie de Camus est postée en haut à droite de Francis Huster, mimant quant à lui quasiment la pose de l'écrivain, comme une sorte de double à l'imperméable et à la cigarette aux lèvres dans l'esprit des années Humphrey Bogart, les années phares du cinéma hollywoodien. Cette identification se retrouve dans la notation des patronymes : à côté du portrait d'Huster le nom de Camus et à côté du portrait de Camus le nom d'Huster.

L'affiche de 2011<sup>13</sup>, si elle contient toujours le visage de l'acteur ne le laisse apparaître qu'à demi, dans une pose moins mimétique, beaucoup plus expressive et torturée grâce au choix d'un grain photographique particulier. Les traits de Camus se sont effacés cette fois, mais il demeure comme le rappel d'une tâche de sang : le rouge du titre au centre à droite. Le nom de l'écrivain figure désormais en haut de l'affiche et celui de l'acteur en bas.

En outre, « l'infrastructure décorative » (Pavis, 79) n'est plus la même dans la version créée à la fin de l'été 2011. Huster a remonté *La Peste* au Théâtre des Mathurins<sup>14</sup> dans une adaptation plus bouleversée et plus humaine, plus personnelle également. Le décor figure une station de métro au rideau de fer tiré. Des éléments iconographiques sont nettement repérables – une affiche publicitaire en couleurs pour le Transatlantique, des

---

12 « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. » (BARTHES, 41-42)

13 Plusieurs reprises dans différents théâtres de France ont donné lieu à d'autres affiches.

14 Le Théâtre des Mathurins est l'un des lieux camusiens de Paris puisque *Le Malentendu* y fut joué en 1944.

tags « OAS Algérie française »... – qui situent l'action au début des années 1960. Là encore, les procédés d'actualisation du décor dans l'intrigue racontée qui passent par la figuration d'éléments réalistes, sont une stylisation et un choix de signes pertinents : ce décor qui ne rappelle en rien la ville d'Oran peinte dans le roman devient un outil dramatique essentiel qui resitue l'action de l'hypotexte, la décale afin d'y apporter un sens nouveau.

Certes, l'on retrouve le même contraste et la même sobriété dans le costume noir et la chemise blanche portés par l'acteur plus dynamique que jamais qui interprète toujours seul sur scène les quarante et un personnages du roman-source. L'adaptation<sup>15</sup> dramatique de *La Peste* conçue en 1989 et rôdée dans toutes les villes de France (de même qu'à l'étranger) pendant plus de deux décennies a finalement engendré une variation originale sur le roman d'Albert Camus.

Riche et diverse, la réception des œuvres camusiennes n'en finit pas d'étonner le comparatiste, lui fournissant une matière à réflexion chaque jour renouvelée. L'adaptation de textes romanesques est indéniablement un enrichissement pour le domaine théâtral qu'elle diversifie de façon transversale. Et à ce titre, nous signalerons pour conclure une autre version passionnante de *La Peste*, celle de l'adaptateur et acteur Loïc Pichon, créée en janvier 2012 au Théâtre de la Huchette à Paris. D'une esthétique fort différente de celle de Francis Huster, cette approche redit d'emblée la pérennité de la présence d'Albert Camus aujourd'hui.

## Bibliographie

- BASTIEN, Sophie ; MONTGOMERY, Géraldine F. ; ORME, Mark (Dir). 2011. *La passion du théâtre. Camus à la scène*. Amsterdam/New York, Rodopi, 236 p.
- BARTHES, Roland. 1981. *Essais critiques*, Paris, Seuil, 286 p.
- CAMUS, Albert. 2013. *Carnets II (janvier 1942-mars 1951)*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 384p. (1964 pour la première édition).
- CAMUS, Albert. 2006. *Œuvres complètes* (tome 1). Paris, Gallimard, 1584 p.
- CAMUS, Albert. 2006. *Œuvres complètes* (tome 2). Paris, Gallimard, 1424 p.
- CAMUS, Albert. 1997. *Actuelles : Essais politiques* (tome 1). Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 224 p.
- CAMUS, Albert. 1983. *La Peste*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 284 p. (1947 pour la première édition).
- GENETTE, Gérard. 1992. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 576 p.
- HUSTER, Francis. 1989. *La Peste d'Albert Camus*, texte publié dans le programme du théâtre par Willy Fischer, Paris, Imprimerie Schiffer, [non paginé].
- HUSTER, Francis. 1994. « *La Peste : adaptation du roman d'Albert Camus* ». *L'Avant-Scène théâtre*, n°953 [numéro spécial], juillet, 64 p.
- HUSTER, Francis. 2013. *Albert Camus, un combat pour la gloire*. Paris, Le Passeur, 126 p.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline. 1991. « *La Peste* » d'Albert Camus. Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 220 p.
- PAVIS, Patrice. 2009. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 448 p.
- PÉRIGNON-SCHMITT, Hélène. 1990. *Interrogations sur l'adaptation d'un texte non dramatique au théâtre : un exemple La Peste d'Albert Camus adaptée par Francis Huster* (mémoire de Maîtrise en Études théâtrales). Paris, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 126 f.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène. 1989. « *Forme bâtarde ou légitime ? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre* ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 53, p. 91-94.
- TANASE, Virgil. 2010. *Camus*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographies », 402 p.

15 À l'article adaptation, on peut lire cette définition: « Transposition ou transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre (d'un roman en pièce par exemple) » (PAVIS, 2009 : 12).

« RECONSTITUER UN TEMPS COMMUN »  
POUR « SAUVER QUELQUE CHOSE DU TEMPS  
OÙ L'ON NE SERA PLUS JAMAIS »...  
MODALITÉS ET ENJEUX DE L'INSCRIPTION  
DU RAPPORT AU TEMPS DANS LES ANNÉES (2008)  
D'ANNIE ERNAUX

Isabelle Charpentier  
Maître de Conférences, (HDR)  
Université de Versailles  
Saint-Quentin-en-Yvelines (France)

**Résumé**

*Avec Les Années (Gallimard, 2008), c'est « de l'extérieur » qu'à 68 ans, l'écrivaine française Annie Ernaux, cherchant à fixer le temps qui fuit, raconte sa vie et, indissociablement, celle « des autres », ses contemporains, sur plus d'un demi-siècle. Formellement complexe et novateur dans sa conception, ce récit sur le temps et la mémoire affiche l'ambition de rendre palpable l'histoire sociale d'une époque en la passant au tamis d'un « je » omniprésent, mais qui semble pourtant constamment nié. En construisant, avec cette « autobiographie impersonnelle » et « collective », une sorte de récit de vie sans « vécu », Ernaux évoque la période de sa propre existence non sous l'angle de sa vie personnelle, mais en effectuant une radioscopie objectivante de l'évolution de la société de son temps. Issu d'un long cheminement littéraire et intellectuel, le récit repose aussi sur une réflexion sociale et politique quant au rôle et à la forme de l'écriture. Avec cet opus, acclamé par la critique littéraire, Annie Ernaux cherche à marquer durablement sa différence esthétique, en proposant une voie(x) nouvelle et distinctive, entre littérature et sociologie.*

**Mots-clés :** Annie Ernaux, Les Années, temps et mémoire, auto sociobiographie, littérature et sociologie

**Abstract**

*With The Years (Gallimard, 2008), it is from « outside » that French writer Annie Ernaux, trying to fix the fleeting time, recounts her life and, inseparably, those of « the others », her contemporaries, over half a century. Formally complex and innovative in its form, this story about time and memory displays the ambition to make palpable the social history of France since the Second World War, using an ubiquitous autobiographical « I », which, however, seems consistently denied. Building, with this « impersonal » and « collective » autobiography, a kind of life story without « lived experiences », Ernaux evokes the period of her own existence not in terms of her personal life, but by proposing an objectifying view of the changes which French society has undergone since the 1940s. At the end of a long literary and intellectual work, the story is also based on a social and political reflection on the role and form of writing. With The Years, acclaimed by literary critics, Ernaux continues to mark her aesthetic difference, offering a new and distinctive path/voice, between literature and sociology.*

**Keywords:** Annie Ernaux, The Years, Time and memory, Autosociobiography, Literature and sociology

---

C'est par une citation d'Ortega Y Gasset qu'Annie Ernaux, alors âgée de 68 ans, inaugure en 2008 son nouveau récit publié dans la collection Blanche chez Gallimard, *Les années* : « Nous n'avons que notre histoire et elle n'est pas à nous », appuyée par un extrait de Tchekhov : « On nous oubliera. C'est la vie, rien à faire. Ce qui aujourd'hui nous paraît important, grave, lourd de conséquences, eh bien, il viendra un moment où cela sera oublié, où cela n'aura plus d'importance. » Ces épigraphes énoncent d'emblée le principe de la démarche d'écriture, tandis que les phrases qui respectivement ouvrent et clôturent l'ouvrage en précisent le projet : « Toutes les images disparaîtront. [...] Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais. » (Ernaux, 2008a, 11 et 242) On y trouve dévoilée la « (ré)solution scripturale » de l'écrivaine de « conjurer la perte » (Ernaux, 2007), le temps et la mort, dans la droite ligne des ouvrages précédents, mais en s'autorisant désormais une ampleur et une ambition nouvelles : le récit couvre en effet soixante ans, de la période d'enfance de l'auteure dans l'immédiat après-guerre — née en 1940, Annie Ernaux a grandi dans la modeste épicerie-café que tenaient ses parents, anciens ouvriers d'origine paysanne, dans la petite ville normande d'Yvetot (Charpentier, 1999) — jusqu'en décembre 2006, en pleine campagne pour l'élection présidentielle. Fusionnant mémoire individuelle (autobiographie) et mémoire collective, historique (historiographie), c'est « de l'extérieur » que

l'écrivaine cherche à raconter sa vie et, indissociablement, celle « des autres », ses contemporains, sur plus d'un demi-siècle.

Formellement complexe et novateur dans sa conception, ce « récit-fusion » sur le temps et la mémoire ne constitue pas un document d'histoire contemporaine, ni un roman, ni même des mémoires au sens traditionnel du terme, plutôt des « mémoires au pluriel, celles de gens » (Ernaux, 2008b, 85) et non celle de l'auteur. Il affiche clairement l'ambition de rendre palpable l'histoire sociale d'une époque en la passant au tamis d'un « je » omniprésent, mais qui semble pourtant constamment nié. En construisant une sorte de récit de vie sans « vécu », Annie Ernaux évoque la période de sa propre existence non sous l'angle de sa vie personnelle, mais en effectuant une radioscopie objectivante de l'évolution de la société de son temps, avec les changements de comportements, de modes de vie, de croyances collectives et de langage qui l'accompagnent.

Dans le récit lui-même, comme dans les nombreuses interviews qu'elle accorde dans la presse à sa sortie, l'écrivaine explique que ce sont tout à la fois la perte du « sentiment d'avenir » (Ernaux, 2008a, 236) et un nouveau « sentiment d'urgence » (Ernaux, 2008a, 237) de fixer ce qui fuit, de laisser une trace de soi qui soit indissociablement une trace des autres, qui ont rendu vitale l'élaboration de ce que, dans ses brouillons, elle qualifie explicitement d' « autobiographie impersonnelle » (Ernaux, 2008a, 240) et « collective » — qui inclurait, prolongerait et dépasserait les précédentes —, alors « encore à l'état d'ébauche et de milliers de notes, qui double son existence depuis plus de vingt ans » (Ernaux, 2008a, 237). Déplaçant par ses recherches formelles les lignes de l'autobiographie traditionnelle, maniant de mieux en mieux l'art du paradoxe générique, Annie Ernaux se joue aussi de plus en plus des frontières entre deux genres pourtant traditionnellement ennemis, la littérature et la sociologie (Lepenies).

*Quel nouveau label générique l'écrivaine cherche-t-elle à imposer avec ce « récit total » ? Comment en met-elle en scène la généalogie ? Par quelles modalités d'écriture a-t-elle résolu les questions formelles inhérentes à ce projet esthétique singulier, qui tend à faire « ressentir le passage du temps en elle et hors d'elle, dans l'Histoire » (Ernaux, 2008a, 158), sans tomber dans l'écueil nostalgique ? Quels choix stratégiques cruciaux se sont imposés pour la narration ? Quel type de pacte de lecture Annie Ernaux souhaite-t-elle ainsi instaurer ? Après trente-cinq ans de carrière littéraire, comment et pourquoi, par de tels procédés, l'écrivaine cherche-t-elle à marquer durablement sa différence esthétique, à proposer une voie(x) nouvelle, littérairement distinctive ? Ce sont ces quelques questions que nous nous proposons ici d'éclairer.*

45

## **1. Du « récit transpersonnel » (*Journal du dehors* – 1993) à l'« autobiographie collective » (*Les années* – 2008) : l'imposition de labels stratégiques**

Refusant opiniâtement de se laisser enfermer dans un label générique pré-établi ou une école (« naturalisme », « populisme », « écriture féminine », « autofiction »...), Annie Ernaux préfère parler de « formes » pour qualifier ses récits successifs. La quête d'une forme « juste » pour ses textes étant, depuis son entrée en écriture au milieu des années 70, au cœur même de sa réflexion indissociablement littéraire, sociale et politique, elle en est venue à inventer les labels de « récits transpersonnels » ou encore d'« ethnotextes » pour évoquer spécifiquement ses deux journaux « extimes » : *Journal du dehors* paru en 1993 et sa suite, *La vie extérieure*, publié en 2000 (Charpentier, 2011).

Dans ces deux ouvrages brefs détournant la forme consacrée du journal intime, Annie Ernaux rapporte des comportements sociaux banals saisis au hasard des rencontres dans les points névralgiques de Cergy où elle réside depuis 1975, dans les supermarchés ou les trains de banlieue. S'y ajoutent des graffiti lus sur les murs, des slogans publicitaires ou des propos d'actualité rapportés dans les médias. Ces scènes fugaces de la vie quotidienne ordinaire et autres bribes de paroles d'anonymes traditionnellement occultés dans la littérature contemporaine ont été transcrites de façon intermittente lors des années concernées, sous forme de séries d'entrées brèves et éparses juxtaposées dans des carnets, sans architecture logique apparente autre que chronologique et, précise l'écrivaine, « sans projet particulier au départ, et sans la moindre idée de publication » (Ernaux, 1993a, 22). Spécifiques par leurs choix thématiques affichant nettement une dimension sociale et politique, ces fragments sont énoncés dans un style minimaliste, volontairement dépouillé d'effets littéraires, caractéristique depuis *La place* (Ernaux, 1984) de l'expression singulière de l'écrivaine. La modification de la posture d'écriture initiée lors de la rédaction de ce premier récit à la première personne, qui la fait connaître en obtenant le prix Renaudot, constitue en effet la seule rupture qu'Annie Ernaux reconnaisse dans son œuvre : « ce livre a inauguré [...] une posture d'écriture, que j'ai toujours, exploration de la réalité extérieure ou intérieure, de l'intime et du social dans le même mouvement, en dehors de la fiction. [...] Depuis, il n'y a pas eu de changement majeur, j'ai creusé le même trou », affirme-t-elle ainsi en 2003 (Ernaux, 2003, 36). Refusant tant la complaisance romanesque que « la poésie du souvenir » (Ernaux, 2008c), opposant le souci de la « vérité » à l'autofiction à laquelle des contresens l'assimilent encore parfois, l'écrivaine initie dès lors une

forme renouvelée d'autosociobiographie (Charpentier, 2006).

Approfondissant cette démarche littéraire distinctive, fondée sur l'art de concilier les contraires, c'est un nouveau label en forme d'oxymoron, celui d'« autobiographie collective » ou « impersonnelle » qu'Annie Ernaux propose pour qualifier le projet narratif spécifique du récit publié en 2008, *Les années*, que nombre de commentateurs présentent déjà comme « l'œuvre de sa vie », son « chef-d'œuvre », voire son « testament ». Rompant assez largement avec les réceptions des précédents récits, la quasi-unanimité de l'éloge critique — lequel, une nouvelle fois sans doute désarçonné par la forme du texte, convoque pêle-mêle d'illustres quoique peu cohérentes filiations (de Beauvoir à Proust, en passant par Maupassant et Pérec, sans oublier Genêt, Leiris, Nizan, Pavese, Tchekhov ou Woolf...) — se conjugue à un succès public immédiat et pérenne (environ 115 000 exemplaires se sont vendus, après déjà six réimpressions).

Comme on a commencé à le souligner, la démarche d'écriture dont *Les années* constitue la quintessence apparaît en germe dans les deux « ethnotextes » antérieurs de l'écrivaine, où se déploie déjà ce double je(u) du « moi ». Par « récit transpersonnel », elle entend dès lors « une forme « impersonnelle », à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de « l'autre » qu'une parole de « moi » » (Ernaux, 1993b, 218). Estimant ainsi dès 1989 que « le « je » ne serait pas tant le dépositaire d'une individualité, d'une vision particulière, mais tout au contraire celui d'une expérience sinon générale, au moins partagée en commun par un grand nombre de personnes » (Ernaux, 1989, 211), elle reprecise les enjeux de son projet à l'occasion de la parution de *Journal du dehors* : « Le « je » que j'emploie est une sorte de lieu traversé par des expériences très peu particulières, banales même [...]. Ce n'est pas un « je » intérieur, introspectif, plutôt un « je » miroir, passé au crible de l'analyse socio-historique. [...] Je cherche à mettre au jour certains phénomènes sociaux qui ne me sont pas propres » (Ernaux, 1994, 64).

Dans une telle écriture, le « je » est dédoublé, à la fois elle et une autre (Boehringer). Le cas individuel se dilue dans le collectif. Dans le premier « ethnotexte », l'indécision définitoire, marquée par la présence/absence de la narratrice, apparaît ainsi fortement structurante, comme en témoigne cet extrait d'entretien, réalisé en avril 2004 au domicile de l'écrivaine : « Ce *Journal* est une tentative de dire l'extériorité pour exprimer l'intériorité. C'est un journal intime extérieur. [...] Ce *Journal du dehors* peut être considéré comme une nouvelle forme d'écriture intime ». De fait, tout comme la notion de « récit transpersonnel », celle de journal « extime » insiste sur le « mouvement qui conduit le sujet à « s'extimer » (pour reprendre le néologisme lacanien), autrement dit à se déporter à la limite extérieure de lui-même ; [c'est là] que l'intime affleure, paradoxalement, dans l'observation du monde, de l'autre [...]. C'est alors sur le mode de l'extime que se déclinent les péripéties de l'intime » ; car ce « mouvement d'extériorisation [...], se nourrissant du monde, dit quelque chose de soi » (Mura-Brunel, 1-2 et 4).

Dans *La vie extérieure*, la démarche mise en œuvre par Annie Ernaux se confirme : elle explique dans le descriptif de quatrième de couverture : « [...] dans les notations de cette vie extérieure, plus que dans un journal intime, se dessinent ma propre histoire et les figures de ma ressemblance. » Envisageant son écriture singulière comme une « transformation de ce qui appartient au vécu, au moi, en quelque chose existant tout à fait en dehors de ma personne [...], quelque chose de compréhensible, au sens le plus fort de la préhension par les autres », elle considère dès lors ses récits comme « des « explorations » où il s'agit moins de dire le « moi » ou de le « retrouver » que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur... » (Ernaux, 2003, 36).

Le choix de la stratégie narrative apparaît crucial pour atteindre un tel objectif, qui devient de plus en plus saillant au fil de la trajectoire littéraire de l'auteure.

## 2. À la recherche de la forme perdue

Même si elle réaffirme de manière récurrente depuis vingt ans qu'elle souhaite rester délibérément « au-dessous de la littérature, [...] quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire » (Ernaux, 1988, 23), l'agrégée de lettres apparaît, on l'a vu, nettement investie dans les recherches formelles. Approfondissant – et publicisant – sa réflexion autour de sa quête perpétuelle de la forme « juste », Annie Ernaux met largement en scène la généalogie des *Années*, à l'occasion de divers entretiens que, fidèle à une pratique désormais bien rôdée, elle livre dans la presse à l'occasion de la parution de ce récit. Elle expose aussi les raisons qui l'amènent à abandonner une narration à la première personne du singulier.

### 2.1. (Auto)généalogie d'un « récit total »

L'écrivaine souligne de manière récurrente les hésitations formelles qui ont jalonné la conception de ce qu'elle qualifie de « récit total ». Régulièrement malmenée par une partie de la critique depuis la parution

du très controversé *Passion simple* en 1992 (Charpentier, 2007, 2004 et 1994), l'agrégée de lettres n'a ainsi de cesse, au moment de la publication des *Années*, d'attirer l'attention sur le procès minutieux de création. Exposant ses interrogations sur le dispositif énonciatif adéquat, elle multiplie les gages de la qualité du travail littéraire que son niveau d'exigence suppose. Comme tout auteur « de littérature » digne de ce nom, statut que lui ont longtemps contesté de nombreux critiques de manière de moins en moins euphémisée au fil des années 90, elle en met en scène la lente maturation, répétant à l'envi qu'issu d'un long cheminement littéraire et intellectuel, mais aussi d'une réflexion sociale et politique sur le rôle et la forme de l'écriture, elle porte ce projet depuis plus de deux décennies, et qu'il était présent à l'état latent alors qu'elle rédigeait ses ouvrages antérieurs. En témoigne l'entretien accordé à *Télérama* au moment de la sortie du livre :

« J'ai d'abord écrit par besoin de saisir la totalité de l'existence écoulee derrière moi, qui constitue une histoire de femme. [...] C'était dans la seconde moitié des années 80, j'avais 45 ans alors, deux fils adolescents, et le sentiment d'avoir vécu beaucoup de choses, d'avoir traversé des circonstances et des événements qui faisaient que ma vie, déjà, avait un caractère historique. [...] Il ne restait rien de « tangible » du monde que j'avais traversé, enregistré en moi, il fallait donc l'écrire. [...] Je désirais écrire cela, c'était en moi, mais se posait la question de la forme. Comment dire l'histoire d'une femme et l'histoire du monde autour d'elle, sans dissocier l'un de l'autre ? » (Ernaux, 2008d)

C'est dans le procès d'écriture que ces questions formelles vont progressivement se résoudre et les choix s'imposer : le premier, crucial, consiste en l'abandon de la première personne du singulier.

## 2.2. Entre auto-, homo- et hétérodiégèse

Dans *Les années*, pour « saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a traversée, ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant » (Ernaux, 2008a, 238), Annie Ernaux, après de multiples tâtonnements et hésitations, en est venue à radicaliser la logique d'écriture antérieure et ses modalités. Si dans les différentes chroniques ethnographiques de la vie ordinaire que l'écrivaine a produites par le passé, le « je » de la narratrice tendait déjà à se mettre en retrait, il va disparaître dans *Les années*. L'auteure décide en effet d'y remplacer le « je » de l'autobiographie traditionnelle par des pronoms de la troisième personne du singulier, qu'ils soient féminin (ce « elle » incarné par intermittence dans des clichés photographiques, et immédiatement situé dans un contexte historique, social et politique – cf. *infra*) ou indéfini (« on »), ou par le pronom de la première personne mais du pluriel cette fois, le collectif « nous », en vue de signifier le partage d'expériences par une génération, un genre (« les femmes ») ou un grand nombre de personnes (« les gens »). Elle oscille ainsi constamment entre auto-, homo- et hétérodiégèse.

Sauf à la fin de ce récit collectif couvrant plus d'un demi-siècle, Annie Ernaux n'apparaît en effet jamais directement dans les faits qu'elle rapporte en narratrice hétérodiégétique. Mais elle est indissociablement homodiégétique puisqu'elle est (omni)présente derrière ce « elle », son double, qui lui permet de trouver le ton et la distance « justes » pour évoquer la femme qu'elle a été et ne sera jamais plus. Elle n'est pas alors simple témoin des événements qu'elle relate, mais en est partie prenante, au même titre que d'autres, et apparaît donc aussi comme narratrice autodiégétique, même si elle semble perdre son individualité en se fondant dans le flot collectif de l'histoire, d'une génération (de femmes) du siècle qu'elle (se) raconte à l'imparfait, ce temps « dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie » (Ernaux, 2008a, 240).

« Ce que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains », l'écrivaine va ainsi s'en servir « pour reconstituer un temps commun, [...] pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire » (Ernaux, 2008a, 239).

Pour y parvenir sans tomber dans l'écueil nostalgique, Annie Ernaux va, une nouvelle fois, faire usage de démarches et méthodes sociologiques, tant à travers le travail préparatoire en amont du texte que dans la structure syntaxique et la forme narrative du récit. Distinctif, ce dispositif littéraire hétérodoxe aboutit à la construction d'un pacte de lecture directif.

## 3. Usages littéraires stratégiques de la sociologie et construction d'un pacte de lecture directif

*Les années* s'ouvre sur un long préambule, suite d'instantanés fugaces plus ou moins triviaux, présentés sans ordre chronologique, sans majuscule ni point. Dépourvus de toute nostalgie, ils constatent la disparition d'un monde. Cette ouverture donne le ton général du récit, composé de fragments de phrases entendues commentant des événements ou des objets, mais aussi de sensations et d'images, immergés de la mémoire de l'écrivaine comme autant de « vestiges » spécifiques à une époque, puis raccordés de proche en proche à d'autres et, *in fine*, tendus comme des miroirs aux lecteurs. Ce *memento vitae* recourt d'emblée à la distanciation caractéristique du regard ethnologique, considérant **du dehors** ce « destin de femme » (Ernaux, 2008a, 158)

issue des classes dominées.

Entre littérature, sociologie et histoire, l'ouvrage apparaît ainsi littéralement « composite » : il réédifie dans leur contexte sociopolitique des événements passés — non sublimés — de la vie quotidienne de l'écrivaine, mais aussi et indissociablement de toute une génération. Refusant, comme pour ses récits antérieurs, tant l'écueil misérabiliste que la posture populiste, soucieuse aussi de ne pas céder à l'empoétisation jugée trop « romanesque » — et rejetée jusque dans le titre finalement retenu pour l'ouvrage<sup>1</sup> —, Annie Ernaux s'astreint à prendre appui sur des traces matérielles très hétérogènes et croise, imbrique ces fragments de réel intime et social, qui donnent au récit une double assise, à la fois documentaire et sensible.

### 3.1. Un (nouvel) usage de la photo... et des repas de famille : la fabrique de marqueurs sociologiques décanaux

Premier fil rouge des *Années*, sont d'abord mises en scène douze photographies personnelles, situées et datées au dos, soigneusement choisies, instantanés représentant l'auteure à différents âges de sa vie, dans la marche du temps qui passe. Contrairement à l'option retenue avec son compagnon Marc Marie en 2005 pour la co-rédaction de l'ouvrage *L'usage de la photo*, Annie Ernaux a décidé de seulement les décrire, sans les reproduire : au lecteur d'y substituer éventuellement les siennes, à condition toutefois de ne pas « sortir du texte »... L'écrivaine justifie ce choix stratégique au regard du pacte de lecture directif, misant sur l'identification projective, qu'elle souhaitait instaurer, témoignant ainsi une nouvelle fois de la réflexion constante suscitée par la forme du récit :

« L'aventure du livre aurait été différente avec la reproduction des photos, parce que la lecture du texte en aurait été changée fondamentalement. Il y a une primauté de l'image sur les mots, de l'image réelle sur celle qui se forme dans la tête quand on lit. [...] Je connais, j'éprouve, le pouvoir d'aspiration des photos, leur troublant effet de réel. Et le lecteur aurait fait un va-et-vient entre la photo et la description que j'en donne, dans une sorte de travail de vérification qui l'aurait sorti du texte, du glissement du temps. C'est l'histoire et l'évolution de l'individu Ernaux, constitué alors en personnage, qui se seraient imposées, tout le contraire du projet des *Années*. Jusqu'ici, aucun lecteur n'a regretté l'absence de mes photos, plusieurs m'ont dit qu'en lisant, ils "voyaient" les leurs... » (Ernaux, 2008e).

Évitant le brouillage sociographique qu'ils auraient pu induire s'ils avaient été reproduits, ces marqueurs (absents) d'une époque, qui représentent « les formes corporelles et les positions sociales successives » (Ernaux, 2008a, 240) d'Annie Ernaux, fonctionnent ici surtout comme autant de portes ouvertes sur la mémoire individuelle de l'écrivaine — à la manière du tableau de Dorothea Tanning, *Anniversaire*, évoqué dans le texte — ou, comme elle le dit, d'« arrêts sur mémoire » (Ernaux, 2008a, 240), qui renvoient immédiatement aussi à celle du lecteur. Ces photographies de cette « autre «elle» » qu'elle n'est (et ne sera jamais) plus ponctuent l'avancement chronologique de la remémoration, tout en caractérisant socialement les époques traversées. Pour contrer toute velléité d'empoétiser les souvenirs, les événements sont à chaque fois recomposés subjectivement, non pas du point de vue de la femme mûre qu'Annie Ernaux est devenue, mais au contraire de celui, socialement situé, qui était alors le sien au moment de la prise des clichés. C'est donc à partir d'objets qui produisent du paradoxe que ce texte est initialement construit : d'anciennes photographies du sujet en train de s'écrire et qui, d'un même mouvement, en posent la présence passée et l'absence actuelle et future.

Dans la même logique, qui cherche à réintégrer fugitivement toutes les formes de celle qu'elle a été, l'auteure s'appuie sur les transformations affectant les rituels repas de famille dominicaux, autres marqueurs décanaux qui scandent tout le récit, de ceux auxquels elle a assisté enfant à ceux qu'elle organise dorénavant en tant que grand-mère, pour rendre palpable l'évolution de la société française depuis la deuxième guerre mondiale. Dans l'évolution des menus, celle des manières de table ou des conversations qui s'y nouent se dessine en effet une traversée du temps, qui n'est pas sans rappeler celle réalisée par Ettore Scola dans *Le bal*, film référence de l'écrivaine.

### 3.2. Des archives à « reconstituer le temps »

Sont également convoqués, plus habituels sous la plume d'Annie Ernaux depuis les années 90, divers documents d'archives publiques ou privées, des souvenirs à la fois personnels et collectifs exposés comme des clichés, des choses vues et entendues dans la rue, à la télévision ou à la radio ; sont encore consignés des

<sup>1</sup> « J'ai longtemps tourné autour du titre. [...] J'hésitais, j'ai pensé aux *Jours du monde*, trop elliptique, puis à *La lumière des années*, ou *La lumière des dimanches*, mais c'était trop poétique. Puis, d'un seul coup, j'ai simplifié », explique ainsi l'écrivaine (Annie ERNAUX, « Entretien avec Christine Ferniot », *Lire*, 84-89).

modes vestimentaires, des slogans publicitaires, des titres de films et de livres marquants, des chansons en vogue, des expressions populaires, jusqu'aux odeurs ressuscitées... qui viennent tous rappeler, à la manière d'un kaléidoscope d'entomologiste, « l'air du temps » d'une époque.

Enfin, l'écrivaine s'appuie sur son journal intime<sup>2</sup>, ainsi que sur des milliers de notes sociohistoriques accumulées depuis une trentaine d'années. Explicitant la fonction et les usages de cette dernière source, qui a très largement contribué à l'élaboration des *Années*, Annie Ernaux évoque aussi en creux l'hésitation générique qui a présidé à son utilisation :

« Les notes [...], j'en ai partout chez moi, je croule sous les dossiers. Ce sont ces notes qui me permettent d'entrer dans une œuvre concertée. [On y trouve] des choses impersonnelles sur l'état de la société, les changements extérieurs. J'ai beaucoup de mémoire mais, souvent, les souvenirs me reviennent en lisant, en écrivant. Fréquemment, ce sont ces notations, ces images, qui m'ont permis de construire mon livre. Par exemple : une image de mon opération des amygdales à cinq ans, je revois l'hôpital, les enfants. J'entends les garçons et les filles qui parlent puis sont tous en train de pleurer. Pourtant, ce souvenir-là, en tant que souvenir personnel, ne m'intéresse pas. Ce que je veux, c'est trouver une entrée, une conscience dilatée dans l'époque et me rappeler ainsi beaucoup d'autres choses qui vont s'accumuler, s'intégrer. [...] Les mots entendus, les images vues, c'est mon moyen de reconstituer le temps, de retrouver des images qui ne sont pas seulement les miennes mais qui replongent dans une époque. [...] C'était ma façon d'écrire, de me souvenir, sans faire une introspection. [...] Cependant, savez-vous quel était le titre du dossier où étaient contenues toutes mes notes sur ce livre depuis vingt ans ? «Somme romanesque» ! Car, au début, je pensais qu'il s'agirait d'un roman. Mais, une fois encore, ce n'est pas un roman, puisque tout y est exact » (Ernaux, 2008b, 84-89).

À travers l'usage de telles archives, le récit revendique les méthodes de l'historien et du sociologue, mais recourt à la rhétorique littéraire de l'écrivain pour réélaborer les sources, construisant non seulement un sens mais aussi une littéarité.

### 3.3. « Ethnologue de soi-même » et des autres dans le siècle...

#### L'affirmation d'une posture littéraire distinctive

*Les années* commence avec le récit des origines, la seconde guerre, le rationnement et la rareté de tout, qui façonnent l'enfance de la fillette. Elle devient une adolescente frustrée au « corps poisseux » qui imagine l'amour mais craint de tomber enceinte, puis une étudiante qui assiste à la naissance de la V<sup>e</sup> République, avant de découvrir les images déréalisées des guerres coloniales. L'enseignante mariée bourgeoisement se mue en mère lasse, « femme gelée » qui vit « par procuration » les événements de mai 68 sans en saisir sur l'instant l'importance historique. Militant dès 1973 au sein du Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et de la Contraception (MLAC), elle connaît les premières avancées de la « condition féminine », mais aussi la fin des Trente Glorieuses et l'entrée dans la récession économique. C'est une femme mûre, bientôt divorcée, qui se réjouit de l'alternance de 1981, porteuse d'espoirs de renouveau politique, promptement déçus. Les années 80 et 90, marquées par la diffusion de nouveaux biens de consommation et de communication, le culte de l'individu, de l'entreprise et de l'argent, le sida, le recul du féminisme et le retour de la droite au pouvoir, sont décrites — en accéléré — comme celles du désenchantement, de la précarité et de la déréalisation du langage. Les événements politiques et sociaux des six dernières décennies servent ainsi de toile de fond à une peinture des transformations sociétales autour de dates charnières, les mois de mai 1968, 1981 et 2002.

Au fil des 242 pages du récit, Annie Ernaux opère ainsi une sélection et un cadrage de faits précis, emblématiques ou dérisoires, d'événements de la « grande histoire » ou du quotidien, qui l'ont frappée, émue ou indignée tout au long de son existence, qui se sont inscrits dans sa mémoire comme autant de traces de la vie qui a été la sienne mais pas seulement, ou de signes de l'époque qu'elle a traversée, et qu'elle a retenus, parfois comme malgré elle.

L'écrivaine n'évoque sa vie privée que dans la mesure où cette dernière rejoint celle de ses contemporains :

<sup>2</sup> Parallèlement à un « journal d'écriture » entamé beaucoup plus tardivement, en 1982, Annie Ernaux tient en effet depuis l'âge de seize ans un journal intime, rédigé « sans visée littéraire particulière », sans « souci de forme ni d'astreinte à la régularité » et sans « trop "prévoir" un lecteur » (Annie ERNAUX, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, 22-23). Au moment de la parution des *Années*, dont la rédaction a été notamment appuyée sur cette source, l'écrivaine précise : « Le journal intime est un déversoir, un matériau brut. J'y confie des moments forts, il ne s'agit pas d'une tâche quotidienne. Il peut se passer de longues périodes sans que j'y note quelque chose et je ne le corrige pas » (Annie Ernaux, « Entretien avec Christine Ferniot », *Lire*, 84-89).

avorter clandestinement à vingt ans, divorcer, enseigner en élevant seule deux fils, prendre un amant plus jeune, voir sa mère mourir de la maladie d'Alzheimer, s'occuper de sa petite-fille, avoir un cancer du sein... Son quotidien ne prend sens que resitué dans l'Histoire.

Le pacte de lecture distinctif est explicite, qui marque sa différence littéraire, la voie(x) nouvelle qu'elle propose :

« Ce ne sera pas un travail de remémoration, tel qu'on l'entend généralement, visant à la mise en récit d'une vie, à une explication de soi. Elle [l'écrivaine] ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde, la mémoire et l'imaginaire des jours passés du monde, saisir le changement des idées, des croyances et de la sensibilité [...] » (Ernaux, 2008a, 239).

Journal du monde « du dehors » donc, qui ne fait guère de place à l'introspection ou à la quête identitaire, *Les années* peut aussi néanmoins se lire comme un journal « du dedans ». Car si les éléments disparates de la réalité sociale évoqués sur une soixantaine d'années prennent une cohérence, c'est précisément parce que l'observatrice les fonde dans son propre univers intérieur ; épisodes domestiques, moments clefs du monde intime et événements politiques ou sociaux de l'univers du dehors et du temps de l'histoire fusionnent par touches successives. À la fois « récit familial et récit social, c'est un tout », estime Annie Ernaux dans le texte même (Ernaux, 2008a, 28).

« Autobiographie impersonnelle » (Ernaux, 2008a, 240) et « collective » à la troisième personne, **à la croisée de l'expérience historique et de l'expérience individuelle**, ce récit sur le temps et la mémoire veut ainsi atteindre ce que l'écrivaine appelle « *la valeur collective du «je» autobiographique* » : il s'agit donc de parler de soi pour offrir aux autres le miroir où se reconnaître, de se servir de sa subjectivité pour « *penser et sentir dans les autres* », et finalement de composer « *une autobiographie qui se confonde avec la vie du lecteur* » (Ernaux, 2008d). Le projet suggère bien l'idée que grâce au procès de lecture, qui va solliciter, dans le même mouvement, la mémoire, les souvenirs personnels de plusieurs générations de lecteurs différemment situés dans l'espace social, et/ou les réminiscences transmises par leurs proches plus âgés, le passé singulier de l'auteure devienne collectif et se transmette. C'est ce souhait (et ce résultat si l'on en croit les courriers de lecteurs qu'elle a reçus) qu'Annie Ernaux expose en entretien :

« Nous sommes faits d'un temps commun, d'une époque, d'un même contexte historique et de ses représentations. Mais nous ne sommes pas faits du même contexte social. La première mémoire des *Années* s'ancre dans un milieu populaire d'origine paysanne, à travers l'éducation, les récits des parents, etc., mais au milieu d'un contexte plus général marqué par la publicité, l'apparition de nouveaux objets, par ce que l'on entend à la radio, le bruit de fond. Cette rumeur de l'époque, on l'enregistre inconsciemment en soi à tout moment et c'est ce qui nous lie tous, toutes générations confondues, dans le présent. [...] Pour les plus de cinquante ans, ce livre a opéré une réaction presque fusionnelle : ils ont eu envie de le donner à leurs enfants et petits-enfants, parce qu'ils ont l'impression qu'il y a un arrêt de la transmission entre générations, dans la vie de tous les jours. Je pense que c'est en partie vrai : il y a moins de transmission de la mémoire vécue, depuis une vingtaine d'années. Les plus jeunes disent que *Les années* rend brusquement réel le passé de leurs parents, qui restait pour eux sans consistance » (Ernaux, 2008f).

Cette prétention de « s'arracher au piège de l'individuel » (Ernaux, 1984, 25) en devenant « l'ethnologue de soi-même » (Ernaux, 1997, 38) et des autres, suggérée dans un pacte de lecture directif depuis *La place*, a incité l'écrivaine, lectrice assidue de travaux sociologiques depuis les années 1970, à construire progressivement sur près de vingt-cinq ans une posture que l'on pourrait qualifier de « singularisation dans la désingularisation », visant à dévoiler la vérité « objective » d'une condition générale, au-delà de la particularité des « cas » personnels. « J'ai toujours pensé que le moi se saisissait dans le monde extérieur », affirme-t-elle dans *Télérama* en 2008 (Ernaux, 2008d). C'est ainsi qu'elle se cherche, se « retrouve » (et, au final, « se perd ») par bribes, elle, son passé, sa propre histoire et celle des « siens », « dans une réalité plus vaste, une culture, une condition » (Ernaux, 2003, 36). « Contiguïté et continuité mêlées », notera justement un critique (Dézert), contingence aussi, pourrait-on sans doute ajouter...

Affirmant un regard sociologique, certes hétérodoxe mais aussi novateur en littérature, la posture singulière d'Annie Ernaux peut aussi s'analyser plus stratégiquement<sup>3</sup> comme permettant *in fine* de construire une position distinctive dans le champ littéraire.

<sup>3</sup> Il n'est pas inutile de préciser ici avec Jérôme MEIZOZ que dans la théorie du champ littéraire proposée par Pierre BOURDIEU, « la notion de "stratégie" [...] ne suppose pas [...] une conception finaliste selon laquelle chaque écrivain lutterait consciemment pour son profit littéraire, sur le modèle implicite de l'*homo oeconomicus* » (Jérôme MEIZOZ, *L'œil sociologue et la littérature*, 37 note 1).

## Bibliographie

- BOEHRINGER, Monika. 2000. « Paroles d'autrui, paroles de soi. *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Études françaises*, n° 36, p. 131-148.
- CHARPENTIER, Isabelle. 2004. « Anamorphoses des réceptions critiques d'Annie Ernaux. Ambivalences et malentendus d'appropriation », in THUMEREL, Fabrice (dir.). *Annie Ernaux. Une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université/SODIS, p. 225-242.
- CHARPENTIER, Isabelle. 2007. « Des passions critiques pas si simples... Réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux », in DOR, Juliette et Marie-Élizabeth HENNEAU (dir.). *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, coll. « Des idées & des femmes », p. 231-242.
- CHARPENTIER, Isabelle. 2011. « Les "ethnotextes" d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire », in BAJOMÉE, Danielle et Juliette DOR (dir.). *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Paris, Klincksieck, coll. « Circare », p. 77-101.
- CHARPENTIER, Isabelle. 3<sup>e</sup> trim. 1994. « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », *Politix*, n° 27, p. 45-75.
- CHARPENTIER, Isabelle. Septembre 2006. « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire". L'œuvre autosociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », *Contextes. Revue de sociologie de la littérature*, n° 1. Consulté le 7.04.2014 <<http://contextes.revues.org>>
- CHARPENTIER, Isabelle. *Une Intellectuelle déplacée. Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1998)*, 1999, Thèse de doctorat de science politique, Université de Picardie - Jules Verne, dir. PUDAL, Bernard.
- DÉZERT, André. 1993. « Le livre de mon bord », *Le journal de l'Orne*.
- ERNAUX, Annie et Marc MARIE. 2005. *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 150 p.
- ERNAUX, Annie. 1984. *La place*, Paris, Gallimard, 113 p.
- ERNAUX, Annie. 1988. *Une femme*, Paris, Gallimard, 105 p.
- ERNAUX, Annie. 1989. « New french Fiction », *The Review of Contemporary Fiction*, n° 9, p. 211.
- ERNAUX, Annie. 1992. *Passion simple*, Paris, Gallimard, 76 p.
- ERNAUX, Annie. 1993. *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 106 p.
- ERNAUX, Annie. 1993a. « Entretien avec Karim Azouaou », *Page des libraires*, n° 1, p. 19-22.
- ERNAUX, Annie. 1993b. « Vers un "je" transpersonnel », in DOUBROVSKY, Serge et al. *Cahiers RITM. Autofictions & Cie*, n° 6, p. 218-222.
- ERNAUX, Annie. 1994. « Entretien avec Brigitte Aubonnet », *Encres vagabondes*, n° 1, p. 64.
- ERNAUX, Annie. 1997. *La honte*, Paris, Gallimard, 132 p.
- ERNAUX, Annie. 2000. *La vie extérieure*, Paris, Gallimard, 130 p.
- ERNAUX, Annie. 2003. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 155 p.
- ERNAUX, Annie. 2007. « États critiques / écrits critiques. Entretien avec Fabrice Thumerel ». Consulté le 4.04.2014. <[www.libr-critique.com](http://www.libr-critique.com)>
- ERNAUX, Annie. 2008a. *Les années*, Paris, Gallimard, 256 p.
- ERNAUX, Annie. 2008b. « Entretien avec Christine Ferniot », *Lire*, p. 84-89.
- ERNAUX, Annie. 2008c. « Entretien avec Grégoire Leménager ». Consulté le 4.04.2014. <<http://www.bibliobs.com>>
- ERNAUX, Annie. 2008d. « Rencontre avec Annie Ernaux, écrivain de la mémoire offerte. Entretien avec Nathalie Crom », *Télérama*, n° 3031.
- ERNAUX, Annie. 2008e. « Entretien avec Marie-Laure Delorme », *Médiapart*. Consulté le 4.04.2014. <<http://www.mediapart.fr/node/9969>>
- ERNAUX, Annie. 2008f. « Entretien avec Serge Cannasse », *Panorama du médecin*, n° 5102.

LEPENIES, Wolf. 1991. *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 408 p.

MEIZOZ, Jérôme. 2004. *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 244 p.

MURA-BRUNEL, Aline. 2005. « Les ruses de l'intime », p. 1-4. Consulté le 4.04.2014. <<http://pierre.campion2.free.fr>>

## THÉOPHILE GAUTIER, AVANT-COURRIER DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE CONTEMPORAINE

María Vicenta Hernández Álvarez  
Professeur de Littérature Française  
Département de Philologie Française  
Université de Salamanque (Espagne)

### Résumé

*Dans l'Histoire du Romantisme de Théophile Gautier, des conventions et des lieux communs sur le mouvement romantique sont fixés pour toujours. À travers ses Préfaces, Théophile Gautier offre en même temps une vision passionnée de l'art et désaffectée de la critique traditionnelle. Gautier, théoricien de l'art pour l'art, formaliste avant la lettre, lit avec dégoût les sermons qui ont remplacé la critique d'art dans les journaux, les commentaires qui assimilent le personnage à l'auteur rien que pour l'accuser et le condamner dans les mêmes lignes. La critique de son temps est pragmatique, moraliste, bourgeoise, et contre cette critique Théophile Gautier affirme la primauté de la littérature et de l'art qui est nouveauté, gratuité, luxe et jouissance. Mots-clés : Théophile Gautier, critique, romantisme, littérature*

### Abstract

*The conventions and commonplaces of the Romantic Movement were fixed forever in Théophile Gautier's History of Romanticism. In his Prefaces, he simultaneously shows a passionate view of art and his indifference to traditional criticism. Gautier, a theoretician of "Art for Art's sake", disliked the moral preaching that was replacing criticism in journalism. The criticism in his time was pragmatic and moralistic, and in the face of this Théophile Gautier stresses the primacy of literature and art as innovative, gratuitous, and pleasurable. Keywords: Théophile Gautier, Literary criticism, Romanticism, Literature*

Dans son *Histoire du Romantisme*, Théophile Gautier remémore un monde, une ambiance, une mode, des types nouveaux ; les lieux communs du mouvement romantique sont fixés pour toujours : les lieux de référence, des repères et des contraintes où une certaine distance suggérée par Gautier lui-même, signale la nuance critique.

L'*Histoire* débute par le souvenir d'*Hernani*. Gautier se fait un devoir de raconter ces exploits oubliés et qu'il a vécus dans l'enthousiasme<sup>1</sup>. Il évoque Chateaubriand, le Sachem du Romantisme, Victor Hugo, les ailes de la poésie... Gautier décrit et en même temps il suggère, il interprète ; son enthousiasme rétrospectif est chargé d'exclamations, mais cet excès d'émotion n'arrive pas à effacer sa lucidité<sup>2</sup>. Gautier retrace ainsi un portrait vivant du Romantisme encore vierge et dynamique. La préface de *Cromwell* est sa loi<sup>3</sup>, le Petit Cénacle le foyer des jeunes et fervents romantiques : des écrivains, des peintres, des architectes... Le dictionnaire des stéréotypes du Romantisme, est à l'état de naissance ou de brouillon. C'est avec condescendance et sympathie que Gautier évoque ces jeunes romantiques. Sa nostalgie, nuancée d'humour et d'intelligence transforme les souvenirs et les anecdotes en morceaux choisis de critique d'art.

Si Romantique veut dire haine du classique et du bourgeois, excès et sentiment, Gautier rompt très tôt avec ce romantisme excessif ; conscient de son côté théâtral il le contemple en spectateur averti, et aux grandes envolées lyriques il préfère une poésie intimiste et le regard nuancé du peintre.

Les critiques ont pu signaler l'absence chez Gautier de deux attitudes romantiques alors très en faveur : le discours exalté et la prose languide. Dans l'*Histoire du Romantisme*, le désir de Gautier est de revivre une époque glorieuse ; sa propre identification contrebalance l'ironie. Mais auparavant, il a suggéré fréquemment la démystification et la parodie. Baudelaire, peut-être son meilleur critique, a su le voir et le signaler :

1 « Nous avons eu l'honneur d'être enrôlé dans ces jeunes bandes qui combattaient pour l'idéal, la poésie et la liberté de l'art [...] » GAUTIER, 1874, 1).

2 « Quel temps merveilleux ! Walter Scott était alors dans toute sa fleur de succès ; on s'initiait aux mystères du *Faust* de Goethe [...] On découvrait Shakespeare [...] et les poèmes de Lord Byron [...] nous arrivaient de l'Orient, qui n'était pas banal encore », (GAUTIER, 1874, 5).

3 « [...] un exemplaire de *Cromwell* [...] c'était bien en effet pour nous le livre par excellence, le livre qui contenait la pure doctrine. » (GAUTIER, 1874, 16).

« Évidemment, à une époque pleine de duperies, un auteur s'installait en pleine ironie et prouvait qu'il n'était pas dupe »<sup>4</sup>. Comme Edgar Poe, comme Baudelaire aussi, Gautier laisse entre parenthèses la passion et il met l'accent sur le travail nécessaire pour produire une œuvre littéraire. C'est le travail d'un écrivain et d'un critique. Un effort conscient, en tous points opposé à « l'inspiration » romantique<sup>5</sup>.

Par quels moyens Théophile Gautier est arrivé à être un critique original, maître de la critique contemporaine ? Il signale les grands auteurs dont il se considère l'héritier littéraire :

« Dans l'épître à Eugène de Nully, Gautier nomme ses maîtres littéraires : d'abord « Victor et Sainte-Beuve » et Alfred de Vigny ; il cite encore parmi les auteurs des nouveaux chants, Alfred de Musset et Antoni Deschamps [...] Il est plus curieux de le voir citer pêle-mêle parmi les maîtres du passé, Guillaume de Lorris, Chopinel, Pierre Vidal, Peyrols, Alain Chartier, Rutebeuf, Grace Brulé, Villon, Clément Marot, Marguerite de Navarre et enfin Rabelais : du *Roman de la Rose* à *Gargantua*, les deux extrêmes de l'inspiration de Gautier », (Fauchereau, 23-24).

Et ses maîtres critiques ? Globalement, et pour le passé il est contre la critique de Boileau et de Malherbe, il n'oublie jamais de le signaler, et son travail critique naît fréquemment comme une contre critique. Par rapport aux contemporains il préfère l'identification et les sympathies, oublier les mauvais critiques, auxquels il n'épargne pas la raillerie, et partager les idées d'Edgar Poe, de Balzac, ou de Baudelaire.

Depuis 1837, invité par Balzac, il devient critique de profession, « informateur », feuilletoniste théâtral. Il va privilégier la description des œuvres sans oublier un regard plus large qui débouche sur la réflexion et sur la théorie littéraires. Gautier informe, décrit drames et comédies, leurs décors, leurs personnages, l'anecdote, le public..., et en même temps il avance de nouvelles idées esthétiques. Conscient de la dépoétisation du théâtre contemporain, il veut redonner au public le goût de la liberté shakespearienne.

« Shakespeare aux Funambules » est un article fondamental publié par *La Revue de Paris* en septembre 1842. Gautier commente ici son expérience de spectateur : rapidement il décrit le décor, il présente l'espace, l'ambiance, le public, il offre un résumé de la pièce jouée, et ce résumé a la saveur d'un conte fantastique et d'un mythe profond ; Gautier n'oublie pas de signaler ses vœux :

« ... naïf comme un enfant à qui l'on conte la Barbe Bleue [...] un véritable public comprenant la fantaisie avec une merveilleuse facilité, qui admettrait sans objection *Le Chat Botté*, *Le Petit Chaperon rouge* de Ludwig Tieck [...] Si jamais on peut représenter en France *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Tempête*, *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, assurément ce ne sera que sur ces pauvres tréteaux vermoulus, devant ces spectateurs en haillons. » (Gautier, 1904, 56).

Gautier eut à lutter contre le mélodrame et contre la comédie bourgeoise, et contre cette manie assez répandue à l'époque qui consistait à corriger jusqu'aux auteurs classiques. « Théophile Gautier proclame qu'il faut revenir au texte authentique, complet, et le placer dans la lumière d'autrefois, d'autre part il indique que les chefs-d'œuvre s'enrichissent de ce que les siècles successifs y découvrent et même y apportent de leur pensée propre » (Boschot, 1933)<sup>6</sup>. Gautier veut rétablir les œuvres dans leur contexte, les regarder à la lumière de tous les arts, aidé par une méthode qu'il a perfectionnée dans sa critique comme dans ses œuvres de fiction : la transposition artistique<sup>7</sup>. Le but à atteindre n'est autre que la Beauté, montrer la beauté, qu'elle ne se perde pas complètement.

Dans la Préface qu'il écrit pour un recueil de dessins de Victor Hugo, il travaille la description des dessins les plus importants, son regard de poète dessine, à l'aide des mots précis et des épithètes justes, un tableau vivant et suggestif, contaminé des leitmotifs de sa critique créative, du mélange de réalité et de fantaisie qu'il trouve toujours chez les auteurs de son choix, Poe, Baudelaire, Hugo... ; une seule phrase, pleine de sens, constitue fréquemment sa pertinente synthèse critique : « ce qui n'était qu'un arbre s'est contourné en fantôme, et les objets les plus simples ont pris des apparences spectrales. Car le talent de Victor Hugo, qu'il décrive ou

4 Cité par Serge FAUCHEREAU, *Théophile Gautier*.

5 Une évolution semblable à celle de Flaubert. Voilà le commentaire de Roland BARTHES, cité par Serge FAUCHEREAU : « Cette valeur travail remplace un peu la valeur génie », (Fauchereau, 91). Dans les pays anglo-saxons Gautier représente la réaction contre le romantisme.

6 Réflexion de Théophile GAUTIER, dans *La Presse*, 25 décembre 1846, à propos de la critique de *L'École des Femmes* : « toutes choses inaperçues des contemporains prennent un relief singulier dans la perspective des siècles... Une époque n'a pas le sens complet d'elle-même, par la raison que son cycle n'est pas fermé ».

7 Il projette un livre sur l'Opéra : car ce luxe éphémère ne doit pas tomber dans l'oubli : « un livre qui serait à la fois un libretto, un feuilleton et un album, où la gravure viendrait en aide au texte et le texte à la gravure [...] Un triple rapport du poème, de la musique et de l'illustration », (GAUTIER, 1904, 70-71).

qu'il dessine, a cela de particulier qu'il est à la fois exact et chimérique » (Gautier, 1863, 248).

Il est fréquent de trouver chez Gautier une justification explicite de ses interprétations, comme nous le signalerons plus tard, mais un autre motif, paradoxal, est également récurrent : pour Gautier l'œuvre est toujours première, l'information ou la critique n'occupent qu'une place accidentelle ; le critique ne peut oublier ni l'œuvre ni les lecteurs, et les rapports qui s'établissent entre eux seront les plus directs possibles. L'humour tient une place dans cette conversation à la recherche des complicités. S'adresser aux lecteurs, voilà une formule qui souvent clôt ses articles et ouvre les portes de l'œuvre : « Mais à quoi bon tant de vaines phrases, et pourquoi multiplier les pages que le lecteur tourne d'un pouce impatient ? Laissons parler les dessins de Victor Hugo, ils s'expliqueront bien tout seuls » (Gautier, 1863, 254).

Théophile Gautier n'a pas systématisé sa critique, il n'a pas écrit d'œuvre théorique pour fixer son système poétique ou pour « faire école ». C'est à travers toute son œuvre, romans, poèmes, contes, nouvelles, articles de journal que nous trouvons les éclats de son approche « de découverte ». Le lecteur éprouve la joyeuse impression de participer à la trouvaille en toute liberté. Cependant, pour les lecteurs pressés, les Préfaces de Gautier offrent un semblant de critique systématisée, elles ne constituent pourtant que les étapes d'une évolution. Gautier y réclame le droit de se contredire, et une brillante méta-critique mine parfois, lucidement, son propre discours.

Dans la préface d'*Albertus* (1832), l'auteur se présente en stéréotype du jeune romantique. La nuance ironique contribue à démythifier l'intimisme<sup>8</sup>. Voilà « un jeune homme frileux et maladif », « Il n'a vu du monde que ce que l'on voit par la fenêtre, et il n'a pas envie de voir davantage », « Il n'a aucune couleur politique. » Gautier sait qu'en 1830, cette manière de se présenter constitue une originalité : « il sent parfaitement toute l'inopportunité d'une pareille publication », il présente ce volume comme purement et exclusivement littéraire devançant les attaques de la critique de son temps. Contre les utilitaires, les utopistes, les économistes, il affirme que son unique but est la Beauté : « Cela sert à être beau » dit-il, à l'aide des définitions : « L'art c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence », d'hyperboles et d'antithèses frappantes : « En général, dès qu'une chose devient utile elle cesse d'être belle »<sup>9</sup>. Conscient de la matérialité de son texte, il le concrétise encore grâce à des images et des métaphores qu'il puise dans les différents domaines de l'art : « Ce sont d'abord de petits intérieurs d'un effet doux et calme, de petits paysages à la manière des Flamands, d'une touche tranquille... ». Mais la réflexion philosophique, élargissement humain et universel de sa critique, est aussi la bienvenue : « l'art est ce qui console le mieux de vivre » ; et c'est ainsi que la beauté elle-même se justifie.

55

La préface de *Mademoiselle de Maupin* (1834) a suscité un grand nombre de discours critiques, d'épithètes et d'étiquettes. On l'a qualifiée de « confession personnelle », de « confession 1830 », de « fantaisiste caracole », (Boschot, 138). Œuvre de circonstance, influencée par la préface de *Cromwell*, elle se présente comme une publicité de la Beauté et de la conception anti-utilitaire de l'art : « les utilitaires reprochent à la nouvelle École de se perdre dans les problèmes de forme et de technique et ils l'accusent de faillir à son rôle d'éduquer les masses » (Matoré). Gautier emploie l'exagération et la caricature pour répondre aux excès de la critique de son temps : un formalisme sacralisé pour lutter contre le moralisme, la philosophie, l'utilitarisme ou la religion. Cette esthétique dont les théoriciens de l'art pour l'art se réclameront plus tard, n'est ici qu'une mise en scène, un jeu, une arme rhétorique. Sous les exagérations imagées de Gautier on peut déceler des principes poétiques que la critique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle fera siens. En voici quelques-uns, résumé de l'éternelle querelle des Anciens et des Modernes :

Gautier signe la critique des critiques et revendique la liberté des créateurs, la liberté de l'art contre l'hypocrisie bourgeoise et le despotisme des systèmes, des codes et des règles, de la morale. L'esthétique est substituée à l'éthique. Le dualisme Beau/Bien se résout au bénéfice du Beau. L'art est un jeu. L'art est un luxe, individuel, et ceux qui le pratiquent une élite, des dilettantes. L'instinct, le sentiment et l'imagination prédomineront sur l'intelligence. Et si on laisse de côté son caractère hyperbolique et caricatural, cette critique positive qui remplace la critique des défauts par la critique des beautés, suppose toujours un retour aux œuvres<sup>10</sup>, (nous dirions aujourd'hui aux textes), un goût nouveau pour la matière, pour la couleur et pour la forme. Elle célèbre la beauté sensorielle, insiste sur les éléments sensibles. Les stratégies qui véhiculent ces idées sont l'exagération, les images frappantes, les phrases lapidaires, et surtout l'humour.

8 L'humour est chez Gautier source et méthode de lucidité. Voilà le commentaire de Serge Fauchereau sur *Albertus* : « Loin d'être [...] une classique histoire de sorcellerie, c'en est la parodie exécutée par un virtuose. *Albertus* est le chef-d'œuvre de la littérature frénétique dont il est en même temps une savoureuse démystification. On se place à contresens [...] et si l'on aborde *Albertus* comme on aborderait « Le Lac » [...] et si l'on n'a pas envie de rire, il vaut mieux laisser le livre de côté » (FAUCHEREAU, 39-40).

9 Et une image qu'on dirait « surréaliste » rapproche des réalités bien éloignées : les tableaux d'Ingres et les chemins de fer ou les bateaux à vapeur, pour conclure que l'utilité de l'art, sa beauté est supérieure à celle du Progrès.

10 Il serait préférable de lire, signale Gautier, plutôt que les périodiques qui la publient (la critique), les ouvrages originaux.

La préface d'*Émaux et Camées*, où Gautier se dit l'héritier de Goethe, n'insiste que sur l'isolement de l'écrivain et sur son indépendance absolue. Voilà les derniers vers :

Comme Goethe sur son divan  
À Weimar s'isolait des choses  
Et d'Hafiz effeuillait ses roses  
Sans prendre garde à l'ouragan  
Qui fouettait mes vitres fermées  
Moi, j'ai fait  
Émaux et camées

À travers ses Préfaces, Théophile Gautier offre une vision en même temps passionnée de l'art et désaffectée de la critique traditionnelle. Une « critique de la critique », certainement plus âpre que *La Critique de la critique* que T. Todorov nous propose un siècle et demi plus tard. Si Théophile Gautier satirise à propos des journalistes et des critiques de son temps, son unique but est de prendre la défense de l'art contre tout le reste, religion, société ou morale. Gautier, précurseur de « l'art pour l'art », formaliste avant la lettre, lit avec dégoût les sermons qui ont remplacé la critique d'art dans les journaux, les commentaires qui assimilent le personnage à son auteur rien que pour l'accuser et le condamner dans les mêmes lignes.

Gautier dans ses Préfaces, est contre la critique utilitaire et pour la beauté, car « rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie », contre la critique rétrospective, qui ne se vante et ne loue que des ouvrages anciens ; et contre la critique d'avenir, prospective, qui oublie l'aujourd'hui et oblige les auteurs à s'accommoder aux désirs des critiques, et à se montrer, quand il le faut pour survivre, « sociaux, progressifs, moralisants ou mythiques ».

La longue *Préface* qui précède l'édition posthume des œuvres complètes de Baudelaire condense ces idées, mais, en même temps elle donne la clé d'une méthode d'analyse tout à fait personnelle. Elle signale les points essentiels, les pistes justes que la critique et l'interprétation de l'œuvre de Baudelaire emprunteront tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle. La lecture de cette *Préface* nous découvre un critique littéraire dont la modernité et la précision nous frappent.

56

L'auteur n'est pas le personnage, voilà une formule que Gautier a fréquemment répétée ; mais jamais il ne sépare l'homme de son œuvre. Gautier, formaliste, qui a connu les extrêmes, évolue plus rapidement et plus subtilement aussi que ne le feront Barthes ou Todorov au XX<sup>ème</sup> siècle. Formaliste avant la lettre, il dialogue pourtant avec l'homme, avec ses œuvres et avec ses lecteurs. Nous avons l'impression de participer de son regard, de découvrir avec lui, en même temps que son texte nous les révèle, les nuances de ses trouvailles. Nous pouvons nous considérer comme des lecteurs respectés. Une illusion de simultanéité humanise et accompagne nos rencontres. Gautier apporte les données essentielles et les détails de l'anecdote capables d'établir cette communication, de susciter l'intérêt et l'enthousiasme.

À la manière d'un incipit nécessaire, Gautier met en scène sa première rencontre avec Baudelaire. Tous les détails sensibles sont les bienvenus, à commencer par l'aspect physique de Baudelaire. S'il faut un terme pour cette partie de la critique, Gautier l'a trouvé, il parle à plusieurs reprises de « la physionomie »<sup>11</sup>, c'est-à-dire de cette lutte contre l'oubli qui dessine l'aspect physique, l'espace qui encadre le personnage, ses habits, ses gestes et ses habitudes, qui sont toujours en rapport avec un caractère, avec un style. La description est le moyen technique qu'il emprunte, et son interprétation nuancée par le langage choisi, son complément et sa force. Le concours des adjectifs et la justesse des épithètes<sup>12</sup> transforment le développement descriptif en nouvelle, en fragments textuels où le sens se concentre en magnifiques synthèses : « Charles Baudelaire appartenait à ce dandysme sobre » dit Gautier après un paragraphe de « physionomie » ; la formule se lit comme une conclusion nécessaire, en même temps découverte du critique et de ses lecteurs.

Cette première approche est complétée par une citation. Gautier cite le portrait littéraire de Baudelaire que Théodore de Banville avait inséré dans *Nouveaux Camées parisiens*. L'introduction de la citation est aussi un beau petit morceau de critique ; non seulement il la justifie, il crée l'attente et la sympathie chez les lecteurs : « Qu'on nous permette de transcrire ici ces lignes de prose, égales en perfection aux plus beaux vers ; elles donnent de Baudelaire une physionomie peu connue et rapidement effacée qui n'existe que là », mais, en bon maître, il ajoute cette nuance : « Il ne faut pas prendre ce portrait tout au pied de la lettre, car il est vu à

---

11 Le mot est récurrent dans les études qu'il a consacrées à Balzac, à Victor Hugo, à Gérard de Nerval...

12 Voilà quelques exemples de ce type de description qui allie précision dans la nuance et dans l'interprétation : « il avançait quelque axiome sataniquement monstrueux », « quelque théorie d'une extravagante mathématique », « car il apportait une méthode rigoureuse dans le développement de ses folies », « il saisissait des rapports inappréciables pour d'autres et dont la bizarrerie vous frappait », « un dandy dans la bohème », (GAUTIER, 1868, 3).

travers la peinture et à travers la poésie, et embelli par une double idéalisation » (Gautier, 1868, 2). Deux pages de physionomie, et Gautier offre un résumé, personnalisé, car sa critique se présente comme le souvenir et le témoignage d'une expérience vécue : « Tel il nous apparut cette première rencontre, dont le souvenir nous est aussi présent que si elle avait eu lieu hier, et nous pourrions, de mémoire, en dessiner le tableau » (Gautier, 1868, 3).

Viennent ensuite des anecdotes à propos du Club des haschischins. Le maître du logis était Fernand Boissard, et voilà pour Gautier l'occasion de tracer une nouvelle physionomie, en même temps portrait physique et de caractère, description et interprétation. S'il s'éloigne un peu de son sujet, si on peut considérer le nouveau fragment comme une digression dans son discours, par un méta texte alerte Gautier la justifie :

« Ce souvenir à un ami de notre jeunesse, avec qui nous avons vécu sous le même toit, à un romantique du bon temps que la gloire n'a pas visité, car il aimait trop celle des autres pour songer à la sienne, ne sera pas déplacé ici, dans cette notice destinée à servir de préface aux œuvres complètes d'un mort, notre ami à tous deux » (Gautier, 1868, 4).

Vient, immédiatement après, une nouvelle digression, justifiée comme la première, cette fois sur le sculpteur Jean Fouchères. Et à la manière d'imparfaite conclusion de cette partie, encore comme un résumé synthèse, une nouvelle réflexion apparaît qui allie le caractère général de l'idée et le témoignage personnel du critique<sup>13</sup>.

Suit une allusion à une notice littéraire de Baudelaire sur Gautier<sup>14</sup>, et à sa dédicace des *Fleurs du Mal*. Gautier, qui commente son texte à mesure qu'il le produit, se justifie dans ces termes : « Si nous insistons sur ces détails, ce n'est pas, comme on dit, pour nous faire valoir, mais parce qu'ils peignent un côté méconnu de l'âme de Baudelaire », (Gautier, 1868, 5). Il va tenter de contrecarrer certains topiques de la critique de son temps, et pour cela il mettra à contribution la rhétorique de l'antithèse, du paradoxe ou de l'ironie. Gautier veut remettre les choses à sa place, apporter un peu plus de lucidité et d'équilibre : sa contribution devient ainsi un argument nécessaire :

« Ce poète que l'on cherche à faire passer pour une nature satanique, éprise du mal et de la dépravation (littérairement bien entendu) avait l'amour et l'admiration au plus haut degré. [...] Nul, même au temps de ferveur du romantisme, n'eut plus que Baudelaire le respect et l'adoration des maîtres... » (Gautier, 1868, 5).

57

Et Gautier revient à la physionomie de Baudelaire, cette fois pendant les dernières années de sa vie. Mais tout à coup il cède la place à la biographie la plus conventionnelle, et il donne la date et le lieu de naissance du poète. Cette biographie conventionnelle (Gautier préfère souligner les affinités qui les rapprochent) est teintée d'humour. Le don de poésie devient le sujet d'une belle caricature<sup>15</sup>, dont la critique postérieure a pu tirer parti.

Maintenant, (encore une digression ?) c'est le tour de Balzac. Gautier signale les affinités et les différences par rapport à Baudelaire. Viennent après les voyages de Baudelaire et ses espaces, ses logements, ses appartements, ses chambres. Gautier les décrit, et c'est encore un nouvel élargissement de la physionomie ; la description des espaces sert à caractériser le personnage du poète.

Et Gautier revient à la critique littéraire, à la contre critique :

« On a souvent accusé Baudelaire de bizarrerie concentrée, d'originalité voulue et obtenue à tout prix, et surtout de maniérisme. C'est un point auquel il sied de s'arrêter avant d'aller plus loin [...] et là où la critique a voulu voir le travail, l'effort, l'outrance et le paroxysme de parti-pris, il n'y avait que le libre et facile épanouissement d'une individualité », (Gautier, 1868, 7-8).

Gautier s'identifie à Baudelaire quand il retrace les points forts de sa poétique, car il ne choisit

13 « Le temps, la mort, les impérieuses nécessités de la vie ont dispersé ces groupes de libres sympathies, mais le souvenir en reste cher à tous ceux qui eurent le bonheur d'y être admis, et ce n'est pas sans un involontaire attendrissement que nous écrivons ces lignes », (GAUTIER, 1868, 5).

14 BAUDELAIRE avait écrit deux études sur Théophile Gautier ; le premier, d'une dizaine de pages, dans *L'Artiste*, en mars 1859, et le deuxième dans *Réflexions sur quelques uns de mes contemporains*, seulement trois pages, le 15 juillet 1861. Ces deux études ont fait l'objet d'une thèse et d'une édition critique. Philippe Terrier, *Charles Baudelaire. Théophile Gautier. Deux études*, Édition critique, Neuchâtel, 1985. De même que Gautier, Baudelaire pratique ici une critique des beautés ; leurs stratégies communes sont la sympathie et l'identification.

15 « Ces craintes que ressentent les parents lorsque le don funeste de la poésie se déclare chez leur fils sont, hélas ! bien légitimes, et c'est à tort, selon nous, que, dans les biographies des poètes on reproche aux pères et aux mères leur inintelligence et leur prosaïsme. Ils ont bien raison [...] Il peut dès ce jour se considérer comme retranché du nombre des humains, l'action chez lui s'arrête ; il ne vit plus ; il est le spectateur de la vie. Toute sensation lui devient motif d'analyse », (GAUTIER, 1868, 6).

que ceux qui conviennent à sa propre situation. La réflexion prend l'envol de la théorie et de l'histoire littéraires : Baudelaire admire les grands maîtres du passé, nous dit Gautier, mais il ne pensait pas qu'on dût les prendre pour modèles. Les thèmes généraux, usés à force de redites, sont les lieux communs que les lecteurs reconnaissent, mais la vie est devenue plus complexe. Gautier critique, comme Baudelaire, préfère travailler le présent : « il faut peindre l'heure ou l'on se trouve et avec une palette chargée des couleurs nécessaires... », (Gautier, 1868, 8). Au dynamisme de l'histoire et de la littérature doit répondre une critique également dynamique, ouverte à la nouveauté, opposée aux stéréotypes. À travers les mots de Gautier passe notre expérience actuelle, certains aspects de la critique sartrienne, systématisés dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (les ouvrages de l'esprit il faut les consommer sur place), ou la critique de Roland Barthes et la lutte littéraire qu'il a menée contre les stéréotypes.

Gautier trouve un mot, qu'il va définir, pour qualifier le style de Baudelaire, le terme « décadence »<sup>16</sup>. Après lui, et souvent sans le citer, la décadence est une époque, un style, une étiquette commode dans le domaine de l'art et de la littérature. Si le terme chez Gautier ne fait pas partie d'un système théorique fermé, il tient néanmoins à le préciser. Dans sa pratique critique, cet effort de définition qui n'échappe pas aux difficultés ni à l'ambiguïté, se transforme en tic de style. Il ne serait pas difficile d'établir à partir de ses articles, et de ses textes, le dictionnaire critique de Gautier : un dictionnaire parfaitement libre et dynamique qui admet la simultanéité des contraires ; pour faciliter encore la tâche du lecteur, pour les termes objet de définition, Gautier emploie l'italique dans ses textes. Si le mot « décadence » peut servir à définir le style de Baudelaire, il ne définit que l'une des possibilités de ce style. Gautier signale aussi sa « concentration extrême », son « classicisme ».

C'est à partir des doctrines littéraires d'Edgar Poe, que Gautier propose une réflexion sur la poétique de Baudelaire et sur sa propre poétique. Les « affinités » se croisent entre les trois artistes-théoriciens. Cette préface, remarquable morceau critique, et exercice en même temps d'identification<sup>17</sup> et d'autoanalyse, est pour Gautier l'occasion de mettre en scène ses propres choix en matière d'art<sup>18</sup> ; on peut imaginer quel a été le cheminement de ces idées au XX<sup>ème</sup> siècle : Baudelaire était pour l'autonomie absolue de l'art ; il n'admettait pas que la littérature eût d'autre but qu'elle-même et d'autre mission à remplir que d'exciter dans l'âme du lecteur la sensation du beau, dans le sens absolu du terme ; il jugeait nécessaire d'ajouter un certain effet de surprise, d'étonnement et de rareté ; la poésie était « la réalité transfigurée », il bannissait de la poésie l'éloquence, la passion et la vérité calquée trop exactement. Là où Gautier dit Baudelaire, mettons Edgar Poe, mettons Gautier, et voilà quelques points de sa poétique non systématisée.

58

Tout poète est aujourd'hui doublé par un critique, la critique émerge, nécessaire, au sein du langage et de la poésie. Ce métalangage nous le trouvons chez Baudelaire comme chez Gautier ; seulement Baudelaire travaille à le systématiser. Nous devons à Gautier cette pertinente observation : « L'esthétique de son art l'occupait beaucoup [...] selon lui la littérature devait être voulue et la part d'accidentel aussi restreinte que possible [...] mais il profite des hasards heureux », (Gautier, 1868, 13). L'esthétique a beaucoup occupé Gautier aussi, seulement, chez lui, la part des hasards heureux a été la plus forte. Gautier n'avait pas un plan, le plan se construit à mesure qu'il lit, qu'il écrit ; voilà une méthode qui facilite les rencontres comme les pertes, mais qui fait de nos lectures une perpétuelle surprise.

La partie centrale de la *Préface*, Gautier la dédie à l'analyse des *Fleurs du Mal*. Ce sujet le conduit

---

16 « Baudelaire aimait le style de décadence [...] Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance [...] À l'encontre du style classique, il admet l'ombre » (Gautier, 1868, 8-9). Pourtant, l'interprétation est toujours nuancée, ouverte : « Il ne faudrait pas pousser cette idée trop loin, lorsqu'il n'a pas à exprimer quelque déviation curieuse, quelque côté inédit de l'âme ou des choses, se sert d'une langue pure, claire, correcte et d'une exactitude telle, que les plus difficiles ne sauraient rien reprendre », (GAUTIER, 1868, 9). La définition ne sera jamais définitive, il est toujours possible de préciser le concept d'un autre point de vue. La critique, comme la lecture est dynamisme et réévaluation. Une des caractéristiques du « style de décadence » est le goût de l'artifice. Trois pages plus tard Gautier propose une nouvelle approche, une nouvelle définition du « poète de décadence » : « Il se plaisait dans cette espèce de beau composite et parfois un peu factice qu'élaborent les civilisations très-avancées ou très-corrompues [...] il aimait ces retouches faites par l'art à la nature », (GAUTIER, 1868, 12-13).

17 Cette critique d'identification fait un usage intense des citations. Le critique laisse fréquemment la parole à l'auteur qu'il analyse. Gautier justifie ainsi ses abondantes citations, et en même temps il s'oppose à la critique qui oublie l'œuvre, pour s'occuper de morale, de religion, de politique ou de psychologie, et annonce une critique actuelle, dont la valeur objective est défendue par un lucide attachement au texte. Dans la *Préface* nous trouvons notamment cinq longues citations suivies sans commentaire, cependant il les avait convoquées : « Mais au lieu d'écrire quelles sont les idées du poète à ce sujet, il serait bien plus simple de le laisser parler lui-même », (GAUTIER, 1868, 11).

18 Nous pouvons parfaitement appliquer à Gautier ce qu'il dit à propos de Baudelaire et d'Edgar Poe : « On peut lui appliquer les phrases qu'il écrivait sur l'auteur américain dans la préface des *Contes Extraordinaires* », (GAUTIER, 1868, 9).

à un commentaire général sur la publication de la poésie<sup>19</sup>. Il souligne le « titre heureux » du recueil, et l'originalité de l'œuvre : « ces vers si différents de ceux qu'on a faits jusqu'ici » ; vient après un choix de poèmes, « Bénédiction », « Soleil », « Elévation » les poèmes sur les chats, « Don Juan aux enfers », « La vie antérieure », « Rêve parisien » et « Les Petites vieilles », et leur description-évocation qui en fait de petites nouvelles et anecdotes qui ménagent l'attente du lecteur et l'effet de surprise. Les motifs, les lieux communs dans la critique du XX<sup>ème</sup> siècle sur Baudelaire, émergent à mesure qu'on parcourt ces lignes : le « don de spiritualité », le « don de correspondance », l'idée de la signification des parfums, l'importance symbolique des chats, les diverses figures de la femme, le vin et les diverses ivresses qu'il produit, le sentiment de l'artificiel<sup>20</sup>. Gautier découvre ces motifs pour la première fois et il tient à signaler ses préférences explicitement. S'il préfère la nouveauté, l'originalité de Baudelaire, son goût de l'artificiel, c'est parce qu'il échappe, par le travail de l'art, au lieu commun : « mais nous préférons, pour notre part, à la facile simplicité de ces prétendues poésies qui, sur le canevas usé du lieu commun [...] », (Gautier, 1868, 19). Nous pensons à Roland Barthes<sup>21</sup>, aux forces de la littérature, et concrètement, à la *sémiosis*, cette force de la transposition et du jeu, du luxe et de la beauté, le moment des stéréotypes démasqués.

La préface poursuit son chemin, et Gautier continue en parlant de la facture des vers, de la question métrique. Il s'oppose aux romantiques (contre critique) et à côté de Sainte-Beuve il se dit antique dans sa théorisation sur les vers :

« Vouloir séparer le vers de la poésie, c'est une folie moderne. [...] On ne saurait mieux dire ni plus juste. Quand il s'agit d'un poète, la facture de ses vers est chose considérable et vaut qu'on l'étudie, car elle constitue une grande partie de sa valeur intrinsèque ». (Gautier, 1868, 19-20).

Seulement si on accepte les contraintes des règles, la forme irrégulière quand elle apparaît sur leur trame, peut produire quelque effet. Gautier suggère la force et l'utilité des écarts du langage; voilà la possibilité d'une théorie poétique et d'une méthode d'analyse, antérieure à la « Théorie de l'écart » de Jean Cohen<sup>22</sup>: « L'irrégulier dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie, quoi de plus illogique et de plus contrariant ? Chaque infraction à la règle nous inquiète comme une note douteuse ou fausse », (Gautier, 1868, 21). « Baudelaire y mêle des fils de soie et d'or à des fils de chanvre rudes et forts, comme en ces étoffes d'Orient à la fois splendides et grossières... », (Gautier, 1868, 22). « De la facture du vers - dit Gautier - passons à la trame du style », voilà une formule qui annonce les termes de l'analyse textuelle, et les métaphores traditionnelles qui la déclinent<sup>23</sup>.

59

C'est aussi grâce aux traductions de Baudelaire qu'Edgar Poe est connu en France. Gautier offre une « physionomie » de l'écrivain américain pour signaler l'identification qui s'est produite entre les deux auteurs ; un commentaire critique des traductions, d'une frappante justesse, apporte la synthèse incontournable, celle que parfaitement nous pourrions utiliser pour cerner le travail critique de Gautier lui-même :

« [...] avec une identification si exacte de style et de pensée, une liberté si fidèle et si souple, que les traductions produisent l'effet d'ouvrages originaux et en ont toute la perfection géniale [...] Les *Histoires Extraordinaires* sont précédées de morceaux de haute critique dans lesquels le traducteur analyse en poète le talent si excentrique et si nouveau d'Edgar Poe » (Gautier, 1868, 23-24).

Suit une digression à propos de Guys, « humoriste au crayon », personnage mystérieux pour Baudelaire. Et Gautier revient encore à l'idée de « décadence » chez Baudelaire<sup>24</sup> ; Le commentaire des *Paradis artificiels* suscite une série d'anecdotes savoureuses et de nouvelles définitions. *Les petits poèmes en prose*, que Gautier réussit à caractériser : « cette forme hybride, flottant entre le vers et la prose », occupent les dernières pages de cette *Préface* qui leur sert de publicité. Comment conclure ?<sup>25</sup> Voilà la difficulté du critique qui se contente de nous rappeler les titres de quelques uns de ces poèmes, qui suggèrent une comparaison d'impressions avec la

19 « Ordinairement, il ne se fait pas grand bruit autour des livres de vers; ils naissent, végètent et meurent en silence, car deux ou trois poètes tout au plus suffisent à notre consommation intellectuelle », (GAUTIER, 1868, 13).

20 L'artificiel est un motif récurrent dans cette préface ; cette fois Gautier tient à le définir ; il se cite lui-même (référence de Gautier à un article qu'il avait écrit du vivant de Baudelaire) : « Il convient de citer comme note particulière du poète le sentiment de l'artificiel. Par ce mot il faut entendre une création due toute entière à l'Art et où la nature est complètement absente », (GAUTIER, 1868, 18).

21 Roland BARTHES, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

22 Jean COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

23 La critique de Gautier est imagée, métaphorique. Cette caractéristique sera la règle dans la critique du XX<sup>ème</sup> siècle.

24 « [...] cette compréhension si originale de la beauté moderne », (GAUTIER, 1868, 26).

25 « Il est bien difficile, à moins de disposer d'un grand espace, et alors il vaudrait mieux envoyer le lecteur aux pièces elles-mêmes, de donner une idée juste de ces compositions », (GAUTIER, 1868, 35).

musique de Weber et la poésie de Li-tai-pé, et nous renvoie à l'œuvre, au texte.

Le rôle de la critique littéraire, d'après Gautier, d'après Baudelaire qu'il cite, se trouve ainsi justifié : « Il sera toujours utile de leur montrer quels bénéfices l'art peut tirer de la délibération et de faire voir aux gens du monde quel labour exige cet objet de luxe qu'on nomme poésie. » (Gautier, 1868, 12).

Dans chaque morceau critique de Gautier, qu'il se trouve dans ses notices de presse, dans ses Préfaces, ses monographies ou ses œuvres de fiction, nous, ses interlocuteurs d'aujourd'hui, nous découvrons de nouvelles possibilités et une lecture qui se réinvente.

### **Bibliographie**

BARTHES, Roland. 1978. *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

BOSCHOT, Adolphe. 1933. *Théophile Gautier*, Paris, coll. « Temps et Visages », Desclée de Brouwer et Cie.

COHEN, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.

FAUCHEREAU, Serge. 1972. *Théophile Gautier*, Paris, coll. « Les lettres nouvelles », Denoël.

GAUTIER, Théophile. 1874. *Histoire du Romantisme suivie de Notices Romantiques et d'une Étude sur la poésie française 1830-1868*, Paris, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs.

Archive numérique dans *Gallica* : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206100b>>.

**UN POÈTE BELGE, FRANCOPHONE ET UNIVERSEL:  
MAURICE CARÊME.  
ANALYSE DE L'ANTHOLOGIE  
LE MIROIR AUX ALOUETTES POUR LES ENFANTS**

Françoise Paulet Dubois  
Agrégée de Français  
Docteure en littérature française  
de l'Université d'Almería (Espagne)

**Résumé**

*Après un bref itinéraire biobibliographique, je centrerai l'attention sur *Le Miroir aux Alouettes pour les enfants*. Son élément fondamental, l'enfance, est la toile de fond sur laquelle s'articulent deux axes organisateurs : le monde de la famille et de l'école, et la nature. Sur cette trame s'inscrivent les préoccupations spirituelles de Carême, qui démontrent la valeur humaniste de sa poésie. Je signalerai quelques images et symboles récurrents et certains détails qui caractérisent Carême comme poète de Belgique. Mais, en s'adressant à nous tous, Carême est universel, et sa langue est claire et naturelle. **Mots-clés** : Carême, poète, Belge, francophone, universel.*

**Abstract**

*After a short bio-bibliographical summary, we will focus on *Le Miroir aux Alouettes pour les enfants*. Its essential element, childhood, is the basic matter where appear two organizational axes: the world of family and school, and nature. In this scheme are inserted Carême's spiritual worries that demonstrate the humanistic meaning of his poetry. I will allude to a few recurrent images and symbols and to some items that typify Carême as a poet of Belgium. Nevertheless, as he addresses all of us, Carême is universal, and his language is clear and natural. **Keywords**: Carême, poet, Belgium, francophone, universal.*

61

***Qu'il me soit permis d'exprimer ici mes remerciements les plus sincères à Madame Jeannine Burny,  
Présidente de la Fondation Maurice Carême, pour son amabilité et son aide constante.  
Je voudrais aussi placer cette courte analyse sous l'invocation du poète arabe al-Farazdaq qui,  
dans « Le vrai poète », proclame que « Les meilleurs vers sont ceux de l'homme le plus noble,  
et les pires sont dits par les plus vils esclaves ». (Khawam, 5)***

Il convient tout d'abord de situer l'auteur dans le temps et de présenter quelques-unes de ses œuvres. Maurice Carême est né en 1899, à Wavre, dans la province belge du Brabant wallon. Enfant poète puisqu'il commence à écrire à 15 ans, il devient instituteur et, à 19 ans, il entre en contact avec des artistes du pays et dirige une revue littéraire. Il se passionne pour les mouvements surréalistes et futuristes, et publie *63 illustrations pour un jeu de l'oie*, *Hôtel bourgeois*, *Chansons pour Caprine* (surnom de son épouse), *Reflets d'hélices*. En 1930, il fait une découverte fondamentale : celle de la poésie écrite par les enfants. Ceci remet en question sa propre démarche poétique, et le ton de ses poèmes redevient très simple. Il consacre deux essais à ces textes d'enfants. Avec d'autres écrivains belges, il fonde en 1931 le *Journal des Poètes*. En 1933, il fait construire à Bruxelles la « Maison blanche », dans le style des maisons brabançonnes typiques, qui deviendra le siège de la Fondation, puis du Musée Maurice Carême. En 1935, son recueil *Mère* connaît un vif succès et inspirera au musicien Darius Milhaud sa *Cantate de l'enfant et de la mère*. En 1943, il décide d'abandonner l'enseignement et de se consacrer entièrement à son art. Cette année-là aussi, il se lie avec Jeannine Burny, pour laquelle il écrira plus tard *La bien-aimée*, et qui préside, aujourd'hui encore, la Fondation Maurice Carême. De 1954 à 1970, il fait plusieurs retraites à l'abbaye belge d'Orval. Dans le silence du monastère et de la campagne environnante, il approfondit la lecture des grands mystiques et philosophes européens et orientaux, et ceci transparaîtra également dans son œuvre. En particulier « les textes sacrés du Zen lui révèlent un monde prodigieux où sans cesse il touche à l'ineffable, à l'inexprimable, à l'essentiel, au divin. » (Burny, 1984, 1)

Poète belge d'audience universelle puisqu'il a été traduit dans de multiples langues (anglais, arabe, arménien, bulgare, chinois, espagnol, estonien, hongrois, japonais, néerlandais, portugais, russe, vietnamien entre autres) et mis en musique dans le monde entier, Maurice Carême a écrit plus de 80 recueils de poèmes (*La Lanterne magique*, *La Grange bleue*, *Fleurs de Soleil*, *Mer du Nord*, *Au Clair de la Lune*, *La Saveur du Pain*, pour ne citer que ceux-là), contes (*Contes pour Caprine*), des romans (comme *Médua*), des essais, et

traductions. Cette œuvre abondante, dont une partie sera publiée après sa mort, lui a valu de nombreux prix littéraires en Belgique et à l'étranger, et a donné lieu à différents essais, disques et films.

Celui qu'on appela « Maurice de Brabant », le « chantre de la nature », le « poète de la paix » ou encore le « poète au don d'enfance », est nommé « Prince en poésie » à Paris le 9 mai 1972. Il meurt à Bruxelles en 1978.

Centrons-nous à présent sur *Le Miroir aux Alouettes pour les enfants*, anthologie de poèmes publiée en 1982. Elle est particulièrement attachante pour son côté accessible : ses 63 poèmes en sont très clairs, immédiatement compréhensibles aux enfants, aux étrangers qui viennent de prendre contact avec la langue française. J'ai dit qu'elle était compréhensible, mais je n'ai pas dit qu'elle fût « niaise » pour employer une expression utilisée par les Canadiens, car sous les petits mots de tous les jours surgissent les images et, derrière elles, les pensées souvent profondes de l'auteur.

Le titre *Le Miroir aux Alouettes* a été choisi par les Éditions Saint-Germain des Prés pour publier en 1982 ce florilège. Un « miroir aux alouettes » c'est, d'après *Le Petit Robert*, « un engin composé d'une planchette mobile munie de petits miroirs que l'on fait tourner et scintiller au soleil pour attirer les oiseaux ». Au sens figuré, c'est « ce qui trompe, ce qui fascine ». *Le Trésor de la Langue Française informatisé* le définit comme un « engin de chasse ». Ce miroir aux alouettes, je le vois pour ma part ici comme un objet qui attire par l'éclat des poèmes, non pour prendre au piège, mais pour faire réfléchir, rêver, ou sourire, les lecteurs qui ont conservé une âme d'enfant. En effet, l'œuvre se déclare « pour les enfants ». Ce destinataire privilégié est aussi l'élément fondamental du recueil : il baigne dans l'enfance, celle du poète et celle des autres. Carême est un peu comme un enfant, il écrit comme écrirait un enfant, avec sa naïveté, sa transparence. Mais ne nous y trompons pas ! Il a une âme enfantine, mais le cœur et l'esprit d'un adulte ; si les mots qu'il emploie, les idées qu'il expose, se caractérisent par leur simplicité ou leur manque de nuances (comme le montre par exemple un relevé des couleurs<sup>1</sup>), c'est qu'il va à l'essentiel.

Sur la toile de fond de l'enfance apparaissent deux axes organisateurs : le monde de la famille et de l'école, et la nature.

62

La famille, ce sont les êtres les plus chers, en particulier la mère : on sait que Carême consacra à la sienne de nombreuses pièces, et même un recueil tout entier, *Mère*, en 1935. Sa mère est un personnage fondamental dans sa vie et dans son œuvre. « À quoi jouais-tu, ma mère », par exemple, est une réflexion sur l'enfance de celle qui lui donna le jour : il l'imagine jouant et gambadant, mais sa bonté lui suggère l'idée qu'elle n'a pas pu être espiègle comme les autres fillettes, et qu'elle a toujours été une « maman ». Ce sont l'amour filial et l'admiration de Carême qui sont transposés ici. C'est la « maman » encore, qui apprend à l'enfant les grandes règles de conduite, comme celle qui assure que « Le silence est d'or ». Dans « Le cheval de verre », un roi fait la leçon au prince son fils et, dans « Le retour du roi », c'est la reine qu'on voit, « rose de joie » en retrouvant son époux : s'il n'a pas gagné la guerre, du moins en revient-il « vivant ». Associée à la famille apparaît la maison, lieu qui nous protège avec ses objets chaleureux comme « l'horloge » ou les « rideaux », et lieu de jeux et d'émotions comme dans « La peine ».

Le monde de l'école est doublement familier à Maurice Carême, puisqu'à ses propres souvenirs d'élève appliqué<sup>2</sup> s'ajoutent les expériences de l'instituteur qu'il fut pendant 25 ans. Il aime la vie de l'école mais refuse sa rigidité ou ses prétentions, comme dans « Fable », où il ridiculise les grands mots obscurs employés en botanique, face à la clarté du réel, ici le « chardon » qui fait les délices de l'« âne ». On rencontre dans ses pièces des écoliers pour qui les disciplines scolaires sont trop difficiles (« Les sciences ont la bouche noire », dit-il dans « Tout arrive »), et d'autres qui languissent sur leurs devoirs (« je demeure là/ À sécher comme un cancrelat/ Sur le problème que voilà », dans « Difficile ! ») Pourtant, l'effort reçoit sa récompense, comme on le voit dans « Si... » Certains font l'école buissonnière (« Le dauphin ») même si les « pensionnats » ont le « cœur bleu » (« Tout arrive »). La petite fille qui triomphe, je crois, dans le cœur du poète et dans celui du lecteur est « L'écolière » : l'écrivain se met à sa place pour se demander si, une fois accomplies toutes ses tâches, elle aura enfin un instant pour rêver.

Sous la plume de Carême, la nature est présente sans cesse, et sous toutes ses formes. Carême adore les animaux petits et grands, sauvages ou familiers: il les voudrait tous libres, comme le « dauphin », et son bestiaire est très abondant: à titre indicatif, un animal apparaît dans 22 des 63 titres rassemblés. Ses animaux, comme dans les fables, parlent, pensent et agissent à la manière des êtres humains, même si, pour mettre

1 Il montre une palette discrète et peu nuancée : blanc, noir, gris, bleu, rouge, rose, jaune, vert, brun, roux, or, argent sont les couleurs que j'ai recensées dans cette anthologie.

2 Jeannine BURNAY parle de l'école pour Carême comme du « symbole béni de l'enfance », dans « L'humanisme dans l'œuvre de Maurice CARÊME : *La flûte au verger* (1960) ». (1996, 7)

« la tour Eiffel » à la portée des enfants, il en fait une girafe. Les plantes sont ses grandes amies. Les fleurs odorantes et multicolores l'enchantent, mais il ne méprise pas la pauvre « ortie » qui n'est « ni jolie/ Ni parfumée » comme « Le thym ». Cette nature si variée, respectons-la, car tout se tient dans le cycle vital. « Et puis tout recommença » est, à cet égard, très proche du Lucrèce de *De Rerum Natura*. Tous les êtres, de la forêt et des oisillons des nids jusqu'au plus humble insecte — Carême le dit si bien dans « Petites vies » — ont leur place et leur rôle dans la création. Telle est la loi fondamentale de l'écologiste qu'il est du fond du cœur. Cet amour de la nature s'exprime aussi à travers les cinq sens : chez Carême, on voit et on regarde beaucoup, on écoute, on mange, on touche du doigt, et on aspire d'agréables parfums.

Cette poésie faite pour plaire aux enfants prend donc ses racines d'une part, dans la famille et l'école, et de l'autre, dans la nature. Dans cette trame viennent s'insérer les grands thèmes carêmiens. J'examinerai les plus graves, ceux qu'il évoque avec le plus d'insistance: la destinée humaine, l'horreur de la violence, l'amitié, la liberté, la sagesse.

Carême réussit la gageure de présenter avec clarté un sujet aussi profond que l'itinéraire vital de l'homme : il est symbolisé par « Les petits souliers », qui grandissent et deviennent luxueux ou solides selon les caractéristiques de leur propriétaire. Dans « Un œuf de merle », à partir d'observations banales, et de fil en aiguille, on en arrive à une question métaphysique: « à quoi servons-nous ? » Pour donner un sens à notre vie, contemplons et respectons l'univers dans toutes ses manifestations. Quant au plaisir de vivre, à l'acceptation du destin qui nous est réservé, Carême en parle à plusieurs reprises: « Le bouton de rose » ou « Pourquoi ? » qui clôt le recueil, en sont de bons exemples. Ce qui, par contre, fait horreur au poète, ce sont les armes, qui tuent hommes et animaux, et la guerre cruelle<sup>3</sup>, avec ses soldats gisant « dans l'herbe grise » (comme dans « Histoire de guerre ») et toujours absurde. Dans « N'en jetez plus », Carême déclare: « Les guerres, c'est toujours ainsi. / On ne sait pas bien contre qui, / On ne sait pas bien contre quoi/ (...) / Ni même pourquoi on se bat ». La haine de la guerre lui fait parfois perdre courage, comme dans « L'éléphant blanc », qui se termine sur ces vers désabusés: « Il est pour cela sur la terre/ Tant de jours noirs et tant de guerres ! »

Mais, pour ne pas garder dans la bouche cette amertume, parlons plutôt du sentiment qui inonde véritablement les vers de Maurice Carême: l'amour pour ses semblables, qui s'étend à la création entière. Dans « Dis-moi », le poète interroge plantes, animaux et êtres humains pour savoir vers qui chacun d'eux se dirige ; il serait si simple que l'homme réponde: « vers d'autres hommes ». La fraternité est une aspiration primordiale de Carême. Il chante sur tous les tons la générosité et la solidarité, et fait mieux que personne les louanges du partage. « La tranche de pain » met en scène un enfant qui donne à son « chien la moitié de son pain »; le geste du garçonnet est contemplé par « le monde entier » : c'est dire son importance. D'ailleurs, le mot n'entre-t-il pas dans l'étymologie de « copain » ou de « compagnon » ? Dans le petit poème intitulé « J'avais soif », l'auteur offre aux autres de quoi se nourrir, se désaltérer et se réchauffer. Cette communion fait le bonheur de celui qui reçoit, mais aussi de celui qui donne. « La dernière pomme » s'accroche à la branche pour ne pas abandonner son ami le « verdier » à l'entrée de l'hiver ; comme le dit ce fruit solidaire, « Il y va de mon cœur de pomme ». Dans « Partage », l'amour à offrir est même si grand qu'il fait peur ! « L'homme et le chien » sont si unis qu'ensemble ils forment « quelqu'un de très bon », et la tendresse et l'amitié qui règnent dans les textes de Carême prennent la forme d'un « sourire » universel dans les huit vers du « Sourire ».

Le thème de la liberté est une autre constante. Quel que soit le prix à payer, elle est le bien le plus précieux, nous dit Carême dans « Le bec brisé » ; l'« Espoir » même est un désir de libération pour « tous les prisonniers ». « La panthère » est un poème d'une grande beauté plastique qui montre comment la privation de liberté tue l'élan créateur du peintre; parallèlement, dans « Si j'étais poète », tout en se moquant de lui-même, il revendique le droit à la liberté totale d'imagination et de fantaisie pour le poète. De même, les cinq quatrains de « Liberté » sont une invitation au voyage, un chant dont la conclusion est cette phrase simple et belle : « Le monde appartient/ À ceux qui n'ont rien ».

Enfin, sagesse et mesure sous-tendent tout le discours carémien : « Au pêcheur » il recommande de ne pas être trop ambitieux et dans « Le fou » il montre qu'on doit parler à chacun dans des termes qu'il puisse comprendre. « Les éléphants » ou « Le corbeau m'a conté » démontrent que tout est question de point de vue. La prudence populaire et le bon sens de notre poète expliquent sans doute son goût pour les expressions proverbiales, ou les formules toutes faites, qui figurent dans des titres tels que « Le silence est d'or » ou « On ne doit pas s'étonner ».

Carême n'est pas un poète comme les autres. C'est un poète philosophe du quotidien et un poète ami. S'il pose parfois des questions délicates, il nous aide aussi à y répondre ; il nous illumine et nous console, comme seuls sont capables de le faire les êtres qui nous sont vraiment proches. Les sentiments et les inquiétudes

<sup>3</sup> BURNY analyse les « sentiments existentiels qui le taraudent depuis le choc qu'ont représenté les horreurs des fascismes » dans « L'humanisme dans l'œuvre de Maurice Carême: *Complaintes* (1975) ». (2006, 9)

spirituelles qui colorent ces vers complètent le portrait d'un véritable humaniste.

Je voudrais maintenant signaler quelques images et symboles qui m'ont frappée dans *Le Miroir aux Alouettes*. Carême a dit: « La poésie est le pain de l'âme ». (Burny, 1996, 3) Une des images récurrentes dans ses textes est le pain. Je l'ai déjà montré à propos du thème du partage, dans « Une tranche de pain » et dans « J'avais soif », où il a une forte valeur symbolique. Comme dit Pierre Guiraud, « le pain n'est pas un simple aliment, c'est l'aliment par excellence et la nourriture de notre cœur et de notre âme ». (Guiraud, 63)

Dans ce dernier poème, « J'avais soif », l'auteur « pétri[t] une miche bleue ». L'adjectif désignant cette couleur si peu réelle pour un gros pain de campagne occupe la place centrale ; mise à part la nécessité de rimer avec « feu » et « veux », on peut voir dans ce choix une des préférences chromatiques de l'auteur, pour qui le bleu est un ton heureux. C'est chez Carême la couleur des « nappes à carreaux », du « cœur des pensionnats » (où il réfère sans doute à l'uniforme des internes et peut-être à leur innocence enfantine), de l'« éléphant », des « papillons », des « mandrills » et de l'« ombre ». Notons que ce bleu cher à Carême apparaît dans le titre d'une pièce de théâtre d'un autre Belge prénommé lui aussi Maurice. Je veux parler de *L'oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck, qui symbolise la quête du bonheur.

Un autre élément qui revient plusieurs fois est la « pomme », qui n'est pas ici le fruit de la tentation, mais le savoureux fruit de nos vergers, dont la rondeur parfaite invite au partage. Un poème de Carême que nombre d'enfants belges ont appris par cœur à l'école primaire s'intitule « Bonté » et dit la joie de couper une pomme en deux pour en offrir un morceau en gage d'amitié. Dans le recueil qui nous occupe, j'ai déjà fait allusion à « La dernière pomme », solidaire du verdier qu'elle alimente. Un autre oiseau, le « corbeau », se nourrit de pommes par temps de neige (« Le corbeau m'a conté »), tandis que le « fou » parle avec « un superbe pommier ». « On ne doit pas s'étonner », non plus, que les « pommiers, au soleil, ne donnent que des pommes ». Rappelons que la pomme est un fruit fétiche également pour le peintre surréaliste belge René Magritte, puisqu'elle illustre plusieurs de ses tableaux<sup>4</sup>.

Comme je viens de citer deux artistes belges, Maeterlinck et Magritte, je voudrais signaler quelques détails sur l'inspiration belge dans cette anthologie.

64

Sans que l'on puisse véritablement parler, à propos de Maurice Carême, de « belgitude »<sup>5</sup>, ou d'un sentiment prononcé d'appartenance à la Belgique, il faut cependant reconnaître que mon petit pays est là entre les lignes de ce recueil : la faune et la flore, dont les représentants les plus aimables sont peut-être le « rouge-gorge » et le « liseron » ; la mer du Nord, que Carême aima tant<sup>6</sup> et qu'on trouve dans « Le cheval de verre » et « Au pêcheur » ; certains objets comme la « nappe à carreaux », les « rideaux à embrasses » (qui portent le joli nom de « rideaux bonne femme ») ou le « ciel », souvent moutonné ou caché par des nuages gris.

Disons quelques mots de la forme des poèmes. Ce livre comprend 63 poèmes dont la longueur varie entre 8 (« Partage ») et 32 vers (« Histoire de guerre »), mais la plupart ont entre 10 et 20 vers. Ceux-ci, de 6 ou de 8 pieds, sont dotés de rimes, souvent riches, combinées de différentes manières (souvent suivies ou croisées), ou d'assonances. Carême aime les textes dialogués, les énumérations, les phrases exclamatives et interrogatives : cette variété syntaxique donne à ses poèmes un rythme vif et sautillant et une grande musicalité. C'est pourquoi, la brièveté des pièces et des vers aidant, la mémorisation et la récitation en sont aisées. Quant aux titres des pièces, souvent courts, ils ouvrent l'éventail des centres d'intérêt de Maurice Carême.

Dans la *Revue de la Fondation Maurice Carême*, on peut lire ces mots de l'auteur: « Pour moi, la grande poésie est celle qui dit des choses très graves et très profondes à l'aide de mots très simples. La poésie n'est certes pas un ornement de langue destiné aux esprits cultivés. Elle est la fleur du langage ». (Carême, 2006, 23) Ces phrases, qui ne sont pas dénuées d'un brin d'ironie envers les beaux esprits, expriment clairement les idées du poète : il ne s'adresse pas à l'élite, mais parle pour que tout le monde le comprenne. Ennemi de l'artifice, de la grandiloquence et des pirouettes littéraires, il déclare en effet : « Les vrais poètes portent en eux une sorte d'évidence lumineuse. On les reconnaît tout de suite à la simplicité de leur ton, à la rareté, la pauvreté voulue des images ». (Carême, 1996, 21) Et ailleurs: « Le poème n'est pas une expérience de laboratoire ou un travail de marqueterie ; son but consiste avant tout à émouvoir, à exalter ». (Carême, 1958, 4<sup>ème</sup> de couverture) C'est pourquoi l'outil linguistique utilisé par Carême est d'une grande pureté : c'est une langue sans complexité, qui se donne au premier abord, et donc particulièrement apte à être travaillée en classe. Cette apparente facilité de création cache toutefois un labeur patient et exigeant. Carême manie la langue française avec habileté pour produire des vers rythmés et harmonieux, dotés tantôt du classicisme d'un La

4 Par exemple : *Souvenir de voyage* (deux versions), *Les jeunes amours*, *Les belles réalités*, *Le prêtre marié*, *Le réveille-matin*, *Le beau monde*, *Les verres fumés*, *La chambre d'écoute*, *Le fils de l'homme*, *L'aimable vérité*.

5 Mot forgé en 1976 sur le modèle de « négritude » par le sociologue Claude Javeau.

6 Il écrivit à Coxyde, sur la côte belge, les poèmes du recueil *Mer du Nord*.

Fontaine, tantôt d'une verve ou d'une immédiateté à la Prévert, passant d'une sorte de naturalisme poétique (comme dans le joli poème des *Flamants roses* où l'on trouve des formules telles que « Vit-on jamais dans le vent/ Rosier plus vibrant de roses/ Que ce bouquet de flamants roses ») à des associations inattendues, comme celle-ci: « un monde/ Où les moulins donneraient des chiens », dans « On ne doit pas s'étonner ».

Voici comment un autre Maurice belge, Maurice Grevisse, l'auteur du célèbre *Bon Usage*, résume l'art de Maurice Carême: « Maurice Carême écrivait bien, il aimait le beau français, clair, adroitement cadencé, irréprochablement correct, accordé au rythme du cœur ». (Burny, 2006, 5)

Carême est un poète belge de langue française, mais sa poésie ne se confine pas à la Belgique ou à la France, car c'est celle d'un humaniste. En outre, elle n'est pas ancrée dans l'instant, mais vibre des sentiments qui depuis toujours agitent l'homme ou la femme, l'enfant et le vieillard. C'est pour ces raisons qu'elle est universelle, et faite pour durer.

### Bibliographie

ATILF. *Le Trésor de la Langue Française informatisé* <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>> consulté le 4 mai 2014.

BURNY, Jeannine. 1984. *Revue de la Fondation Maurice Carême*, n° 25 (mars). Bruxelles.

BURNY, Jeannine. 1996. *Revue de la Fondation Maurice Carême*, n° 43 (septembre). Bruxelles.

BURNY, Jeannine. 2006. *Revue de la Fondation Maurice Carême* n° 52 (septembre). Bruxelles.

CARÊME, Maurice. 1982. *Le Miroir aux Alouettes pour les enfants*. Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés.

CAREME, Maurice. 1958. *Anthologie de l'audiothèque*. Bruxelles, chez l'auteur.

GUIRAUD, Pierre. 1961. *Les locutions françaises*. Paris, P.U.F.

KHAWAM, René. 1967. *La poésie arabe des origines à nos jours*. Verviers, Marabout Université.

REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain (sous la direction de) 1993. *Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.

## NOUVELLE LECTURE DE LA CULTURE EN TEXTE : L'OGRESSE DE LA TRADITION ORALE BERBÈRE À L'ÉPREUVE DE L'ÉCRITURE DE NABILE FARÈS

Zahir Sidane  
Doctorant  
Université de Béjaïa  
Algérie

### **Résumé**

*Nous proposons une relecture de la figure de l'ogresse dans l'œuvre de Nabile Farès à la lumière de la démarche ethnocritique. Notre analyse de cette figure en tant que « culturème » se réfère à une compréhension du conte de la tradition orale berbère. L'investissement de cette figure dans son univers romanesque repose sur un redéploiement symbolique de certains attributs de cette ogresse l'imaginaire collectif maghrébin. Notre étude vise à montrer que cette figure culturelle participe d'un projet d'écriture poético-politique propre au texte farésien.*  
**Mots-clés :** Ethnocritique, ogresse, culturème, culture du texte, folklore.

### **Abstract**

*This study suggests a reinterpretation of the character of the ogress in Nabile Fares's work, using an ethnocritical approach. Our analysis of this character as a "cultureme" stems from a close reading of the story, which originates in the Berber oral tradition. The behavior of the character within her fictional universe tends to suggest a reality different from the one passed down through the collective consciousness. Our study aims to show that this character participates in the construction of a reality that is unique to the Faressian text.*  
**Keywords :** Ethnocritique, ogress, cultureme, culture of text, Folklor

---

Aujourd'hui encore, alors que la production de Nabile Farès se raréfie<sup>1</sup>, la critique ne cesse d'interroger ses textes des années 70<sup>2</sup>. Ceux-ci continuent, en effet, de susciter un intérêt scientifique des plus vifs, mêlé de fascination pour une écriture qui s'affiche comme une « expérience des limites » dans son projet de combinaison complexe d'une esthétique et d'une politique ; pour paraphraser le narrateur d'un de ses romans, *Un passage de l'Occident* : « la politique deviendrait poétique. La poétique serait politique » (Farès : 1971, p.78).

C'est en quelque sorte pour réaliser ce projet d'une « poétique politique » que les romans de Nabile Farès sont essentiellement travaillés par la tradition orale berbère du Maghreb. Ce terroir de la culture maghrébine primitive constitue une agora de ressources culturelles pour l'auteur. Elle nourrit, non seulement son œuvre littéraire mais aussi ses travaux universitaires.

Les différents travaux de recherches de Nabile Farès reflètent cette permanente quête d'un « Nouveau Monde » aboutissant à la naissance d'une nouvelle culture. Cette quête traduit à bien des égards, la cassure mentale et sociologique du monde, restituée par et dans le langage.

« Ce qui m'intéresse dans l'écriture, c'est justement l'interrogation [...] qu'est-ce que vous feriez du point d'interrogation, du point de suspension, du point-virgule dans les textes ? C'est à partir de là et dans ce vide que se constitue ce quelque chose qui est porté par la lettre ou porté par différentes lettres. Pour autant qu'on peut écrire et pour autant qu'à remonter aux histoires de fondation, d'appartenance, quelque chose a eu lieu très tôt, très vite dans les ruptures. Si j'avais à me rapporter, comme ça, à l'histoire des ruptures, j'en trouverais, pas qu'une. Par rapport à mon histoire, il y'en aurait plusieurs et une très grande à mettre ensemble du temps même de l'occupation française, je l'appellerai comme ça maintenant. » (Farès, 2006 : p. 222)

Ces propos de Nabile Farès extraits d'un ouvrage intitulé *Destinées voyageuses, La Patrie, la France, le Monde*<sup>3</sup>, nous renseignent sur sa poétique ainsi que son entreprise littéraire considérée

---

1 Son dernier roman intitulé « *Il était une fois, l'Algérie* », publié aux éditions Achab, en 2010

2 A titre d'exemple, nous pourrions citer pour les travaux universitaires de Corinne CHEVALIER. 2004 *La poétique de la mémoire, trace, masque, palimpseste, chaos, dans les œuvres de Nabile Farès*. Thèse de doctorat, Université de Grenoble 3.

3 C.f. Nabile FARÈS in *Destinées voyageuses, La Patrie, la France, le Monde*, sous la dir. De Beïda CHIKHI, PARIS, COLL. LETTRES FRANCOPHONES, PRESSES DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE, 2006, p. 222.

comme une exploration, voire une recherche esthétique en ce qu'elle est d'un dynamisme constant.

Nabile Farès a consacré aussi beaucoup de travaux de recherches universitaires<sup>4</sup> pour aborder une figure symbolique qui a nourri l'imaginaire populaire. C'est essentiellement autour de la figure de Teriel (l'ogresse) que l'auteur emprunte des traits significatifs pour ainsi dégager une singularité relative à une ancienneté orale de la culture qui constitue à bien des égards une forme matricielle du conte.

Autant que beaucoup d'éléments relevant de cette tradition, celui de l'ogresse figure parmi ces objets culturels qui nourrissent l'imaginaire de l'auteur. En somme, posons qu'il fonctionne tel un culturème rappelant un patrimoine mais qui, dans la production littéraire, engage un (des) sens autre(s) que celui (ceux) qui pourrai(en)t être véhiculé(s) par l'imaginaire collectif. Qu'en est-il des reprises de ce culturème dans les textes farèssiens ? Comment l'auteur engage-t-il cette figure, celle de l'ogresse, dans une dynamique de déconstruction du texte à travers une narration porteuse d'un renouveau caractéristique de ce culturème ?

La contiguïté des approches contemporaines du texte littéraire, chacune dans son cadre respectif, tend à considérer celui-ci comme une production culturelle et de là à reconnaître sa dimension sociale, anthropologique et sa nature symbolique. L'objectif que nous assignons à cette analyse consiste à interroger de façon plus systématique le statut de ces embrayeurs culturels dans les textes littéraires, ici, le cas des romans de Nabile Fares. Pour ce faire, l'ethnocritique nous paraît à même de porter réponse à cette problématique.

L'approche ethnocritique est une nouvelle démarche d'analyse. Bien qu'elle cherche encore aujourd'hui à asseoir et consolider ses assises, elle a déjà montré sa fécondité dans le paysage de la critique littéraire. Le recours à celle-ci nous permettra d'appréhender au mieux le texte littéraire dans son rapport avec le contexte culturel qui le conditionne. En effet, au lieu d'examiner les invariants qui nouent le texte, dans une perspective qui enfermerait l'analyse dans une «clôture du texte», l'ethnocritique permet de déplacer celle-ci dans un mouvement opératoire en effectuant une percée dans les micro-univers culturels afin de mieux saisir les tensions, de mesurer les écarts mais aussi les interactions qui marquent foncièrement le fait littéraire. En se basant sur l'approche ethnocritique, on pourra donc entrer dans la logique créative du texte littéraire. Car ce qui nous intéresse ici «c'est bien la culture du texte et non pas la culture dans le texte» (Privat & Scarpa 2010 : p.10). Cela impliquerait un travail de modélisation de l'écriture en rapport étroit avec certains schèmes culturels.

67

Dans cette optique, afin de développer les points énoncés ci-dessus, nous allons suivre les quatre temps d'analyse proposés par le professeur Jean-Marie Privat<sup>5</sup>. Nous tenons aussi à rappeler que nous nous sommes essentiellement inspiré, dans cette présente analyse, des travaux de Farida Boualit dans son étude consacrée à l'ogresse farésienne<sup>6</sup>. Nous proposons donc une relecture de la figure de l'ogresse à la lumière de la démarche ethnocritique.

### L'ogresse comme fait folklorique

Les productions littéraires contemporaines sont en effet, peuplées de figures à qui l'on reconnaît volontiers une origine folklorique. Etant un élément constitutif qui reflète les valeurs et les traditions d'une communauté donnée engendrée par les croyances populaires et véhiculées, pour l'essentiel, par la voie orale, il est de ce fait, la sphère créatrice. Les écrivains contemporains n'ont eu de cesse de puiser dans la **tradition** orale ; ce terroir de la culture des anciens dans toute sa richesse et sa complexité constitue une agora d'influence pour les auteurs contemporains. Ces derniers s'imprègnent de ces ressources folkloriques afin de réhabiliter le sens profond de ces éléments, valoriser un patrimoine culturel et de sublimer ainsi de manière originale la création artistique. Camille Lacoste-Dujardin, dans une étude consacrée à la littérature orale populaire maghrébine<sup>7</sup>, souligne la qualité et la richesse des littératures orales dans le monde entier, et en particulier le conte oral kabyle :

«La littérature orale populaire maghrébine peut sans aucun doute figurer au premier rang des

4 Voir sa thèse de Doctorat 3<sup>ème</sup> cycle, *L'ogresse dans la littérature orale berbère*, Karthala, Paris, 1994.

5 Les principes de la démarche ethnocritique ont été exposés par Jean-Marie Privat dans un ouvrage collectif intitulé : «Ethnocritique et lecture littéraire» in « Pour une lecture littéraire ». 2. 1995

6 Cf. l'article de Farida BOUALIT : « *L'ogresse farésienne : de l'oral du conte à l'oralité de l'écriture (ou du fabuleux au sémiotique)* », 1992.

7 Voir l'article de Camille LACOSTE-DUJARDIN « *Littérature orale populaire maghrébine. Le conte en berbère : l'exemple du conte kabyle* », in Jean-Claude SANTUCCI ; Maurice FLORY (sous la responsabilité de), *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Centre National de la Recherche Scientifique ; Centre de Recherches et d'Études sur les Sociétés Méditerranéennes (CRESM), Paris, Editions du CNRS, 1974, pp. 249-257, Vol. 12.

littératures orales du monde entier, tant par sa qualité, tout à fait remarquable, que par sa richesse. Qualité qui peut être due, en partie, au fait qu'elle se trouvait encore vivante, encore en fonction, il y a un peu plus d'un siècle, dans des conditions peut-être particulièrement propices à l'épanouissement d'une grande littérature orale ; richesse fécondée par la rencontre de deux courants qui s'y sont étroitement mêlés : un vieux fonds méditerranéen d'inspiration très ancienne et souvent encore proche du genre mythique, de tradition uniquement orale, a été complété par des apports appartenant au même fonds universel de thèmes, souvent passés et retransmis, au moins dans une étape, par le canal de l'écrit ; c'est-à-dire plus moins fixés à un moment donné de leur existence, une forme littéraire d'aspect beaucoup plus élaboré.» (Lacoste-Dujardin 1974 : p. 249)

La mise en évidence des rapports entre folklore et littérature impliquerait nécessairement que l'on prenne en considération les croyances qui habitent et alimentent l'imaginaire collectif. En effet, cet arrimage entre ces deux entités est souvent considéré comme réducteur, de sorte que l'on pourrait penser que cette littérature serait encline à une certaine redondance des éléments constitutifs du folklore.

Cet aspect, longtemps combattu, car considéré comme désuet, se positionne dès lors dans une nouvelle dynamique cherchant à mettre en valeur les cultures minoritaires, « en réponse à un large mouvement de quête ou de confirmation d'identités culturelles de plus en plus menacées de dilution au sein d'un universalisme courant d'uniformisation » (Lacoste-Dujardin Camille, 1991 : 3)

Et comme le fait remarquer Belmont dans le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* à propos du folklore :

« [...] le folklore ignorait délibérément la totalité du lieu social et culturel. L'idéologie archaïsante du folklore comme discipline a entraîné son discrédit. En revanche, les matériaux folkloriques existent toujours [...] Si le terme a disparu de l'usage scientifique, il n'en reste pas moins qu'il y a production de folklore dès que deux structures, l'une dominante, l'autre dominée, coexistent l'une avec l'autre». (Belmont. N, 1991 : pp. 283-284)

68.

Preuve du regain d'intérêt, sa résurgence à l'époque moderne ne figure pas dans son statut de «folklore populaire » mais s'apparente plutôt à un constituant esthétique de l'imaginaire qui s'octroie une place de choix dans le paysage littéraire contemporain. En somme, nous tenterons de montrer dans notre présente analyse que cette culture folklorique qui sert de matière à la fiction est toujours en devenir, au moyen des divers mécanismes discursifs. Notre objectif donc n'est pas de faire un procès descriptif des sources folkloriques présentes dans les textes littéraires de Nabile Farès, en tout cas pas seulement ; il s'agira surtout de voir comment ces éléments du folklore sont repris et adaptés dans la littérature contemporaine, tout en considérant les implications du transfert du sens et l'évolution des représentations de ces motifs folkloriques sur la signification et l'esthétique du texte littéraire contemporain.

Par ailleurs, Corine Chevallier dans ses nombreuses contributions visant à étudier les contes oraux du Maghreb, et plus particulièrement le conte oral berbère de Kabylie, ne cesse de mettre en évidence le rapport entre d'un côté, les productions culturelles et de l'autre côté, les sociétés dans lesquelles elles émergent :

«Ainsi se présentent donc actuellement les textes qui permettent d'appréhender les contes oraux au Maghreb. On a constaté l'importance privilégiée des contes recueillis en berbère et plus particulièrement en kabyle: cette richesse a incité l'auteur de cette note à leur consacrer une grande partie de ses recherches et à tenter de dégager plus précisément quelles relations peuvent être établies entre ces productions culturelles et les formations sociales au sein desquelles elles ont existé.» (Camille Lacoste-Dujardin, 1974 p. 251)

Les écrits de Nabile Farès incarnent le renouveau en ce qu'ils convoquent, à juste titre, certains traits relatifs aux contes populaires berbères, pour inscrire non seulement un patrimoine culturel mais aussi pour imposer une nouvelle perception de la culture folklorique retravaillée de manière à revaloriser le patrimoine culturel et faire valoir l'essence même du système folklorique dans la création littéraire. Le folklore est donc un élément référentiel à partir duquel l'auteur engage une réflexion et fonde une poétique qui tend davantage vers le silence, au moyen d'une figure folklorique : celle de l'ogresse atteint ici sa plus vive expression. « Il paraît que mon langage est incompréhensible. Pourtant le travail que je fais est assez simple : je donne une sépulture. Oui une sépulture à cette migration, en ce monde », ainsi s'exprime le personnage principal dans *Le Champ des Oliviers*, (Nabile Farès, 1972 : p. 173)

Ainsi, la dimension heuristique des textes faressiens sont caractérisés par une valeur folklorique tant sur le plan diégétique que poétique, mais qui se positionnent aux limites de toute caractérisation générique tant elle se détache de l'emprise référentielle. De fait, l'auteur de *Mémoire de l'absent*, adopte une certaine liberté quant au remodelage de ces motifs folkloriques pour édifier son univers diégétique tout en expérimentant une

nouvelle forme poétique qui tranche nettement avec les canons de l'esthétique classique.

Les chercheurs qui traitent les données ethnologiques des éléments folkloriques tendent à considérer l'**ogresse** comme une « figure qui appartient à la symbolique culturelle maghrébine » (Corine Chevalier, 2008, p. 61) ; elle a particulièrement nourri les contes populaires berbères. Et grâce au pouvoir de sa parole, cette figure folklorique impose une structure déconcertante au texte littéraire en attisant les tensions des frontières de représentations et participe de ce fait au morcellement de l'espace littéraire. En somme, **elle transgresse la parole** en procédant par l'effacement progressif de celle-ci par le biais même de l'écriture. La réflexion Roland Barthes, dans son ouvrage intitulé, *Le Bruissement de la langue*, vient conforter notre postulat :

«La littérature a pour matière la catégorie générale du langage ; pour se faire, non seulement elle doit tuer ce qui l'a engendrée, mais encore, pour ce meurtre, elle n'a à sa disposition d'autres instrument que ce même langage qu'elle doit détruire.» (Roland Barthes, 1984 : p. 279)

*Le champ des Oliviers*, à titre d'exemple, s'ouvre sur le personnage de Brandy Fax à l'intérieur d'un train, qui métaphorise l'errance, en partance pour Barcelone, et dans lequel l'ogresse fait apparition et trouve moyen d'expression :

«Et je pars. Moi. Brandy Fax ( ) ( ) Pour Barcelone. Je pars et je pense [...] Qui pourrait parler d'une Ogresse sans avoir En plus de la faculté (cette faculté) d'éviter le travail dévorant de l'Ogresse. Quelques dispositions artistiques. Tout à fait artistique. Jusque dans la scientificité. Car je suis scientifique. Moi. Brandy Fax ( ) ( ). Je suis cousu de tous les habits de scientificité<sup>8</sup>.» (Farès, 1972 : p. 17)

Cette figure, en plus d'inscrire un patrimoine culturel relatif à la culture berbère et d'invoquer un passé chargé de valeurs, connote, par un processus symbolique et métaphorique, tout ce qui a trait à la violence, aux meurtres de la guerre et à la destruction. Cette «réalité Ogressale», pour reprendre une expression de Nabile Farès, est décrite par oncle Saddek qui traduit sa conception de la guerre dans *Yahia pas de chance* par ces mots : « l'enfer des bêtes et la nuit des ogres [...] des génies malfaisants ont envahi nos terre et mutilé les âmes.» (Farès, ۲۰۰۹ : p. ۰۴).

C'est aussi dans une perspective symbolique que le récit cherchera à inscrire cette ogresse de manière à devenir le lieu de parole d'une certaine Algérie ; une Algérie orale, féminine, qui est aussi, et surtout, dévorante :

«Le jour où je paraîtrai de l'ombrage, vivace...tenue de la plus altièrè divinité montagnarde... j'écorderai l'entour. Telle une pleureuse parvenue aux délire de ses sens. Et je tueraï l'amande sauvage... Mon sein... non voilé... déploiera la forêt où j'erre... (Femme éloignée de la cueillette d'amour)... franchissant du même seuil... la demeure où je tremble... et je mordrai... aux paupières des jours... l'affranchissement de mes lèvres.» (Nabile Farès, 1971 : p. 122)

C'est donc cette portée symbolique, qu'on retrouve dans toute l'œuvre de Nabile Farès. Et bien qu'elle figure à l'état de trace, cette présence/absence de l'ogresse participe d'un dynamisme créateur

### La figure de l'ogresse : de l'ethnographie à l'ethnologie

Il importe de souligner le foisonnement des études consacrées à la culture folklorique. Les chercheurs portent un intérêt certain aux éléments du folklore qui constituent le patrimoine du pays et font valoir de ce fait, la richesse et la diversité remarquables de cette culture ainsi que son importance pour la sauvegarde des repères identitaires.

Pour mieux saisir les traits caractéristiques de la figure de l'ogresse comme trace extratextuelle ainsi que les implications qu'elle véhicule dans le texte littéraire, il conviendrait de restituer le contexte qui l'entoure et la nourrit. Nous avons donc cherché, dans un second temps, à inscrire ce culturème que nous avons identifié, dans la culture de référence ; la culture berbère en l'occurrence.

Pour ce faire, nous avons exploré les travaux d'anthropologie, et plus particulièrement, les ouvrages de Camille-Lacoste Dujardin qui a pointé l'essentiel des traits caractéristiques de cette figure et les différents champs métaphoriques dans lesquels elle se déploie. Dans son ouvrage *Conte de femmes et d'ogresses en Kabylie*, elle revient particulièrement sur ce personnage vorace du merveilleux qui est à la fois fascinant et terrifiant. La chercheuse fonde son propos sur l'analyse des contes kabyles et dresse, de ce fait, un portrait archétypal de la figure de l'ogresse (Teryel) qui relève essentiellement de la tradition orale :

«Femme terrifiante, le plus souvent solitaire, Teryel erre hors des espaces habités, dans la nature

<sup>8</sup> Les italiques ainsi que toutes les particularités typographiques sont dans le texte cité

sauvage, la forêt, le maquis, où, sans maison elle habite le plus souvent une grotte, en quelques lieux souterrains ; souvent elle fréquente un puits, une fontaine. On l'imagine volontiers comme une forte femme d'aspect effrayant.[...] Teryel a de longs seins pendants qu'elle croise et rejette sur ses épaules, inversant ainsi, sur son dos, la droite et la gauche, pour tromper celui qui, par derrière elle, doit, pour s'en rendre invulnérable, boire à son sein droit, la contraignant ainsi à un acte maternel. [...] éveillée, elle est toujours en chasse, tout particulièrement en quête d'enfants et de leurs mères, ou de jeunes gens de sexe masculin ; son appétit est sans limites, capable de dévorer jusqu'au territoire même de ses proies.» (Lacoste-Dujardin, 2010 : pp. 21-22)

Elle est souvent convoquée sinon comme une figure, du moins une métaphore, en raison de la constante fascination qu'elle exerce sur l'imaginaire populaire.

Nabile Farès, en plus d'avoir peuplé son univers romanesque de cette figure du merveilleux, a aussi entrepris une étude sur l'ogresse d'un point de vue anthropologique. Ainsi, dans «L'ogresse dans la littérature orale berbère», Il s'est efforcé de dégager la singularité du conte berbère d'expression orale en explicitant « le fonctionnement d'une production imaginative » (Farès 1994 : p.6) ; ses formes poétiques autorisent une pluralité de sens et lui confèrent une portée symbolique particulièrement riche de détours sémantiques qu'elle revêt dans les diverses productions littéraires contemporaines.

«Le lieu d'apparition de l'ogresse est ce moment du sens dessus-dessous, du renversement de la signification, du contact entre le familier et le fantasme, au niveau d'une transposition et d'une production imaginative. Et c'est à ce moment que se plait à paraître le travail proprement narratif du conteur, les différents plans, les différentes directions ou personnages qu'il élabore pour donner forme et existence à un sens qu'il suggère. C'est à ce moment qu'est utilisé un masquage de sens par transposition allégorique d'une réalité dont il s'efforce de définir les lignes.» (Farès 1994 : p. 39)

Et si on revient au texte, on constate un changement dans les représentations et les le sens que donne Nabile Farès à la figure de l'ogresse dans son univers romanesque. Le passage du contexte au texte nous permettra de mesurer l'écart dans les significations, mais surtout de marquer la spécificité du texte dans son appropriation de ce culturème dans sa logique créative. Marie Scarpa signale à ce sujet que l'objectif de cette approche vise surtout à « reculturer la lecture mais sans la détextualiser pour autant. Il faut se garder de toute dérive ethnologiste qui laisserait échapper ce que le récit doit à la réinterprétation que son auteur fait subir aux éléments primaires ». (Privat et Scarpa, 2010, p. 09)

### **De la culture dans le texte à la culture du texte : l'ogresse dans la logique textuelle**

De la description anthropologique que nous avons proposée ci-dessus, on retient l'un des traits qui caractérisent le plus l'ogresse, à savoir la «dévoration/allaitement» qui nous a permis d'actualiser cette figure dans le texte et construire de ce fait, l'axe de « dé/construction ». En effet, nous avons ici une ogresse « dévoratrice », non pas d'un festin d'enfants, mais dans une semblable mesure, de l'espace textuel. Autrement dit, une ogresse qui « dévore » le texte, déflage la parole, voire, la réduit au silence. Ouvrant ainsi, un espace figuratif où s'articule un langage opaque qui est l'objet même de notre analyse. La question du sens est alors déplacée dans un mouvement opératoire qui participe d'un glissement de sens, et implique de ce fait, une transition de la signification dans l'économie globale du texte.

Et comme le fait remarquer Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* : « Fuyant toujours plus en avant une syntaxe du désordre, la désintégration du langage ne peut conduire qu'à un silence de l'écriture. » (Roland Barthes, 1972 : p. 58)

Le récit reflète cette déflagration à travers une narration porteuse de cette caractéristique de l'ogresse, à commencer par le cadre référentiel de l'œuvre faressienne, la guerre d'Algérie. Cette dernière constitue le dessein essentiel qui marque résolument tous les textes de l'auteur. Et loin d'être une simple thématique, celle-ci entraîne un langage violent :

«Et oncle Saddek avait continué de parler ce même langage par lequel il aimait traduire la vie des jours en Kabylie et il avait demandé à Yahia : « Tu te rappelles l'histoire de Mquidech la-Misère et de l'Ogresse aveugle, celle de Mquidech,/ père de malheur/qui ne dort,/ et n'a pas sommeil, eh bien, nous sommes aujourd'hui dans leurs querelles et leurs pièges et nous ne savons plus si quelque djoun bienveillant, trop ému de notre naïveté et de notre souffrance, viendra nous délivrer.» (Farès 2009 : pp. 54.55).

Le récit, par sa tentative pour mettre en scène l'impact de cette guerre sur la mémoire et les consciences des personnages, traduit un langage mémoriel marqué par les traumatismes et les séquelles

laissées par une guerre sanglante, la guerre d'Algérie et l'histoire du pays. F. Boualit fait remarquer que : « L'écriture ne laisse pas d'espace au contenu du fabuleux du conte ; nous n'avons en tant que lecteurs, que ce qu'elle en retient. Mais cette rétention n'est pas le signe d'un pouvoir coercitif de la part du narrateur. » (Boualit Farida, 1992 : p. 37).

Ces traces historiques éparses à travers l'œuvre de Nabile Farès ne sont évoquées que par quelques éléments qui renvoient à la guerre d'Algérie comme dates répétées et éparpillées à travers toute son œuvre, et quelques bribes de l'histoire qu'on retrouve dans la narration. Celles-ci représentent les morsures que provoquent l'ogresse en « dévorant » et en déflorant ces traces historiques. L'exemple suivant extrait du roman *Le champ des Oliviers* met en évidence le travail dévorant de l'ogresse :

« [...] (c'est l'Ogresse qui parle). De quoi vous faire dévorer jusqu'à l'os celui ou celle des messagers qui vous l'apporterait ; et de quoi vous retrouver ainsi, du même coup, dans le moment de cette première sagesse, après tant d'égarément dans la compréhension de semblables papiers, sagesse qui voulait que : après lecture, tout (tout) fût entièrement consommé. » (Farès 1972 : p. 40)

L'espace textuel devient, de ce fait, le lieu d'une agression et d'une violence, dont les griffures marquées par l'agressivité de la plume de l'écrivain, laissent des traces textuelles. En effet, ces indices témoignent de la destruction des éléments typographiques. L'écriture reflète cette destruction et entraîne une parole opaque à travers tout le texte. Et celle-ci se fera par l'effacement progressif du contexte historique d'abord, et qui se traduit ensuite au niveau typographique à travers son œuvre, laissant place à des signes dont les signifiés sont pluriels.

«À l'origine de la création langagière.../...Oui.../... l'origine de la création populaire... /... à l'origine de l'imagination populaire.../... de la sémantique populaire... /... de l'univers des formes populaires.../...Oui.../...Moi.../...ÉNORME.../... ET.../... ABONDANTE... /... OUI.../... MOI.../...L'OGRESSE INFALLIBLE.../... L'OGRESSE PERNICIEUSE.../... OUI.../... MOI.../... L'OGRESSE HUMAINE.../... L'OGRESSE LABORIEUSE.../... L'OGRESSE NUPTIALE.../... [...] MOI...L'Ogresse de l'origine... Celle qui dévore toutes les interdictions.../... Celle qui exige toutes les permissions.../...Qui condamne la peur... [...] Qui anime l'intelligence... (L'intelligence populaire).../... Qui crée l'intelligence populaire.../Oui. Moi... L'Ogresse d'origine... L'Ogresse aux noms multiples.../... aux jeux multiples.../... aux apparences multiples.../ [...] C'est bien Moi/Venue pour Toi/L'Ogresse/Mqides/Brandy Fax /C'est moi qui/ » (Farès 1972 : pp 28.31)

21

Ce passage extrait du roman *Le champ des oliviers* nous permet de voir l'inscription de la parole de l'ogresse dans le texte, et de constater l'impact du bouleversement qu'elle implique au niveau typographique. Ainsi, ces marques typographiques telles que la majuscule, l'italique, les points de suspensions ou encore les parenthèses qui ponctuent tout le récit, «confère[nt] au rythme de l'écriture, la figure d'un incessant retour au point du commencement et di[sen]t l'impossibilité d'une progression différentielle du sens.» (Boualit 1992 : p. 41)

C'est dans cet esprit que Corinne Chevalier<sup>9</sup> met l'accent sur le rôle de la figure de l'ogresse dans les textes de Nabile Farès ainsi que sur les valeurs culturelles qu'elle véhicule dans la production du sens :

«Elle ne sera donc pas symbole culturel mais langage culturel évoquant une réalité humaine. Bien qu'associée à la guerre, elle est en marge des meurtres. Bien qu'elle soit présentée comme aveugle, elle appartient au cycle du regard, initiant Brandy Fax à la présence des images mémorielles comme les personnages des contes.» (Corinne Chevalier, 2004 : p.74)

Par ailleurs, Nabile Farès, dans sa thèse de doctorat intitulée *L'ogresse dans la littérature orale berbère*<sup>10</sup>, met l'accent sur l'importance de l'investissement de la figure de l'ogresse dans sa production romanesque comme une « stratégie narrative » en rapport à la signification :

«La restitution de cette «stratégie narrative» n'est possible que si nous lions notre recherche à ce qui, depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle, stimule l'interrogation philosophique ainsi que bien d'autres disciplines : la jonction entre la recherche ethnologique, la recherche linguistique et la recherche psychanalytique à partir de la désignation principielle du rapport à la signification et à la fonction du

9 Voir sa thèse de Doctorat, *La poésie de la mémoire, trace, masque, palimpseste, chaos, dans les œuvres de Nabile Farès*. Thèse de doctorat, Université de Grenoble 3, 2004.

10 Nabile FARÈS, *L'ogresse dans la littérature orale berbère*, Karthala, 1994

discours en son articulation en S/S, signifiant sur signifié.» (Nabile Farès 1994 : p. 13)

Nous sommes ainsi fondés à dire que Nabile Farès, dans son entreprise littéraire, ne fait pas intervenir cette figure de l'ogresse dans son univers romanesque comme une simple thématique pour rappeler un patrimoine culturel. Mais sa présence/absence dans le récit constitue une dualité qui gère tout le texte, mais pas seulement, elle est aussi génératrice d'un dynamisme créateur et qui fonde, de ce fait, la poétique faressienne en faisant du texte un véritable espace d'interrogation. Et comme le souligne F. Boualit :

«La figure de l'ogresse est porteuse en tant que réactivation d'une «figure déposée dans l'enfance d'une mémoire» et qui trouve, grâce à sa dualité constitutive de présence-absence, le pouvoir structurant de cet espace d'interrogation qu'est le texte, seul espace où peut se dessiner un «pays qui n'existe pas encore». (Boualit 1992 : p. 41)

De ces manifestations culturelles qui traversent l'œuvre de Nabile Farès, on peut lire en filigrane une grande part de l'implicite qui structure son œuvre littéraire. Cette réalité folklorique investie par Nabile Farès, à travers la figure de l'ogresse, joue un rôle déterminant dans la « *dicibilité* de l'expression ». Sa présence paraît révélatrice d'une considération toute particulière ; elle permet une certaine expression culturelle et rappelle, de ce fait, un fond culturel méditerranéen qui témoigne de la valeur d'un patrimoine folklorique, mais pas seulement ; elle participe de la dé/construction d'une logique propre au texte faressien. De ce fait, le folklore dans ses différentes représentations, constitue une matière essentielle, voire le substrat de l'esthétique contemporaine. Elle atteste, de fait, d'une maturation dans l'aventure de l'écriture moderne.

### **Bibliographie**

BONN, Charles. 1986. *Nabile Farès : La migration et la marge*, Casablanca, Afrique-Orient.

BOUALIT, Farida. 1992. *L'ogresse farésienne : de l'oral du conte à l'oralité de l'écriture (ou du fabuleux au sémiotique)*, in écriture et oralité, n°8.

BOUALIT, Farida. 1993. *Pour une poétique de la chromatographie : les cinq textes-programme de Nabile Farès*, DNR, Claude Duchet, Université Paris 8.

CHEVALIER, Corinne. 2004. *La poétique de la mémoire, trace, masque, palimpseste, chaos, dans les œuvres de Nabile Farès*. Thèse de doctorat, Université de Grenoble 3.

FARÈS, Nabile. 1972. *Le champ des Oliviers*, Seuil.

FARÈS, Nabile. 1994. *L'ogresse dans la littérature orale berbère*, Karthala, Paris.

FARÈS, Nabile, *Yahia*. 2009. *Pas de chance, un jeune homme de Kabylie*, Edition Achab.

LACOSTE-DUJARDIN, Camille. 2010. *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie*, Karthala.

PRIVAT, Jean-Marie, et SCARPA, Marie. 2010. *Horizons Ethnocritiques*, Collection Ethnocritique, Anthropologie de la littérature et des arts, Editions PU de Nancy.

PRIVAT, Jean-Marie, Véronique CNOCKAERT et Maris SCARPA. 2010. *L'ethnocritique de la littérature*, Ed. PUQ, Montréal.

ROCHE, Anne. 1976. *L'acceptabilité d'un discours politique: Nabile Farès, en marge des pays en guerre*. in Annuaire de l'Afrique du Nord, Paris, CNRS.

# PARODIE ÉLECTORALE ET ENJEUX IDENTITAIRES DANS AU NOM DE LA TERRE DE MAURICE BANDAMAN

SORO N'golo Aboudou,  
Département de Lettres Modernes  
Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

## Résumé

*Cet article vise à montrer que Bandaman Maurice, dans Au nom de la terre, met en scène le jeu électoral tel qu'il se pratique en Afrique et particulièrement dans les démocraties factices. Cette dérision des démocraties africaines s'accompagne, chez le dramaturge, de la récurrente et persistante question de l'identité citoyenne avec son corollaire de tragique. L'enjeu identitaire qui fait agir les personnages est dédoublé par celui d'une écriture en rupture avec celles des générations précédentes. Le dramaturge ivoirien s'arc-boute sur le fond culturel de son terroir pour donner à sa pièce théâtrale une envergure d'originalité et une identité dramaturgique.*  
**Mots-clefs :** *élection, identité, nation, tragique, théâtralisation.*

## Summary

*This article aims at showing that Bandaman Maurice, in In the name of the ground, stages the electoral set, play such as he is practised in Africa and particularly in the artificial democracies. This mockery of the African democracies comes along, at the playwright, of recurring and persistent question of the identity citizen with its corollary of tragic. The identity stake which makes the characters act is divided into halves by that of a writing in break with those of the previous generations. The Ivory Coast playwright arc-boute on the bottom cultural of its country (soil) to give to its theatrical part, play a scale of originality and a dramaturgic identity.*  
**Keywords:** *election, identity, nation, tragic, dramatization.*

## Introduction

Le texte dramatique est, comme le dit Michel Pruner dans *La fabrique du théâtre* : « une virtualité scénique à résoudre », dans la mesure où sa

« lecture n'est jamais neutre et ne saurait s'en tenir à un sens universel et définitif. Elle exige au contraire une permanente mise en perspective qui renvoie aussi bien aux problèmes intrinsèques soulevés par l'écriture de l'auteur qu'à l'écart existant entre les circonstances où le texte est né et l'espace où il est émis en scène. » (Michel Pruner, 30)

À cet égard, *Au nom de la terre* du dramaturge ivoirien Maurice Bandaman peut être appréhendé comme un matériau de la représentation scénique. Dans cette pièce, il s'agit de la mise en scène textuelle de faits qui tirent leurs origines dans le débat politico-identitaire qui a suivi l'avènement, en Afrique et particulièrement en Côte d'Ivoire, du multipartisme dans les années 1990 avec son corollaire de pluralité de candidature aux élections générales et locales.

En rapport avec l'origine extrarégionale (dans le même pays) ou extraterritoriale (hors des frontières nationales) des électeurs et de certains candidats, les questions d'origine et de nationalité ont vite pris des allures de crise identitaire. Dans son acception la plus commune, la notion d'identité renvoie à l'ensemble des éléments (nom, prénom, date et lieu de naissance) qui permettent de différencier une personne d'une autre. Suivant une approche psychologique, l'identité est une identification à des catégories extérieures, aux différentes composantes du « moi ». Pour les psychologues donc, l'individu est une entité en soi indépendante jusqu'à un certain point des contingences extérieures, avec ses mécanismes immanents de régulation, qui se saisit de l'extérieur à travers les différentes identifications.

Cependant, Pierre Moessinger définit l'identité comme « un concept plus sociologique que le moi et plus difficile à appréhender car ne se manifestant pas directement dans les conduites des individus ». (Moessinger, 91)

Pour Paul Ricœur, l'identité « est d'abord ... identification à des valeurs, à des normes, des idéaux, des héros, dans lesquels la personne, la communauté se reconnaissent ». (Ricœur, 146)

Du point de vue littéraire, le concept « d'identité » concerne aussi bien le sujet de l'acte d'écrire, c'est-à-

dire l'auteur, le dramaturge, que l'objet de l'acte d'écrire, la fable, l'intrigue, le personnage... Partant de l'auteur, la notion d'identité induit aussi celle de l'identité de l'écriture. Cette identité qui se fonde sur l'originalité de son auteur n'est pas à confondre avec celle conférée au personnage de papier. Dans ce cas, la notion d'identité peut aller de son acception la plus simple à celle qui implique l'existence d'une nation elle aussi imaginaire, comme c'est le cas dans la pièce *Au nom de la terre* du romancier-dramaturge ivoirien Bandaman Maurice. En effet, dans cette pièce, l'identité des personnages se découvre à travers les didascalies locutoires et les répliques. Cela favorise la dramatisation de la question d'identité nationale à travers une parodie de l'élection. Cette mise en scène textuelle d'un simulacre d'élection se réalise suivant des conventions dramaturgiques qui ne sont pas toujours celles connues et qui semblent conférer à l'auteur une identité dramaturgique ; d'où l'intitulé de cette analyse : « Jeu électoral et enjeux identitaires en scène dans *Au nom de la terre* de Maurice Bandaman ». La réflexion vise à montrer comment le dramaturge recourt à la parodie électorale pour poser la problématique de l'identitaire citoyenne dans la pièce. Quelles sont les implications dramaturgiques de la crise identitaire dans la parodie de démocratie? Quelle écriture dramatique sous-tend le tragique en lien avec la question identitaire dans le jeu électoral?

### I. La parodie du jeu électoral dans *Au nom de la terre* de Maurice Bandaman

*Au nom de la terre* est avant tout est une œuvre d'art qui prend naissance à la racine de la subjectivité de son créateur. Cependant, elle est, comme le confesse l'auteur lui-même, « inspirée de faits réels s'étant déroulées dans une région de la Côte d'Ivoire » (Bandaman, 11). Ce paratexte qui précède la didascalie initiale de présentation des personnages fixe la réalité des faits et des événements présentés ainsi que le territoire de ces faits. À travers ces précisions, le dramaturge s'est voulu très proche de l'actualité de son pays. Le macro-espace dramatique dans lequel Bandaman fait évoluer ses personnages et les didascalies locutoires : « Le tribun », « Le candidat », constituent inextricablement un ancrage socio-politique de la pièce. La pièce est la théâtralisation d'une élection biaisée en partant de la campagne unilatérale à l'après scrutin où tous les secrets du vote sont dévoilés.

74

La parodie, telle que définie par Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* est l'« imitation dans un style bouffon d'une œuvre sérieuse ». Pour lui, elle « joue dans l'inversion des valeurs et leur dérision, sur une œuvre connue ; elle suppose un référent culturel commun et une connivence entre l'auteur du texte épiphyte et son public ». (Corvin, 1035)

Cette dramaturgie de la dérision est inscrite dans le texte de Bandaman et elle se découvre à travers les comportements et les discours des personnages repérables dans la fable. Ainsi, en nous fondant sur cette approche définitionnelle et si nous considérons la pratique électorale telle qu'instituée par les règles de la démocratie comme une « œuvre sérieuse », celle que le lecteur-spectateur découvre dans *Au nom de la terre* en est une véritable parodie. En effet, le dramaturge y donne à lire ou à voir une élection dans laquelle les règles élémentaires ne sont pas observées.

La pièce s'ouvre sur « une place publique » où se tient un meeting politique qui prend l'allure d'une représentation théâtrale et dans laquelle le Tribun joue le rôle d'acteur au milieu d'un public qui murmure et qui applaudit.

Un jour. Place publique. Une foule assemblée autour du tribun.

LE TRIBUN *voix forte*

Frères et sœurs, l'heure a sonné ! *La foule murmure*

Oui, l'heure a sonné ! Notre heure !...

*Applaudissements*

(Bandaman, 13)

Cette apparition du tribun fait de la manifestation politique un spectacle dramatique où le personnage en scène communique avec un public qui réagit comme le ferait le public de la salle. Les didascalies expressives « la foule hurle de joie » (Bandaman, 14) ; « la foule exulte » (Bandaman, 14) ; « la foule délire » (Bandaman, 15) participent de cette mise en abyme. Les propos injurieux proférés par le Tribun sont en totale contradiction avec l'événement : la campagne électorale dans une démocratie digne du nom ne doit pas donner lieu à un discours tribaliste et encore moins injurieux. Mais ici, en lieu et place d'un discours programme, le tribun croit bon d'attiser chez ses concitoyens la fibre ethnique et de lancer des insanités sur le candidat en face. Son attitude sur cette scène intérieure fait de lui un grotesque directeur de campagne dont la bouffonnerie est

d'avantage mise en exergue à travers le tic-tac verbal dans lequel la foule scande «à nous » en réponse au Tribun qui énumère les éléments de la nature qui leurs appartiennent en même temps que la terre :

**LE TRIBUN** ... : ... Tout être qui y croit est à nous ! Le vent qui y souffle.

**LA FOULE** : À nous !

**LE TRIBUN** : La pluie qui y tombe

**LA FOULE** : À nous !

**LE TRIBUN** : Le feu qui y rougeoie.

**LA FOULE** : À nous !

**LE TRIBUN** : Les fleurs qui y poussent.

(Bandaman, 15-16)

Par-delà la mise en scène caricaturale du meeting politique, le lecteur-spectateur découvre une parodie de stichomythie dans laquelle l'intervention de la foule est limitée à des répliques éclipiques et qui rendent bien compte de sa passivité dans cette mise en abyme.

Il s'agit d'un véritable jeu de mots pour Le tribun et d'une répétition mécanique chez le peuple. Ce dialogue absurde, voire ironique, engendre inévitablement le risible et met davantage en exergue le simulacre de campagne électorale dans la pièce. En effet, le tribun et son nain de candidat sont les seuls à battre campagne devant une foule qu'ils tentent visiblement de monter contre l'autre candidat. Ainsi, après l'avoir conditionné, c'est à la deuxième réplique que Le Tribun instruit la foule et le lecteur-spectateur sur la raison de sa présence au milieu du peuple qu'il harangue :

**LE TRIBUN** :

Oui nous avons attendu. Mais aujourd'hui, un des nôtres, un de nos fils, un vrai cadre du pays qui fait notre fierté, un pur-sang de la terre, de notre pays, de notre ethnie, de notre région, de notre village a décidé de briser tous les postes électifs, de se porter candidat à toutes les élections : municipales, législatives, régionales et mêmes présidentielles. (Bandaman, 13-14).

25

Dans cette réplique, l'unique mérite du Candidat est son appartenance à la même région, à la même ethnie et au même village que cette foule rassemblée pour l'écouter. Les épithètes « vrai » et « pur » qui qualifient respectivement « cadre » et « sang » ; les propos fortement tribalistes du tribun, tournent en dérision ces politiciens ivoiriens et partant africains qui corrompent le jeu démocratique en se fondant sur l'appartenance ethnique pour recueillir les suffrages de leurs concitoyens. L'énumération des élections auxquelles se présentent Le Candidat, n'est que la mise en scène textuelle du cumul des postes de politiciens égocentriques.

À la suite du Tribun, Le Candidat, « un nain », fait son apparition: « escorté par des jeunes filles. Il est si petit que pour se faire voir, il est obligé de se hisser sur un escabeau » (Bandaman, 15). Ici, comme l'indique les didascalies, l'escabeau qui ressemble fort bien au brodequin des acteurs comiques antiques va au-delà du statut d'accessoire de jeu pour traduire le désir d'ascension qui anime Le Candidat. Le personnage de Bandaman est animé d'une volonté de surmonter son nanisme en se hissant sur ce fameux escabeau. Avec ce personnage qui tente de se régénérer et de décomplexer, le dévoilement du jeu démocratique se découvre également à travers les propos incendiaires du Candidat vis-à-vis de ses adversaires. Il s'adresse à la foule non pas pour convaincre le peuple de lui accorder ses suffrages sur la base d'un projet de société, mais plutôt pour tenir des propos injurieux vis-à-vis de son adversaire qu'il qualifie d'étranger, de bâtard. La laideur, la grossièreté et la vulgarité du langage du Candidat permet au lecteur-spectateur de se rendre compte qu'il est en présence d'une parodie de campagne électorale qui se fait sur fond de tribalisme réducteur.

**LE CANDIDAT** :

Je veux parler du règne impie de ce bâtard d'étranger dont je me fais la pudeur de taire le nom !

*La foule hurle de joie.*

Pourquoi salirais-je mes lèvres par les lettres puantes qui composent son nom satanique ? ...

Cet homme, je veux dire cette ordure de candidat à la députation, à la mairie, au conseil régional à la Présidence de la république, cette espèce d'andouille mal culottée... ose dire que je suis esclave, moi,

votre frère, votre fils, propriétaire de la terre ! (Bandaman, 16).

Le burlesque qui se déploie au travers de cette image métaphorique de « lettres puantes » et l'abject portrait de l'adversaire rivalisent dans ces propos du Candidat. Le seul mérite dont il se targue, est d'être le fils, le frère ou simplement natif du même village que cette foule qui l'écoute et qui visiblement se laisse convaincre. Par ailleurs, en faisant énumérer ici, les postes que souhaite briguer l'adversaire du Candidat, le dramaturge le met sur le même pied que ces politiciens gloutons qui ne pensent qu'à eux. L'un ou l'autre ne pense pas laisser la place à d'autres cadres. Ils veulent tous être à la fois Président de la République-député-président-de-Conseil-Régional-maire. Le dramaturge en faisant candidater les deux personnages-adversaires aux quatre postes, nous éloigne de la réalité et fait la part belle à la fiction théâtrale dans la mesure où ce genre de cumul n'est acceptable dans aucune démocratie, fut-elle mauvaise. Maurice Bandaman fustige ces attitudes qui biaisent le jeu politique et y introduisent par cette même occasion les germes de la violence et de la mauvaise gouvernance dans les États en voie de développement. La représentation de cette parodie électorale devient donc une esthétique dramatique.

Par-delà le réquisitoire contre le discours xénophobe, l'auteur procède donc au grossissement de la démesure des hommes politiques dans le but de dénoncer le cumul des postes électifs, une pratique qui sape les principes de la démocratie et de la bonne gouvernance. Dans la pièce, la satire du fait contemporain que constitue la démocratie est évidente et le potentiel spectaculaire qui permet d'en faire un jeu de scène est dû aussi aux effets de surenchérissement propres au théâtre, comme les noms des personnages aux significations fortement négatives.

En conséquence, les personnages de N'Datè ou le mauvais jumeau, Woblé ou Serpent noir, Woblé ou venin de serpent et Blatèou la mauvaise femme, se liguent contre Ndakpa ou le bon jumeau, le frère jumeau de N'datè, parce que celui-ci a voté pour l'adversaire.

76

L'accusation en elle-même est une entorse à la liberté de choix inhérente à la démocratie. Elle constitue une violation du secret de vote telle que prônée par les bonnes règles de la démocratie.

**BALTE :**

Tu oses nier ton crime ? On t'a pourtant vu à son meeting ! On t'a vu brandir son drapeau jaune bariolé de bleu et de blanc ! On t'a vu afficher son portrait, le placarder sur la porte de ta maison, et pire, preuve irréfutable de trahison, de ton crime, on t'a vu sortir de l'isoloir les mains vides ! Et pourtant ! Oui ! Et pourtant ! La consigne ferme et précise avait été donnée pour qu'on sorte de l'isoloir avec le bulletin de vote de l'autre, du voleur, de l'ennemi et démontrer ainsi qu'on a effectivement voté pour notre candidat, notre fils, notre digne et brave représentant ;

Seuls les vingt membres de ta famille ne sont pas sortis avec les bulletins du brigand. Et au dépouillement des voix, on a vu vingt bulletins jaune bariolé de bleu et de blanc ! Donc, tu as bel et bien trahi la terre, notre terre ! (Bandaman, 24).

Le lecteur-spectateur découvre dans cette réplique le champ lexical de l'élection : « meeting », « affiche », « isoloir », « le bulletin de vote », « dépouillement des voix », « a voté ». Cependant, les remarques faites à l'endroit de N'dakpa sont illustratives de la violation flagrante de l'Article 2 de la loi 2000-514 du 1<sup>er</sup> août 2000 portant Code électoral du pays de l'auteur<sup>1</sup>. L'usage répétitif du pronom indéfini « on » permet de se rendre compte de la violation flagrante des règles élémentaires de la démocratie par la majorité des personnages dans la pièce. Tous s'acharnent sur N'dakpa qui a cru préférable de suivre les consignes entendues à la radio plutôt que de se conformer à la pratique anti-démocratique de bourrage des urnes. Le secret du vote de N'dakpa est dévoilé publiquement. La liberté de voter le candidat de son choix est contestée par les autres qui le traitent de parjure. Et le dramaturge va plus loin dans sa volonté de porter sur scène ces démocraties « bananières » qui écument en Afrique. Cette théâtralisation des démocraties factices se découvre à travers le champ lexical de la guerre et les comparaisons de l'élection à « une guerre » contre « l'ethnie d'en face » (Bandaman, 20, 23, 36)

Par ailleurs, les récurrences des expressions « notre terre » ; « étranger » ; « ethnie » sont

<sup>1</sup> La Côte d'Ivoire, pays d'Afrique de l'Ouest. Le code électoral ivoirien de 2000 est ainsi libellé : «Le suffrage est universel, libre, égal et secret. »

révélatrices de la crise identitaire et de l'ethnicité réactionnaire qui parcourt la fiction théâtrale de Bandaman.

### Identité tribale et citoyenneté nationale dans *Au nom de la terre*

Bandaman a construit son œuvre autour d'un sujet qui a fini par plonger la Côte d'Ivoire dans une crise militaro-politique de 2002 à 2011. Cependant, s'il est vrai que la pièce a des référents dans le monde, qu'elle a à voir avec la vie, elle est avant tout une transfiguration. Ainsi, le poids de la réalité ne saurait annihiler la dimension artistique de l'œuvre de Bandaman. Dès lors, son théâtre se présente comme une sorte de creuset mémoriel et de laboratoire d'expérimentation des relations humaines et sociétales existantes, possibles ou rêvées, à travers lesquels se présentent ou s'inventent la crise identitaire ivoirienne. Une crise identitaire qui a surgi avec le retour au multipartisme à partir des années 1990 et avec la volonté manifeste de certains hommes politiques d'asseoir leur aura dans leur région d'origine avant de se lancer à la quête des suffrages des autres peuples de la Nation ou de la République. Les indices dramaturgiques du débat politique se fondant sur l'appartenance ethnique se découvrent à travers la récurrence des termes « frères », « nos ancêtres », « l'ethne d'en face »...

À cet effet, la réplique liminaire du personnage du Tribun est fortement marquée par la présence du pronom personnel sujet « nous » et de ses variantes que sont les déterminants « notre » et « nos » :

#### LE TRIBUN *voix forte*

Frères et sœurs, l'heure a sonné ! *La foule murmure.*

Oui, je dis que l'heure a sonné ! Notre heure ! Pour retrouver notre honneur, notre dignité notre liberté. C'est-à-dire nos droits !

#### *Applaudissements*

Longtemps, longtemps, oui ! Il y a longtemps que nous attendions cette heure, ce jour, ce moment ! Pause. Comment dites donc ! Des années durant, nous avons été asservis, méprisés, commandés ! Et cela, sur notre propre terre ! (Bandaman, 13)

ZZ

Dans cette réplique constituée de soixante-neuf (69) occurrences lexicales, le pronom « nous » et ses variantes « nos » et « notre » interviennent 8 fois contre 4 pour le mot « heure » et une fois pour les autres mots. La prédominance de la fonction expressive dans le discours du Tribun devant la foule venue l'écouter permet d'attribuer à ce personnage une identité discursive d'homme engagé, voire même de politique démagogue. Le choix des mots et des arguments témoignent de sa prise de position et de sa volonté à convaincre le peuple représenté ici par la foule. Il tente d'abuser le peuple en versant « dans le tribalisme ». (Ki-Zerbo, 66) Ce personnage qui a les traits du bonimenteur césairien dans *Une saison au Congo* entretient des rapports très étroits avec le conteur traditionnel qu'il semble incarner dans cette scène d'ouverture, ce qui favorise la participation du public comme l'indique les didascalies : ... *Une foule autour d'un tribun ; Applaudissements ; la foule exulte.* (Bandaman, 13-14) Cependant, il s'éloigne du personnage de Césaire, du fait de sa volonté à raviver la fibre tribaliste chez les siens. Il sait, comme le dit Joseph Ki-Zerbo, que « si on pose brutalement la question de l'identité à beaucoup de paysans (africains), ils ne vous indiqueront sans doute pas la référence nationale contemporaine, mais plutôt la référence ethnique ». (Ki-Zerbo, 66)

À sa suite, et à l'exception de N'Dakpa, tous les autres personnages utilisent le terme « étranger » pour désigner l'adversaire politique du personnage du Candidat. Suivons à ce propos le prototype de l'homme politique africain qui n'hésite à profiter de l'ignorance du peuple et à le manipuler pour se faire élire :

#### LE CANDIDAT

*Voix d'abord faible puis s'amplifiant progressivement*

Frères et sœurs,

Cousins et cousines,

Frères et oncles,

Vous m'avez sollicité pour que je défende votre honneur, votre dignité bafouée par tant et tant d'années d'un règne scélérat, d'un règne brutal, je veux parler du règne impie de ce bâtard d'étranger... candidat... (Bandaman, 16).

Les propos liminaires qu'énonce le personnage, trahi par la faiblesse de sa voix, brouillent fortement et théâtralement toutes les pistes de la campagne électorale. Le politique sème ici la confusion en traitant son adversaire d'étranger. Il en est ainsi chaque fois qu'il prend la parole dans la pièce. En revanche, le terme « citoyen » a deux occurrences et se situe dans une réplique de N'dakpa :

#### N'DAKPA

La terre n'est pas en colère contre moi, et je me sens libre, en paix avec ma conscience, libre comme un citoyen honnête qui a fait son devoir, qui a choisi. La radio a dit que chaque citoyen était désormais libre de voter pour le candidat de son choix. Où est donc mon crime ? (Bandaman, 26)

Ce personnage, qui apparaît de loin comme le héros de la pièce, permet de saisir le contexte du sujet mis en scène par le dramaturge. L'adverbe « désormais » nous indique que dans un passé récent, l'option de choisir son candidat n'était pas possible. Mais par-delà cette information, nous notons que N'dakpa, a bien saisi le message officiel lancé par le gouvernement à la Radio. Cependant, l'on accuse de trahison pour n'avoir pas suivi ce «  *fils du pays*  », Candidat qui tente d'obstruer la démocratie, voire la cohésion sociale à travers un discours teinté de tribalisme et de violence. L'usage du terme « citoyen » par N'dakpa, « le bon jumeau », permet aussi de saisir l'ampleur de la crise qui parcourt la classe politique dans la pièce. Les assises de la nation et/ou de la République fictive sont menacées. La notion de citoyenneté qui fait appel à des textes juridiques tels que la loi sur la nationalité ou la loi constitutionnelle est totalement absente ou dévoyée dans le discours des hommes politiques représentés ici par Le tribun et le Candidat. Dès lors, tous ceux qui sont originaires d'autres régions du pays sont taxés « d'étrangers ». Ce terme, et Bandaman le montre bien dans sa pièce, qui permettait de désigner un individu d'« une autre tribu », d'« autre ethnie » (Bandaman, 38), de « l'ethnie en face » (Bandaman, 20) ou même d'une autre localité reçu chez soi, prend d'autres significations dans le contexte républicain ou à l'intérieur des frontières héritées de la colonisation occidentale. Dans un tel contexte où la Nation est constituée de plusieurs ethnies<sup>2</sup>, l'homme politique dépourvu de scrupules l'utilise à dessein pour semer la confusion dans l'esprit de la masse populaire « masse politisée » et parvenir à disqualifier ses adversaires en les faisant passer pour des non-nationaux, donc des usurpateurs de postes. L'obstination à se faire élire rime chez le personnage du Candidat avec la haine morbide de l'autre et c'est justement pour dénoncer cette laideur morale que le dramaturge l'a flanqué d'une trivialité ignoble qui lui fait gratter « son cul » en plein meeting (Bandaman, 19) et d'un nanisme qu'il tente de surmonter avec ce grotesque escabeau qui le rend encore plus ridicule. Ses suiveurs, aux noms tristement expressifs ou négativement connotés, s'associent à lui pour faire triompher l'appartenance ethnique ou tribale à travers des pratiques obscures que dénonce le dramaturge. Ils payeront de leur vie leur haine funeste et morbide pour N'dakpa et ceux qu'ils qualifient d'étrangers. D'où le tragique de l'identité.

78

### **Le tragique de l'enjeu identitaire et l'identité dramaturgique dans la pièce**

#### **Le tragique dans la pièce**

Comme l'affirme Sylvie Chalaye, dans son ouvrage, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, la question identitaire peut « provoquer des bouleversements énormes, susceptibles d'ébranler les valeurs ordinaires de l'humanisme ». (Chalaye, 50)

Dans la pièce de Bandaman Maurice, le tragique naît justement de cette remise en cause des valeurs humaines : l'éthique et le respect de la vie humaine dans un débat dont la visée noble est l'élection de ses dirigeants par le peuple et pour le peuple. Cependant, cet exercice de la démocratie tourne vite à un débat sur l'origine de l'adversaire. Et tous les moyens sont utilisés y compris les plus pernicious et macabres pour prendre le dessus sur celui que l'on considère comme « un usurpateur de nationalité ». Le choix d'une position critique face aux problèmes contemporains semble s'exprimer chez le dramaturge par le détournement tragique des codes culturels, renversés ou rendus ambivalents. Dans sa volonté de se faire élire et barrer ainsi la route à « l'étranger », le Candidat, avec la complicité et l'aide des sinistres personnages que sont Woblé, N'daté et Blaté, s'adonne à des pratiques déviantes qui font intervenir le crime. Cela s'illustre à travers cette cérémonie rituelle à la deuxième partie (Bandaman, 19-23) et au cours de laquelle le sorcier Woblé invoque les fétiches et les aïeux. Le Candidat et ses complices s'abreuvent de sang humain. L'on assiste dans cette deuxième partie à la mise en scène de la face hideuse de la politique et le dramaturge se sert des aspects les plus obscurs de

<sup>2</sup> En Côte d'Ivoire, l'on dénombre plus d'une soixante d'ethnies.

la tradition pour mettre en exergue le tragique qui en constitue l'un des versants. À travers cette scène qui se présente comme une véritable pièce intérieure, le dramaturge nous plonge dans une atmosphère métaphysique où comme dans le théâtre antique les dieux sont aux commandements du fait tragique. Dans l'optique de se faire aider pour bouter hors de « leur terre », les personnages de Bandaman Maurice se mettent sous le pouvoir des divinités que sont : La terre, l'eau, Tétékpan, Lokossué, Bohoussou, Djèblè, Goliblè , ... :

**WOBLÉ :**

Faites descendre la foudre sur la tête des étrangers qui veulent faire main basse sur notre terre. Et n'épargnez point ceux de nos frères devenus leurs complices. Rendez ces traîtres impuissants, afin qu'ils ne polluent pas notre terre d'autres traîtres !

*Il déverse le sang sur la terre. Il en arrose les fétiches. Puis au candidat.*

Fils ! À genoux devant les fétiches ! (Bandaman, 21)

La faute tragique apparaît en filigrane dans cette invocation de la foudre et partant de la malédiction de ceux que l'on appelle abusivement et injustement « étrangers » et leurs supposés complices au sein de la tribu. Obnubilé par la politique et profitant de l'ignorance du peuple, le Candidat et ses complices attirent la malédiction sur eux. Ce qui arrive conséquemment par une sorte d'inversion digne d'une pièce comique. L'ironie du sort de la tragédie grecque transparaît ici, à la différence le héros n'est pas pris à son propre piège, mais un collectif de personnages secondaires qui poussés par l'excès de haine entreprennent des actions macabres. N'dakpa qui a voté avec toute sa famille pour l'adversaire est la victime toute désignée par les personnages aux noms lugubres et aux desseins funestes. Finalement la situation se retourne et c'est N'dakpa qui enterre N'datè, son frère jumeau-ennemi, le premier à subir le courroux des dieux, et assiste en témoin à la confession et à la mort des deux autres complices que sont Woblé et Blatè. Ici, le tragique, consécutif à la crise identitaire, « surgit comme une violence » (François Chirpaz, 13) et déclenche la mort. Cette pièce qui reflète l'obituaire de la violence politique africaine place le lecteur-spectateur dans une situation de contemplation de la démesure qui en mûrissant produit l'égarement. La démesure du désir de faire élire un fils de la tribu et le rêve de débarrasser leur pays de tous les « étrangers » deviennent pour les rois personnages un défi à la mort et c'est de cette « épreuve de l'excès qui bouleverse l'existence » que naît le tragique dans la pièce de Maurice Bandaman. Les empoisonnements bilatéraux et/ou les suicides publics de Blatè et de Woblé, à la fin de la pièce, donnent à celle-ci toute sa dimension de dénonciation et de condamnation du nationalisme fanatique. Cependant, quelle écriture sous-tend ce tragique dans *Au nom de la terre* ?

79

**L'identité dramaturgique de Maurice Bandaman dans *Au nom de la terre***

Au niveau formel, *Au nom de la terre* est une pièce structurée en six (6) parties. Ce découpage qui ne répond à aucune exigence établie est repérable grâce à des marques volontairement mises entre les parties. Par ailleurs, les autres indices permettant d'identifier les parties, sont des didascalies introductives qui commencent par « Un jour. » (Bandaman, 13) ; « Une nuit noire. » (Bandaman, 19) ; « Un autre jour. » (Bandaman, 23) ; « Encore une autre nuit. » (Bandaman, 35) ; « Un autre jour. » (Bandaman, 45). Cette imprécision des jours et des nuits, nous plonge dans l'univers du conte africain dont l'une des formules sacrées et bien connue est : « Il était une fois... ». Ce recours aux ressources de la littérature orale pour donner forme à son texte théâtral, est renforcé par la présence du Tribun qui intervient tel Le Bonimenteur qui ouvre la scène 1 de *Une saison au Congo*. À la manière du conteur traditionnel, il prend à témoin son public et l'intègre à l'espace du récit. Toute chose qui participe de la prise de conscience du destin tribal et favorise même le sentiment d'une identité nationale basée sur l'appartenance ethnique.

Le mélange des genres se découvre également à travers les proverbes dans les discours des personnages et la poéticité des incantations au tableau 2 où le dramaturge nous fait découvrir le personnage du sorcier dans toute sa dimension de personnage théâtral. Le personnage du sorcier, comme le dit F. X. Cuhe, est un personnage de la vie traditionnelle africaine ayant une valeur

théâtrale par lui-même. Et cela par le fait que son « activité professionnelle est du théâtre vivant ». (F. X. Cuche, 138) Comme le dit TroDéhodans son livre *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Maurice Bandaman « manifeste éloquemment l'ambition de donner une vision totalisante de la création artistique ou littéraire » (Roger TroDého, 57). Partant de là, *Au nom de la terre* est le lieu géométrique de tous les genres : conte, poésie, *récit*. « Elle est également musique, c'est-à-dire rythme, c'est-à-dire réalité essentielle de cette chose qui amène et explique l'univers ; geste, c'est-à-dire communion avec l'univers cosmique ; source d'émotion ; parole, cela veut dire force vitale, germe générateur. » (Barthélémy Kotchy, 10)

La dramaturgie de Maurice Bandaman est une esthétique de rupture digne d'un révolté. Elle intègre harmonieusement, nous l'avons déjà dit, l'héritage africain dans le texte écrit à l'occidental. La didascalie introductive et les répliques ci-dessus corroborent cette vision de la représentation de l'activité du sorcier :

Une nuit noire. Forêt sacrée. Des statues, des fétiches, des masques, des squelettes d'hommes, et d'animaux. Des œufs de poule ici et des plumes là. Décor lugubre et austère, faiblement éclairé par une lumière rouge. Quatre hommes et une femme font leur entrée. Tous ont les reins ceints percale blanche, la poitrine nue sauf la femme qui porte une autre percale blanche autour de la poitrine/. On distingue le candidat parmi les quatre hommes.

**WOBLÉ** au candidat :

Fils, place-toi devant le fétiche ! Et il lui indique une statue noire dressée sur un mortier renversé. Le candidat se place devant le fétiche. Woblé s'adresse à la femme. Et toi Blatè, place-toi là, à gauche. Et toi, Wo-oklè, place-toi là. Toi, N'datè place-toi à côté de moi !

Woblé tient un gobelet en terre dans les mains. Il le lève au-dessus de sa tête. (Bandaman, 19-20).

La didascalie introductive nous laisse voir des accessoires de la vie mystique africaine dans laquelle le sorcier constitue un personnage essentiel voire même le gardien. Par ailleurs, la mise en place scénique que l'on découvre dans le discours de Woblé et les gestes tels que décrit par les didascalies intégrées mettent le lecteur-spectateur en présence d'une exploitation optimale de la puissance dramatique du sorcier africain dans la pièce. La présence du sorcier avec tout son appareil extérieur (statues, masques, squelettes, œufs, décor lugubre, ...) crée une réalité théâtrale à l'intérieur de la pièce.

80

Ainsi, le dramaturge allie-t-il à la tragédie politique, les ressources traditionnelles de l'art dramatique et le pouvoir maléfique des divinités africaines. Par ailleurs, la mise en action des personnages issus du peuple mais dont l'onomastique est fortement suggestive participe de l'originalité du corpus. Le tragique rend bien compte de la nature tragique de la politique car comme le dit Jean-Marie Domenach «...la politique est naturellement tragique ; elle met en mouvement des forces qui débordent et subjuguent les volontés, ... ». (Jean-Marie Domenach, 143)

L'esthétique de Maurice Bandaman est riche des apports de la culture africaine, de sa culture d'origine et de son expérience de la pratique politique depuis les années 1990 et voire même avant. Aussi fait-il montre dans sa pièce d'une dramaturgie dont les conventions quelque peu subversives marquent une rupture avec celles des dramaturges des générations précédentes.

## Conclusion

*Au nom de la terre* met en scène un jeu électoral sur fond de crise identitaire qui tourne très vite au tragique. Cette pièce éminemment politique tourne en dérision les leaders africains et, partant, tous les leaders politiques qui s'arc-boutent sur leur ethnie pour s'adonner à des pratiques criminelles en vue d'assouvir leur passion politique. Dans la pièce, la confusion entre nationalisme et tribalisme est entretenue pour des raisons manifestement démagogiques. La haine morbide dont « le mauvais jumeau », N'datè fait montre vis-à-vis de N'Dapka, le « bon jumeau » est une métaphore saisissante de l'absurdité du débat sur la question identitaire. Le Tribun et son Candidat qui empruntent leur art oratoire au conteur traditionnel africain participent autant que la structure de la pièce et le personnage du sorcier, à la manifestation d'une esthétique dramatique propre à Maurice Bandaman. À travers une dramaturgie originale où se mêlent ressources de l'oralité et les formes dramaturgiques traditionnelles africaines, l'auteur tourne en dérision les antagonismes mortels dans les États africains en proie à ces débats stériles sur l'identité nationale. Le tragique qui fait son apparition au fil de la pièce pour se cristalliser au tour des suicides des sinistres personnages de Blatè et de Woblé est la preuve de la condamnation de leur attitude et de tout ce qu'ils ont entrepris afin saper les bases du débat démocratique. Par-là, le dramaturge se veut un défenseur de la démocratie débarrassée de ses scories.

**Bibliographie**

- BANDAMAN, Maurice. 2000. *Au nom de la terre*, Abidjan, PUCI, 48p.
- CHALAYE, Sylvie. 2001. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, PUR.
- CHIRPAZ, François. 2003. « Dire le tragique », *Rhétoriques de la tragédie*, Paris, PUF, pp.11-27.
- CUCHE, F. X. 1971. « L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel dans le théâtre négro-africain moderne » *Les Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*, Paris, Présence Africaine, pp.137-142.
- DOMENACH, Jean-Marie. 1967. *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 315p.
- HOURANTIER, Marie-Josée. 1984. *Du rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 286p.
- KI-ZERBO, Joseph. 2007. *Repères pour l'Afrique*, Dakar, PanafrikaSilex/Nouvelles Sud,
- KOTCHY, Barthélémy. 1971. « Discours inaugural » *Les Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*, Paris, Présence Africaine, pp.9-12.
- MOESSINGER, Pierre. 2000. *Le jeu de l'identité*, Paris, PUF, Coll « Le sociologue »,.
- PRUNER, Michel. 2005. *La fabrique du théâtre*, Paris, Armand Colin, 266p.
- TRODÉHO, Roger. 2005. *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 199 p.
- RICŒUR, Paul . 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.



# C AHIER DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE

## LINGUISTIQUE ET SOCIOLINGUISTIQUE

---

Nanourougo COULIBALY	85
<i>Discours médiatique et perpétuation des antagonismes</i>	
Nabil SADI	95
<i>Les constructions syntaxiques dans le français parlé radiophonique : Coordination et subordination</i>	
Jean-Martial TAPE	
<i>Impact de l'actualité des crises ivoiriennes de 2002 à 2011 sur le français</i>	109



## DISCOURS MÉDIATIQUE ET PERPÉTUATION DES ANTAGONISMES

Nanourougo Coulibaly  
Docteur en lettres modernes  
Enseignant-chercheur  
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody, (Côte d'Ivoire)

### Résumé

*S'inscrivant dans la dynamique du questionnement sur le pouvoir des médias et notamment des médias de la presse écrite pris comme facteur structurant de l'espace public, cette étude entend démontrer que le discours médiatique ivoirien est davantage un ferment de perpétuation des antagonismes politiques en place en Côte d'Ivoire. Elle part du principe que cette dynamique découle des choix discursifs opérés par les instances productrices des discours médiatiques. Ces choix discursifs sont perceptibles dans la manière de rendre compte et de désigner les faits et dans le niveau d'investissement du locuteur dans son discours. L'analyse portera sur ces dimensions de la discursivité qui trahissent les différents points de vue et les perceptions divergentes qui contribuent à l'animation de l'espace public.*  
**Mots clés :** *Discours médiatique, subjectivité, point de vue, confrontation, Côte d'Ivoire.*

### Abstract

*As part of the dynamics of questioning the power of media including print media taken as a structuring factor of public space, this study aims to demonstrate that the Ivorian media discourse is more a continuation of close political antagonisms up in Côte d'Ivoire. It assumes that the dynamics resulting discursive choices made by producing instances of media discourse. These discursive choices are perceptible in the manner of reporting and designate the facts and in the level of investment speaker in his speech. The analysis will focus on these dimensions of discursive betraying the different points of view and differing perceptions that contribute to the animation of public space.*  
**Keys words:** *Media discourse, subjectivity, perspective, confrontation, Côte d'Ivoire.*

## Introduction

Composante essentielle de l'espace public, le discours médiatique constitue un facteur de premier niveau dans la formulation des opinions et des imaginaires. Dans le contexte ivoirien, les médias de la presse écrite ont acquis une influence grandissante par le nombre de quotidiens qui interagissent mais aussi par les différents modes de consultation de leurs publications par le lectorat. L'on note ainsi l'achat de numéros auprès des revendeurs, la consultation sur le portail [www.abidjan.net](http://www.abidjan.net) ou encore la revue des titres, chez les revendeurs, communément appelée titrologie. La titrologie est une forme de consultation des journaux de la presse écrite-très courante à Abidjan-qui consiste à se tenir debout devant les kiosques à journaux, en général, le matin, à lire les titres qui occupent la une, à se faire opinion sur la base des titres et à fonder commentaires et prises de position sur l'actualité à partir des brides d'informations parfois tronquées ainsi récoltées. C'est à cette pratique qu'est consacré le présent travail qui entend démontrer que le discours médiatique ivoirien est davantage un ferment de perpétuation des antagonismes politiques en place en Côte d'Ivoire qu'un vecteur d'information citoyenne. Elle part du principe que cette dynamique découle des choix discursifs opérés par les instances productrices des discours médiatiques. Ces choix discursifs sont perceptibles dans la manière de rendre compte et de désigner les faits et dans le niveau d'investissement du locuteur dans son discours. L'analyse portera sur ces dimensions de la discursivité qui trahissent les différents points de vue et les perceptions divergentes qui contribuent à l'animation de l'espace public. Par ce choix d'analyse, l'étude s'inscrit, Sur le plan théorique et méthodologique, dans la lignée des travaux de la linguistique de l'énonciation telle que définie par Kerbrat Orecchioni<sup>1</sup>, des travaux sur la polémique<sup>2</sup> notamment dans sa dimension médiatique et de l'analyse lexicale.

1 Catherine K. Orecchioni. 2009. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris Armand Colin.

2 Albert, Luce et Nicolas, Loïc. 2010. *Polémique et rhétorique de l'antiquité à nos jours*, Bruxelles, de boeck ducolot.

## La subjectivité dans les titres de presse des médias ivoiriens

Le niveau de subjectivité d'un acte de discours est fonction de la présence plus ou moins manifeste du locuteur en tant que sujet dans son énonciation. Sur cette base, on dira qu'il y a subjectivité si dans le discours d'un locuteur on note les traces de sa présence, de son point de vue. S'il s'y met en scène d'une quelconque manière en rendant perceptible son engagement personnel. Dans l'autre sens, moins il est présent en tant que sujet plus le discours paraîtra objectif et indépendant du sujet et de ses opinions. Ainsi définie, on dirait, à première vue, que les titres de presse brillent par leur objectivité pour la simple raison qu'ils sont dominés par la modalité délocutive qui ne laisse aucune place aux indices attestant de la présence du locuteur dans son énoncé. Une analyse plus approfondie révèle cependant une diversité de formes de manifestation de la subjectivité. Elle est susceptible de se manifester dans le matériel lexical utilisé par le locuteur, dans l'organisation du discours et consiste en une mise en scène du locuteur ou au contraire en une prise de position idéologique de sa part.

### La mise en scène du locuteur dans les titres à la « une »

La mise en scène du locuteur signe de mise en évidence de son engagement subjectif se réalise à travers plusieurs faits discursifs dont les modalités d'énonciation. Plus précisément, l'on note dans le corpus la modalité exclamative et la modalité interrogative. Elle est également construite par des phénomènes stylistiques tels que la répétition lexicale.

La subjectivité énonciative est liée à la présence de traces du locuteur dans son énonciation. Elle signale sa présence en tant que sujet. Elle est perceptible à travers certaines modalités d'énonciation qui, parce qu'elles mettent en avant une réaction émotive du locuteur, relèvent de la subjectivité. Ainsi, l'on a la modalité exclamative et la modalité interrogative. La modalité exclamative est mise en évidence par la phrase de type exclamatif qui, tout en déclarant, constatant, ou révélant un fait, un phénomène, traduit une réaction émotionnelle ou un état psychologique du locuteur. Les titres suivants collectés dans le traitement de l'événement discursif relatif au transfèrement de Lg<sup>3</sup> à la CPI illustre cette tendance :

86

Ouattara livre Gbagbo à la CPI  
Adieu la réconciliation !  
La lutte continue !  
**Notre Voie du 30 novembre 2011**

Transfèrement de Gbagbo à la CPI  
La honte !  
Ouattara enfin satisfait !  
**Le Temps du 30 novembre 2011**

Première comparution de Gbagbo à la CPI  
Tout est faux !  
Voici ses mensonges  
**Le Patriote du 06 décembre 2011**

La modalité exclamative qui se manifeste par la présence de points d'exclamation sur le plan typographique traduit un état d'esprit du locuteur qui s'indigne, marque son étonnement, sa stupéfaction. Ces titres évoluent entre stupéfaction, consternation et exaspération du locuteur face à l'information annoncée. Il s'agit du « transfèrement de Lg à la CPI » ou de la « Première comparution de Gbagbo à la CPI ». Ces éléments d'information sont suivis par une réaction émotive du locuteur construite par l'exclamation. La modalité interrogative se rencontre dans une situation d'échange ou

d'interlocution. Elle implique nécessairement la présence d'au moins deux interlocuteurs. C'est un acte de langage spécifique consistant à interroger, à poser des questions qui traduit la volonté d'un locuteur d'établir un lien avec son interlocuteur dans le but d'obtenir des informations de lui. Dans un autre sens, la modalité interrogative est destinée à créer un état émotionnel chez l'interlocuteur plutôt qu'à obtenir une information. Elle pourrait également être une prise en compte des préoccupations communes au corps social par le locuteur. Enfin elle peut être une simple question rhétorique. Au niveau formel, la modalité interrogative se réalise dans la phrase interrogative avec notamment l'inversion du sujet, la présence d'un mot interrogatif et du point d'interrogation. Dans le corpus cette modalité s'illustre dans les énoncés suivants :

Drame à répétition, instabilité chronique

Qui brûle l'ouest ?

L'origine et les noirs desseins d'une si longue tragédie

***Le Patriote du 24 juillet 2012***

Drame de la fête de la lumière...

Poisson ou sacrifices humains ?

***Notre Voie du 04 janvier 2013***

Menaces de déstabilisation du régime Ouattara

Miaka sera-t-il arrêté ?

***Le Nouveau Réveil du 12 avril 2012***

Sale temps pour les anti-Gbagbo

Après Wade et Sarkozy

A qui le tour ?

***Notre Voie du 08 mai 2012***

Dans ces interrogations, il se dégage un locuteur qui s'interroge lui-même ou qui semble s'adresser à un interlocuteur. Ces deux versants de l'interrogation (versant subjectif et versant intersubjectif) sont pertinents parce qu'ils nous ramènent toujours à la question du sujet dont ils reflètent un état d'esprit. De manière spécifique, la modalité interrogative du corpus s'inscrit dans une dynamique de problématisation car il s'agit, pour le locuteur, de soulever un problème ou d'orienter les regards de l'interlocuteur vers un aspect ou une lecture innovante d'un élément factuel. Ainsi, sur la question de l'instabilité à l'ouest, *Le Patriote*, pendant que, de manière générale, l'on s'apitoie sur les souffrances des victimes, porte son regard sur les origines des violences en posant une question qui met cet aspect au centre des préoccupations. Ce procédé de problématisation est aussi perceptible dans la publication de *Notre Voie* du 04 janvier 2013 qui porte sur le drame intervenu à Abidjan lors des fêtes de fin d'années et ayant occasionné des pertes considérables en vies humaines. En s'interrogeant s'il s'agit de la « poisson » ou de « sacrifices humains », le locuteur suggère l'idée qu'au-delà de la thèse de l'accident, cet événement peut être le résultat d'un sacrifice humain. Enfin, dans les commentaires consécutifs à la défaite de Nicolas Sarkozy en France en 2012, précédée de celle de Wade au Sénégal, considéré par une certaine opinion en Côte d'Ivoire comme des 'anti-Gbagbo', *Notre Voie* pose la question de savoir le prochain 'anti-Gbagbo' qui sera défait. Les modalités interrogatives construites avec les points d'interrogation induisent une relation d'intersubjectivité dans la mesure où il y a une sollicitation directe de l'allocataire. On note cependant qu'au-delà de l'interlocution, il y a une volonté nette du locuteur d'influencer la lecture des événements de l'interlocuteur ou de susciter chez les destinataires, notamment ceux qu'il considère comme 'anti-Gbagbo', ce dernier la crainte et la peur d'une prochaine chute.

Le dernier élément de la mise en scène du locuteur dans le corpus est la répétition. Dans un discours, la répétition consiste à reprendre une unité lexicale ou une séquence phrastique qui se trouve ainsi mise en évidence par rapport aux autres items lexicaux. Dans ce sens, elle traduit toujours une

intention, un choix discursif du locuteur qui laisse transparaître, du coup, sa perception personnelle. Dans le corpus, la répétition se manifeste à divers niveaux et les énoncés ci-dessous reviennent sur quelques une de ses occurrences :

Prétendus actes de déstabilisation

Faux, faux et faux !

Des « preuves » arrachées sous la torture

***Le Temps du 14 juin 2012***

Déstabilisation de la Côte d'Ivoire

Tout, tout tout

Sur le putsch du FPI

***Le Patriote du 13 juin 2012***

Manifestation hier à la Haye pour la libération de Gbagbo

Foule, foule, foule !

***Notre Voie du 13 aout 1012***

Ces éléments répétés affichent clairement une réaction émotive au-delà, de la dimension sémantique, du locuteur dans l'approche des faits dont il rend compte. La répétition de l'adjectif "faux", du substantif "foule" et du déterminant "tout" parfois accompagné d'un point d'exclamation trahit une appréciation du locuteur mettant en avant son engagement dans le processus de traitement des faits et des événements.

### **L'expression d'une opinion ou d'un point de vue du locuteur**

La subjectivité dans le discours des titres à la une peut aussi se révéler dans la mise en évidence d'un point de vue ou d'une opinion du locuteur. L'expression de ce point de vue se réalise par divers procédés dont notamment la désignation des êtres, des choses et des phénomènes occupant l'espace public. La publication du quotidien *Le patriote* du 11 avril 2012 est très éloquente sur cet aspect des choses. Consacré à la commémoration du 11 avril 2011, date de l'arrestation de Lg par les troupes fidèles à Ado après plusieurs mois de conflit, ce quotidien procède à une désignation orientée des acteurs présents. Pendant qu'il désigne certains comme « héros » ou « artisans de la libération », les autres sont vus comme des « bourreaux ». Pour le locuteur, Choi et Compaoré ont le sens de l'« engagement » et de l'« honneur » alors que Blé Goudé est une « âme damnée », Simone Gbagbo une « femme fatale » et la RTI « télé mille collines ». Ces désignations constituent le reflet de la position idéologique du locuteur dont elles mettent en évidence l'attitude appréciative sur certains acteurs de premier niveau intervenus dans la crise qui a secoué la Côte d'Ivoire de novembre 2010 à avril 2011 et dont les résurgences continuent de rythmer l'espace public ivoirien. Cette lecture découle d'un point de vue dans la mesure où les événements dont elle traite ne disposent pas d'une seule interprétation. La preuve se trouve dans les titres qu'un autre quotidien de la place leur consacre :



La commémoration de ce qui est perçu comme une libération, est selon les quotidiens *Notre Voie* et *Le Temps*, la commémoration d'un coup d'État opéré par la France ou encore de l'abatement des « ténèbres » sur la Côte d'Ivoire. Cela, bien entendu, met en évidence un point de vue du locuteur et de la ligne éditoriale des quotidiens cités. Ce constat est également fait dans les désignations de Alassane Ouattara, la mission des Nations Unies en Côte d'Ivoire, de la France et de l'ex-président Sarkozy.

Massacres, expropriations, emprisonnements

L'Onu complice des bourreaux des ivoiriens

*Le Temps* du 17 septembre 2012

Pour arrêter la dictature de Ouattara

Jean Luc Mélenchon met la pression sur Hollande

*Notre Voie* du 07 octobre 2012.

Prétendu « document explosif de l'Onu »

Une mascarade au secours d'une dictature aux abois

*Le Temps* du 08 octobre 2012

Jean-Marc Simon

L'homme qui a mis le feu à la Côte d'Ivoire

*Notre Voie* du 04 octobre 2012

Ces quatre parutions se signalent par le jugement émis sur l'ONU qui est le « complice des bourreaux des ivoiriens », le pouvoir de Ouattara vu comme une « dictature », le rapport des Nations Unies jugé comme « mascarade » et sur l'ambassadeur de la France en Côte d'Ivoire, Jean-Marc Simon qui est un pyromane. Elles sont alors des supports de mise en avant d'un point de vue et traduisent un positionnement politique. Dans la même veine, le procès de Gbagbo, selon une partie de la presse ivoirienne relève du complot et est constamment désigné comme tel :

Procès du Président Gbagbo

La CPI avoue enfin le complot

*Le Temps* du 29 octobre 2012

## Crise postélectorale en Côte d'Ivoire

Le rapport de Mbéki qui dévoile le complot

*Le Temps* du 08 octobre 2012

Il y a, dans ces énoncés, la mobilisation de la théorie du complot qui sert de grille de lecture à toute la situation vécue par Laurent Gbagbo et ses compagnons. Les procédés de désignation se révelent, à partir de ces énoncés, comme un moyen de mise en évidence du point de vue généralement appréciatif et des choix politiques du locuteur. Ces points de vue et choix des journalistes restent tributaires de la ligne éditoriale des publications qui les endossent.

La mise en évidence du point de vue se manifeste aussi par le moyen des verbes d'attitude qui accompagnent, introduisent ou encadrent les propos attribués à des instances citées dans le discours du locuteur.



90

A la une du quotidien *Le Temps*, deux verbes (cafouiller et contredire) construisent le point de vue du journaliste sur des attaques des positions des FRCI (Force républicaine de Côte d'Ivoire) au poste frontalier de Noé. Les propos cités du Ministre de la défense et du commandant de la zone concernée par les attaques viennent en soutien illustratif à ce point de vue dans la mesure où ils apparaissent contradictoires et mettent en évidence l'absence de coordination que le point de vue du journaliste évoque. Pour *Le Patriote* ce sont les verbes « charger » et « ruser » qui mettent en exergue de l'opinion du locuteur. Ces verbes fournissent une orientation de lecture au lectorat et appellent ainsi à comprendre l'attitude du procureur Bensouda et celle de la défense de Lg sous l'angle de vue que le locuteur a adopté. Dans l'un comme dans l'autre, il y a une interprétation de l'acte locutoire ; interprétation orientée selon la perspective et le positionnement idéologique du sujet énonciateur. Cette tendance est récurrente dans les titres de presse qui constituent notre corpus et comporte une forte teneur argumentative.

Un autre facteur de construction d'un point de vue dans les titres de presse à la « une » réside dans le phénomène de modalisation. La modalisation est le fait d'introduire dans un énoncé une part de subjectivité. La présence de l'émetteur ne se limite pas qu'à la présence des pronoms (je, nous, mon, notre...). En effet, l'émetteur peut aussi manifester sa subjectivité, en indiquant par des indices ses sentiments ou son avis par rapport à ce qu'il dit, même dans un texte à la troisième personne. On appelle modalisation l'ensemble de ces indices qui marque la présence de ce locuteur par un commentaire. Le commentaire peut porter sur la probabilité : Il évalue alors le degré de vérité, de certitude de l'énoncé qui est probable, obligatoire, certain, possible, tout autre. L'information est plus ou moins sûre. Il peut également être appréciatif (évaluatif) ou affectif. Il exprime alors le jugement de l'énonciateur, favorable ou défavorable, sur l'information qu'il nous donne. De façon pratique dans le corpus, la modalisation se manifeste par le moyen de verbes qui traduisent le jugement, l'obligation,

la volonté, la permission, l'opinion. Pour illustrer cette orientation discursive dans le corpus, nous analysons la reprise dans la presse du procès du Général Dogbo Blé dans le cadre des procès engagés par le pouvoir en place en Côte d'Ivoire. Chef de la Garde Républicaine lorsque Lg était au pouvoir, il est accusé d'avoir commandité l'assassinat du Colonel-Major Dosso.

Procès des assassins du Colonel-Major Dosso

Tous les prévenus accablent Dogbo Blé

***Le Nouveau Réveil* du 8 octobre 2012**

Procès de l'assassinat du Colonel Dosso Adama

Dogbo Blé ment, ment

***Le Patriote* du 9 octobre 2012**

Procès des militaires pro-Gbagbo

Dogbo Blé démonte les accusations

Le procès comme si vous y étiez

***Notre Voie* du 9 octobre 2012**

Trois verbes attirent notre attention dans ces titres. Ce sont « accablent » dans *Le Nouveau Réveil*, « ment » dans *Le Patriote*, et « démonte » dans *Notre Voie*. Chacun de ces verbes est en rapport avec Dogbo Blé qui y apparaît soit en agent soit en patient. Lorsqu'il est agent comme c'est le cas dans *Le Patriote* et *Notre Voie*, l'on perçoit deux visions opposées ou deux lectures opposées de son action. Pendant qu'il « ment » pour l'un, il « démonte » pour l'autre. Il est clair que les choix des verbes pour rendre compte de l'action de Dogbo Blé lors du procès relève du point de vue selon lequel chaque quotidien regarde le procès et interprète les événements. Cette analyse est confortée par la qualification même du procès. Ainsi, pour *Notre Voie* c'est le procès des militaires pro-Gbagbo et non pas des assassins présumés du Colonel Dosso conformément aux chefs d'inculpation retenus contre les prévenus. Cette désignation procède à un cadrage qui a le mérite d'occulter les chefs d'inculpation retenus et d'orienter les regards vers un procès politique. L'autre aspect apparaît dans le titre de *Le Nouveau Réveil* où Dogbo est le patient qui n'a plus l'initiative et se trouve donc « accabler » par tous les prévenus. Le verbe « accabler » trahit ici une interprétation relevant de la manière de voir du locuteur. C'est en effet lui qui estime qu'un prévenu est « accablé » par les autres. Cette dynamique traverse les titres de « une » des quotidiens ivoiriens sans exception et contribue à construire l'image d'une presse d'opinion fortement marquée par son positionnement dans le champ politique.

Ces trois éléments permettent d'établir la présence du sujet dans les discours des titres de couverture des journaux de la presse quotidienne ivoirienne. Par ailleurs, cette présence qui trahit un engagement personnel permet à l'analyste de distinguer deux paliers discursifs qui interagissent et qui s'affrontent. Ce qui permet d'établir deux pôles en conflit dans l'espace discursif de référence. Plus simplement, c'est la « presse bleue » ensemble des journaux favorables à Laurent Gbagbo contre la « presse verte » qui regroupe les publications proches du pouvoir d'Alassane Ouattara. Par les actes de langage réalisés, les locuteur-journalistes envisagent d'agir sur le contexte interlocutif notamment sur l'auditoire en dénonçant une vision ou une interprétation des faits, en posant sa perception comme évidente et ses sources comme indiscutables. Cette confrontation de la parole politique dans les discours médiatique met en évidence une société bipolarisée dominée par une vision manichéenne dans laquelle chaque pôle se présente comme l'incarnation du bien absolu pendant que l'autre incarne le mal tant par son être que par ses actes.

## Alimentation des communautés discursives étanches

L'orientation des médias vers une visée persuasive qui se manifeste dans les titres de couverture contribue au maintien et à la fortification des pôles antagoniques hérités du champ politique. Un indicateur de cette tendance se situe au niveau des personnalités dont les discours sont rapportés. De manière systématique, la presse bleue donne la parole à des personnalités favorables au régime de Laurent Gbagbo. Ils (leurs propos) servent alors de preuves ou de témoignage visant à les crédibiliser et à renforcer la conviction de l'auditoire qui leur est favorable et auquel ils choisissent de s'adresser. Ce choix discursif se confirme surtout avec les items lexicaux qui permettent d'introduire le discours rapporté en question. Toute les fois où un propos appartenant au camp adverse est cité, il est affaibli, contesté ou modalisé par les introducteurs du discours direct. Cette tendance est également présente dans la presse favorable au pouvoir en place en Côte d'Ivoire. Cet aspect des choses affecte considérablement le pluralisme médiatique ivoirien. Les organes de presse desquels provient le corpus consacre un pluralisme de premier niveau puisqu'aucun d'eux ne reflètent la pluralité des opinions en présence. Chacun est plutôt le reflet d'une seule opinion ce qui en fait une presse partielle et partielle contribuant au maintien de deux communautés discursives imperméables. Chacune à son héros et ses bourreaux. Chaque héros, dans le réseau discursif, passe ainsi de son statut de héros pour l'un à bourreau pour l'autre. Ainsi, Laurent Gbagbo est paré de tous les attributs du bon, du rédempteur, de l'africaniste, du démocrate, de la victime du système international et des ennemis de l'Afrique dont Sarkozy est le porte-flambeau. Ce dernier est dépeint avec les épithètes les plus abjectes par une partie de la presse à partir des titres de couvertures. Pendant ce temps, Alassane Ouattara, le champion d'une partie de la presse est célébré comme le bâtisseur, le maître de la finance mondiale. Pour l'autre tendance, il est présenté comme un agent au service des intérêts occidentaux qui livre la Côte d'Ivoire aux « étrangers », un oppresseur, un fossoyeur des libertés chèrement acquises etc. Dans ce processus de support à la polarisation politique, le discours fait régulièrement appel à une certaine mémoire discursive qui se manifeste à travers les mots en rapport avec la toponymie, l'anthroponymie, l'histoire récente ou lointaine. Là encore, on assiste à la mise en place de deux lignées discursives antagonistes. Les journaux bleus se créent ainsi une filiation discursive avec les combattants pour l'indépendance de l'Afrique et développent par conséquent une rhétorique anticoloniale. Ils n'hésitent donc pas à établir un parallélisme de situation entre Laurent Gbagbo et des personnalités historiques comme Lumumba, Nkrumah et même Nelson Mandela. Les verts jouent quant à eux sur la rhétorique de la lutte contre l'impunité et n'hésitent donc pas à ressasser les violences attribuées à Laurent Gbagbo et à ses proches. On pourrait ainsi convenir que l'on voit se mettre en place dans les discours polémiques des généalogies entières de figures mémorielles, dans les lignées desquelles les polémistes tentent de s'inscrire afin de s'appropriier leurs arguments, de transférer sur leur propre discours, l'autorité, la force persuasive et les victoires des discours ancestraux (Luce Albert et Loïc Nicolas, 27).

Adosser son discours à une mémoire discursive participe donc de la quête de légitimité inhérente à toute initiative persuasive. Chaque versant du l'espace discursif se trouve un ensemble de références discursives ayant pour soubassement un certain imaginaire de l'espace public pour renforcer la ligne argumentative. Le recours à la mémoire des dires intervient aussi dans une dynamique de disqualification de l'autre et de valorisation de soi et son héros. C'est le cas notamment lorsque les titres de couverture rappellent des discours antérieurs d'une personnalité qu'ils mettent en rapport avec des discours actuels afin de ressortir la constance et les contradictions inhérentes aux productions discursives d'une seule et même personne sans tenir compte de la situation exacte de production. Négligeant le risque de décontextualisation des dires, ils exploitent cette mémoire des dires à des fins argumentatives évidentes.

Cet antagonisme irréductible s'enracine dans la configuration sociopolitique ivoirienne fondamentalement marquée, comme nous le disions plus haut, par sa bipolarité inaltérable malgré les changements de rôles liés aux contingences politiques. L'objet de la confrontation est donc la question de la dévolution et de la gestion du pouvoir politique avec en toile de fond la crise militaro-politique qui a marquée toute la première décennie du 21<sup>ème</sup> siècle qui oppose les chapelles politiques de la place et dont les titres de couverture des médias de la presse écrite mettent en scène la dynamique. Autour de cette question sociopolitique se cristallisent deux points de vue favorables de manière systématique à l'un ou à l'autre des protagonistes de la crise. Par ce fait, l'espace sociodiscursif est marqué par sa

polarisation extrême mettant aux prises deux « massifs discursifs » (Amossy, 16). La confrontation politique se propage dans le corps social, lieu de construction des identités et autres appartenances politiques. Sa configuration s'y incruste et, le discours médiatique, qui en est le reflet, épouse cette configuration, ce qui aboutit à une confrontation médiatique de communautés discursives. Mais, c'est le circuit médiatique qui se trouve investi par le discours politique et le premier cité épouse les contours du second. Les titres de couverture amplifient à leur tour cette confrontation afin de satisfaire l'exigence commerciale qui prévaut dans le contrat de communication médiatique. Ce qui reste important à noter ici c'est que la polarisation politique n'est pas postérieure à l'action des médias qui ne créent pas l'événement. Tout au plus, on conviendra avec Yves Agnès (Agnès, 60) que

S'ils sont parfois à l'origine de révélations ou de prise de conscience de l'opinion [...] les journalistes ne font le plus souvent que donner du retentissement à des faits, en les portant à la connaissance du public et en leur donnant de l'importance.

Les médias rendent plutôt compte, d'une manière certes reprochable, de ce qui se passe, se dit dans le corps social. Ce qui nous conduit à nuancer considérablement la perception des médias comme acteurs dans la construction des appartenances politiques dans l'espace public ivoirien. Sphère politique et sphère médiatique sont ainsi dialectiquement liées ce qui est normal. Sauf que le drame dans le cas ivoirien, au lieu de rendre compte typiquement dans une dynamique plurielle des points de vue présents, les médias et principalement les titres de une sont engagés dans cette confrontation avec une logique militante. Il sont plutôt préoccupés à faire penser l'auditoire qu'à lui fournir un savoir dont il ne dispose pas.

### **Intérêt du public et intérêts politiques contre l'intérêt public**

A la lecture de cette apparence que livre l'analyse des titres de couverture de la presse ivoirienne on est tenté de s'interroger sur le choix opéré entre l'intérêt public, l'intérêt du public ou l'intérêt d'un commanditaire tapis dans l'ombre qui fait des médias un instrument. Cette problématique pose l'épineuse question des médias acteurs ou instrument dans l'espace public. L'idée des médias acteurs dans la construction des communautés discursives antagoniques suppose des médias indépendants qui disposent d'un agenda établi par eux et dont ils respectent les termes du contrat dans la logique du contrat d'énonciation journaliste tel que défini par Charaudeau<sup>4</sup>. Ils s'inscrivent dans la dynamique citoyenne et à équidistance des chapelles présentent pour fournir au lecteur une information dénuée de tout parti pris sur toutes les questions, tous les événements, tous les faits qui meublent l'espace public et qui concernent l'intérêt de toute la communauté. Sur la base de l'analyse faite ici, il est plausible que les médias surtout avec la configuration des titres de couverture n'ont pas fait le choix de l'intérêt public ce qui permet de leur refuser le statut d'acteur à part entière. Il en est ainsi parce qu'on assiste à une sorte de subvertissement de l'instance médiatique qui perd son autonomie et dont les productions discursives, nous l'avons démontré plus haut, servent davantage de ferment à un positionnement politique. Les modalités argumentatives mises en œuvre, la sélection des faits et l'orientation analytique, le choix des discours rapportés et les manières de rapporter ces discours, la subjectivité énonciative révélée dans le discours journaliste malgré l'apparente objectivité construite avec l'effacement énonciatif confortent cette tendance à alimenter la confrontation et le choix de s'adresser à un certain public et non à l'auditoire universel (Amossy, 2010, 56). Cela traduit l'incapacité des médias à transcender les particularismes communautaires et partisans liés aux contingences sociopolitiques et historiques afin de livrer aux lecteurs une description épurée des faits et une analyse critique plutôt qu'un discours partisan dans un contexte national ou l'opinion est fortement polarisée. Cet engagement énonciatif transforme le discours médiatique en un appendice du discours politique ce qui en fait un instrument dans la perpétuation des antagonismes politiques. Chaque fait, chaque événement, chaque propos est introduit dans un système de pensée articulé à ses convictions ce qui finalement le réduit au rang de militant. Cet engagement des médias contribue davantage à la perpé-

<sup>4</sup> Patrick Charaudeau, «Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives», Revue *SEMEN* 22, Énonciation et responsabilité dans les médias, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, novembre, 2006, consulté le 17 avril 2013 sur le site de Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Discours-journalistique-et,165.html>

tuation des antagonismes politiques et renforce l'imaginaire sociodiscursif conflictuel qui a prévalu le long des dernières années. Il est clair que les titres de couvertures participent largement à la fragilisation du lien social en maintenant les clivages dans un contexte où une large partie de la population se contente de consulter uniquement les titres à la « une ».

## Conclusion

Le titre de couverture des médias de la presse écrite ivoirienne s'illustre par leur hétérogénéité énonciative qui font du réseau discursif ainsi constitué une zone d'interactions de plusieurs voix et donc de plusieurs points de vue reflétant la pluralité des opinions qui occupent l'espace public ivoirien. Ces voix et points de vue entretiennent des relations marquées par la confrontation qui sont à l'origine de deux paliers discursifs antagonistes qui s'affrontent sur toutes les questions qui occupent l'espace public. L'analyse de cette organisation de l'espace discursif dévoile qu'au lieu de constituer un acteur de premier niveau avec un agenda précis et indépendant, la presse s'est confinée dans un rôle qui en fait un ferment des antagonismes du champ politique qui brille par sa polarisation. Ainsi on dira que près d'un quart de siècle après l'avènement du pluralisme médiatique lié congénitalement au pluralisme politique, la presse ivoirienne n'a pu se départir de sa collusion avec les milieux politiques pour accéder au stade de presse indépendante. Elle est donc demeurée au niveau d'une presse d'opinion et de caisse de résonance des chapelles politiques c'est-à-dire au d'instrument dans la perpétuation des antagonismes politiques qui rythment l'espace public ivoirien depuis le début des années 90.

## Bibliographie

AGNÈS, Yves. 2008. Manuel du journalisme, Paris, La Découverte.

94 ALBERT, Luce et NICOLAS, Loïc. 2010. « Le « pacte » polémique : enjeux du discours de combat » ; in *Polémique et rhétorique de l'antiquité à nos jours*, Bruxelles, De Boeck Duculot.

ALBERT, Luce et NICOLAS, Loïc. 2010. *Polémique et rhétorique de l'antiquité à nos jours*, Bruxelles, De Boeck Duculot.

AMOSSY, Ruth. 2010. *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.

AMOSSY, Ruth. 2010. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Puf.

AMOSSY, Ruth et al. 2011. *Polémiques médiatiques et journalistiques. Le discours polémique en question(s)*, Presses Universitaires de Franche-Comté.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. 2000. « Le Fait autonymique : Langage, Langue, Discours – Quelques repères », in Actes du colloque : *Le fait autonymique dans les langues et les discours*, SYLED, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 5-7 octobre 2000, sur le site internet <<http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/actes.htm>>.

BURGER, Marcel, JACQUIN, Jérôme et MICHELI, Raphael. 2011. *La parole politique en confrontation dans les médias*, Bruxelles, De Boeck.

CHARAUDEAU, Patrick. 2006. « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives » Revue SEMEN 22, Énonciation et responsabilité dans les médias, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, novembre, 2006, consulté le 17 avril 2013 sur le site de Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications. URL : <<http://www.patrick-charaudeau.com/Discours-journalistique-et-165.html>>

ORECCHIONI, K. Catherine. 2009. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

## LES CONSTRUCTIONS SYNTAXIQUES DANS LE FRANÇAIS PARLÉ RADIOPHONIQUE : COORDINATION ET SUBORDINATION

NABIL SADI

MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN SCIENCES DU LANGAGE

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS, FACULTÉ DES LETTRES ET LANGUES, UNIVERSITÉ DE BÉJAIA.

### *Résumé*

*Depuis quelques années, l'oral prend une place de plus en plus importante dans le domaine de la linguistique. Etant caractérisées par de nombreux phénomènes qui leur sont propres, les productions orales peuvent étre régies et influencées par certaines contraintes ou situations définies à l'avance, qui influencent le locuteur lors de la construction de son discours. Dans ce travail, nous nous intéressons à la syntaxe de l'oral à travers des productions d'Algériens dans des discours radiophoniques. Notre étude est centrée sur les spécificités des différents groupes syntaxiques qui constituent les énoncés produits par des professionnels et des non professionnels de la radio algérienne. Nous nous focaliserons sur la composition progressive des syntagmes ainsi qu'aux choix et usages des mots et des différents constituants, à travers la coordination et la subordination. **Mots-clés** : français parlé- discours radiophonique- constructions syntaxiques- coordination- subordination.*

### *Abstract*

*In recent years, oral takes increasingly an important place in the field of linguistics. Being characterized by many phenomena of their own, oral productions can be governed and influenced by certain constraints or situations defined in advance that influence the speaker during the construction of his speech. In this work, we focus on the syntax of oral through the productions of Algerians in radio speech. Our study focuses on the specificities of different syntactic groups that constitute the utterances produced by professionals and non professionals of the Algerian radio. We will focus on the progressive composition of phrases as well as the selection and the use of words and of different constituents, through coordination and subordination. **Keywords**: French language spoken- broadcasting speech- syntactical constructions- coordination- subordination.*

Les productions orales se caractérisent par un certains nombre de particularités et de phénomènes spécifiques : hésitations, amorces, répétitions, constructions interrompues, anacoluthes, etc. Pourtant, l'oral a été longtemps mis à l'écart des études linguistiques, considéré comme l' « anti-écrit » et assimilé au parlé « populaire » (Bove, 11).

L'étude des pratiques langagières d'Algériens en interaction dans un discours radiophonique a permis de mettre en évidence la corrélation entre la situation de communication et l'alternance codique. Il a été constaté que les composantes communicationnelles, à savoir « participants », « thèmes de discussion », etc. déterminent le choix de la langue utilisée par les interactants. L'analyse des différentes interactions verbales entre les différents participants (animateur, invités et auditeurs) a fait ressortir un ensemble de régularités telles que :

- Par méconnaissance de l'origine ethnique des auditeurs, l'animateur s'adapte tout au long de l'interaction à la langue qu'ils utilisent.
- La gestion des tours de parole est synchronisée, dans la mesure où les locuteurs organisent leurs interventions en repérant les points de transition potentiels de la parole, et en se situant systématiquement aux frontières des unités qui construisent le tour de chacun.

Il a été également remarqué que chaque locuteur agit sur la façon de parler des autres en même temps qu'il est influencé par leurs actions. Cette particularité ressort sous plusieurs aspects, à savoir morphosyntaxiques, lexico-sémantiques et syntactico-sémantiques.

Dans notre travail, nous nous proposons de contribuer à l'étude des constructions syntaxiques à l'oral dans des discours francophones d'Algériens, à travers des émissions radiophoniques. L'objectif principal sera de cerner les aspects syntaxiques de l'oral qui n'ont été mis en avant de manière précise

dans les études linguistiques qu'à partir des années 1990. Nous essayerons de déterminer les spécificités des différents groupes syntaxiques qui constituent les énoncés produits par des professionnels et des non professionnels de la radio algérienne. Nous nous focaliserons sur la composition progressive des syntagmes ainsi qu'aux choix et usages des mots et des différents constituants, à travers la coordination et la subordination.

## Corpus

L'Algérie dispose de trois chaînes radiophoniques publiques et nationales : la chaîne I qui émet ses programmes en arabe, la chaîne II en kabyle et la chaîne III en français, à côté de nombreuses chaînes locales. L'objectif de notre travail étant de faire une analyse d'un discours oral (radiophonique), d'étudier les caractéristiques du français parlé dans un contexte interactionnel et dans une situation de contact de langues, et de déterminer les facteurs qui régissent l'alternance codique, nous avons choisi la chaîne III afin de disposer d'un discours en langue française. Le choix des émissions sur lesquelles nous envisageons de travailler repose sur des critères que nous avons délimités au départ et qui correspondent aux caractéristiques de notre sujet, telles que les particularités des thèmes des émissions et des interactants.

Nous proposons d'étudier en premier lieu *Le rendez-vous de l'économie* (05 numéros), une émission qui traite de plusieurs aspects de l'économie, qu'elle soit nationale ou internationale, tels que les activités industrielles, financières et commerciales du monde en général et de l'Algérie en particulier. En deuxième lieu, nous avons choisi *Conseils et vous* (04 numéros), une émission qui représente un espace d'expression pour les gens en détresse, ayant des problèmes de cœur, des problèmes professionnels, personnels, familiaux, etc. En dernier lieu, nous nous sommes intéressés à *Micro ondes* (05 numéros), une émission placée sous le signe de la musique de tous genres, de divertissement, de jeu et de plaisir. La transcription<sup>1</sup> des enregistrements (quatorze numéros) a donné un total de 255 pages, soit 104284 mots. 40293 mots sur 79 pages dans *Le rendez-vous de l'économie*, 30369 mots sur 71 pages dans *Conseils et vous* et enfin 33622 mots sur 105 pages dans *Micro ondes*.

Chaque fois qu'un locuteur choisit de parler une langue et par conséquent chaque fois qu'il change de langue, ses motivations peuvent être multiples. Cette alternance n'est pas le fruit du hasard mais elle est régie par plusieurs facteurs que nous pouvons dégager à travers l'analyse de notre corpus. En effet, l'observation des énoncés produits par les différents locuteurs des trois émissions fait ressortir trois groupes de facteurs qui représentent les différentes raisons qui ont poussé les locuteurs à faire de l'alternance.

« Beaucoup de grammairiens ont souligné le rôle "progressiste" de la langue parlée, par laquelle la langue évolue, d'où la nécessité de nommer cet état qui fait avancer la langue » (Gadet, 85). Parmi les nominations de cet état, nous retrouvons le « français avancé » (Frei, 1929), « le français non standard », terme emprunté à la tradition anglo-saxonne, ou le « français ordinaire » (Gadet, 1996). Toutes ces caractérisations désignent des tendances de la langue qui sont d'ordre syntaxique, que Gadet (85-86) regroupe dans ce qui suit :

Disparition tendancielle des inversions, en particulier dans l'interrogation ;

Modification dans le système des pronoms : « nous » remplacé par « on » en position sujet, avec comme conséquence une simplification dans le paradigme verbal, la conjugaison de la première personne du pluriel s'alignant sur la majorité des formes ; développement des emplois de « ça » ;

Disparition du « ne » de la négation « ne ... pas » ;

---

1 Notre corpus étant long (255 pages), nous avons opté pour une transcription orthographique plutôt qu'une transcription phonétique. De plus, « il n'existe pas aujourd'hui de système de transcription unifié. Chacun forge son système du moment que la transcription répond aux contraintes de précision, de fidélité et de lisibilité. D'une manière générale, on n'utilise pas de transcription phonétique, trop difficile à lire, mais des transcriptions orthographiques, plus ou moins standard ou adaptées. L'orthographe adaptée cherche à rendre compte de certains phénomènes de prononciation » (Traverso, 24).

Extension de l'usage de « que » dans des emplois circonstanciels, connectifs, ou concurrençant ; le système des relatifs

Prédominance de la parataxe comme mode de mise en rapport des propositions dans les phrases complexes.

Nous tenterons dans cette contribution de faire ressortir les caractéristiques syntactico-sémantiques du français parlé interactionnel à travers la coordination et la subordination. Après avoir traité des formes, nous passerons à la construction qui assemble ces formes et à la signification des combinaisons de mots dans la phrase.

## I. La coordination

« Si le terme de “coordination” s’applique aussi bien aux constituants de la phrase qu’aux différents phénomènes de jonction interphrastique, il est à noter que seule la coordination touchant aux constituants semble avoir reçu un traitement privilégié de la part des grammaires » (Bilger, 255). Nous nous appuyerons également dans notre analyse sur cette coordination qui touche aux constituants des différents groupes syntaxiques du français parlé à la radio.

Nous essayerons de cerner le phénomène de la coordination tel qu’il apparaît dans les trois émissions qui constituent notre corpus. Notre but est de dégager les différents procédés de coordination qui organisent le phénomène relationnel entre les paradigmes sur une place syntaxique, ainsi que les effets sémantiques spécifiques de ces entassements paradigmatiques<sup>2</sup>, en nous inspirant de l’analyse de Bilger.

### I.1. Les séquences de la coordination

La terminologie employée au sujet des coordinations est très variable en linguistique, par conséquent, nous précisons les termes que nous utiliserons ici avec leur signification avant de présenter la description dudit phénomène. Nous entendons par “coordination” « l’ensemble des phénomènes d’accumulation paradigmatique dont chacune des occurrences ajoute des informations sémantiques à l’énoncé » (Chevalier, 174).

Ce phénomène rassemble aussi bien les coordinations qui ne sont pas lexicalement marquées, souvent appelées juxtapositions ou « coordinations asyndétiques »<sup>3</sup> (Huddleston & Pullum, 2002, cité par Guénot, 2006), que les coordinations marquées, souvent appelées coordinations (tout court) ou coordinations syndétiques. La coordination peut être également marquée par une multiplication de joncteurs que nous appelons la polysyndète. Les joncteurs ou les coordonnants représentent l’ensemble des objets qui sont des marqueurs (le plus souvent lexicaux) de la coordination.

Les constituants fonctionnels, touchés par le phénomène de coordination dans notre corpus de français parlé interactionnel, se réalisent sous plusieurs formes de listes paradigmatiques. Nous en avons recensé quelques exemples qui sont réalisés avec ou sans le joncteur « et ».

#### I.1.1. Valence sujet : avec « et »

À l’oral et dans l’analyse de la composition progressive des syntagmes, on utilise les notions de « valence » et de « rection » (Blanche-Benveniste, 1981) pour désigner *la phrase*. Comme le soulignent Rouquier et al.<sup>4</sup> :

2 Chevalier définit l’entassement paradigmatique comme « étant une relation entre plusieurs objets qui partagent une unique fonction syntaxique au sein de l’énoncé » (1997, 64).

3 « Une asyndète est une figure de construction qui consiste à supprimer les mots coordonnants entre les syntagmes ou entre les propositions » (Beth et Marpeau, 24).

4 Rouquier et al., « Valence, rection et macro-syntaxe », *Les travaux de Claire-Blanche Benveniste*, in <http://www.claire-blanche-benveniste.fr/recherche5.htm>.

« À la notion de phrase Blanche-Benveniste substitue les notions de *valence* et de *rection* pour décrire le domaine des relations syntaxiques dépendantes du verbe. Elle écartait la possibilité que l'on puisse partir de **la phrase** pour décrire les relations syntaxiques. Elle refusait tout autant de limiter le champ grammatical à celui des relations de dépendance *stricto sensu*, telles qu'on peut les saisir à partir des propriétés rectionnelles des catégories constructrices comme le nom ou le verbe. Dès le début des années 80, elle a insisté sur le fait que les énoncés comportaient de nombreux éléments qui n'étaient qu'« associés » à la construction verbale sans y être intégrés par une relation de **rection** ».

I<sub>1</sub> : toutes les études de réalisations

donc euh de constructions  
de travaux publics  
de l'hydraulique  
**et** des infrastructures des transports

(E. 1, N. 3, P. 2, L. 62-64)

Cet exemple de coordination, qui est produit par un invité de *Le rendez-vous de l'économie*, relève d'une énumération de compléments du même sujet. Les trois premiers paradigmes forment une coordination asyndétique tandis que l'utilisation de la conjonction de coordination « et » n'apparaît que pour le dernier paradigme de la liste.

98

### I.1.2. Valence complément avec « et »

I<sub>3</sub> : essayer d'améliorer les conditions

**et** l'environnement

(E. 1, N.1, P. 5, L.168)

Nous avons recensé plusieurs exemples de ce cas de coordination où les locuteurs lient deux syntagmes nominaux avec la conjonction de coordination « et ». La liste de paradigmes, ne dépassant pas deux remplissages sur un seul axe syntaxique, relève d'une « simple relation de coordination entre constituants d'une même phrase attestée tant à l'écrit qu'à l'oral » (Valli, 125).

Par contre, les exemples suivants font apparaître des remplissages lexicaux qui forment des listes de paradigmes qui se suivent linéairement et qui se séparent par la pause courte :

A : construire une relation durable basée sur la sincérité/  
l'amour/  
**et** le respect mutuel

(E. 2, N.1, P. 6, L. 200-201)

A : toujours dans la vérité/  
la sincérité/  
le respect/  
**et** la convivialité

(E. 2, N.2, P. 1, L. 6)

A : ce carrefour de rencontres/  
de discussions/  
d'échanges/





par rapport à la gestion/ peut-être fiscale

(E. 1, N.1, P. 8-9, L. 312-313)

I<sub>3</sub> : par notre clientèle c'est certain

par tout le monde il y a encore du travail à faire

(E. 1, N.2, P. 10, L. 399)

Dans les deux extraits ci-dessus, la coordination est totalement asyndétique : l'énumération, dans le premier passage, se déroule sur trois paradigmes sans aucune conjonction de coordination. La distribution des rections fait intervenir plusieurs prépositions selon le complément qui suit la séquence. Dans le deuxième passage l'énumération s'accompagne d'une réitération lexicale sans que cela modifie l'analyse par « liste », puisque les deux syntagmes remplissant la même place syntaxique sont de même nature et que la proposition principale « il y a encore du travail à faire par » accepte et atteste les deux formes.

### **I.1.6. Valence complément sans « et »**

Nous avons abordé plus haut la valence complément avec « et » qui apparaît sous deux formes à l'intérieur de la liste paradigmatique. Cette liste peut aussi contenir plusieurs constituants coordonnés sans coordonnants :

A : il est de coutume qu'on parle du premier mai euh

de la lutte des travailleurs

de la lutte des syndicats euh des droits

(E. 1, N.1, P. 1, L. 8)

I<sub>1</sub> : nous avons donc des bureaux

des wilayat

(E. 1, N.1, P. 1, L. 43-44)

I<sub>1</sub> : le manque de transparence/ au niveau des banques

au niveau des entreprises

au niveau des institutions

au niveau de tout

(E. 1, N.1, P. 13, L. 468-469)

A : il arrive que que ces personnes soient des hommes

des femmes euh ça peut être

des hommes mariés

(E. 2, N.1, P. 9, L. 295-298)

A : indétrônable

introuvable

inoubliable

inaltérable un véritable quarante-cinq tours

(E. 3, N.2, P. 1, L. 20)

### **I.1.7. Rection avec « ou »**

I<sub>A</sub> : est-ce qu'il faut se distinguer par les prix  
par la qualité  
**ou** par le client ?

(E. 1, N.2, P. 3, L. 109-110)

Comme nous pouvons le remarquer dans les exemples ci-dessus, les entassements paradigmatiques, qui caractérisent les différents locuteurs de la chaîne III, permettent de différencier le phénomène relationnel créé par le phénomène de coordination et « les opérations qui s'y effectuent par le biais de la signification des joncteurs » (Bilger, 257).

Nous constatons également que même si les listes paradigmatiques ne faisaient pas apparaître un joncteur sur une place syntaxique, elles renvoient cependant au même phénomène. De même que la nature variable du joncteur « et »/« ou » (comme c'est le cas dans le dernier exemple) organise ces listes avec « des effets sémantiques spécifiques » (N'diaye, 1989) que nous présenterons aussi à travers quelques exemples pertinents.

## I.2. Les effets sémantiques des listes paradigmatiques des coordinations

Nous avons recensé plusieurs effets de sens qui se dégagent des listes paradigmatiques de l'ensemble des coordinations, à savoir un effet « alternatif », « effet de réitération à valeur explicative », « effet additif » et « effet distributif ».

### 1.2.1. Effet « alternatif » avec le connecteur double « soit » et/ou avec « ou »

I<sub>2</sub> : un marché avec des banquiers publics d'un côté  
**ou** privés d'un côté

(E. 1, N. 1, P. 10, L. 368)

I<sub>A</sub> : tous les acteurs ici présents ? que ce **soit** de l'audit  
**ou** la qualité euh  
que ce **soit** du financement  
que ce **soit** euh du transport

(E. 1, N.2, P. 9, L. 343-344)

L'énumération des possibles dans les listes de l'ensemble des coordinations ci-dessus se fait avec le connecteur double « soit » accompagné sur l'une des séquences par « ou ». Ce dernier intervient également dans la coordination à effet alternatif, comme c'est présenté dans le premier exemple où le locuteur coordonne les deux opposés « publics » et « privés » avec « ou » suivi par la réitération du syntagme « d'un côté ».

### 1.2.2. Effet de réitération à valeur explicative

A<sub>U2</sub> : ils l'ont fait parce qu'ils y trouvaient un intérêt personnel  
**et** parce qu'ils se pensaient garantis contre tout

(E. 1, N. 1, P. 15, L. 538-539)

A<sub>U1</sub> : un pays qui se dit agricole  
**et** qui n'a pas mis tous les moyens nécessaires au développement

(E. 1, N. 1, P. 11, L. 389-390)

Dans le premier exemple, l'auditeur réitère la conjonction de subordination par « et » désignant le même sujet, à savoir les banquiers, dans le but d'expliquer les raisons de leur acte. Le même ob-

jectif est ciblé par l'autre auditeur, dans la mesure où il souligne le paradoxe et l'opposition du lien de cause à effet dans le pays. La répétition sert aussi à nuancer, dans la mesure où un invité de la première émission personnifie les banques en tant qu'entreprises qui renvoient à ceux qui la gèrent, à savoir les banquiers :

I<sub>3</sub> : la diabolisation des banques  
 et des banquiers  
 (E. 1, N. 1, P. 12, L. 435)

### I.2.3. Effet distributif avec « et...et »

I<sub>3</sub> : c'est (sic) décision collégiale qui doit être prise par :: **et les économistes**  
**et les chefs**  
 (E. 1, N. 1, P. 4, L. 146-147)

A : la preuve/ vous l'avez **et** vous l'avez adopté  
**et** vous avez fait  
 (E. 3, N. 1, P. 15, L. 484-485)

L'effet distributif, qui se dégage de ces deux exemples et qui renvoie à la coordination de syntagmes nominaux compris entre deux mêmes conjonctions, véhicule aussi un effet d'intensité.

### I.2.4. Effet additif avec « et »

A : voilà ça c'est pour vous Mouna  
 Amel  
**et** Linda  
 (E. 2, N. 2, P. 10, L. 339)

Nous notons dans cet exemple une coordination de type énumératif où l'animatrice de *Conseils et vous* regroupe les destinataires de ses conseils, à savoir les trois auditrices concernées par le même problème.

### I.2.5. Réalisation en liste du paradigme complément de type « ça » du verbe « il y a »

I<sub>1</sub> : il y a effectivement des grossistes  
**et** il y a des médecins  
 il y a des professeurs  
 il y a des ingénieurs  
 il y a l'hydraulique  
 il y a la santé et cætera et cætera euh donc  
 il y a l'agro-alimentaire  
 il y a les industries de communication  
 (E. 1, N. 1, P. 2, L. 68-73)

A<sub>U2</sub> : voilà↑/ il y a des hauts  
 il y a des bas  
 (E. 2, N. 1, P. 3, L. 102)

Dans ces exemples, les locuteurs intensifient lexicalement la place de réaction du verbe avec

des remplissages successifs de syntagmes nominaux qui constituent une liste de paradigmes compléments de type « ça » du verbe « il y a », repris à chaque fois dans l'énumération.

## II. La subordination

La notion de subordination en français parlé a toujours été abordée sur deux axes attestés comme relevant de la variation en syntaxe, à savoir la parataxe et l'hypotaxe. Nous proposons dans cette analyse de la subordination un essai d'une approche sur ces deux axes syntaxiques et d'une typologie des différentes formes de construction de la subordination en français parlé chez les locuteurs de notre discours radiophonique.

### II.1. La parataxe

« Des problèmes comme la définition de l'énoncé, la distinction entre subordination et coordination ou la construction du verbe, posent la question du lien entre segments phrastiques : il se dit souvent que, là où l'écrit privilégierait coordination et subordination, en une formulation explicite du rapport logique, l'oral connaîtrait essentiellement une organisation parataxique (absence de lien explicite) » (Gadet, 94).

Nous essayerons dans notre analyse de vérifier cette tendance dans la mesure où notre corpus s'organise autour de plusieurs locuteurs différents, tant par leur rôle dans le déroulement des interactions que par la situation dans laquelle ils produisent leurs énoncés.

À première vue, nous supposons que les constructions parataxiques afflueraient de nos émissions, mais nous nous interrogeons sur la fonction simpliste ou complexe de ce phénomène, selon le type de locuteur ou le type d'émission. Nous organiserons nos exemples par listing selon les faits attestés dans les trois émissions. Nous entendrons par parataxe « la suppression de la subordination entre des propositions. Les propositions parataxiques sont alors juxtaposées sans êtres unies par un rapport syntaxique de subordination ou de coordination » (Noille-Clauzade, 2004).

Contrairement à ce que nous avons supposé, les constructions parataxiques n'abondent pas dans notre corpus. Nous avons recensé quelques rares cas où sont supprimés les liens de subordination entre des groupes syntaxiques. Cet état de fait est beaucoup plus attesté dans la première émission qui dégage un registre soutenu et où les différents acteurs de l'économie usent de subordonnants au fur et à mesure qu'ils construisent leur discours.

#### 2.1.1. Absence de subordonnants

Nous avons recensé des exemples montrant l'absence<sup>55</sup> du subordonnant entre deux groupes syntaxiques supposés ayant un lien logique. Ils font apparaître un effet de parataxe dans les constructions de groupes syntaxiques à lien logique :

I<sub>2</sub> : on doit suivre le client euh si vous voulez euh (...) votre entreprise dure le plus longtemps possible

(E. 1, N. 2, P. 3, L. 97-98)

I<sub>2</sub> : moi je me souviens/ (...) quand j'avais démarré euh la marque Hyundai↑ euh le consommateur voulait absolument un produit (E. 1, N. 2, P. 3, L. 111-112)

Dans l'exemple ci-dessus *moi je me souviens* est très répandue comme introducteur d'éléments, sans qu'il y ait besoin de subordonnant. Par ailleurs, nous avons noté un cas de figue de la parataxe qui revient souvent dans la deuxième émission et qui caractérise beaucoup plus les auditeurs. L'animatrice, étant une spécialiste de la radio et de la parole spontanée, construit des énoncés où sont attendus des subordonnants.

La forme des constructions parataxiques la plus répondue dans *Conseils et vous* renvoie à l'ab-

<sup>55</sup> Nous soulignons la place vide du subordonnant par trois points de suspension entre parenthèses en gras.

sence du subordonnant dans les constructions en *c'est*. Ce dernier apparaît comme introducteur de thème. En attestent les exemples suivants :

A : c'est vrai (...) il peut pas tout faire à la fois

(E. 2, N. 2, P. 10, L. 329-330)

A : il y a de la rage euh c'est vrai (...) c'est un peu difficile et triste ce soir

(E. 2, N. 3, P. 3, L. 91)

A : c'est vrai (...) on était pas là aussi pendant deux ans

(E. 2, N. 3, P. 4, L. 139-140)

Nous constatons dans les exemples cités ci-dessus que la place syntaxique que pourrait occuper un subordonnant reste vide dès que la principale est introduite par *c'est*.

### 2.1.2. Absence de coordonnants

D'autres exemples de parataxe tirés de notre corpus relèveraient plutôt de la coordination. Il s'agit d'absence de coordonnants où les deux propositions deviennent juxtaposées :

A : c'est bien triste tout ça euh (...) vous avez votre petit quand même// Linda

(E. 2, N. 2, P. 3, L. 98)

A<sub>U2</sub> : alors j'ai repassé mon bac/ bien sûr euh c'est son idée euh il m'a il m'a presque forcée euh je n'étais pas d'accord euh (...) finalement je l'ai passé et je l'ai eu

(E. 2, N. 2, P. 6, L. 179-180)

Comme le démontre ces exemples, les deux propositions de chaque énoncés possèdent un lien logique qui est l'opposition et qui peut être rendu par la conjonction « mais ». Ce lien ne peut être dégagé ni par les catégories grammaticales ni par leurs fonctions mais plutôt par les éléments macro-syntaxiques qui les constituent.

105

Comme le souligne Blanche-Benveniste (1997 : 111) :

« La syntaxe de la phrase et des propositions, fondée sur les catégories grammaticales et leurs fonctions, ne suffit pas à rendre compte de certaines organisations de la langue parlée, pas plus qu'elle ne pourrait décrire totalement les articulations des grandes périodes écrites selon les règles de la composition classique [...] Les symétries, contrastes, emboitements et équilibres qui font les périodes ne sont pas entièrement de l'ordre syntaxique et ne peuvent pas se ramener à des relations de coordinations et subordinations ».

Nous pouvons considérer que ces différentes constructions qui présentent une organisation essentiellement parataxiques sont en corrélation avec la situation de communication. En effet, les auditeurs de *Conseils et vous* font part de leurs soucis, évoquent leurs problèmes en cherchant conseils auprès des autres auditeurs et auprès de la psychologue de l'émission. Sous l'émotion, ils ont tendance à omettre des connecteurs et produisent ainsi des énoncés parataxiques.

Il s'agit également la plupart du temps de jeunes filles avec un bas niveau en langue française, de par leur scolarisation qui se limite dans le meilleur des cas au secondaire. Ce facteur peut aussi expliquer ces constructions parataxiques.

Pour ce qui est des auditeurs de la troisième émission, constitués généralement de jeunes, le phénomène de parataxe s'efface dans leurs productions. Leurs interventions se résument à une série de questions-réponses brèves que l'animateur instaure tout au long de l'émission. Celui-ci monopolise la parole en enchaînant les appels et réitère plusieurs fois les mêmes répliques concernant le principe de la chaîne et de l'émission ainsi que le classement des musiciens dans le *Top Ten*. Il semble produire de l'écrit oralisé dans la mesure où il utilise les mêmes formules dans un registre standard et avec des tournures formellement attestées à l'écrit. L'animateur produit en général un discours homogène, sans scories ni bribes sur l'axe syntagmatique, lorsqu'il n'est pas en interaction avec des

auditeurs. Cela suppose une lecture d'un texte écrit relevant de l'objectif de l'émission à thème musical dans laquelle l'animateur, en tant que présentateur accomplissant une activité complexe propre aux enjeux discursifs de la situation, structure le déroulement du jeu et distrait les auditeurs.

En somme, une différence notable existe entre les trois émissions quant à la fréquence et à la forme des constructions parataxiques qui dépendent de la nature de l'émission, de son thème et de ses locuteurs. Par ailleurs, nous pouvons retenir que la forme de la parataxe analysée dans notre corpus n'est que très peu tributaire de l'oralité en soi, en raison de sa fréquence.

## 2.2. L'hypotaxe et les types de subordination

« Un préjugé bien connu a fait croire que la grammaire de la langue parlée serait peu complexe, et qu'elle aurait peu de subordinations. Elle tendrait à juxtaposer des énoncés, en les mettant sur le même plan, selon le procédé parataxe, alors que la langue écrite utiliserait beaucoup plus les procédés hiérarchiques d'hypotaxe, avec des subordinations nettement marquées » (Blanche-Benveniste, 1997 : 58-59).

Notre analyse de la parataxe infirme ce préjugé, dans la mesure où nous avons constaté que le phénomène de la parataxe tend à disparaître pour laisser place à l'hypotaxe qui est « la forme explicite de l'expression d'un lien logique » (Garric & Léglise, 14), a démontré que la parataxe tend pratiquement à disparaître pour laisser place aux connecteurs logiques. En effet, l'observation de nos trois émissions nous a permis de constater que les connecteurs logiques sont fréquents dans l'ensemble du corpus avec une variation de fréquence quant à leur nature. Nous proposons de présenter sous forme d'un tableau les différents connecteurs logiques relevés dans nos trois émissions ainsi que leur fréquence.

106

Le rendez-vous de l'économie		Conseils et vous		Micro ondes	
Connecteur	*M/F/E	Connecteur	M/F/E	Connecteur	M/F/E
Et	132.4	Et	80.3	Et	90.5
Comme	19.2	Comme	23.4	Comme	12.6
Car	0.2	Car	0.4	Car	1.4
Mais	31.6	Mais	44.5	Mais	65.5
Même	19.2	Même	23.3	Même	11.3
Alors	6.6	Alors	2.5	Alors	26.5
Ou	27.6	Ou	33.4	Ou	17.4
(Lorsqu(e	4.2	(Lorsqu(e	0	(Lorsqu(e	2.2
Quand	38.4	Quand	44.2	Quand	22.2
Que	150.3	Que	203.9	Que	263.2
Qui	168.5	Qui	228.4	Qui	232.2
Si	3.4	Si	12.2	Si	8.6
(Parce qu(e	232.2	(Parce qu(e	312.8	(Parce qu(e	98.4
(Puisqu(e	2.2	(Puisqu(e	2.6	(Puisqu(e	2.7

Tableau 1 : Fréquence par émission des connecteurs logiques

\*Légende : M/F/E = Moyenne/Fréquence/Émission

Nous pouvons déduire des résultats obtenus dans ce tableau que les locuteurs des émissions radiophoniques qui constituent notre corpus utilisent trois types de subordination, à savoir des subordinations complétives en « que », des subordinées relatives en « qui » ainsi que des subordinées circonstancielles avec « parce que ».

Donc, nous pouvons dire que notre corpus radiophonique est qualifié beaucoup plus d'hypotaxique que de parataxique. Le français parlé radiophonique relevant de notre corpus, présente, certes,

certaines spécificités situationnelles mais cela ne nous permet pas de légitimer son exclusion ni son appartenance au français ordinaire (cf. Gadet, 1996) ou à l'oral en général.

Cependant, Morel nous conforte dans cette idée en soulignant que :

« Dans les débats radiophoniques, les faits de parataxe sont beaucoup plus rares qu'on ne pourrait le penser a priori. Ou du moins ils sont peu apparents du fait que les propositions juxtaposées présentent toujours un lien thématique de type anaphorique ou contrastif, et du fait aussi qu'à l'oral l'intonation joue un rôle capital dans l'interprétation immédiate des relations entre énoncés » (34).

En conclusion, nous pouvons dire que l'analyse du français parlé interactionnel dans un contexte radiophonique de la chaîne III se caractérise par une variation d'ordre grammatical ainsi que par des spécificités situationnelles. D'une part, le français parlé interactionnel soustrait à certaines règles grammaticales qui dépendraient étroitement de la situation de communication et de ses composantes. Il se caractérise aussi par la diversité de registres de langue qui sont fortement influencés par le type de sujet abordé et par le rôle incombé à chaque locuteur : les différents locuteurs semblent passer alternativement par des phases de langage « **qu'on pourrait caractériser comme "spontané"** » (Blanche-Benveniste, 1999 : 26), selon leurs interlocuteurs, et presque simultanément par d'autres phases très soutenues. Cela apparaît dans la première émission, où les spécialistes de l'économie adoptent un discours standard ou passent à un langage soutenu, selon le besoin d'expressivité lorsqu'ils assument le rôle de porte-parole, et selon qu'ils débattent d'un point de vue entre spécialistes.

D'autre part, notre discours radiophonique est pourvu de formes grammaticales « complexes », contrairement à ce qu'on attribue à l'oral en général, à savoir « **le domaine où l'on trouverait peu de subordination marquées, mais de nombreuses parataxes** » (Blanche-Benveniste, 1999 : 22). En effet, nous avons dénombré plusieurs formes grammaticales complexes, que ce soit de l'ordre de la coordination ou de la subordination. La première, étant caractérisée par différentes formes marquées par différents joncteurs, renvoie aussi à plusieurs effets sémantiques des constituants du discours. Tandis que la deuxième apparaît attestée dans notre corpus sous trois types de constructions, à savoir les complétives, les relatives et les circonstanciées.

107

## Bibliographie

- BETH, Axelle et Elsa MARPEAU. 2006. *Figures de style*, Coll. « Libro mémo », 109 p.
- BILGER, Mireille. 1999. « **Coordination : analyses** syntaxiques et annotations ». *Recherches sur le français parlé*, n°15, p. 255-273.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, et BILGER, Mireille. 1999. « Français parlé-oral spontané. Quelques réflexions ». *Française de Linguistique Appliquée*, Vol. IV-2, p. 21-30.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire. 1981. « *La complémentation verbale : valence, rection et associé* ». *Recherches sur le français parlé*, n°3, p. 57-98.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire. 1997. *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 164 p.
- Bove, Rémi. « *Analyse syntaxique automatique de l'oral : Etude des disfluences* ». 2011. Thèse de Doctorat en Langage et parole, université de Provence, sous la direction de VERONIS Jean.
- CHEVALIER, Jean-Claude et al. 1997. *Grammaire du français contemporain*, Paris, Larousse, 495 p.
- GADET, Françoise. 1996. *Le français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 192 p.
- GARRIC, Nathalie et Isabelle LÉGLISE. 2007. « Aspects syntaxiques et discursifs d'un français parlé des médias : le discours d'information ». In BROTH M., FORSGREN M., NORÉN C. et SULLET-NYLANDER (éds.). *Le français parlé des médias*, p. 243-258. Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis.
- GUÉNOT, Marie-Laur e. 2006. « La coordination considérée comme un entassement paradigmatique : description, représentation et intégration ». Actes de *TALN 2002*, 10-13 avril, Leuven.
- HUDDLESTON, Rodney et PULLUM, Geoffrey. 2002. *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press, 1842 p.
- MOREL, Mary-Annick. 1985. « Présentation ». MOREL, Mary-Annick (Dir.), *L'Oral du débat, Langue française*, n° 65, p. 3-5.
- N'DIAYE, Mamadou. « *L'analyse syntaxique par joncteurs de listes* ». 1989. Thèse de Doctorat nouveau régime, UP, sous la direction de BLANCHE-BENVENISTE Claire.

NOILLE-CLAUZADE, Christine. 2004. *Le style*, Garnier Flammarion.

ROUQUIER et al., « Valence, rection et macro-syntaxe », *Les travaux de Claire-Blanche Benveniste*, in <http://www.claire-blanche-benveniste.fr/recherche5.htm>.

TRAVERSO, Véronique. 1999. *L'analyse des conversations*, Editions Nathan, 128 p.

VALLI, André et Jean VÉRONIS. 1999. « Étiquetage grammatical des corpus de parole : problèmes et perspectives ». *Revue française de linguistique appliquée*, n°4 (2), p. 113-133.

## IMPACT DE L'ACTUALITÉ DES CRISES IVOIRIENNES DE 2002 À 2011 SUR LE FRANÇAIS

Jean-Martial Tape

Docteur en sciences du langage

Enseignant-chercheur au Département des sciences du langage à l'Université Félix Houphouët – Boigny  
(Côte d'Ivoire)

### **Résumé**

*La langue française n'est pas insensible aux crises (la guerre de 2002 et la crise postélectorale de 2010-2011) vécues en Côte d'Ivoire. Son lexique s'enrichit de nouveaux mots et expressions du substrat linguistique des événements qui ont émaillé l'histoire de ce pays. La décennie passée a impacté les différentes variétés de français utilisées par les locuteurs ivoiriens. Cet impact est le résultat des conflits politique, militaire et social. Mots-clefs : français, crise ivoirienne, substrat (linguistique).*

### **Abstract**

*The French language is not insensitive to crises (the 2002 war and the post-election crisis of 2010-2011) experienced in Côte d'Ivoire. Its lexicon has been enriched with new words and expressions of linguistic substratum from the events that have marked the history of this country. The past decade has had an impact over the different varieties of French used by Ivorian speakers. This impact is the result of political, military and social conflict. Keywords: French, Ivorian crisis, (linguistic) substratum.*

## **Introduction**

Les crises successives survenues en Côte d'Ivoire, de 2002 à 2011, n'ont pas seulement façonné les paysages politique, économique et social de ce pays. Également, ces différents conflits politico-militaires ont modifié l'environnement linguistique des Ivoiriens. Durant cette période, doté de visées propres à la culture ivoirienne, le français est investi d'une nouvelle langue, une nouvelle culture, une nouvelle identité (Kouadio : 2000). En d'autres termes, la langue française reçoit une nouvelle vie en s'imprégnant des réalités sociopolitiques. Connus pour s'être approprié le français langue officielle, les Ivoiriens ont réussi à donner une forme linguistique aux mouvements sociopolitiques.

Cet article dont le but est de montrer l'impact des différents antagonismes sur le paysage sociolinguistique ivoirien tentera de répondre aux questions suivantes: suite aux tensions politico-militaires avec pour corollaire l'avènement de mots nouveaux dans la paysage linguistique ivoirien, quelles sont les innovations linguistiques intervenues dans le français parlé en Côte d'Ivoire ? Et comment les conflits successifs ont-ils impacté son lexique ?

Pour nous permettre d'élucider ces préoccupations, nous montrerons tour à tour que le français en Côte d'Ivoire est le résultat d'un continuum linguistique. Ensuite, l'analyse s'appuiera sur le concept de la variation sémiologique que Mounin et Prieto cités par Domenjoz (1998 :6) présentent comme un processus volontaire de transmission d'informations au moyen d'un système explicite de conventions.

## **I. Le français de Côte d'Ivoire : un continuum linguistique**

En Côte d'Ivoire, la langue française présente quelques variantes remarquables. Elle se modifie au contact des langues du substrat. La situation sociolinguistique a permis la naissance de plusieurs variétés de français. Elles sont, le plus souvent, appelées français populaire ivoirien<sup>1</sup>, français ivoi-

---

<sup>1</sup> HATTIGER (1981) atteste que le F.P.I est le fruit d'un continuum linguistique issu directement des «petits français» coloniaux, des variétés approximatives des apprenants en situation informelle après l'indépendance, puis du français populaire d'Abidjan. Selon lui, le F.P.I a ses origines depuis les années coloniales jusqu'à la constitution de la Côte d'Ivoire, état moderne. Pour le désigner, on emploie souvent les termes comme français tirailleur », « français pidginisé », « français de Moussa », « français populaire d'Abidjan (F.P.A) » ou encore « pseudo-sabir » selon l'expression de PEROGO (1968:64).

rien, et nouchi<sup>2</sup> (l'argot des jeunes).

La variété que nous avons choisie d'analyser est le français ivoirien (Kouamé 2012 :10). Ce parler est une appropriation du français central dû aux mutations sociale et politique constatées dans la société ivoirienne. Au fil des années, le français s'imprègne des normes socioculturelles et sociolinguistiques propres à la Côte d'Ivoire. Ce phénomène serait le fait de l'absence d'une langue véhiculaire et de l'appropriation du français par les locuteurs ivoiriens et sa présence perceptible dans tous les secteurs activités (CANUT 2006). Kouadio constate que le français ivoirien a commencé véritablement à se développer :

« (...) à partir du moment où un nombre croissant d'Ivoiriens font localement leurs études supérieures depuis la création des établissements d'enseignement supérieur. Il s'en est suivi que le français parlé en Côte d'Ivoire s'autogénérait ».

(KOUADIO 2008 :190).

L'acquisition et l'appropriation du français par les Ivoiriens font d'eux, de fait, des locuteurs plurilingues. Cela s'explique par la présence de plusieurs variétés de français dans l'environnement sociolinguistique de la Côte d'Ivoire.

## II. Les procédés de création lexicale

Ils relèvent, le plus souvent, de la variation sémiologique qui peut être perçue comme l'ensemble des procédés discursifs utilisés par les Ivoiriens afin de soumettre le français à des besoins nouveaux de communication. La création lexicale sera limitée à deux parties : la variation morphologique et la variation sémantique.

### 110 II.1. La variation morphologique

La variation morphologique sera interprétée comme l'étude des formes des mots, selon le sens que lui donne la grammaire traditionnelle. Elle peut être le fait de procédés divers : la dérivation, la troncation, la composition.

#### 2.1.1. Des mots dérivés

La dérivation est l'opération par laquelle on crée une nouvelle unité lexicale en ajoutant à un mot existant un élément non autonome ou affixe (GREVISSE : 197). Par ce procédé, les Ivoiriens produisent des mots originaux en faisant varier les affixes qu'ils associent à différents radicaux pour générer des nominaux ou des verbaux. L'affixe peut se combiner à un radical quelle que soit son origine : français, nouchi ou à un nom propre :

« **er** » aide à former de nombreux verbes avec un emploi transitif créés à partir d'un nom. :

(1)- « **Victimer** » [**victime** (nom) + **er**] (quelqu'un) = gruger. Ce verbe est né avec la guerre de 2002 et montre l'action de subir toute forme d'exactions de la part de groupes armées.

2 Le nouchi est un argot revendiqué comme une identité par les jeunes marginaux. Avec eux, il ne s'agit plus simplement d'une langue mais d'un état d'esprit. En conséquence, « être *nouchi* ou *noussi* » c'est adopter un mode de vie et de pensée. KOUADIO (2006) pense que ce parler argotique a un avenir assuré vu son expansion au sein de toutes les couches sociales ivoiriennes. Les recherches sociolinguistiques sur le nouchi ont manifestement encouragé les politiques à porter un regard nouveau envers cet argot. BOHUI (2009) assure que « l'effort conjugué au niveau de la classe politique, pour la réduction des stéréotypes et clichés à l'encontre de nos propres valeurs patrimoniales dont le Nouchi » est salutaire. À la longue, cela pourrait contribuer à sa valorisation et à sa standardisation. Ce parler a été adopté par certains hommes politiques ivoiriens qui « sont devenus subitement des "nouchiphones" » (KOUASSI: 2011) même s'ils sont pour l'heure « des promoteurs intéressés et conjoncturels du Nouchi » note BOHUI (2009). En effet, cette langue est seulement utilisée par un groupe spécifique (les jeunes) et à des occasions exceptionnelles. Pour l'illustrer, le candidat : Aimé Henri Konan BÉDIDÉ a délivré un message aux jeunes de la commune de Treichville, le 31 août 2009, en s'exprimant en nouchi *Vous les Bramôgô* (les jeunes), *Je vous salue. (...)C'est simplement Kpata !* (extraordinaire) (...) *Je me tourne à présent vers les femmes, (...) car vous êtes des femmes choco* (policées, élégantes) (...) *Je vous remercie de m'avoir écouté et souhaite un bon enjaillement* (une agréable soirée). *Ya Fohi !* (Il n'y a rien)». ([www.koffi.net](http://www.koffi.net))

(2)- « **Machetter** » [*< machette (nom) + er*] = découper à la machette. Ce terme est né lors de la crise de succession à la tête du syndicat d'étudiant dont le nom est Fédération Estudiantine et Scolaire de Côte d'Ivoire (F.E.S.C.I.) entre 2002 et 2003. Les camps rivaux s'affrontaient à la machette.

(3)- « **Rafaler** » [*< rafale (nom) + er*] = tirer des rafales à coup de mitraillette ou avec un fusil de type kalachnikov.

« **ex** » est un préfixe qui se place devant n'importe quel nom de profession ou d'état pour indiquer que la personne dont il s'agit a quitté cette profession ou cet état. Ce préfixe permet de former les substantifs :

(4)- « **Ex-combattant** » et « **ex-milicien** » = personne qui a perdu son emploi à la suite d'un licenciement. Ces vocables sont nés lors de la crise électorale de 2010. À l'origine, il s'agit de civils ou de militaires qui ont pris les armes pour lutter contre toutes les formes de répression ou d'exaction.

« **-ien** » [du latin *-anum* précédé d'une palatale] est devenu un suffixe autonome marquant l'appartenance. Il sert à former le nom :

(5)-« **Onusien** » [onyzjɛ̃] = travailleurs (civil et militaire) de l'Organisation des Nations Unies (O.N.U.) présents en Côte d'Ivoire depuis le déclenchement de la crise armée de 2002.

« **-iste** » [emprunté au latin *-ista*] : aide à former des noms désignant des personnes qui ont une activité, une attitude ou une doctrine en rapport avec la réalité désignée par la base. Ce suffixe permet de former :

(6)-« **Frayaliste** » = fuyard qui se dérobe ou se détourne de ses responsabilités (familiale, professionnelle, politique...) ; individu qui se renie purement. C'est un emprunt au nouchi composé de « **fraya** » (fuir) et du suffixe « **-iste** ». Au départ, ce terme était employé pour montrer les déserteurs des forces de défense et de sécurité (F.D.S), l'armée régulière au début de la guerre de septembre 2002.

« **-ter** »

(7)- « **Gbagboter** » [*< Gbagbo (nom) + -ter*] = action de marcher longtemps pour rejoindre le lieu de rendez-vous ou de travail. Il est connu que dans l'opposition, Laurent **GBAGBO** préférait la marche pacifique comme moyen de protestation et de revendication politiques.

III

### II.1.2. La troncation

On appelle **troncation** le procédé par lequel on crée un nouveau mot en supprimant une ou plusieurs syllabes d'un mot plus long. Ainsi, des noms sont intentionnellement déformés pour brouiller les pistes. La troncation peut naître par apocope (modification phonétique qui se caractérise par la suppression de syllabes ou de phonèmes en fin de mot) avec :

(1)-« **Buki** » [buki] = ressortissant du BURKINA FASO (pays de l'Afrique de l'ouest). Il est le résultat de la réduction phonétique de BURKINA FASO avec l'ablation de la dernière syllabe « **NA** » dans « BURKINA » et la disparition de « FASO ». Aussi remarque-t-on la simplification du mot avec effacement du phonème [R].

(2)-« **Djoul** » [ɟul] = communauté dioula. La modification phonique se déroule à deux niveaux : d'abord la palatale sonore [j] est remplacée par la palatale sourde [ɟ]. Le lieu d'articulation est le même mais ce sont les phonèmes qui changent. Ensuite, il y a troncation de la voyelle [a] en fin d'item.

(3)-« **Liboul** » [libul] = homme qui exerce dans l'agro-industrie et propriétaire de grandes surfaces commerciales en Côte d'Ivoire. La pensée collective considère qu'il est un « esclavagiste » des temps modernes. Il désigne les communautés arabes du Maghreb (EGYPTE, TUNISIE, MAROC, LYBIE...) ainsi que celles de SYRIE, LIBAN, IRAN, ... Ce vocable serait formé de deux mots tronqués « libanais » et « dioula » où la terminaison «-anais » de « libanais » est

substituée par la syllabe finale « -ul » de « dioula ». Notre hypothèse est d'ordre sociologique. Les « libanais » et les « dioula » sont des commerçants. Les locuteurs fusionnent ces noms pour dire que ces deux communautés linguistiques partagent les mêmes valeurs de négociants.

### II.1.3. La composition

La composition sera interprétée comme la formation d'une unité sémantique à partir d'éléments lexicaux susceptibles d'avoir par eux-mêmes une autonomie dans la langue (DUBOIS, 106). Elle résulte du processus de dérivation impropre consistant à transformer des participes passés, des noms propres de personnalités, des cigles et des chiffres pour en faire des substantifs. Le fait qu'ils soient précédés d'un déterminant atteste leur prononciation par des locuteurs scolarisés.

Des syntagmes verbaux réduits aux verbes au participe passé peuvent être employés de façon absolue. Ils répondent aux structures :

Déterminant + participe passé (+ Préposition + Nom)

(1)-« **Un (e) déplacé (e) (de guerre)** » = personne qui découche. Ce terme désignait les populations qui ont réussi à sortir des zones de combats lors de la guerre de 2002.

(2)-« **Un (e) blessé (e) (de guerre)** » = quelqu'un qui n'a rien à perdre, un damné ou un indigent. Le mot indiquait toute personne estropiée ou victime des combats armés.

(3)-« **Un (e) démobilisé (e) (de guerre)** » = personne licenciée des services public et privée après la crise électorale de 2010. A la fin des affrontements, ce mot signalait tout individu qui a déposé son arme, s'est fait identifier et qui bénéficie de la politique de réinsertion des ex-combattants.

(4)-« **Un (e) refondu (e)** » = un affidé de la politique de la refondation mis en place par le Front Populaire Ivoirien (F.P.I). Rappelons que le terme de refondation est l'appellation du programme de gouvernement du F.P.I incarné par Laurent GBAGBO.

(5)-« **Un (e) rattrapé (e)** » = personne qui bénéficie de la politique de nominations de cadres dans l'administration publique sur une base tribale. Elle a été initiée par le Rassemblement des Républicains, le parti au pouvoir depuis Mai 2011.

Dans un deuxième temps, dans la période 2002-2011, des personnalités ont marqué l'actualité politique et sportive. La variation catégorielle des noms de personnalités a pour but de leur rendre hommage.

Déterminant + Nom propre

(6)-« **Un DROGBA** » = bouteille de bière Bock 100 cl en allusion à la corpulence, la force de caractère et la puissance sur les terrains de football du joueur Didier Drogba. C'est un attaquant redoutable pour les défenses adverses. Pour une personne qui consomme la bière DROGBA, elle pense avoir les valeurs qu'incarne cette personnalité du monde sportif.

(7)-« **Un BÉDIÉ** » = bouteille de vin de table de la marque Valpierre de forme et de taille moyenne. D'après les locuteurs, Aimé Henri Konan Bédié<sup>3</sup> a le même aspect physique (court et gros) que ce bocal.

(8)-« **Un BANNY** » = téléphone Motorola C139 caractérisé par sa petite taille et sa forme arrondie. Selon les locuteurs, Charles Konan Banny<sup>4</sup> a l'apparence physique de cet appareil (petit et rond).

(9)-« **Un GBAGBO** » = chemise à manches longues confectionnée avec du tissu pagne. Pour rappel, Laurent Gbagbo aimait s'habiller avec ce type de chemise pendant les cérémonies officielles ou non.

(10)-« **GBAGBO** » = serviette (petite, moyenne ou grande taille) majoritairement accrochée au

3 Aimé Henri Konan BÉDIÉ est le président du Parti Démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI RDA)

4 Charles Konan BANNY fut premier ministre de Laurent GBAGBO de 2005 à 2007

cou afin d'éponger la sueur. Dans l'opposition, Laurent Gbagbo utilisait cet accessoire pour s'éponger pendant les marches de protestation organisées par son parti (F.P.I). En plus, c'est un fait lié à la culture bété<sup>5</sup> où les chefs traditionnels utilisent de grandes serviettes comme chasse-mouches.

De plus, les Ivoiriens nominalisent des cigles ou des chiffres pour stigmatiser soit les populations soit les actes de beuverie :

Déterminant + cigle / chiffre

(10)- « **Un BAD** » = **Bété** – **Attié** – **Dida**, des habitants du centre-ouest, de l'ouest et du sud de la Côte d'Ivoire. « Bad » signifie mauvais en anglais. Ces communautés ethniques sont considérées comme des partisans de Laurent GBAGBO. Les malinkés et les ex-rebelles des forces nouvelles<sup>6</sup> les considéraient comme des ennemis à exterminer.

(11)-« **Un cdeao**<sup>7</sup> » = usurpateur de la nationalité ivoirienne. Aussi est-ce un sympathisant d'Alassane Ouattara qui est lui-même taxé d'avoir une origine étrangère, par une partie de la population.

(12)-« **Un CECOS**<sup>8</sup> » = petit sachet de forme carré ou rectangulaire ayant pour contenu une boisson frelatée (le plus souvent de source inconnue et douteuse) mais qui enivre. L'efficacité de ce breuvage en matière d'ivresse est par extension semblable à la promptitude du CECOS, sur le terrain, dans la lutte contre le grand banditisme. Cependant, ses actions de sécurisation étaient fortement mitigées.

(13)-« **Un 429.000** » = faussaire de la nationalité ivoirienne. Selon la CEI<sup>9</sup>, il existe dans le fichier électoral 429.000 personnes dont les origines restent encore à prouver. Mais faisant fi de ces insuffisances, le président de la commission d'alors M. Beugré Mambé avait essayé de les faire participer aux joutes électorales de 2010. Toute chose qui lui a valu son limogeage à la tête de la CEI.

113

## II.2. La variation sémantique

Le recours au contexte est nécessaire pour identifier la valeur expressive des mots car ceux-ci sont employés en analogie à des situations créées par les crises successives. La variation sémantique concerne le transfert de sens et les expressions idiomatiques.

### II.2.1. L'extension de sens

Des mots sortis de leur cadre conceptuel servent à rendre compte des réalités de la crise ivoirienne. Ils sont constitués de nominaux et de syntagmes verbaux. Les noms acquièrent des sens nouveaux selon le tempérament culturel des Ivoiriens :

(1)-« **Assaillant** » = courtisan ou personne intéressée qui participe à des débats, des banquets sans y avoir été invité au préalable. Les rebelles du MPCI étaient qualifiés d'assaillant à cause de leur intrusion impromptue dans le débat politique et militaire ivoirien.

(2)-« **Commandant** » = frère, ami ou allié pour qui l'on a de la sympathie. A l'origine, il est question d'un grade de l'armée. Ce rang était prisé par les chefs de commandement des ex rebelles du M.P.C.I (Mouvement Patriotique de Côte d'Ivoire) et galvaudé.

(3)-« (président) **Boulanger** » = qui tourne en dérision ses adversaires. Les opposants à

5 Une langue kru de Côte d'Ivoire

6 Mouvement politique constitué de forces militaires du MPCI, MPIGO, MJP

7 C.D.E.A.O veut dire Communauté des Etats de l'Afrique de l'Ouest.

8 Le Centre de Commandement des Opérations de Sécurité était une unité d'élite de la gendarmerie ivoirienne spécialisée dans les opérations de contre-terrorisme et de combat urbain. Le CECOS fut créé par le décret n°2005-245 du 2 juillet 2005 et dissout en mai 2011 suite à la réforme de la sécurité intérieure.

9 Commission Electorale Indépendante

Laurent Gbagbo le désignaient par ce substantif pour dévoiler ses qualités de politicien rusé.

(4)-« **Sous-sol** » = lieu de plaisance. Des sources révèlent que le sous sol des bâtiments administratifs et surtout ceux de la présidence de la République aurait servi de lieux de tortures, pendant la crise de 2002 à 2011. Son sens a été modifié au cours du temps.

(5)-« **Rattrapage ethnique**<sup>10</sup> » = concept développé par Alassane Ouattara<sup>11</sup>. Au cours d'une interview, il a justifié le recrutement de personnalités dans l'administration publique issues majoritairement du groupe ethnique Malinké ou appartenant à la même zone géographique que lui. Les opposants, à Alassane OUATTARA, assimilent ce lexique à une épuration des autres communautés ethniques ivoiriennes.

(6)-«**Coupeur de route** » = individu qui adore faire cocu. Originellement, il s'agit d'ex-combattants qui reconvertis en bandes armées écument les voies routières afin de dépouiller les voyageurs.

En Côte d'Ivoire, des groupes ethniques ont été victimes de la politique de stigmatisation développée par les politiques. A ce sujet, Boutin écrit:

« La Côte d'Ivoire est actuellement dans une situation de crise, essentiellement politique et financière, qui déborde de ses frontières mais qui tire parti de certaines tensions intercommunautaires » (Boutin, 2003 : 70).

Des nominaux sont employés pour désigner des communautés ethniques locales, de pays de l'Afrique de l'Ouest, ainsi que les occidentaux et les asiatiques. Ces faits figurent dans ces exemples :

(7)- « **Bhêla** » = état d'esprit. Aussi, sert-il à montrer le niais. Ce mot signifie garçon ou quelqu'un de courageux et vaillant dans la langue haoussa du Niger.

(8)- « **Chinetoque** » ou « **chinetoc** » = tout produit manufacturé de qualité inférieure en provenance des pays asiatiques particulièrement de la Chine. Le « toc » provient de la contrefaçon, de ce qui n'est pas original.

(9)- « **Peau-gratté (e) ou peau-gras** » = militaire de la force Licorne. En général, ce composé dévoile les communautés d'Europe et d'Amérique du nord à cause de la couleur blanche de leur peau qui semble avoir été astiquée.

(10)-« **Russe** » = communauté dioula ou malinké du nord de la Côte d'Ivoire ou celles qui sont originaires des pays comme le Burkina Faso, le Mali, la Guinée... Les dioulas sont considérés à tort ou à raison comme de farouches sympathisants du Rassemblement des Républicains (RDR), parti politique incarné par Alassane Ouattara. En outre, ils sont appelés ainsi à cause de leur solidarité et leur caractère quelque peu envahissant. Cette attitude rappelle celle de l'armée russe (URSS) pendant la deuxième guerre mondiale (1939-1945). Une armée mafieuse et qui ne recule pas.

Les locuteurs ivoiriens font varier des verbes de sorte à produire des sens nouveaux. Il s'agit le plus souvent de syntagmes verbaux réduits au verbe à l'infinitif avec les entrées :

(11)-« **Enlever** » (quelqu'un) ou « **déporter** » (quelqu'un) = déplacer une personne dans un cadre qui lui est inhabituel en vue de la courtiser ou la draguer. Le prétexte néologique de ces verbes provient de la défaite de Laurent Gbagbo et l'armée régulière devant la coalition rébellion des Forces Nouvelles-Licorne-ONUCI. Arrêté, il fut transféré à la Cour pénale internationale (CPI) à la Haye en décembre 2011. Ses partisans interprètent ce fait comme un enlèvement ou une déportation.

(12)-« **Egorger** (quelqu'un) » = arnaquer ou voler quelqu'un. L'origine de ce mot vient du fait qu'à l'aide d'un objet tranchant, les rebelles du M.P.C.I coupaient systématiquement le coup de leurs ennemis.

10 Le journal l'Express a rapporté ces propos de M. Alassane Ouattara : « Il s'agit d'un simple rattrapage. Sous Gbagbo, les communautés du Nord, soit 40% de la population, étaient exclues des postes de responsabilité ».

11 Chef de l'Etat de Côte d'Ivoire depuis Mai 2011.

(13)-« **Se défendre** (un peu) / **se chercher** (un peu) » = exercer une activité génératrice de revenus en vue de subvenir à ses besoins physiologiques. Cette création lexicale vient de l'idée que les soldats gouvernementaux adoptaient cette posture devant la rébellion des forces nouvelles. En outre, certaines communautés ethniques se sont constituées soit en groupes d'auto-défense (qu'on a tôt fait d'assimiler à des milices) pour se protéger des attaques (se défendre) soit elles se sont réfugiées dans la brousse (se chercher).

## II.2.2. Les expressions idiomatiques

Une expression idiomatique désigne toute forme grammaticale dont le sens ne peut être déduit de sa structure en morphèmes et qui n'entre pas dans la constitution d'une forme plus large (DUBOIS, 239). Selon DESFORGES (2008:67) : « *ces expressions aux saveurs culturellement prédominantes* » sont tellement récurrentes qu'elles sont familières en définitive. On recense deux types d'expressions idiomatiques. Le premier type est constitué des locutions nominales que sont :

- (1)-« **Sauce F.P.I** » = soupe à base du jus de graines de palme. La sauce graine est très prisée par la communauté bété (langue kru de Côte d'Ivoire) qui est majoritairement acquise à la cause de Laurent GBAGBO, l'un des fondateurs du Front Populaire Ivoirien (FPI).
- (2)-« **Sauce R.D.R** » = soupe cuite avec de la pâte d'arachides. La sauce arachide est très aimée par la communauté dioula d'où est issu Alassane OUATTARA membre fondateur du Rassemblement des Républicains (RDR).
- (3)-« **Sauce P.D.C.I** » = soupe à base de légumes (aubergine surtout). La sauce légume est la nourriture de base de la communauté baoulé<sup>12</sup> qui se réclame en majorité du PDCI RDA.
- (4)-« **Go forces nouvelles**<sup>13</sup> » = fille ou une femme veule, entêtée voire impolie. Ces valeurs étaient partagées par la rébellion ivoirienne prête à tout même à tuer pour conquérir le pouvoir d'Etat. Cette locution nominale est constituée du mot nouchi « go » (fille / femme) ainsi que du nom « Forces nouvelles ».
- (5)-« **Go loyaliste** » = une fille / femme niais. De façon triviale, celle-ci sert sexuellement tous les avenants. Les lignes de défense des forces gouvernementales étaient considérées comme une passoire par les rebelles des Forces nouvelles.

Le second type d'expressions idiomatiques est constitué des locutions interjectives :

- (6)-« **La situation est sous contrôle !** » = avoir une gestion efficace de ses dépenses. A l'origine, c'est une expression militaire.
- (7)-« **La journée il dort au nord, la nuit il dort au sud !** » = formule utilisée par les Ivoiriens qui l'ont adaptée à la vie quotidienne pour indiquer les personnes infidèles. GUEI Robert<sup>14</sup> est l'auteur de cette expression pour stigmatiser les infidélités conjugales de son adversaire de l'époque Laurent GBAGBO. Aussi, dès le déclenchement de la guerre de 2002, la Côte d'Ivoire s'est-elle retrouvée couper en deux : la partie nord occupée par les ex-rebelles des Forces Nouvelles et la partie sud gardée par les troupes gouvernementales.
- (8)-« **Y'a rien en face c'est maïs !** » = adversaire qui ne fait pas le poids. Cette phrase à la forme impérative était le slogan de campagne du groupement politique la majorité présidentielle (L.M.P) pendant la présidentielle de 2010.

Par ailleurs, les expressions idiomatiques renvoient à des syntagmes verbaux dans lequel l'élément nominal n'est pas toujours accompagné d'un déterminant. Marouzeau soutient :

12 Une langue kwa de Côte d'Ivoire.

13 Les « Forces Nouvelles » est un mouvement militaire et politique qui a occupé pendant environ dix ans la partie septentrionale de la Côte d'Ivoire. C'est une association de trois mouvements dont le M.P.C.I (Mouvement Patriotique de Côte d'Ivoire), le M.J.P (Mouvement pour la Justice et la Paix) et le M.P.I.G.O (Mouvement Pour l'Identification du Grand Ouest).

14 GUEI Robert est le général putschiste qui a renversé M. Aimé Henri KONAN BEDIE (anciennement Président de la République de Côte d'Ivoire) en 1999. Il a prononcé cette phrase pendant le forum pour la réconciliation nationale organisé en 2001.

« Nous sommes en présence d'un élément verbal extérieur au paradigme, étranger aux notions de personnes, de temps, de mode, ayant pour base la forme la plus réduite à la deuxième personne du singulier ». (Marouzeau cité par Grevisse, 235)

(9)-« **Mettre embargo**<sup>15</sup> sur quelqu'un » = action de mettre en quarantaine, isoler quelqu'un. L'embargo est une mesure politique, économique et militaire de contrainte tendant à empêcher la libre circulation de personnes et de biens.

(10)-« **Faire charnier**<sup>16</sup> » = le fait d'entasser une quantité importante de bouteilles vides de boisson alcoolisée après en avoir bu le contenu. C'est une métaphore pour montrer l'entassement à divers endroits soit de cadavres soit d'ossements humains.

(11)-« **Attraper fer** » = action de posséder une arme à feu soit par un agent des forces de l'ordre soit par toute autre personne qui peut en avoir l'autorisation ou non. Beaucoup de jeunes gens s'en sont procuré après avoir éventré des garnisons d'armes.

(12)-« **Taper dos** quelqu'un » = faire cocu ou être cocu. Ce néologisme verbal est construit en référence au nom Tapé Do Lucien<sup>17</sup> qui s'est fait cocu, selon les rumeurs jamais démentis par le concerné. « **Taper dos** » fait partie du répertoire musical du groupe zouglou MAGIC SYSTEM.

(13)-« **Etre Kofi ANNAN** » = personne qui se comporte en facilitateur dans le règlement de conflits entre amis ou dans des disputes familiales. Kofi ANNAN a joué les équilibristes entre les factions armées lors de la crise ivoirienne de 2002 quand il était Secrétaire général de l'O.N.U de 1996 à 2006.

(14)-« **Etre FOLOGO**<sup>18</sup> » = un transhumant. La locution verbale est née de la transhumance politique à maintes reprises de Laurent Dona FOLOGO qui a occupé de hautes fonctions dans l'administration publique.

(15)-« **Aller au front** » = s'exercer à un examen ou participer à un concours de recrutement dans l'administration publique ou privée. Dans le jargon militaire, cette locution a pour sens s'entraîner pour aller combattre l'ennemi.

(16)-« **Garder ses positions** » = rester ferme sur une décision ou ne pas tergiverser. Cette locution verbale appartient au lexique militaire et prend le sens de ne pas reculer et laisser le champ libre à l'ennemi.

(17)-« **Se réfugier dans son bunker** » = contrôler ses sorties en restant, le plus souvent, à la maison. Pendant les bombardements de l'armée française sur sa résidence en Avril 2011, Laurent Gbagbo a dû se protéger dans une casemate très protégée.

Avec la formation des mots par ces procédés, les Ivoiriens usent le jeu de mots qui aère le discours et régule la vie en société. Par le fait de peindre les préoccupations sociopolitiques, la langue française a « une fonction véhiculaire partagée, servant de référence « nationalitaire » voire identitaire en Côte d'Ivoire » (Kouadio 2008 :179).

15 Entre 2002 et 2011, la Côte d'Ivoire a connu divers types d'embargo à travers différentes résolutions de l'O.N.U: embargo sur les armes, menace d'embargo sur la cacao culture (pour combattre le trafic d'enfants esclaves dans les plantations de cacao). Aussi, afin d'isoler son adversaire politique après la crise postélectorale de 2010, M. Alassane OUATTARA a-t-il décidé d'imposer un embargo : sur les médicaments ainsi que les exportations et les importations de produits au Port d'Abidjan...

16 Dans la période 2002-2011, les charniers les plus connus en Côte d'Ivoire sont : le charnier de Monokozohi (centre ouest) en décembre 2002 ; un charnier de 68 corps découverts à Yopougon le 12 Avril 2011.

17 TAPE Do Lucien a dirigé le conseil d'Administration de la Bourse café-cacao (B.C.C). Le 6 novembre 2013, il a été reconnu coupable, avec quinze ex-dirigeants de ladite filière, de détournements de deniers publics et condamnés à 20 ans de prison ferme assortis d'une amende de trois millions de FCFA et 67 milliards de dommages et intérêts à payer solidairement par cinq d'entre eux (Agence Ivoirienne de Presse (A.I.P)).

18 Laurent Dona FOLOGO fut secrétaire général du Parti Démocratique de Côte d'Ivoire (P.D.C.I) dirigé par Aimé Henri KONAN BEDIE. Après le coup d'Etat de 1999, il a fait allégeance au Général Robert GUEI. Ensuite, il a fondé sa formation politique le Rassemblement pour la Paix, le Progrès et le Partage (R.P.P.P). Lors des élections présidentielles de 2010, il a apporté son soutien au candidat Laurent GBAGBO qui conduisait la liste La Majorité Présidentielle (L.M.P).

## Conclusion

Les différentes crises politico-militaires qui ont secoué la Côte d'Ivoire ont considérablement enrichi de lexiques nouveaux le vocabulaire des Ivoiriens. En fait, ils ont permis aux populations d'insérer, dans leur manière de narrer les choses, un répertoire de mots liés aux réalités sociale, politique et militaire et qui restitue la charge culturelle et sémantique à l'ivoirienne. Ce qu'on en tire c'est la valorisation de la variation linguistique telle qu'elle se présente et qui favorise une meilleure connaissance du tissu social local. En tout, les Ivoiriens se sont approprié la langue française en la façonnant selon le modèle des valeurs socioculturelles et linguistiques de leur environnement. Dans ce pays, la langue française évolue en fonction, certes, du temps mais surtout suivant les événements (heureux ou malheureux) qui s'y déroulent. C'est le trait caractéristique de toute langue vivante d'enrichir son stock lexical de mots et d'expressions en se fiant à l'évolution sociale. En outre, c'est la preuve que le français reste dynamique, en Côte d'Ivoire, et qui prouve qu'il sera difficile de le canaliser.

## Bibliographie

- BOHUI, Hilair e. 2009. « Sphère politique ivoirienne – Le nouchi s'invite dans la campagne ». *Notre Voie* du 12/9/2009.
- BOUTIN, Akissi Béatrice. 2003 : Des attitudes envers le français en Côte d'Ivoire, *Education et sociétés Plurilingues*, n°14.
- BOUTIN, Akissi Béatrice et TUCSAN, Gabor. 2010. « La prononciation du français en Afrique : la Côte d'Ivoire ». J. DURAND, B. LAKS et C. LYCHE : *Phonologie, variation et accents du français*, Paris, Hermès, 15 pages.
- CANUT, Cécile. 2006. « Lafage, Suzanne. – *Le lexique français de Côte d'Ivoire. Appropriation et créativité* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 181 | 2006, mis en ligne le 13 avril 2006, consulté le 04 mars 2014. URL : <<http://etude-safricaines.revues.org/5903>>, pp. 226-229>.
- DOMENJOZ, Jean-Claude. 1998. « L'approche sémiologique ». *Contribution présentée dans le cadre de la session I du dispositif de formation 1998-1999* «catégories fondamentales du langage visuel » Septembre 1998, Ecole des arts décoratifs, 27 pages.
- DESFORGES, Marie-Claude. 2008. « Expressions idiomatiques : une arme culturelle ? », Colloque Pouvoir du langage, langage du pouvoir, Boréal n0.2, Université de Victoria, pp. 66-77
- GREVISSE Maurice. 2001. *Le bon usage*. Collection Grammaire Française. Edition Duculot – De Boeck, 13<sup>e</sup> édition, 1760 pages.
- HATTIGER, Jean-Louis. « *Morphosyntaxe du groupe nominal dans un corpus de français populaire d'Abidjan* ». 1981. Thèse, Université de Strasbourg, 348 pages
- KOUADIO, N'Guessan Jérémie. 2000. « Le français et la question de l'identité culturelle ivoirienne ». *La coexistence des langues dans l'espace francophone approche macrosociolinguistique*, Paris, AUF, pp. 199-207.
- KOUADIO, N'Guessan Jérémie. 2006. « Le nouchi et les rapports dioula-français ». *Le français en Afrique n°21*, Nice, Revue du Réseau des Observatoires du français Contemporain en Afrique, Institut de Linguistique française – CNRS UMR 6039, pp. 177-191
- KOUADIO, N'Guessan Jérémie. 2008. « Le français en Côte d'Ivoire: de l'imposition à l'appropriation décomplexée d'une langue exogène ». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 40/41, pp. 179-197
- KOUAME, Koia Jean-Martial. 2012. *La langue française dans tous les contours de la société ivoirienne*. Québec : Observatoire démographique et statistique de l'espace francophone/Université Laval, 26 pages (Collection Note de recherche de l'ODSEF)
- KOUASSI, Selay Marius. 2011. « Le Nouchi : langage populaire ivoirien aux senteurs de la crise ». *Radio Netherlands Worldwide Afrique*.
- MOUNIN, Georges. 1970. *Introduction à la sémiologie*, Editions de Minuit, Paris.
- PEROGO, Pierre. 1968. « Les sabirs », sous la direction d'André Martinet, *Le langage*, Paris, Gallimard, 1525 pages.



# C AHIER DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE

## Didactique

---

Jean-Paul BALGA	121
<i>Échec du programme d'enseignement des langues nationales au Cameroun : enjeux et défis dans un contexte plurilinguistique</i>	
Mohammed BELAOUF	129
<i>La cohérence appliquée au texte argumentatif en contexte universitaire algérien (licence de français)</i>	
Ilhem BENAHMED	140
<i>Apprentissage du lexique en français : exploitation d'un cédérom par des collégiens algériens</i>	
Edouard MOKWE	153
<i>Des ressources éducatives et esthétiques du récit antillais de jeunesse à la lumière de l'ingénierie de formation. Le cas de Coulée d'or d'Ernest Pépin et de Les Colères du volcan de Gisèle Pineau</i>	



# ÉCHEC DU PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT DES LANGUES NATIONALES AU CAMEROUN : ENJEUX ET DÉFIS DANS UN CONTEXTE PLURILINGUISTIQUE

Jean Paul BALGA

Enseignant-chercheur en sciences du langage

Chargé de Cours

Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Maroua, au Cameroun

## Résumé

*Dans cet article, nous proposons une réflexion sur l'enseignement bi vectoriel en contexte multilingue au Cameroun où perdure un système éducatif postcolonial monolingue en langue étrangère. Il s'agit de s'interroger sur la promotion d'une éducation qui tienne compte de toute la diversité linguistique environnante, et qui donne à tous des chances égales de réussir dans l'acquisition de la lecture, de l'écriture et des connaissances de base ; celles-ci étant indispensables à tout développement et à l'épanouissement de l'apprenant. Pour ce faire, nous décrivons et analysons la fragmentation linguistique et le multilinguisme du Cameroun avant de montrer comment la langue maternelle et la langue seconde de l'apprenant peuvent être alternativement utilisées pour faire acquérir à ce dernier des compétences dès les premières années de l'école, dans un système éducatif au moins trilingue à terme.*

**Mots-clés :** langue nationale, plurilinguisme, véhiculaire, enseignement.

## Abstract

*In this paper, we propose a reflection on teaching bivectoriel multilingual context in Cameroon, where a monolingual post-colonial education system continues in a foreign language. It is to consider the promotion of education that takes into account the surrounding linguistic diversity and gives everyone an equal chance to succeed in the acquisition of reading, writing and knowledge base, they are essential to any development and growth of the learner. To do this, we describe and analyze the linguistic fragmentation and multilingualism of Cameroon before showing how the native language and the second language learner may alternatively be used to acquire the latest skills in the early years of school in an educational system at least trilingual term.*

**Keywords :** national language, multilingualism, lingua, education.

121

## Introduction

La dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle a été marquée par des réformes de décentralisation dans de nombreuses régions du monde. Dans les pays du Sud, ces réformes ont en général bénéficié du soutien de la communauté internationale, au motif que cette nouvelle organisation politico-administrative susceptible de contribuer au développement local. Grâce à l'appui financier qui leur a été ainsi apporté, ces jeunes collectivités territoriales ont réalisé des infrastructures dans les domaines scolaires, sanitaires et aménagements divers ; des services publics de qualité ont été offerts aux habitants. Toutefois, en décentralisant une administration dont la langue officielle est étrangère, cette réforme a rendu plus visibles les problèmes de langue auxquels les démocraties sont confrontées : au Nord-Cameroun par exemple, alors que les langues officielles sont le français et l'anglais, la majorité de la population parle d'autres langues telles que le fulfulde, le tupuri, le massana, le mundang le mafa, le zulgo, le mandara, le musgum et bien d'autres au sein des conseils des collectivités communales. La traduction des concepts et des pratiques de la démocratie dans ces langues devient un enjeu majeur de la réforme elle-même : comment faire vivre un espace public politique de proximité lorsque la langue d'administration n'est pas parlée par la majorité de la population ? Comment prendre en charge les affaires de la cité si celles-ci se gèrent et se disent dans une langue qui n'est pas celle dans laquelle on pense ? Comment promouvoir une éducation qui tienne compte de toute la diversité linguistique environnante dans un contexte multilingue où prévaut un système éducatif postcolonial monolingue en langue étrangère ? Comment cette éducation biaisée peut-elle donner à tous les chances égales de réussir dans l'acquisition des connaissances de base indispensables à l'épanouissement de l'homme ? Telles sont les questions qui feront l'objet de notre réflexion. Essentiellement descriptive et qualitative, l'approche sociolinguistique adoptée s'attardera notamment sur la cohabitation

pacifique français-langues autochtones dans le système éducatif camerounais. C'est pourquoi nous décrirons d'abord le multilinguisme camerounais afin d'expliquer l'échec du programme d'enseignement des langues nationales ; ensuite, nous exposerons l'expérience d'utilisation de deux langues comme vecteurs d'enseignement à l'éducation de base et au premier cycle du secondaire, dans les écoles pilotes au Cameroun. Il s'agit de montrer comment la langue maternelle et la langue seconde de l'apprenant peuvent être alternativement utilisées pour faire acquérir à ce dernier des compétences dès les premières années de l'école, dans un système éducatif au moins trilingue à terme. Enfin, nous analyserons les pratiques orales plurilingues qui contribuent largement à la réduction des fractures linguistiques. Le recours à cette pédagogie de proximité a été motivé par la situation multiculturelle camerounaise, l'une des plus linguistiquement fragmentée de l'Afrique Centrale.

## **1. Le contexte de l'expérience camerounaise**

L'enseignement bivectoriel que nous présenterons dans ce travail se situe dans le contexte d'une extrême fragmentation linguistique : le multilinguisme et la diversité culturelle du Cameroun ; l'expérience d'enseignement bilingue langue officielle/langue nationale au cours des trente dernières années a montré que les langues du terroir peuvent être insérées dans le système éducatif. Comme le dit si bien Bitjaa Kody (2009 : 268),

la législation camerounaise récente en matière de langues et de cultures est claire quant aux fonctions sociales des langues officielles et des langues nationales. Elle commande cependant que l'on mène une nouvelle réflexion sur le mode d'insertion des langues et des cultures nationales dans le système éducatif camerounais.

Mais avant d'explorer et d'expérimenter une insertion des langues nationales dans le système éducatif, il convient d'avoir un aperçu de l'héritage linguistique camerounais.

122

### **1.1. Le double héritage linguistique du Cameroun**

Le Cameroun est considéré comme le microcosme de l'Afrique. C'est l'Afrique en miniature. Historiquement, c'est une zone de confluence et de convergence des civilisations qui ont marqué le continent. Linguistiquement, trois des quatre grandes familles linguistiques attestées en Afrique y sont représentées de la plus belle manière. On retrouve, selon Greenberg (1963), des langues Nilo-Sahariennes, Afro-Asiatiques et Niger-Kordofaniennes. Le seul Phylum absent est le Khoïsan, qui est largement représenté en Afrique australe.

Le multilinguisme du Cameroun est caractérisé par un double héritage linguistique constitué des centaines de langues locales distinctes et de deux langues étrangères : le français et l'anglais, langues reçues de l'éducation coloniale et établies respectivement dans la partie orientale et la partie occidentale du pays, alors placées respectivement sous mandat français et anglais, comme langue d'éducation et de communication officielle.

En Afrique Centrale, le Cameroun est l'un des pays les plus linguistiquement et ethniquement fragmentés. Il est aussi caractérisé par une grande diversité culturelle. L'inventaire préliminaire de l'Atlas linguistique du Cameroun de 1983 a dénombré 248 unités-langues, une unité étant définie comme un ensemble de variantes linguistiques géographiquement localisables, mutuellement intelligibles à l'immédiat, c'est-à-dire, comme un ensemble de dialectes entre lesquels l'intercompréhension est satisfaisante. Les recherches récentes ont permis de réaménager certaines unités-langues et d'en découvrir d'autres parmi lesquelles des langues éteintes à ce jour (une dizaine), des langues en voie de disparition suite à l'abandon de leur pratique par les locuteurs d'origine, sous l'influence de diverses pressions sociales, au profit des langues voisines véhiculaires dominantes. Au sein de cette multitude de langues, quelques unes sont linguistiquement proches, mais beaucoup d'autres sont plutôt très éloignées au plan de leur structure.

Au total, on enregistre plus de 250 unités-langues identitaires, quatre fois autant de dialectes. Autant dire que c'est une mosaïque ou un manteau d'Arlequin linguistique. À cette « tour de Babel », se sont greffées deux langues européennes d'importation coloniale que sont l'anglais et le français. Et

comme si le paysage linguistique n'était pas déjà suffisamment diversifié, deux langues composites sont nées au cours de l'histoire : le *pidgin-english* et le *camfranglais*. Situé au centre de l'Afrique, le pays joue un rôle non négligeable dans l'espace francophone (Bilola, 2003 : 4).

On pourrait même dire que le Cameroun et la francophonie sont liés pour le meilleur et pour le pire. Car autant la francophonie a besoin du Cameroun (peut-on imaginer ce qui arriverait si le Cameroun basculait dans le gyron exclusif anglo-saxon ?), autant le Cameroun a besoin de la francophonie. Véhicule de celle-ci, la langue française est « un mal nécessaire » sur le territoire camerounais. Confronté à un *melting pot* linguistique sans langue véhiculaire de grande circulation au plan national, le Cameroun tient à la langue coloniale pour assurer la communication entre ses citoyens. Ainsi, la langue française est devenue, par la force des choses, non seulement le mode de communication privilégié des Camerounais ne parlant pas la même langue autochtone, mais aussi un trait d'identification de soi et d'autrui. Dans le concert de la francophonie différentielle, elle se veut également le véhicule d'un nouveau type d'identités sociales dans un pays où les cloisons tribo-ethniques peuvent être robustes, résistant avec succès à la mondialisation et au village planétaire. L'instrument d'un pouvoir « contrôleur », la langue française constitue aussi un passage obligé pour accéder au pouvoir scientifique et culturel, de même qu'elle aide à gravir les échelons dans les couloirs administratif, politique, économique et social au Cameroun. Comme le souligne si bien Dumont (1990 : 13), le Cameroun est considéré

comme un champ de bataille linguistique perpétuel sur lequel s'épuisent des partenaires ex-sangués qui n'auront pas d'autre issue que le recours à un *deus ex machina* linguistique, le français, l'anglais ou l'arabe.

Somme toute, le français est devenu, au fil des ans, la propriété des citoyens du Cameroun. Ils l'ont domestiqué ! Et cette domestication n'est pas allée sans heurts ! Né dans la douleur, sans doute à cause des conditions brutales de son implantation, le français a pris de belles couleurs locales au contact des langues autochtones.

123

## 1.2. Langues nationales et transnationales véhiculaires

Boum-Semengue et Sadembouo (1999) définissent les langues nationales et transnationales comme des langues qui se développent hors de leur aire linguistique propre et servent de langues de communication à des locuteurs dont elles ne sont pas des langues maternelles. Selon ces auteurs, il y a deux types de langues véhiculaires :

Langues qui sont originaires du Cameroun et qui sont parlées sur le territoire camerounais comme langue maternelle par des populations camerounaises.

Langues qui sont parlées comme langues maternelles dans un pays voisin, tandis qu'au Cameroun elles fonctionnent comme langues véhiculaires. C'est ce type de langues que Boum-Ndong et Sadembouo appellent langues véhiculaires transnationales.

Avec Bilola (2003 : 20, 21), on peut dire qu'au Cameroun, neuf langues sont véhiculaires bien que cinq seulement soient parlées par un grand nombre de locuteurs. Les langues majeures sont les suivantes.

### 1.2.1. Langues véhiculaires de grande diffusion

(1)

a. Le *fulfulde* au Nord ;

b. Le *beti-fang* au Centre, Sud et Est ;

c. Le *pidgin-english* dans le Nord-Ouest, le Sud-Ouest et le Littoral ;

d. Le *bassa* dans les aires bakoko, tunen et le Littoral, le Centre et le Sud ;

e. Le *duala* dans le Littoral et le Sud-Ouest. Il faut souligner que le *duala* est de plus en plus supplanté par le *pidgin-english*.

D'autres s'étendent sur de vastes territoires, ou bien sont même transfrontalières parce qu'elles étaient celles d'un même peuple avant le traité de Berlin en 1884. Exemples :

Dans le Nilo-saharien, deux langues des familles différentes représentent ce phylum sur le territoire camerounais :

(2)

a. le *kanuri* de la famille saharienne

b. le *sara-ngambay* de la famille Chari-Nil

(3)

Le Niger-kordofan est le phylum le plus représenté au Cameroun, avec trois familles qui comprennent 188 unités de langues : la famille Ouest-Atlantique, elle compte une seule langue qui est le *fulfulde*.

En effet, le *kanuri* est parlé au Cameroun dans les Départements du *Mayo-Sava* et du *Logone et Chari* ; au Nigeria, il est de grande circulation dans les États de Borno et de Katsina au Nord du pays. Le *sara-ngambay* est à diffusion restreinte au Nord et à l'Extrême-Nord du Cameroun alors qu'il est de grande diffusion dans toute la partie méridionale du territoire tchadien.

S'agissant du *fulfulde*, c'est le véhiculaire de grande diffusion dans tout le septentrion camerounais. Il est également de grande circulation dans certains pays de l'Afrique Centrale et de l'Ouest. D'après Dumont et Maurer (1995 : 70), l'extension du *fulfulde* est de loin la plus importante. En dehors du *pidgin-english* et du français, c'est le seul véritable véhiculaire africain que l'on peut distinguer. Et ces langues transnationales sont donc parlées, d'un pays à un autre, sous des variantes dialectales généralement inter-compréhensibles de proche en proche, mais parfois inintelligibles entre les extrémités.

124

### 1.2.2. Langues véhiculaires de diffusion restreinte

(4)

a. Le *mungaka* qui perd de plus en plus sa sphère d'influence au profit du *pidgin-english* ;

b. Le *wandala* qui rivalise avec le *fulfulde* dans les Monts Mandara ;

c. Le *kanuri*, qui est principalement parlé au Nigeria, compte des locuteurs dans le *Logone et Chari*, le *Mayo-Sava*, le *Diamaré* et le *Mayo-Danay*.

d. L'*arabe-choa* qui est véhiculaire dans les zones urbaines au nord du *Logone et Chari* ;

e. Le *haoussa*, qui est une langue véhiculaire au Nigeria, est aussi parlé au Cameroun dans quelques villages aux abords de la frontière dans l'*Adamaoua*.

Certaines langues sont en passe de devenir des langues véhiculaires. Il s'agit du *fe fe* dans le *Mungo*, du *ghomala* dans le *Noun*, du *tupuri* à l'Extrême-Nord du Cameroun (Bilola, 2003 : 21).

À la diversité des langues locales du point de vue de leur structure interne, s'ajoute la diversité en termes de taille et d'extension géographiques : certaines langues ont une diffusion très restreinte, parfois réduite à une montagne ou à un village, notamment dans les régions montagneuses et les hauts plateaux, à l'instar du :

sous-groupe *Mafa* qui comprend les langues *matal*, *pelasla*, *mbuko*, *wuzlam*, *muyang*, *mada*, *melokwo*, *zelgwa*, *merey*, *dugwor*, *giziga-nord*, *giziga-sud*, *mofu-nord*, *baldamu*, *euvok*, *mefe* et *mafa*.

La plupart de ces langues issues du Phylum Afro-Asiatique, de la branche centre-ouest ont une diffusion très restreinte dans les montagnes du *Mayo-Tsanaga* à l'Extrême-Nord du Cameroun.

Au plan démographique, certaines langues sont parlées par moins d'une demi-dizaine de milliers de personnes, d'autres par des centaines de milliers de personnes, et d'autres encore sont des véhiculaires de grande circulation. Mais au plan statutaire, jusqu'à ce jour, toutes sont considérées comme des langues nationales, sans aucun privilège particulier des unes sur les autres. Un nouveau concept est en cours, celui des « langues officielles locales » pour tenter de revaloriser le statut offi-

ciel de ces langues camerounaises.

La complexité de la situation linguistique s'aggrave ces dernières années avec le phénomène d'exode rural, du village vers les grands centres urbains à la recherche d'emploi ; les migrations des populations des régions sahéennes arides vers les régions méridionales du pays. Le brassage des populations d'origine culturelle différente qui en découle renforce la complexité de la situation linguistique.

Le multilinguisme qui caractérise le Cameroun ainsi que tous les États d'Afrique Centrale a, entre autres raisons, favorisé pendant longtemps, voire jusqu'à ce jour, l'absence des langues nationales dans les systèmes d'éducation. Les langues héritées de la colonisation sont restées les seules langues d'instruction, plus de 50 ans après l'Indépendance, malgré les résultats de la recherche et les recommandations de conférences nationales et internationales. Puis l'on constate que cette absence des langues locales à l'école coïncide avec les grandes déperditions scolaires affichées par les statistiques. L'analphabétisme atteint encore des taux effrayants. Au Cameroun, il est autour de 40%, en dépit des efforts d'investissement de l'État en faveur de l'éducation, selon les données du ministère en charge de l'alphabétisation.

## 2. La question d'enseignement des langues nationales

La vision de l'aménagement linguistique du Cameroun est décrite par Son Excellence Biya (1987 : 116) en ces termes :

D'aucuns ont tenté de se servir de cette diversité pour diviser le Cameroun. Je considère plutôt notre diversité linguistique comme un privilège culturel. Face à cette richesse linguistique, l'on choisit deux niveaux de travail : le niveau ethnique et le niveau national. Au niveau ethnique, il faut encourager le développement de toutes les langues nationales, véhicules privilégiés des cultures ethniques. Il importe de ce fait que chaque langue exprime la culture qu'elle véhicule. Ainsi produits, ces joyaux culturels seront transférés sur la scène nationale au grand bénéfice de la collectivité. Il convient donc de laisser épanouir toutes nos fleurs linguistiques, phase historique nécessaire et indispensable à la confection du bouquet culturel national. Option est aussi prise pour l'intégration de chaque Camerounais dans sa communauté ethnique par le biais de sa langue maternelle, étant entendu qu'elle n'est qu'une étape stratégique pour une meilleure intégration dans la communauté nationale : l'on ne sera descendu au fond de sa personnalité ethnique que pour en remonter avec ce que l'ethnie détient d'excellent et dont la nation entière doit bénéficier, à travers les langues nationales et à travers les langues officielles.

125

Dans ce contexte de diversité ethnico-linguistique, il n'est pas évident d'accorder des violons quand il s'agit du choix d'une langue nationale dans le système éducatif camerounais. Communicateurs, linguistes et éducateurs s'interrogent constamment : comment organiser la communication et l'animation de groupe de manière à atteindre tous les Camerounais ? Comment promouvoir une éducation de qualité et accessible même aux plus défavorisés ? Quelle éducation promouvoir ? Quelles langues enseigner ? En quelles langues enseigner pour réaliser cette équité souhaitée par tous, garante de la paix et de la cohabitation harmonieuse dans la diversité ?

En effet, nombre de langues nationales ne sont pas écrites. En fait, il y a très peu de langues standardisées au Cameroun. Une langue est dite standardisée si elle a une tradition écrite, un alphabet établi, une littérature ou a fait l'objet des études linguistiques. L'inventaire préliminaire de l'Atlas Linguistique du Cameroun de 1984 (158-164) a dénombré 20 langues en voie de standardisation.

Beaucoup d'arguments peuvent être avancés pour justifier l'usage d'une langue unique sur le territoire national. La fragmentation linguistique ne risque-t-elle pas de conduire à des incompréhensions au sein de la population ? Dans le même temps, peut-on raisonnablement espérer que les citoyens s'approprient leurs institutions politiques de proximité, si une fracture linguistique les tient à distance des procédures mêmes sur lesquelles repose la réforme ? Certes, lorsqu'on compare différents pays, la diversité des situations est grande : langues locales reconnues ou non par la constitution, langues locales écrites par un petit ou un grand nombre de personnes, existence ou non d'une littérature,

élitiste ou populaire, diffusion de journaux, à la capitale et en régions. Mais elles partagent en général un trait commun : une rupture historique qui a instauré une dualité entre les langues orales du peuple et la langue écrite du pouvoir et des élites. La valorisation des langues locales est souvent traitée comme une question relevant de la culture. Programme d'éducation et d'alphabétisation, soutien à l'édition répondent avec plus ou moins de bonheur à cette approche.

Ces interrogations ne sont pas nouvelles ; elles ont préoccupé les chercheurs et les éducateurs camerounais dans la décennie 70. Il était question d'intégrer les langues nationales locales dans le système éducatif camerounais. Puisque cela s'avérait incontournable, d'autant plus que le contexte historique, avec les fortes poussées démocratiques, rendait la prise en compte de langues locales inéluctable dans l'éducation et la communication de masses. C'est à l'issue de ces réflexions engagées à différents niveaux par les universitaires et les chercheurs qu'est né le « Projet de Recherche Opérationnelle pour l'Enseignement des Langues au Cameroun » (PROPELCA). L'objectif principal du projet était de développer des modèles généralisables d'enseignement des langues nationales et des langues officielles. Après 15 ans d'expérimentation réussie et d'extension par l'augmentation croissante et progressive du nombre de langues impliquées et du nombre d'écoles, PROPELCA sera adopté comme programme généralisable en 1995 lors des États généraux de l'éducation. Ce programme préconise l'enseignement des langues nationales sans exclusive et des langues officielles, selon le modèle de « trilingue extensif » développé par Maurice Tadadjeu (1990). L'enseignement privé catholique et protestant et la SIL (Société Internationale de Linguistique) apportent un soutien sans faille au projet PROPELCA. Les langues suivantes sont enseignées dans les écoles pilotes de leurs régions d'origine : le beti-fang, le duala, le bassa, le fe fe, le yemba, le bafut, le kom, le lamnso, le limbum, le ghomala et le mundani (Bilola, 2003 : 21).

En effet, Elisabeth Gfeller (2000 : 24) décrit succinctement le Programme en ces termes :

Ce projet sous forme expérimentale, est en cours depuis 1980. Il comprend quatre volets qui s'occupent respectivement de l'enseignement au niveau primaire et secondaire.

**Volet 1** : enseignement de l'anglais et du français comme  $L_2$  au niveau secondaire ; on propose l'enseignement de certaines matières dans la deuxième langue officielle ( $L_2$ ) des enseignants.

**Volet 2** : enseignement des matières en langue locale au niveau primaire et introduction de la  $L_1$  de la région respective comme  $L_2$ .

**Volet 3** : enseignement de quelques principes linguistiques et de quelques langues locales au niveau secondaire.

**Volet 4** : éveil de l'esprit critique de l'enfant au niveau maternel par l'enseignement et l'emploi des langues locales.

Commentant ce Programme Bitjaa (2009 : 273) remarque qu'il y a flottement dans l'ordonnement des volets et enchevêtrement des contenus d'un niveau à l'autre. À la Maternelle par exemple, le modèle propose l'éveil à l'utilisation de la  $LM^1$  ; au Primaire il opte pour les  $LM$  comme vecteurs puis comme matières ; au Secondaire il propose pêle-mêle l'enseignement des principes linguistiques et l'enseignement d'une langue d'ouverture à une autre culture camerounaise en cycle d'observation ; l'approfondissement de la connaissance de la  $LM$  en cycle d'orientation, et au volet 1, l'utilisation de  $LO_2^2$  pour l'enseignement de certaines matières dans tout le premier cycle.

Aucun des volets de PROPELCA n'a procédé à l'expérimentation de l'enseignement concomitant des langues et cultures camerounaises, parce que pour le concepteur du modèle, « enseigner une langue c'est enseigner sa culture » et les pratiques culturelles d'un peuple ne sauraient être l'objet d'un enseignement particulier.

Au fil du temps, on se rend compte que l'approche d'éducation multilingue des chercheurs de l'équipe PROPELCA est confortée par les pratiques orales des langues nationales au sein de la po-

1 Langue Maternelle.

2 Deuxième langue officielle.

pulation.

### 3. Les pratiques orales plurilingues

La manière dont les Camerounais pratiquent quotidiennement à l'oral les langues avec lesquelles ils sont en contact suggère la voie à suivre pour la promotion de la pratique complémentaire écrite des langues locales. Dans leur grande majorité, les Camerounais ne sont pas monolingues sur le plan oral notamment, mis à part le phénomène urbain récent d'abandon des langues maternelles dans les foyers par les jeunes au profit du français, l'anglais et la langue véhiculaire. Ils sont plurilingues et manifestent plusieurs formes de bilinguisme ou de plurilinguisme : le nombre de langues combinées et pratiquées par les uns et les autres varie de 2 à 4.

Soient,

LM : Langue maternelle locale

LO<sub>1</sub> : Langue officielle<sub>1</sub>

LO<sub>2</sub> : Langue officielle<sub>2</sub>

LV : Langue véhiculaire

Plusieurs types de combinaisons peuvent s'observer. Dans les pratiques quotidiennes, jeunes et moins jeunes parlent plus d'une langue sur l'étendue du territoire camerounais :

(6). À Yagoua par exemple, le Massa parle d'abord sa langue maternelle, le *massana* et le français, langue officielle familière dans les régions du « Grand-Nord ». Puisque la LO<sub>2</sub>, l'anglais est enseigné au primaire et au secondaire, nombre de Massa sont aussi locuteurs de cette langue officielle ; d'où le trilinguisme : LM + LO<sub>1</sub> + LO<sub>2</sub>. Toutefois, ceux qui ont une scolarité limitée peuvent être trilingues, mais non pas avec l'anglais mais le *fulfulde*, grand véhiculaire nord camerounais : LM + LV + LO<sub>1</sub>. Certains fils de fonctionnaires nés et grandis hors du terroir, à Yaoundé par exemple, ne maîtrisent souvent pas le *massana*, leur LM d'origine ; ils sont réduits parfois aux deux langues officielles : LO<sub>1</sub> + LO<sub>2</sub>. Par contre, on enregistre le cas de plurilinguisme de nombreux locuteurs *massana* natifs résidant à Yagoua ; ils parlent quatre langues, à savoir le *massana*, le français, le *fulfulde* et l'anglais : LM + LO<sub>1</sub> + LV + LO<sub>2</sub>.

127

Au regard de ce qui précède, on peut étendre cette pratique orale plurilingue dans les systèmes éducatifs formels et non formels, et l'on pourrait obtenir une base scientifique tout à fait valable.

### Conclusion

L'expérience Camerounaise, PROPELCA d'éducation en contexte multilingue montre que l'on ne peut pas poursuivre ni envisager aujourd'hui une école monolingue si l'on veut atteindre les objectifs fondamentaux de l'éducation pour tous ; il faut, conclut Sadembouo (2005 : 14), donner à chaque individu la capacité de s'épanouir et de faire éclore ses talents et ses potentialités pour son bien-être et celui de la société tout entière. L'enseignement bivectoriel par l'usage de la langue première de l'apprenant et de la langue seconde de la région où se situe son école, favorise cet épanouissement. Ainsi, les connaissances de base et endogènes sont transmises à l'apprenant par le médium qu'il maîtrise le mieux : sa langue maternelle. La langue officielle familière, LO<sub>1</sub> est utilisée en suite pour renforcer les compétences de l'apprenant afin de lui permettre d'accéder à d'autres connaissances de niveau supérieur et appartenant à d'autres civilisations. La fonction vectorielle de la langue maternelle est principalement l'inculturation, l'endogénie, et celle des langues secondes, est l'ouverture culturelle, scientifique et technologique. Le bilinguisme ou le trilinguisme équilibré de l'enseignant favorisera un tel enseignement bivectoriel, si par ailleurs l'engagement de la collectivité locale et de l'État est sans ambages.

### Bibliographie

- BILOA Edmond. 2003. *La langue française au Cameroun, analyse linguistique et didactique*. New York, Peterlang, 341 p.
- BITJAA KODY ZACHÉE Denis. 2009. « Pour un enseignement des langues et cultures nationales

comme matières ». *Revue internationale des arts, lettres et sciences sociales (RIALSS)*, vol. 1, N°3, Yaoundé, Africana Publications, pp. 268-280.

BIYA Paul. 1987. *Pour le libéralisme communautaire*. Paris, Pierre Michel Fabre/ABC.

DIEU Maurice et RENAUD Pierre. 1983. *Atlas linguistique d'Afrique Centrale : le Cameroun. Inventaires préliminaires*. Yaoundé/Paris.

DUMONT Pierre. 1990. *Le français langue africaine*. Paris, L'Harmattan.

Dumont Pierre et Maurer Bruno. 1995. *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*. Paris, EDICEF.

GFELLER Elisabeth. 2000. *La société et l'école face au multilinguisme : l'intégration du trilinguisme extensif dans les programmes scolaires du Cameroun*, Paris, Karthala.

TADADJEU Maurice. 1990. *Le défi de Babel au Cameroun*. Collection PROPELCA, N° 53, Université de Yaoundé.

SADEMOUO Étienne. 1980. *Critères d'identification du dialecte de référence standard*. Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Yaoundé.

SADEMOUO Étienne. 2005. *De l'intercompréhension à la standardisation des langues : le cas des langues camerounaises*. Thèse d'État, Université de Yaoundé.

SADEMOUO Étienne et alii. 2004. *Pédagogie des langues maternelles africaines*. Collection PROPELCA, N°144-01, Yaoundé, CLA.

SADEMOUO Étienne. 2005. « Enseignement bivectoriel en contexte multilingue au Cameroun. Communication au forum *Linguistic diversity and literacy in a global perspective : a comparative look at practice in Europe and Africa* LDL, at European Centre for Modern Languages in Graz, 23-26 June, 15 p.

# LA COHÉRENCE APPLIQUÉE AU TEXTE ARGUMENTATIF EN CONTEXTE UNIVERSITAIRE ALGÉRIEN (LICENCE DE FRANÇAIS)

Mohammed Belaouf,  
Doctorant en Didactique  
Maître-assistant  
Département de français de l'université de Mostaganem, (Algérie)

## **Résumé**

*L'écrit a revêtu ces dernières années une importance toute particulière et s'est imposé comme un phénomène dont l'activité s'est traduite essentiellement par de profonds changements dans les milieux scolaire et professionnel. Ces deux domaines étant étroitement liés, l'université s'assigne comme objectif de préparer les étudiants au monde du travail, où ils devront faire valoir leur savoir-faire et leurs habiletés à communiquer, notamment à l'écrit. Notre recherche s'inscrit dans le cadre de la didactique du FLE et a pour propos l'analyse d'écrits produits par des étudiants algériens de deuxième année de licence de français. Elle est essentiellement axée sur les difficultés de rédaction de textes argumentatifs cohérents.*  
**Mots-clés :** Didactique du FLE, appropriation de l'écrit, texte argumentatif, cohérence.

## **Abstract**

*Written expression has taken in recent years particular importance and has become a phenomenon whose activity resulted primarily by deep changes in school and professional environment. These two fields being closely related, the university must prepare students for the world of work that awaits them where they will show their expertise (know-how) and their communication skills, especially in written expression. Our research is part of teaching French as a Foreign Language and focuses on the analysis of written productions by Algerian students in second year of French BA. It will mainly focus on difficulties that prevent these students from writing coherent argumentative texts.*  
**Keywords:** Teaching of French as Foreign Language, appropriation of writing, argumentative text, consistency.

## **Introduction**

Vecteur incontournable des apprentissages, l'importance de l'écrit n'est plus à souligner ; en plus d'être un moyen d'expression et de communication, le phénomène « écriture » occupe une place prépondérante tant au plan pédagogique que professionnel.

L'étroite relation qui lie ces deux domaines, contraint l'université à préparer les étudiants au monde du travail où ils devront user de leur savoir-faire et de leurs habiletés à communiquer, plus particulièrement à l'écrit ; d'où l'intérêt que lui accordent enseignants et chercheurs en vue de déterminer la formation la plus appropriée en ce qui a trait au développement de leur compétence en écriture.

Ces dernières années, les recherches menées, aussi bien en Algérie que dans les autres pays francophones, se sont intensifiées et se sont penchées sur la problématique de la maîtrise de l'écriture chez les apprenants des différents paliers. Elles ont surtout montré que ceux-ci se heurtent à de sérieuses difficultés qui touchent aux différents aspects de l'écrit ; les erreurs sont multiples et relèvent aussi bien de la compétence linguistique que communicationnelle.

Par conséquent, si l'acte d'écrire suscite autant d'intérêt et présente autant d'avantages, pourquoi ne pas engager une réflexion sur les méthodes spécifiques d'enseignement de l'écrit, justifiant en quelque sorte la démarche pédagogique que nous mettons en œuvre dans la perspective d'aider nos étudiants dans le domaine de la production écrite.

C'est donc pour tenter de mieux cerner les difficultés que rencontrent les apprenants en production écrite, que nous avons entrepris cette étude qui s'inscrit dans le cadre de la didactique du fle en général et de la didactique de l'écrit en particulier. Elle s'articulera autour des deux grands axes que sont : 1) la typologie du texte ; 2) la cohérence textuelle.

Par ailleurs, le point de vue sur la progression et l'intervention pédagogique a retenu notre attention puisqu'étant, sans doute, l'une des caractéristiques qui distingue les recherches en acquisition

et en didactique des langues étrangères et secondes, ensuite parce que nous nous en inspirerons, dans le cadre de cette étude, pour procéder à la conception de notre programme pédagogique d'enseignement. En effet, depuis l'approche communicative, les didacticiens de langue ont vu la nécessité d'adapter les contenus d'enseignement à l'apprenant et notamment à son rythme d'apprentissage et à ses progrès effectifs. Or, malgré la mise en place d'une évaluation formative tout au long de l'apprentissage, il n'est pas aisé à l'enseignant de savoir ce que les étudiants s'approprient réellement.

Pour ce faire, nous tenterons successivement :

de préciser les objectifs assignés à ce travail. \_

d'approcher la notion de cohérence textuelle et d'examiner les règles qui s'y rapportent telles que proposées par les principaux auteurs ayant traité de la question.

de décrire la démarche adoptée pour élaborer l'approche pédagogique, celle relative à la cohérence textuelle appliquée à l'argumentation.

de commenter les résultats qui découleront de notre étude.

## I. Les principaux objectifs de la recherche

Les objectifs assignés dans le cadre de notre étude consistent en : 1) L'analyse d'une première série de textes argumentatifs en vue de diagnostiquer les dysfonctionnements dans les productions écrites d'un groupe d'étudiants algériens. 2) L'élaboration d'un programme d'enseignement à partir des données recueillies à la suite du premier test. 3) La validation de ce programme d'enseignement en classe. 4) La comparaison des performances réalisées à la suite de cet enseignement avec celles du corpus initial à l'effet de vérifier s'il y a eu progression ou si les difficultés persistent.

130

Ce travail tend à savoir si nos étudiants sont à même de produire des textes écrits cohérents. Dans le cas contraire, quels types de dysfonctionnements rencontrons-nous dans les textes qu'ils rédigent ? Nous tenterons également de déterminer s'il est possible de concevoir à partir de ces constats, une démarche pédagogique susceptible de les aider à s'améliorer dans le domaine de la production écrite.

Il s'agit en fait d'enquêter sur les principales difficultés de communication écrite qui se posent aux étudiants et qui les empêchent de rédiger correctement un texte de type argumentatif. Telles sont, pour l'essentiel, les questions auxquelles nous tenterons de trouver des réponses dans le cadre de cette étude qui se veut à la fois expérimentale et didactique, dans la mesure où elle traitera des possibilités pédagogiques à mettre en place pour amener les étudiants à développer leur compétence rédactionnelle.

## II. Choix de la cohérence et du texte argumentatif

La cohérence appliquée au texte argumentatif a été choisie comme base de travail en raison de la particulière importance que représente cette notion pour les étudiants de cette spécialité.

Notre choix s'est porté sur ce sujet pour ce qu'il constitue dans le monde actuel aussi bien sur le plan pédagogique que socioprofessionnel, lequel choix émane également de notre volonté de trouver des moyens efficaces en vue d'aider les étudiants à améliorer leur manière d'écrire.

L'une des difficultés les plus signalées par les enseignants est l'incapacité de leurs apprenants à maîtriser les procédés qui concourent à rendre leurs textes plus cohérents (Charolles, 1978, Moirand, 1979, Fayol, 1987, Combettes, 1988, M.J. Reichler-Béguelin, 1988, Pépin, 1998...). Leurs productions écrites semblent constituées d'une suite de phrases alignées les unes à la suite des autres, sans l'aide d'aucun moyen de liaison plutôt qu'un discours organisé, et par conséquent, elles sont dépourvues de toute cohérence aussi bien phrastique qu'inter phrastique.

Il est connu que savoir écrire ne saurait se résumer à la capacité d'écrire correctement des phrases et de les juxtaposer les unes à la suite des autres. En effet, la production d'un texte est loin d'être un simple assemblage de phrases, fussent-elles grammaticalement correctes. Ce qui est va-

lable pour la production d'un texte en général, l'est également pour la rédaction d'un texte argumentatif, défini comme un ensemble de pensées (d'arguments), lequel est, constamment conditionné, consciemment ou inconsciemment, par celui auquel il prétend s'adresser et qu'il tente de persuader. Pour cela, il se doit de tenir compte de plusieurs aspects du genre : se représenter la situation de communication, choisir et sélectionner ses idées, planifier son texte...

Selon J. Peytard, (1978), l'enseignement du français ne devrait plus se réduire à un enseignement des structures de base du français, même si celles-ci sont indispensables pour l'acquisition d'une compétence rédactionnelle, mais devrait plutôt déborder ce cadre pour englober des contraintes touchant à la structuration du texte dans son ensemble. Il s'avère indispensable de dépasser le cadre de la grammaire de la phrase, laquelle grammaire est loin d'être suffisante pour pouvoir prétendre analyser des produits langagiers, fussent-ils oraux ou écrits, en classe ou hors classe.

Il est clair, au regard de ce qui précède, que ce ne sont pas les phénomènes purement grammaticaux qui retiennent notre attention, mais plutôt l'emploi et la mise en œuvre de la langue dans ses manifestations discursives et pragmatiques. Il n'importe plus de centrer notre attention sur les constituants de la phrase, mais de dépasser ce niveau pour explorer le texte dans son ensemble, en tenant compte des phases de son élaboration, des relations ainsi que des enchaînements qui le caractérisent.

### III. L'intérêt didactique de la cohérence

L'intérêt que nous portons à la cohérence est motivé par l'idée que la production de tout texte, et en particulier d'un texte argumentatif, considéré comme une succession d'idées (d'arguments) formant une suite (un raisonnement) cohérent (e) à transmettre au lecteur, exige une maîtrise parfaite des différents aspects de la cohérence. S'agissant du texte argumentatif et contrairement aux autres textes, cette maîtrise s'impose comme une nécessité dans la mesure où il ne s'agit pas seulement de se faire comprendre mais d'imposer un point de vue par rapport à un autre.

131

Il faut reconnaître que l'écrit est une activité complexe et tous les chercheurs qui se sont penchés sur la question sont unanimes pour l'affirmer et le confirmer. Mais l'écriture est surtout connue pour être une tâche ardue et difficile à maîtriser dans la mesure où elle fait simultanément appel à plusieurs aptitudes et compétences. Perçue comme une activité redoutable par l'apprenant, elle caractérise aussi la difficulté, voire le désarroi manifesté par l'enseignant pour l'analyse et l'évaluation des différents aspects linguistiques à prendre en considération dans l'évaluation de la qualité d'un texte (Charolles, 1986). Son enseignement est également et souvent perçu comme une activité laborieuse appelant des activités nécessairement répétitives, extrêmement coûteuses en temps et en préparation, même si, comme le fait remarquer Sahnine, (2000), ces difficultés sont loin d'être le propre d'une langue particulière puisqu'elles apparaissent en langue maternelle, en langue seconde et en langue étrangère et concernent aussi bien l'arabe (Shakir et Obeidat, 1992), le français (Charolles, 1986, Combettes, 1988, Reichler-Beguelin, 1988, Pépin, 1998) que l'anglais (Sahnine, 2000).

L'acte d'écrire est une activité complexe compte-tenu du fait que le rédacteur doit disposer d'une compétence, non seulement des faits de langue, mais aussi et surtout des aspects liés à la typologie des textes et à la cohérence textuelle. Les éléments traditionnels n'étant plus suffisants pour produire des textes corrects, il s'avère nécessaire d'étudier la question sous un autre angle, en l'occurrence celui ayant trait aux autres aspects impliqués dans la production de tout texte. Si nous ajoutons les efforts fournis en parallèle sur le plan mental, qui consistent à gérer les différentes opérations qui y sont impliquées, nous constaterons que la complexité de la tâche est bel et bien réelle. Le texte doit être envisagé en tant qu'entité conçue à partir d'un enchevêtrement d'éléments, où les différents aspects n'ont de véritable existence que dans la mesure où ils s'inscrivent dans cet ensemble.

Nous estimons que l'efficacité d'un texte, en tant qu'ensemble, ne peut s'apprécier que globalement tout comme sa cohérence, même si les éléments qui s'additionnent pour obtenir ce résultat, aussi bien au niveau microstructurel que macrostructurel, ne sont pas à négliger. Cela est d'autant plus valable que les recherches que nous avons consultées sont unanimes et confirment que la cohérence dans ses dimensions pragmatique, sémantique et structurelle, est devenue une notion essentielle du travail sur le texte. O. Gagnon abondera dans ce sens en estimant que :

« Tout comme le recto d'une feuille ne peut s'imaginer sans son verso, ou le côté pile d'une pièce de monnaie sans son côté face, le texte ne peut s'imaginer sans cette qualité qui fait de lui un texte : la cohérence » (Gagnon, O., 2009 :1).

Par conséquent, nous pensons que l'étude de l'écrit doit être envisagée sous l'angle de la cohérence que nous estimons être un facteur étroitement lié à la textualité et à même d'établir une relation entre cohérence et qualité de l'écrit considéré. En d'autres termes, nous tenterons, à partir des malformations textuelles observées dans les copies des étudiants, d'aider ces derniers à développer leur compétence rédactionnelle en leur proposant un programme d'enseignement axé essentiellement sur ces deux aspects indissociables de l'écrit que sont la typologie des textes et la cohérence textuelle. Il convient de dire que l'étude de ces deux notions se trouve à la base de nombreuses recherches qui les utilisent de plus en plus, sans pour autant parvenir à cerner convenablement cette notion de cohérence, ce qui ne les a pas pour autant empêchées de proposer un certain nombre de règles qui permettent de porter plus ou moins un jugement sur la cohérence d'un texte.

#### IV. La notion de cohérence

Notre intérêt se portant essentiellement sur l'effet que peut avoir la cohérence sur la production d'écrits corrects, nous nous efforcerons de savoir en quoi consiste cette notion de « cohérence », ce qui peut la distinguer de l'autre notion, non moins importante de « cohésion », terme avec lequel elle se confond et avec lequel elle demeure étroitement liée au point où délimiter une frontière entre les deux concepts constitue pour le moment une tâche quasiment irréalisable.

En dépit de son utilisation très fréquente dans le milieu scolaire et dans de nombreuses recherches, le terme de « cohérence » semble difficile à définir ; il en est de même pour ses différents composants.

132

Dans le dictionnaire encyclopédique Larousse (1979), le concept de « cohérence » est défini comme étant :

« I. (l') Union de divers éléments d'un corps. II. (la) Liaison d'un ensemble d'idées, de faits, formant un tout logique », le terme « cohésion » est quant à lui défini comme étant : « I. (l') Adhérence, force qui unit entre elles les différentes parties d'un liquide ou d'un solide. III. (le) Caractère de ce qui forme un tout ; organisation logique : la cohésion des parties d'un état ; la cohésion d'un exposé ».

En ce qui nous concerne, nous avons choisi d'avoir recours aux définitions liées au point de vue sur lequel nous comptons réaliser cette étude, en l'occurrence celles fournies par M. Charolles (1978), Ch. Vanderdorpe (1995) et L. Pépin (2001).

Ainsi, pour M. Charolles (1978), un texte est jugé cohérent si les quatre méta-règles que sont la répétition, la progression, la non-contradiction et la relation sont réunies. Charolles estime qu'en l'absence d'une de ces quatre règles, c'est la cohérence globale du texte qui est compromise compte-tenu du fait que le lecteur n'aura pas la possibilité d'appréhender les enchaînements et le développement des idées contenues dans le texte. De son côté, L. Pépin définit un texte cohérent de la manière suivante :

« Un texte cohérent est un texte dont on dit qu'il se tient, qu'il coule, dont on perçoit facilement l'unité malgré qu'il soit composé de plusieurs phrases. En comparaison, un texte jugé moins cohérent aura exigé du lecteur qu'il relise des passages ou qu'il reconstruise mentalement souvent avec effort, l'unité momentanément brisée du texte. » (L. Pépin, 2001 :1)

Rejoignant ces réflexions, Ch. Vanderdorpe (1995), en plus des quatre règles proposées par Charolles, en l'occurrence : la continuité thématique, la progression, l'absence de contradiction et la relation, ajoute trois autres règles que sont : la cohésion, la gestion du temps et de l'espace et enfin l'absence d'ellipses trop fortes. Il estime que le lecteur ne doit pas éprouver de difficultés à identifier, à interpréter « les stratégies textuelles utilisées par l'apprenant » et faire des efforts pour établir la cohérence du texte produit.

## V. Les fondements théoriques de l'intervention pédagogique

A la lumière de tout ce que nous venons d'évoquer, notamment au regard du niveau insuffisant qui caractérise nos étudiants, il ressort qu'obtenir un texte acceptable est difficile pour eux. Nombre d'entre eux possèdent suffisamment d'informations en rapport avec le sujet à traiter mais pèchent par manque de connaissances au niveau du processus rédactionnel.

Selon certains auteurs (Charolles, Combettes, Pépin, etc.), l'enseignement de la cohérence textuelle demeure possible si le scripteur arrive à identifier et à respecter les conditions nécessaires à la production d'un texte correct.

Nous concernant, notre analyse d'erreurs porte sur les productions écrites de 32 étudiants de deuxième année de licence de français de l'université de Mostaganem. Nous avons préféré nous pencher sur des productions écrites pour des raisons pratiques d'abord. Nous pouvions ainsi réunir deux corpus assez significatifs en un laps de temps relativement court. D'un autre côté, nous avons voulu travailler sur des productions d'apprenants en milieu universitaire parce que cela nous donnait la possibilité de tester un groupe plus ou moins homogène quant à son stade d'apprentissage du français langue étrangère et de pouvoir nous placer ainsi dans une situation pédagogique à même de favoriser la confrontation des résultats obtenus à l'issue des deux tests.

En nous fondant sur ces prémisses, nous nous sommes fixé comme objectif de concevoir et de proposer un programme pédagogique où chacune des phases composant le processus rédactionnel ferait l'objet d'un traitement à part, nous estimons que les étudiants seront en mesure de se concentrer sur un seul apprentissage à la fois et de l'assimiler convenablement.

L'intervention pédagogique que nous avons élaborée porte sur l'enseignement de l'écrit par un travail axé sur la cohérence textuelle, où, à l'occasion d'un programme s'étalant sur la quasi-totalité de l'année universitaire, les étudiants apprennent à développer leur capacité à s'exprimer à l'écrit avec toutes les habiletés langagières sous-jacentes que cela suppose. Une approche, comme celle que nous envisageons mettre en pratique, pourrait constituer une ouverture assez intéressante pour les étudiants. Une assimilation correcte et suffisante des données dispensées lors de chaque séquence pourrait aussi s'avérer bénéfique pour ces derniers et leur permettre d'aspirer à une progression sensible et à s'exprimer comme il se doit à l'écrit.

Pour ce faire, et même si de nombreux auteurs ont décrit les composantes d'une démarche de développement, les deux démarches, à savoir celle proposée par Schiffman (1995) et celle de Depover et Marchand (2002) ont retenu notre attention et nous ont inspiré dans le cadre de notre étude.

D'après ces auteurs, « le design pédagogique » renvoie d'abord à l'analyse des besoins et des buts d'apprentissage visés par un objet à développer et constitue en même temps la phase où s'approfondissent les aspects pédagogiques de l'objet à développer. Pour Jonassen (2000), « *pour être qualifiée de design pédagogique, une démarche doit chercher à établir une certaine séquence d'opérationnalisation regroupant l'ensemble des éléments issus de l'analyse des besoins, mais également un construit pédagogique d'un produit à développer* » (Harvey et Loïelle, 2009 : 98-99).

La première, intitulée « *Vision d'un système de design pédagogique de Schiffman* », est conçue en six étapes, lesquelles étapes sont exposées dans la figure suivante :



Figure 1 : Vision de Schiffman (1995)

Dans la même perspective, Depover et Marchand (2002) proposent une deuxième démarche connue sous le titre de « *Modèle d'ingénierie de la formation de Depover et Marchand* ». Cette démarche destinée à la formation d'adultes en contexte professionnel s'intéresse à l'analyse des systèmes ayant à charge la conception et la conduite des projets de formation. Les six étapes qui composent ce modèle se présentent comme suit :

1. Analyse des besoins.
2. Clarification des objectifs et spécification du public concerné.
3. Analyse des ressources et contraintes.
4. Design du dispositif.
5. Validation finale et implantation du dispositif.
6. Mise en production.

Figure 2 : Modèle d'ingénierie de la formation de Depover et Marchand (2002)

## VI. Démarche adoptée

Avant d'aborder la description des différentes phases de notre démarche pédagogique, il y a lieu d'insister sur le fait que nous ambitionnons l'élaboration d'une démarche globale susceptible de prendre en compte les différentes dimensions du texte plutôt que de nous intéresser à un, voire seulement à quelques paramètres, ce qui nous semble de moindre importance et largement insuffisant au vu des multiples facettes que sont les aspects lexicologique (terminologique), phrastique et textuel impliquées dans l'acte d'écrire. A notre avis, nous n'adhérons pas entièrement à l'idée qui consisterait à lier un type de texte à un point de langue donné, comme tentent de le démontrer certaines recherches. Sans vouloir remettre en cause l'apport de ces recherches au domaine de la grammaire textuelle, il nous semble néanmoins utile et plus judicieux de considérer un nombre suffisant d'indices à la fois pour pouvoir prétendre guider les étudiants à rédiger un texte entier et correct. C'est pourquoi les notions de typologie du texte et de cohérence textuelle constitueront les grands axes de notre étude.

Nous ne considérerons ici que ces dernières et leur articulation en des ensembles plus vastes (phrases, paragraphes,...). Nous nous baserons, pour ce faire, sur l'hypothèse que nos informateurs ont déjà eu à étudier ces différentes notions au secondaire. Nous tenterons de les amener à subir une pratique rédactionnelle par l'intermédiaire d'une manipulation organisée et progressive de textes entiers, sachant que, dans le domaine pédagogique, toute situation d'apprentissage nécessite souvent une pratique régulière et constante mais aussi et surtout un découpage et une progression.

Pour de plus amples détails, nous reproduisons ci-après les différentes phases de notre démarche pédagogique :

- Phase 1 : Test initial (la production libre) ;
- Phase 2 : Analyse des besoins (Elaboration des grilles d'analyse) ;
- Phase 3 : Fixation des objectifs ;
- Phase 4 : Réalisation du programme d'enseignement ;
- Phase 5 : Test final (Evaluation sommative) ;
- Phase 6 : Confrontation des deux corpus.

### VI.1. Le test diagnostique

Du moment que notre recherche consiste à expérimenter un programme pédagogique et à déterminer le progrès réalisé à l'issue de l'apprentissage des principales dimensions du processus rédactionnel, nous avons jugé plus intéressant d'entamer notre expérimentation par un test diagnostique (une expression écrite libre), laissant les étudiants utiliser leurs propres ressources linguistiques, stratégiques, de même que leurs connaissances du type de texte pour produire leurs écrits. Ce premier test « spontané » effectué à la fin du mois d'octobre 2001, nous permettra, d'une part, de connaître les déficiences des étudiants, les écrits que produisent les étudiants laissent souvent apparaître maladresses et insuffisances, et, d'autre part, d'adapter les contenus du programme d'enseignement au constat et aux besoins que nous aurons pu déterminer à la suite de ce premier test.

Ce travail exploratoire sera confronté à un deuxième que les étudiants auront à rédiger après avoir suivi un programme d'enseignement spécifique axé sur la forme (la production écrite), le contenu (l'argumentation) et l'organisation du texte (cohérence textuelle). La confrontation des deux cor-

pus nous permettra de relever une éventuelle progression dans l'enseignement de la production écrite.

Les étudiants devaient alors rédiger un texte argumentatif sur le thème de « l'augmentation des salaires », thème inspiré d'événements réels et qui, de par son ampleur (a touché l'ensemble du territoire national) et son caractère très singulier (intervenant dans un contexte crucial, celui connu du « printemps arabe ») constituait un événement assez extraordinaire. Ils disposaient d'une heure et demie pour produire leur texte.

Quant à la deuxième moitié du corpus, elle a été recueillie vers la fin de l'année considérée et a servi comme note du contrôle continu (note de TD) du semestre 4 pour le module de « technique de l'expression écrite ». Pratiquement, le même sujet traité lors du premier test a été repris et les mêmes consignes de rédaction ont été appliquées. Pour ce faire, les étudiants disposaient également d'une heure et demie pour réaliser leur activité.

Le corpus qui servira de base à notre étude est composé de 32 textes argumentatifs écrits par des étudiants de 2<sup>o</sup> année universitaire, préparant une licence de français. Les étudiants des groupes 05 et 06 avaient participé aux deux activités d'écriture. Parmi les textes écrits, les copies des étudiants n'ayant pas subi les deux tests ont été retirées pour des raisons évidentes liées à la comparaison des deux corpus.

A travers ce qui précède, notre but est de parvenir à réunir, au cours de la même année universitaire, deux ensembles de textes produits dans des conditions similaires devant permettre de réaliser une comparaison fiable. L'homogénéité du corpus tient donc à ce que les étudiants ont eu à écrire sur le même thème. De plus, les conditions de production étaient régies par les mêmes consignes et le même type de texte. Nous attachons une grande importance à l'homogénéité de ces deux corpus, car de nature à permettre une comparaison acceptable et crédible et de mettre ainsi en évidence les difficultés que les étudiants éprouvent pour rédiger convenablement.

Enfin, il y a lieu de faire remarquer que le nombre de copies (32 copies) ayant servi à notre étude peut paraître assez limité et la question de la représentativité de l'échantillon pourrait être soulevée. Il reste entendu qu'un corpus assez étoffé offre suffisamment d'opportunités afin de brosser un tableau plus ou moins complet des procédés et des stratégies mis en application par les étudiants. Néanmoins, nous estimons que celle-ci ne peut être soulevée dans le cadre de notre recherche, puisque ce qui retient le plus notre attention ici est de pouvoir exploiter des données pour vérifier, dans un premier temps, un phénomène, en l'occurrence, celui de la mise en place d'une approche pédagogique d'enseignement de la cohérence textuelle dans les textes argumentatifs, et dans un deuxième temps, son impact sur la manière des étudiants à produire des textes entiers.

Toutefois, nous estimons que le corpus adopté nous offre la possibilité d'effectuer une analyse fiable compte tenu du fait que les textes qu'il recèle ont été écrits par des étudiants qui, sans être complètement des débutants, éprouvent tout de même de sérieuses difficultés à rédiger correctement, ce qui nous paraît suffisant pour nous offrir une variété non négligeable de cas à étudier, soit tout un éventail de défauts liés non seulement à la production du type de texte mais également ceux inhérents à la cohérence textuelle.

## VI.2. L'analyse

Le premier test accompli constituera pour nous notre premier lieu d'observation des malformations textuelles et c'est à travers un relevé et un classement de ces malformations que nous envisageons construire une typologie des déviations les plus récurrentes et de déterminer son implication sur la qualité du texte argumentatif produit. Cette même typologie nous permettra de confronter nos deux corpus, soit pratiquement l'essentiel de notre travail de recherche.

Comme nous l'avons souligné plus haut, nous avons préféré nous pencher sur des productions écrites pour des raisons pratiques. Nous voulons faire remarquer qu'en raison de contraintes de temps, il nous fallait, en l'espace de seulement quelques mois (de novembre à avril) achever le travail que nous nous sommes assigné dans le cadre de cette expérimentation.

### **VI.3. La conception d'un programme d'enseignement**

Le programme que nous avons conçu se situe dans la continuité des programmes enseignés dans le secondaire. Il s'inspire toutefois des rares mais très précieuses recherches menées notamment, sur le plan méthodologique, des travaux de Harvey, Loisel, sur le plan de la typologie textuelle, des travaux de Adam et sur le plan de la cohérence textuelle des travaux de Charolles, Combettes, Reichler-Beguelin et Pépin. Cet enseignement nous a servi à l'élaboration, à la dispense et à la validation de notre programme d'enseignement, soit jusqu'au contrôle continu. Il nous fallait, pour mener à bien notre entreprise, reprendre, étape par étape, les principales phases du processus rédactionnel...).

Nous proposons ainsi un travail systématique qui soit en rapport avec les différentes étapes qui parcourent l'ensemble du processus rédactionnel composé des séquences qui touchent aux nombreuses dimensions linguistiques impliquées dans l'acte d'écrire. Ce travail s'effectue sur des textes courants d'une manière générale et des textes argumentatifs en particulier. Il vise à réguler le comportement du scripteur au fil de chacune des étapes du processus rédactionnel. Notre but est donc de mettre à la disposition des apprenants les connaissances nécessaires et essentielles pour l'approfondissement et la consolidation des apprentissages reçus lors du cycle secondaire et bien évidemment pour l'accomplissement des tâches d'écriture qu'ils doivent réaliser.

En somme, tout au long de cet enseignement, l'étudiant prendra connaissance et sera amené à manipuler les différents éléments qui contribuent à rédiger un texte argumentatif cohérent.

### **VI.4. Le deuxième test**

Le travail que nous comptons réaliser ne pouvant se faire sur la base d'un seul ensemble de productions écrites, il nous fallait impérativement collecter un deuxième corpus afin de procéder à la comparaison des résultats issus des deux analyses et par conséquent de vérifier s'il y a eu ou non progression dans la manière de rédiger des étudiants.

136

Le test final a été effectué au mois d'avril de l'année 2011, c'est-à-dire juste avant le début des examens de fin d'année et nous a permis de réunir notre deuxième corpus. Nous pouvions atteindre ainsi notre objectif, à savoir obtenir un corpus assez représentatif et significatif en un laps de temps assez réduit.

Ces contraintes liées au contexte et aux échéances fixées par l'administration, notamment en matière de programmation des examens nous ont interdit peut-être de réaliser un travail plus approfondi et exhaustif.

### **VI.5. La confrontation ou les effets de l'approche pédagogique**

Les différentes grilles d'analyse nous permettront de valider notre approche et confronter nos résultats, en lien avec les objectifs de la recherche, et d'effectuer ainsi une comparaison entre les deux (02) évaluations, l'une au début de l'expérimentation et l'autre, à la fin.

## **VII. Relevé et analyse des déviances**

Avec l'approche communicative, la tendance est de cerner les moyens et les méthodes qui permettent d'évaluer globalement la qualité des textes produits plutôt que de mettre isolément l'accent, comme cela s'est fait jusqu'à maintenant, sur les aspects grammaticaux.

Aussi, avons-nous choisi, pour réaliser notre travail, de répartir nos grilles d'analyse selon trois domaines de compétences indispensables dans la production de tout écrit, soit : les éléments liés à la compétence linguistique, à la planification et à la cohérence textuelle. Les critères ont été établis en fonction de leur influence sur la cohérence globale d'un texte argumentatif qui demeure le sujet central de notre réflexion. Nous avons estimé qu'une grille générale ne pouvait suffire à évaluer les différents aspects qui interviennent dans l'acte d'écriture et que les résultats qui en découleraient seraient difficiles à interpréter. Toutefois, pour notre travail comparatif, notre étude portera sur les deux grilles (planification et cohérence), la troisième grille avait pour but de nous permettre d'approfondir

notre étude en analysant les productions sur le plan phrastique, sans pour autant faire l'objet d'une comparaison à part.

## VIII. Résultats et interprétation

### Le critère de planification

L'analyse du premier corpus montre clairement que les apprenants demeurent incapables de planifier leur travail ; la quasi-totalité des textes produits sont mal structurés. Certains entament leurs sujets directement sans introduction et d'autres sans clôturer leurs textes par une conclusion et, lorsque ces deux parties existent, elles sont mal formulées. Le développement est incontestablement la partie la plus développée même si, sur le plan de la pertinence et de l'organisation, beaucoup de défaillances sont enregistrées. Néanmoins dans le deuxième corpus, une nette amélioration est observée sur le plan de la structuration passant de 5 textes sur 32 pour le premier corpus à 14 textes bien structurés pour le second corpus.

### Le critère de cohérence

A travers cet aspect, il s'agira pour nous de mettre en relief une des difficultés que rencontrent les apprenants pour produire des textes plus ou moins intelligibles. Les écarts de langue ne seront pris en compte qu'en vertu de leur influence sur la cohérence globale du texte. Ce tableau est le plus détaillé par rapport aux précédents puisqu'il s'agira de repérer les erreurs enregistrées en matière de cohérence (pragmatique, énonciative, textuelle et sémantique) et qui nous permettent de voir seulement dans quelle mesure elles posent problème. Les chiffres sont largement explicites puisque l'analyse du deuxième corpus laisse apparaître 30 bonnes productions contre 14 pour le premier corpus.

Sur le plan linguistique, il n'est pas étonnant, au regard du peu de temps dont nous disposons, de relever que nos étudiants se heurtent à de sérieuses difficultés sur le plan phrastique (méconnaissance et mauvais usage du lexique, structuration syntaxique défectueuse et mauvaise utilisation des temps verbaux lié à la non maîtrise de l'axe des temps).

En somme, si l'on cumule les résultats enregistrés pour les deux critères (argumentation et cohérence), nous obtenons 25 textes acceptables sur les 32 produits alors qu'ils n'étaient, lors du premier corpus que 5 sur les 32, ce qui constitue une évolution assez remarquable.

### Commentaires

En comparant les informations obtenues à la suite du deuxième test, il nous est permis de noter une nette amélioration des textes argumentatifs produits par les étudiants. Le programme de renforcement dispensé semble avoir eu un effet certain sur la façon d'écrire de la plupart des étudiants, notamment en améliorant leurs introductions (ajout de la problématique), leurs conclusions (ajout du point de vue) et surtout leurs développements (indiquant arguments et exemples).

Sur le plan de la cohérence, l'observation des paramètres contenus dans la grille laisse apparaître que les étudiants se sont beaucoup appliqués et ont tenu compte des différentes règles de cohérence qui leur ont été enseignées : constance du régime énonciatif, emploi des organisateurs, manipulation des connecteurs, mise en page claire et bon découpage en paragraphes du texte.

Concernant les difficultés d'ordre linguistique, nous remarquons que les défaillances observées lors du traitement du premier corpus réapparaissent dans le deuxième corpus. En dépit des efforts consentis par les étudiants et des conseils fournis par nos soins, nous n'enregistrons pas de changements notables en ce sens. Cela pourrait s'expliquer par le fait que le temps imparti pour la réalisation de notre programme nous semble insuffisant pour avoir un impact sur les productions des étudiants. En plus, nous l'avons signalé, notre objectif consistait à réaliser une expérimentation axée sur la production d'un texte dans sa totalité plutôt que sur des éléments grammaticaux, même si l'importance de ces éléments est réelle.

## Conclusion

L'expérimentation que nous avons menée tout au long de notre étude a été en grande partie concluante. Le test initial nous a permis de constater que les erreurs commises par nos apprenants quant à la rédaction d'un texte argumentatif portaient sur différents aspects de la production écrite.

Le travail (l'enseignement progressif), effectué sous forme de travaux dirigés, a permis ensuite d'arrêter l'objectif spécifique à atteindre. Les notions concernant l'argumentation et la cohérence enseignées aux étudiants ont servi de fil conducteur à la réalisation d'un texte correct et à consolider l'assimilation des ressources fournies. Enfin, le deuxième test nous a confirmé le bien-fondé de notre entreprise, dans la mesure où la plupart des indicateurs pour lesquels nous avons opté nous ont permis de juger du progrès constaté chez la plupart des étudiants. Les étudiants se sont montrés capables, en dépit du peu de temps consacré à la réalisation de ce programme, de réutiliser et de réinvestir les connaissances qui leur ont été fournies.

Il n'en est pas de même pour l'aspect linguistique, puisque les difficultés persistent, résultats plus ou moins prévisibles dans le sens où il s'agit là d'une compétence qui nécessite temps et efforts, soit un apprentissage long et une pratique continue.

Par conséquent et partant du principe que l'expression écrite est une aptitude qui se travaille, la production d'un texte requiert la maîtrise simultanée d'un grand nombre d'opérations, nous croyons qu'il est possible d'aider nos apprenants à développer leur compétence dans le domaine de l'écriture en mettant en place des programmes de renforcement adaptés en ciblant parfaitement leurs besoins. Il y a lieu, avant de proposer aux étudiants de rédiger d'emblée des textes entiers, de soulager leurs efforts en démultipliant l'objectif principal en autant d'objectifs intermédiaires dans le but de leur permettre d'automatiser ces différentes opérations.

## Bibliographie

- ADAM, Jean michel. (1990). « *Éléments de linguistique textuelle* », Bruxelles : Mardaga.
- AYOUNI-SAHNINE, K. (2000). « *La cohésion dans l'écrit d'apprenants en français langue étrangère : étude descriptive* », Thèse pour l'obtention de grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.), Université Laval.
- CHAROLLES, M. (1978). « *Introduction aux problèmes de la cohérence textuelle* », in *langue française*, 38, pp.7-42.
- CHARTRAND, S.G. (1993). « Les composants structurels du discours argumentatif écrit selon un modèle construit à des fins didactiques pour la classe de français », in *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 19, n°4, pp. 679-693.
- COMBETTES, B. (1978). « *Thématisation et progression thématique dans les récits d'enfants* », in *Langue française*, vol. 38, n°1.
- DEPOVER, C. et MARCHAND, L. (2002). Cités par Harvey, Sylvie et Loïselle, Jean, (2009), « *Proposition d'un modèle de recherche développement* », *Recherches qualitatives – Vol. 28 (2)*, pp.95-117.
- « *Dictionnaire encyclopédique* », (1979), Paris, Larousse.
- FAYOL, M. (1997). « *Des idées au texte. Psychologie cognitive de la production verbale, orale et écrite* », Paris, PUF.
- GAGNON, O. (2009). « *La cohérence du texte : mieux la définir, pour mieux la maîtriser, l'enseigner, l'évaluer* », actes du Colloque international « *de la France au Québec : l'écriture dans tous ses états* », tenu à Poitiers du 12 au 15 novembre 2008.
- HARVEY, Sylvie et LOISELLE, Jean. (2009). « *Proposition d'un modèle de recherche développement* », *Recherches qualitatives – Vol. 28 (2)*, pp.95-117.
- MOIRAND, S. (1979). « *Situations d'écrit, Compréhension, production en langue étrangère* », Paris, Clé International.
- REICHLER-BÉGUELIN, J.M., DENERVAUD, M et JESPERSEN, J. (1988). « *Ecrire en français, cohésion textuelle et apprentissage de l'expression écrite* », Paris, Delachaux et Niestlé.
- SCHIFFMAN, S.S. (1995). Cité par Harvey, Sylvie et Loïselle, Jean, (2009), in « *Proposition d'un mo-*

*dèle de recherche développement* », Recherches qualitatives – Vol. 28 (2), pp.95-117.

PÉPIN, L., (2001). « *Renforcer la cohérence d'un texte : Guide d'analyse d'autocorrection* », Lyon, Editions Chronique Sociale.

PEYTARD, J. (1978). « *Le récit des écoliers (enjeux d'une pratique)* », in *Langue française*, vol. 38, n°1.

VANDERDORPE, Christian. (1995). « *Au-delà de la phrase : la grammaire du texte* », université d'Ottawa.

## APPRENTISSAGE DU LEXIQUE EN FRANÇAIS : EXPLOITATION D'UN CÉDÉROM PAR DES COLLÉGIENS ALGÉRIENS

Ilhem Benahmed  
Maître-assistante  
Département de français  
Université de Mostaganem

### **Résumé**

*La présente contribution résume les acquis d'une recherche s'articulant autour de l'apprentissage du français par le biais du multimédia. L'objectif visé par cet article est d'apporter une vue pratique de ce qu'il serait possible de faire d'un cédérom en vue d'apprendre du lexique en français, en s'intéressant aux conditions les plus favorables à cet apprentissage. Deux variables indépendantes propres à sept sujets ont été prises en considération à savoir, le degré de familiarisation des enquêtés avec l'ordinateur en général et le cédérom plus spécialement et l'environnement linguistique (scolaire et extrascolaire) des apprenants favorable ou non à l'apprentissage du français. Pour ce faire, l'étude s'est déroulée en trois temps : avant, pendant et après l'exploitation du cédérom. **Mots-clés** : multimédia, exploitation d'un cédérom, apprentissage du lexique, variabilité individuelle.*

### **Abstract**

*This paper summarizes the achievements of research articulating the turn of French learning through multimedia. The objective of this article is to provide a practical view of what would be possible to make a CD-ROM to learn the French lexicon, focusing on the most favourable to the learning conditions. Two specific topics seven independent variables were considered namely, the degree of familiarity of respondents with the computer in general and especially the CD-ROM and the linguistic environment (formal and informal) of learners favourable or not to the learning French. To do this, the study was conducted in three phases: before, during and after the operation of the CD-ROM. **Keywords**: multimedia, operating a CD-ROM, lexical learning, individual variability.*

140

## **1. Introduction**

L'objectif visé par cette première partie de notre article est de présenter et de justifier le contenu de notre recherche en évoquant les éléments déclencheurs de notre problématique, en le situant par rapport à la réalité du terrain et en présentant clairement notre questionnement et l'hypothèse qui découle du contexte.

Notre recherche s'inscrit dans une perspective didactique et les études en didactique des langues ont pour but de mettre en pratique de nouveaux outils ou du moins, de présenter des éclairages sur des problèmes en relation avec l'enseignement/ apprentissage du français. La didactique est en perpétuelle quête de nouvelles méthodes pouvant servir cet apprentissage et pour cela, elle se dirige vers de nouveaux sentiers telles les technologies de l'information et de la communication retenues dans le cas de notre étude.

Avant d'entamer notre étude, nous étions consciente que l'utilisation d'un support multimédia dans l'enseignement/ apprentissage du français et plus spécialement le cédérom n'était pas une pratique très courante dans nos établissements ; son exploitation restait l'initiative de certains enseignants pour des raisons avant tout et surtout matérielles (l'absence des ordinateurs dans les établissements ou leur nombre insuffisant par rapport au nombre d'apprenants). Mais nous avons quand même tenté l'expérience pour les raisons citées ci-dessous.

Des constats faits aussi bien dans le milieu scolaire qu'extrascolaire des apprenants et qui paraissaient de prime abord sans grande importance mais qui, regardés de plus près, ont soulevé des questions assez intéressantes à poser et ont été l'élément déclencheur de notre sujet d'étude. Nous les résumons dans les deux points ci-dessous :

- d'une part, nous étions en présence d'apprenants qui étaient avant tout des enfants sensibles au monde qui les entoure, intéressés par le changement et surtout fascinés par la nou-

veauté. Le développement technologique avec tout ce qu'il englobe comme supports ne les laissait pas indifférents : en partant du plus simple au plus complexe, du téléphone portable à la console de jeux, aux cédéroms et à Internet. Les apprenants utilisaient de plus en plus des supports multimédias (cédéroms et Internet) chez eux ou dans des cyber-café, le plus souvent à des fins ludiques mais l'intérêt pour l'outil était indéniable

- d'autre part, non de façon aléatoire mais en partant de notre expérience d'enseignante au collège, nous avons constaté une carence au niveau du lexique. Il est important de préciser que, concernant l'enseignement/ apprentissage du lexique, c'était principalement l'amélioration de la compétence scripturale qui était visée.

Alors, avec toutes ces observations faites sur le terrain aussi bien scolaire qu'extrascolaire et en partant du principe que la didactique ne s'arrête pas à ce que fait l'apprenant en classe, qu'elle prend en compte le fait que ce dernier a des préoccupations et des centres d'intérêt en dehors du contexte scolaire pouvant aider à comprendre et à trouver des solutions aux problèmes rencontrés à l'école et en prenant en considération le fait que « Les technologies sont des atouts à saisir et des leviers à prendre, mais au service d'intentions pédagogiques et didactiques » (Gautellier, 163) et qu'« une nécessaire réflexion didactique doit néanmoins sous-tendre la mise en place de ces dispositifs ». (Hirschprung, 7), nous avons pensé nécessaire de tenter l'expérience au sein de notre collège avec un groupe de sept apprenants de la quatrième année auxquels nous avons proposé de travailler dans la salle d'informatique de l'établissement avec un cédérom afin d'apprendre du lexique en français. Et les propos suivants le résumant bien : « L'idée d'utiliser l'ordinateur pour étudier le lexique n'est pas neuve mais les outils d'aujourd'hui sont d'une puissance sans commune mesure avec ceux d'hier ». (Mangenot, 132).

Pour ce qui est de notre questionnement, il nous a semblé peu faisable et au fond peu pertinent de nous poser une question aussi générale que « qu'est-ce que l'utilisation du cédérom apporterait à l'apprentissage du lexique en français ? », nous avons jugé que ce qui serait plus fructueux et plus intéressant pour notre recherche serait de limiter un peu plus notre questionnement en cherchant à voir plus exactement les conditions les plus favorables à cet apprentissage, en prenant en considération des variables propres au public de l'enquête. Celles que nous avons retenues sont d'une part, la fréquence d'utilisation et le degré de maîtrise de l'outil par l'apprenant et d'autre part, la place accordée au français dans son milieu scolaire et extrascolaire et en partant du principe que : « L'étude des différences individuelles qui caractérisent les apprenants s'intègre de plus en plus dans les travaux en didactique des langues ». (Atlan, 109) et que : « La compréhension des effets de ces outils et des difficultés qu'ils provoquent nécessite de recourir [...] à une analyse des contextes et des conditions d'utilisation de ces outils ». (Legros § Crinon, 10)

Tout ceci nous a amenée à nous poser la question suivante :

Dans l'apprentissage du français et en particulier celui du lexique avec cédérom, quel est le facteur le plus déterminant : celui qui dépend de la familiarisation de l'apprenant avec le cédérom ou celui qui dépend de l'environnement linguistique (scolaire/non scolaire) de l'apprenant favorable ou non à l'apprentissage du français?

Pour cette étude, nous posons l'hypothèse suivante :

Le facteur le plus déterminant est l'environnement linguistique des apprenants et les conditions les plus favorables à l'apprentissage du lexique avec cédérom existeraient quand l'environnement serait favorable à l'apprentissage du français.

## 2. Méthodologie de l'enquête

Cette partie de l'article résume notre méthodologie de travail. Nous lui avons consacré un espace assez important car c'est elle qui légitime notre enquête ; elle est à caractère descriptif : description du public de l'enquête, des étapes méthodologiques, des outils de recueil de données et de la coordination entre eux et bien évidemment du cédérom exploité.

## 2.1. Public de l'enquête

Sept apprenants ont été choisis (4 filles et 3 garçons) à partir d'une classe de 4<sup>ème</sup> année moyenne<sup>1</sup> de 34 élèves, la classe était placée sous notre responsabilité. Cette sélection n'a pas été faite de façon aléatoire mais en posant d'abord des critères et pour ce faire, des fiches de renseignements ont été distribuées dans le but d'avoir des informations essentiellement centrées sur l'utilisation de l'outil informatique et du français par les apprenants. Nos critères de choix ont été les suivants :

- avoir déjà manipulé un ordinateur et voir aussi s'ils sont usagers à la maison ou non.
- avoir travaillé auparavant avec un cédérom (peu importe le genre).
- être capable d'utiliser le français en travaillant avec un ordinateur.
- choisir des apprenants de niveau hétérogène, de milieu extrascolaire différent et ayant des difficultés communes en français et plus spécialement en lexique.

A partir des informations recueillies, onze ont répondu aux critères fixés préalablement mais une restriction nous a été imposée ; elle est la résultante de deux contraintes ; la première est que la salle d'informatique de l'établissement ne disposait que de sept ordinateurs, la seconde est le grand nombre d'observations que nous avons à faire sur chaque apprenant car l'activité de chacun a été retracée en phase de manipulation du cédérom en utilisant une grille d'observation.

Nous avons attribué à chaque apprenant un numéro pour faciliter l'analyse et pour plus de lisibilité et une lecture plus facile, nous avons même utilisé les prénoms des apprenants.

Ci-dessous des détails relatifs au public de l'enquête afin de permettre au lecteur une identification plus aisée du numéro et du prénom de chaque enquêté :

Cas 1	Cas 2	Cas 3	Cas 4	Cas 5	Cas 6	Cas 7
Réda	Amine	Nour	Fatiha	Fadia	Hasna	Khadidja

## 2.2. Protocole de recueil des données

### 2.2.1. Les cinq outils de recueil de données

Avoir une démarche préétablie, précise et claire dans le domaine de la didactique des langues est illusoire ; c'est le croisement de plusieurs méthodologies qui est la pratique la plus usitée dans ce champ de recherche ; de ce fait, notre expérimentation a été réalisée en trois temps : avant, pendant et après l'exploitation du cédérom ; pour la collecte des données, cinq outils ont été utilisés.

En phase 1, avant l'utilisation du cédérom, deux outils ont été mis en place : un questionnaire<sup>1</sup> appelé (Q1) et un test<sup>1</sup> de lexique ayant pour abréviation (T1). La distribution du questionnaire et du test s'est faite en salle de cours des apprenants car l'environnement leur était familier ; ils étaient à l'aise et moins stressés. Nous avons fait asseoir un apprenant par table pour lui offrir tout le calme possible et éviter tout contact avec ses camarades, ceci a entraîné des conséquences positives sur la fiabilité de nos résultats. Nous résumons ci-dessous et dans l'ordre, le contenu et l'objectif des deux outils utilisés :

- le questionnaire<sup>1</sup> était composé de trois rubriques : l'apprenant et l'outil informatique, l'apprenant et le français en milieu scolaire et l'apprenant et le français en milieu extrascolaire. Il avait pour objectif de faire ressortir les variables individuelles entre les 7 apprenants du groupe expérimental. Il nous a permis de classer les apprenants en catégories par rapport à deux facteurs en posant bien évidemment des critères avant la catégorisation du groupe expérimental. Nous avons, d'un côté des apprenants familiarisés avec le cédérom et des apprenants peu-familiarisés. Les principaux critères de choix retenus pour cette première catégorisation étaient, d'une part l'utilisation régulière de l'ordinateur en général et du cédérom

<sup>1</sup> C'est la dernière année d'étude au niveau du collège. Elle est soldée par un examen appelé le brevet d'enseignement moyen.

en particulier et d'autre part l'usage du cédérom à la maison ou ailleurs et le degré de maîtrise de l'outil. Nous avons d'un autre côté des apprenants avec un environnement linguistique (scolaire /extrascolaire) favorable à l'apprentissage du français et des apprenants avec un environnement non favorable ; pour ce cas, nous étions partis de ce qui suit à savoir, le niveau et l'intérêt que portait le sujet au français dans le milieu scolaire et la place accordée au français dans le milieu extrascolaire de l'enquêté.

- le test<sup>1</sup> de lexique comportait 35 questions ; il a été divisé en deux parties : la première regroupant des questions sur des notions de base de lexique, la seconde « exercices et réemploi » ; ici il a été question de réinvestissement des définitions de la partie 1 par l'apprenant. Précisons que les notions évoquées dans le test figuraient dans le programme de 4AM de lexique afin d'éviter que l'apprenant ne sente une dichotomie entre ce qu'il faisait en classe et le contenu du cédérom : ceci pouvait créer un biais. Le but du T1 était d'avoir le niveau initial des apprenants en lexique, c'est ce que nous avons choisi d'appeler « profil d'entrée en lexique » ; ce test a été comparé à un autre test<sup>2</sup> et c'est ce que Maguy Potier, Anne Iotz et Christine Rodrigues dont la démarche expérimentale avait fortement inspiré la notre, ont appelé « test de compétence »<sup>3</sup>. (Pothier, Iotz & Rodrigues, 138). Nous tenons à préciser qu'avant de faire appel aux tests, nous savions que cette technique était un moyen d'évaluer les apprentissages acquis mais tout en gardant à l'esprit que « Le testing ne permet pas de vérifier l'existence d'une compétence à proprement parler, mais seulement les traits constructifs de cette compétence c'est à dire les effets qu'elle produit ». (Martinez, 100)

En Phase 2, pendant la manipulation du cédérom, il était question du travail proprement dit en salle d'informatique ; c'était l'étape la plus longue ; le travail était essentiellement basé sur l'observation pour pouvoir remplir une grille d'observation que nous avons confectionnée. Sept ordinateurs, suffisamment espacés étaient placés en U, dans la salle d'informatique et les apprenants n'ont pas changé de place durant toute la durée de l'expérimentation car nous avons jugé qu'une familiarisation avec l'emplacement et l'endroit était bénéfique pour eux et pouvait influencer la qualité du travail. Nous avons consacré dix séances, la première était plutôt pour la familiarisation avec les modalités de travail. La durée, quant à elle variait, entre 1 heure et 1 h30. Les apprenants s'installaient à leur place habituelle, plaçaient le cédérom en question dans le lecteur consacré à cet effet, cliquaient sur la rubrique consacrée au lexique et commençaient le travail. Il est important de préciser que les sujets étaient libres dans le parcours à suivre en naviguant à l'intérieur du cédérom (choix de la leçon, réalisation des exercices, consultation des outils complémentaires figurant dans le cédérom). La grille d'observation complétée pendant les 9 séances de travail a été répartie en trois grandes parties :

- état et comportement de l'apprenant : cette partie nous renseignait sur le côté motivationnel.
- communication et verbalisation : enseignant/ apprenant et apprenant/ apprenant, en plus des verbalisations individuelles.
- navigation dans le cédérom : elle faisait ressortir les différentes étapes suivies par l'apprenant dans sa manipulation du cédérom.

Le but principal était de suivre la dynamique de l'activité des sujets pendant les neuf séances de travail et de voir par la même occasion les stratégies utilisées par les apprenants dans leur manipulation du cédérom. Cependant, dans le présent article, nous avons fait le choix de ne pas évoquer le questionnement relatif aux stratégies utilisées par les apprenants dans leur manipulation du cédérom et par conséquent, nous n'allons pas faire appel à la troisième partie de la grille d'observation.

En phase 3, après l'exploitation du cédérom, un T2 et un Q2 ont été les outils de recueil de

2 Un extrait du test de lexique figurera en annexe à la fin de cet article afin que le lecteur puisse se faire une idée sur les deux parties qui le composent. Vu que la revue impose un nombre de caractères, nous ne pouvons mettre le test dans son intégralité (cinq pages avec espace entre les questions).

3 Dans une recherche sur les outils d'aide à l'apprentissage (logiciels multimédia) et pour évaluer le niveau des apprenants en trois disciplines (compréhension de l'oral, lexique et argumentation), les auteurs ont administré aux sujets le même test appelé « de compétence » avant et après la manipulation du support multimédia ; ceci dans le but de mesurer le gain fait par les enquêtés.

données auxquels nous avons fait appel. Les conditions du déroulement étaient similaires à celles de la phase 1. En ce qui concerne le T2, son contenu était identique au T1 dans le but d'avoir le profil de sortie des sept sujets en lexique. Nous voulions par ce test évaluer le progrès en lexique, autrement dit, mesurer ce que nous avons appelé « gain d'apprentissage en lexique ».

Le Q2 quant à lui regroupait sept questions ouvertes à propos de l'expérience que venait de mener le public de l'enquête, l'intérêt étant d'avoir en quelque sorte les impressions des apprenants sur l'expérience qu'ils venaient de vivre, que cela soit du côté de l'apprentissage ou de la motivation.

C'est le croisement des données recueillies à l'aide de tous ces outils qui nous a permis de vérifier notre hypothèse et par là, répondre à notre question de recherche.

### 2.2.3. Présentation du cédérom utilisé

Le cédérom utilisé est « L'essentiel (collège), 2004 des Editions internationales –Educasoft multimédia – Montpellier ». Le cédérom est un P.C multimédia consultable directement sans installation. Son contenu combine image, textes écrits (leçons et exercices) et son (explication orale des leçons). Les niveaux de langue sont (débutant /intermédiaire). La navigation dans le cédérom est facile, claire et rapide. Il peut être utilisé chez soi ou dans un milieu institutionnel mais avec des apprenants déjà à leur actif un certain nombre d'heures de français. Le public visé sont les apprenants du collège Ce cédérom a été choisi non de façon aléatoire mais parce qu'il répondait aux notions de lexique étudiées dans le programme de la 4<sup>ème</sup> année moyenne et le niveau de langue utilisé était à la portée du public de l'enquête.

## 3. Résultats et discussions

144

Nous aborderons deux points, mais il est important de préciser que nous consacrerons moins d'espace au second car il n'est pas en relation directe avec notre questionnement. Il est beaucoup plus un constat qui a été fait au cours de notre expérimentation que nous ne pouvions ignorer.

Pour être plus précise, nous aborderons d'abord le facteur le plus déterminant dans l'apprentissage du français par cédérom ; et nous évoquerons par la suite le côté motivationnel.

### 3.1. Facteur déterminant dans l'apprentissage du lexique avec cédérom

Ici, nous avons corrélé l'apprentissage du lexique avec cédérom avec les deux variables indépendantes prises en considération citées ci-dessus. Pour ce faire, notre analyse a été essentiellement centrée sur trois composantes du corpus : le « Q1 », le « T1 » et le « T2 » de lexique. Nous avons fait appel à la grille d'observation et au Q2 pour la confirmation et la vérification d'une donnée.

La méthodologie adoptée dans le traitement des données est de l'ordre du qualitatif avec des mesures quantitatives limitées à l'analyse du T1 / T2.

Pour arriver à cela, nous avons eu besoin de faire appel à un croisement entre trois éléments que nous résumons dans les points qui vont suivre.

#### 3.1.1. Catégorisation du public de l'enquête

Nous avons opté pour une étude de cas individuels ou regroupés selon les besoins de l'analyse et des critères cités auparavant ont été pris en considération dans le classement des enquêtés par catégorie

##### ■ Par rapport à la familiarisation des apprenants avec le cédérom

Nous avons d'abord commencé par la familiarisation des apprenants avec le cédérom et c'est l'analyse de la partie 1 du Q1 qui nous a fourni les informations nécessaires. Nous résumons le tout dans ce qui suit:

Catégories	Les sept sujets
Etre familiarisé avec le CD	- cas1 - cas2 - cas5 - cas6
Etre peu familiarisé avec le CD	- cas 3 - cas 4 - cas 7

Tableau 1 : La familiarisation des apprenants avec le cédérom

### Exemple d'un apprenant familiarisé avec le cédérom

- Le cas1

Il a déjà utilisé un ordinateur et un cédérom (cédéroms de jeux/ de musique et pour apprendre le français) et de façon régulière (une moyenne d'une heure par jour). Il consulte même des sites Internet (jeux / chat). Cet apprenant est usager à la maison et a une bonne maîtrise du cédérom. L'apprenant est très motivé à l'idée de travailler avec un cédérom dans le but d'apprendre le français.

### Exemple d'un apprenant peu- familiarisé avec le cédérom

- Le cas7

Elle n'avait pas une utilisation régulière de l'ordinateur et du cédérom (1heure épisodiquement) consultait aussi des sites Internet. L'apprenant avait une maîtrise moyenne de l'outil et n'était pas usager à la maison. Mais elle était tout de même motivée quant à l'idée de travailler avec un cédérom pour l'apprentissage du français. Cette apprenante attribuait certains avantages à Internet et au cédérom.

145

### ■ Par rapport à l'environnement linguistique des apprenants

Nous passons à présent à l'environnement linguistique (scolaire et extrascolaire) des sept apprenants favorable ou non à l'apprentissage du français et ce sont les parties 2 et 3 du Q1 qui nous ont permis d'avoir les informations relatives à cette catégorie.

D'abord, du côté de l'environnement linguistique scolaire de l'apprenant favorable ou non à l'apprentissage du français :

L'environnement scolaire	Les enquêtés
Favorable à l'apprentissage	- cas 1 - cas 2 - cas 5 - cas 7
Non favorable à l'apprentissage	- cas 3 - cas 4 - cas 6

Tableau 2 : Environnement linguistique scolaire du public de l'enquête

Illustrons nos dires en prenant l'exemple d'un apprenant avec un environnement linguistique non – favorable à l'apprentissage du français (cas6) et un autre favorable (cas2).

### Exemple d'un apprenant avec un environnement scolaire non- favorable

- Le cas6

Pour Hasna, la communication exclusive en français était exclue. Nous avons assisté à un va et vient entre l'arabe et le français. Son niveau en langue était moyen : elle avait certaines difficultés pour comprendre en français et reconnaissait avoir des lacunes en lexique. Néanmoins, elle manifes-

tait de l'intérêt pour la langue.

### Exemple d'un apprenant avec un environnement scolaire favorable

- Le cas2

Son niveau en français est satisfaisant; dans sa communication en classe avec l'enseignant, il emploie le français. L'apprenant est motivé et manifeste de l'intérêt pour le français, il consulte des livres à la bibliothèque et il est intéressé par le travail proposé par l'enseignant.

Ensuite, du côté de l'environnement linguistique extrascolaire de l'apprenant favorable ou non à l'apprentissage du français, en nous basant sur la partie 3 du Q1 et en utilisant une étude de cas regroupés, nous sommes arrivés aux résultats présentés dans le tableau suivant :

L'environnement extrascolaire	Les enquêtés
Favorable à l'apprentissage	- cas 1 - cas 2 - cas 5 - cas 7
Non favorable à l'apprentissage	- cas 3 - cas 4 - cas 6

Tableau 3 : Environnement linguistique extrascolaire du public de l'enquête

### Exemple d'apprenants avec un environnement extrascolaire favorable

146

(Ici, nous optons pour un regroupement des cas similaires.)

- Les cas 1/2/5/7 ont une utilisation fréquente du français pour communiquer dans leur milieu non scolaire. Il y a l'emploi massif du français dans leur milieu familial et dans leurs activités extrascolaires *ex* : écouter des chansons en français, regarder les chaînes de TV françaises et lire le journal en français (pour les cas 1/2/5) mais pas avec la même densité ni le même rythme.

### Exemple d'apprenants avec un environnement extrascolaire non-favorable

(Nous optons également pour un regroupement des cas similaires.)

- L'utilisation du français se fait rare pour les cas 3/4/6; l'emploi du français est quasiment absent dans leur milieu familial. Même cas de figure dans leurs activités extrascolaires *ex* : écouter des chansons en arabe, regarder des chaînes de TV arabes et lire le journal en arabe.

Néanmoins, l'ensemble des trois apprenants considère que le français a certains avantages illustrés dans ce qui suit : son utilisation ouvrirait une fenêtre vers l'avenir, le parler donnerait à la personne une fierté et il facilite la communication avec les étrangers.

Nous tenons à préciser, sans viser à généraliser, qu'après l'analyse du Q1, nous n'avons pas eu de cas de figure où un apprenant avec un environnement linguistique extrascolaire non favorable à l'apprentissage du français, a eu un environnement linguistique scolaire favorable à l'apprentissage du français. Ceci n'engage que notre expérimentation avec notre échantillon de travail. Il serait fort possible qu'avec un autre public les résultats seraient autres. En plus, les deux catégories d'apprenants avaient un point en commun qui est la motivation que cela soit par rapport à l'utilisation du cédérom ou de l'apprentissage du français.

### 3.1.2. Comparaison entre le test 1 et le test 2

Nous allons d'abord faire une analyse des résultats du T1 afin d'avoir le profil d'entrée des sept apprenants et comparer par la suite avec les résultats du T2 afin de voir le profil de sortie des sujets

et de mesurer le gain d'apprentissage. C'est l'étude

Pour ce qui est du profil d'entrée en lexique (niveau initial) des apprenants avant l'utilisation du cédérom, nous en avons eu deux genres que nous avons choisis d'appeler « profil d'entrée haut»<sup>4</sup> et un autre « profil d'entrée bas »<sup>5</sup>.

Après une étude de cas, nous avons obtenu les résultats suivants :

Profil d'entrée haut	Profil d'entrée bas
- cas 1	- cas 3
- cas 2	- cas 4
- cas 5	- cas 6
- cas 7	

Tableau 4 : Profil d'entrée du public de l'enquête

### Exemple d'un apprenant avec « un profil d'entrée haut» :

- Le cas 7

Elle a répondu correctement à la quasi- totalité des questions du T1 soit un total de (24/35) pour l'ensemble du test.

Nous avons constaté que l'apprenant a eu un taux élevé de bonnes réponses aussi bien dans la partie1 (15/16) que dans la partie 2 (14/19) ; elle a réussi à appliquer et à réinvestir les notions de la partie 1 dans la partie2, aussi bien pour le réemploi de mots simples que pour la construction de phrases, à l'exception de quelques échecs. De plus, le lexique utilisé dans le réemploi est riche.

Khadîdja a un profil d'entrée haut en matière de lexique puisque ses zones de réussite dépassent de très loin la moyenne (29/35) soit (82, 85%) avec quelques « maigres échecs ».

147

### Exemple d'un apprenant avec « un profil d'entrée bas»

- Le cas3 :

Pour Nour, les zones de réussite n'ont pas été très nombreuses, elles ont été surtout localisées dans la partie 1 avec (10/16) ; ici, il était juste question de définitions de notions de base mais le résultat était amplement plus faible dans la partie 2 avec (1/19) soit un total de (11/35) réponses correctes pour l'ensemble du test.

A partir du T 1, il nous apparaît bien que l'apprenant connaissait les définitions (partie1) mais il était bloqué quand il s'agissait de l'application dans la partie 2 et surtout lorsqu'il s'agissait de réemploi.

Nous pensons que l'apprenant connaissait des définitions en lexique mais ce qui le poussait vers l'échec est la pauvreté de son lexique, aussitôt qu'il se trouvait confronté à des mots difficiles.

Chez les sept sujets, ce qui a été clair et indiscutable à partir des résultats obtenus de la comparaison T1/T2, c'était le progrès enregistré en lexique pour l'ensemble du groupe de travail. Nous avons assisté à ce qui a été appelé « gain d'apprentissage en lexique » en comparant le profil d'entrée avec le profil de sortie ; des zones d'échec ont été transformées en zones de réussite chez l'ensemble des apprenants familiarisés ou non avec le cédérom.

Exemple :

4 Nous parlons d'un profil d'entrée haut lorsque les zones de réussite (les réponses correctes) dans le test de lexique dépassent les zones d'échec (réponses incorrectes).

5 Quand les zones d'échec sont plus nombreuses que les zones de réussite.

Zones de réussite			
Apprenants		T1	T2
cas 1	familiarisés	28/35	33/35
cas 5	avec le CD	24/35	30/35
cas 7 :	peu -familiarisé avec le CD	29/35	32/35

Tableau 5 : Exemple de zones de réussite pour les deux catégories

Toutefois, ce progrès ne s'est pas manifesté de la même manière chez les différents sujets ; nous évoquerons ceci avec plus de détails et de précisions dans le point qui va suivre.

Des réponses du questionnaire 2 confirment nos dires et montrent que les apprenants ont pu prendre du cédérom des notions qu'ils ne connaissaient pas auparavant.

Des extraits de réponses aux questions (2 et 5) du post-questionnaire, viennent consolider ce qui vient d'être avancé.

Question n°2 : Quelles sont les parties qui t'on plues dans le cédérom ? (Que tu as trouvées intéressantes).

Question n°5 : As-tu appris des mots, des règles en vocabulaire que tu n'avais pas compris en classe ou que tu ne connaissais pas avant ?

Les apprenants ont donné les réponses<sup>6</sup> ci-dessous : (deux apprenants familiarisés et deux peu - familiarisés)

Réda

- « Oui des mots comme : réflexion et errer mais pas les règles je les connais ».

- « sa me permet d'apprendre plus de mots et d'enrichir plus mon vocabulaire et puis tu peux travailler dans le calme total

Fadia

- « J'ai trouvé beaucoup de choses intéressantes : une courte explication avec beaucoup des exercices ».

- « oui, se sont : La polysémie, nominalisation ».

Fatiha

- « Le vocabulaire car j'ai brend boucoup de choses est adjectifs et ».

- « le chanmp lexical pour trouvé un mots apris mots, contraire ».

Khadîdja

-« oui, en classe j'avais pas très bien compris la leçon de la polysémie, mais j'ai travailler avec le cd j'ai bien compris ».

- « oui, parce que sa nous aide à comprendre des trucs quand n'a pas compris en classe ».

### 3.1.3. Croisement entre la comparaison T1/T2 et les différentes catégories d'apprenants

Nous avons d'un côté, les résultats de la comparaison du T1/T2 en relation avec l'apprentissage du lexique en exploitant un cédérom pour les sept sujets et d'un autre côté deux facteurs supposés intervenir dans cet apprentissage précisément.

Pour comprendre tout cela, nous avons procédé à un croisement entre les éléments cités ci-dessus. En d'autres termes, nous voulions voir le facteur qui avait le plus influencé la tâche des appre-

<sup>6</sup> Les réponses des apprenants (questionnaire2) n'ont subi aucune modification au niveau de la correction de la langue. Nous avons voulu garder le corpus tel quel.

nants et par conséquent leur manière d'exploiter et de bénéficier du cédérom.

### ■ Croisement avec la familiarisation avec le cédérom

En partant des résultats de la comparaison du T1/T2, un progrès en matière de lexique a été enregistré chez les sept apprenants, qu'ils soient familiarisés ou peu avec le cédérom. Le manque de familiarisation n'a pas été handicapant et les sujets avec des degrés différents ont pu tirer profit du cédérom utilisé.

Nous allons illustrer ce résultat avec le cas de figure suivant : un apprenant familiarisé et un autre peu familiarisé.

Apprenants	T1	T2
cas 6 : familiarisé avec le CD	11/35	20/35
cas 3 : peu- familiarisé avec le CD	11/35	23/35

Tableau 6 : Exemple des zones de réussite pour les deux catégories

C'est presque la même fréquence pour les deux apprenants pourtant, l'un est familiarisé et le second l'est beaucoup moins. Alors, comme la familiarisation avec le cédérom n'a pas été déterminante, nous avons tourné le regard vers l'environnement linguistique

### ■ Croisement avec l'environnement linguistique des apprenants

Nous avons assisté à un gain d'apprentissage en lexique pour les deux catégories après l'utilisation du cédérom; les deux groupes ont bénéficié de ce dernier mais la vraie différence s'est faite au niveau de leur manière de tirer profit du contenu de ce support. Ce qui a fait la différence, c'est la manière d'exploiter le cédérom par une catégorie ou par l'autre. L'exemple suivant est une synthèse des résultats obtenus avec l'ensemble des enquêtés.

149

#### Exemple

Environnement linguistique scolaire/extrascolaire favorable à l'apprentissage du français			Environnement linguistique scolaire /extrascolaire non favorable à l'apprentissage du français		
Les apprenants	T1	T2	Les apprenants	T1	T2
cas 1	28/35	33/35	cas 3	11/35	23/35
cas 2	21/35	30/35	cas 4	12/35	16/35
cas 5	24/35	30/35	cas 6	11/35	20/35
cas 7	29/35	32/35			

Tableau 7 : Résultats du T1/T2 et l'environnement linguistique

Ce qui a été clair et indiscutable, en nous basant sur les résultats obtenus est que ce facteur s'est avéré intéressant et à ne pas ignorer car il a eu sa part d'influence sur le travail effectué.

Pour les apprenants avec un environnement linguistique favorable à l'apprentissage du français, il a surtout été question de perfectionnement, d'enrichissement et de rajouts ; le cédérom est intervenu surtout comme déclencheur de notions et de règles déjà là et ceci se manifeste dans le réemploi. Les apprenants ont réussi à corriger leurs échecs en faisant appel à leur propre lexique, En plus, ils dirigeaient leur choix vers les parties du cédérom comportant un lexique plus complexe.

Pour les apprenants avec un environnement linguistique non favorable, ils reprenaient surtout le lexique du cédérom et leur choix allait vers des mots simples ; quand ils ne reproduisaient pas le lexique du cédérom, ils faisaient appel à des mots figurant dans d'autres questions du test propo-

sé ; mais comprendre une notion inconnue avant l'utilisation du cd et choisir des mots parmi tant d'autres a été un acquis non négligeable.

En bref, en ce qui concerne cette catégorie, il a été question de prise de connaissance de notions ignorées ou inconnues avant l'utilisation du cédérom ; même le peu retenu les a aidés à remédier à certaines lacunes.

Avec ces résultats, notre hypothèse a été validée mais avec une certaine réserve ; l'environnement linguistique a été déterminant mais en prenant en considération un paramètre ; c'est surtout la manière d'exploiter le cédérom par les deux catégories qui a fait toute la différence.

### 3.2. L'élément motivationnel

La motivation a tenu une place non négligeable dans notre expérimentation ; les deux catégories d'apprenants, qu'ils soient familiarisés ou non avec le cédérom, ont éprouvé du plaisir à travailler avec le cédérom et ont eu une attitude positive. Ils étaient très contents de travailler avec un ordinateur et voici les éléments le certifiant :

- la persistance dans la tâche est une des preuves les plus concrètes.
- les manifestations gestuelles tels l'applaudissement en cas de succès ou d'autres signes porteurs de satisfaction.
- des propos d'apprenants recueillis à partir du Q2 (avoir l'opinion des apprenants sur l'expérience qu'ils viennent de vivre).
- l'emploi des mots : « oui beaucoup », « bien sûr avec plaisir » ou encore « ça fait plaisir »
- Précisons que les peu familiarisés ont parfois une joie plus exprimée sans doute parce qu'ils n'ont pas la possibilité d'utiliser l'outil aussi régulièrement que la 1<sup>ère</sup> catégorie ; nous sommes en présence d'un sentiment d'émerveillement devant l'outil.

150

Les apprenants sont captivés par cette association du son, du texte et de l'image ; en aucune séance, ils n'ont omis d'utiliser le son qui accompagne le texte écrit sur l'écran et c'est ce qui a fait tout l'intérêt du support multimédia.

### Extraits du questionnaire 2

Comme réponse à la question :

- Est-ce que tu as aimé travailler avec un cédérom
- Voici des réponses d'apprenants familiarisés avec le cédérom :

Réda : « oui, j'ai beaucoup aimé travailler avec un cédérom ».

Amine : « oui, bien sûr je suis « pour » travailler avec un ordinateur ».

Hasna : « bien sûr (...) ».

Fadia : « oui, j'ai aimé travailler avec un cédérom ».

- Voici les réponses de sujets peu-familiarisés avec le cédérom :

- Khadîdja : « oui, beaucoup ».

- Fatiha : « oui, car j'ai pris beaucoup de chose, est surtout quand j'ai travaillé avec mes camarades est il y a un concurrence entre nous est des fois nous avons rié, sa fait plaisir quand j'ai travaillé avec un ordinateur ».

- Nour : « oui, avec plaisir ».

Comme réponse à la question

- Si ton professeur te proposait de faire d'autres séances en salle d'informatique avec d'autres cédéroms pour apprendre le français serais-tu d'accord ? Dis pourquoi ?

- Voici les réponses de quelques apprenants :

Hasna : « Bien sur, je suis d'accord et ça fait plaisir pour apprendre bien le français et utiliser l'ordinateur et en plus pour réviser les leçons et apprendre les nouvelles informations ».

Nour : « oui, je suis d'accord pour changer un petit peu la méthode de les leçons ».

Réda : « oui, je serais 100% d'accord car ça me permet d'apprendre plus de mots et puis tu peux travailler dans le calme total. D'enrichir plus mon vocabulaire ».

Khadîdja : « ça m'aide à comprendre des trucs quand n'a pas compris en classe ».

Nous pensons que cette motivation et cet intérêt qu'a provoqués l'utilisation du cédérom ont permis aux apprenants d'aller vers telles ou telles stratégies dans le but de comprendre les notions et de répondre aux exercices.

#### 4. Conclusion

Nous sommes arrivés à penser à l'issue de notre étude empirique, en mettant de côté l'ambition de la généralisation, que l'utilisation d'un cédérom pour apprendre le lexique n'a pas révolutionné cet apprentissage mais s'est avérée intéressante et concluante, en accordant de l'importance à certains paramètres de prime abord, sans relation directe avec notre champ d'étude.

La place accordée au français dans le milieu scolaire et non scolaire de l'apprenant est une condition qui pourrait aider dans le choix du cédérom à prendre comme support de travail au départ avant la phase de manipulation. La prise en compte de l'élément motivationnel est importante aussi.

Nous avons par la présente recherche apporté une vue pratique sur ce qu'il a été possible de faire avec un cédérom pour apprendre le lexique en dépassant une visée de mythification du support et une généralisation des résultats.

151

#### Bibliographie

ATLAN, J. 2000. « L'utilisation des stratégies d'une langue dans un environnement des TICE », Vol.3. n°1, Alsic, p. 109-123.

GAUTELLIER, C. 2001. « Sous les ordinateurs, la pédagogie ? ». In : Crinon, J et Gautellier, C (dir.). Apprendre avec le multimédia et Internet. Paris : Hachette, p. 163-166.

HIRSCHSPRUNG, Nathalie. 2005. *Apprendre et enseigner avec le multimédia*. Paris : Hachette. 127p.

LEGROS, Denis et Jacques, CRINON. 2003. *Psychologie des apprentissages et multimédia*. Paris : Armand Collin. 228p.

MANGENOT, François. 2005. « Apprentissages lexicaux et technologies de l'information et de la communication », n°21, Lidil : Enseignement / apprentissage du lexique. Université Stendhal Grenoble3, p. 121-139.

MARTINEZ, Pierre. 1996. *La didactique des langues étrangères*. Paris : PUF. 128p.

POTHIER Maguy, Anne IOTZ et Christine RODRIGUES. 2000. « Les outils d'aide à l'apprentissage des langues : de l'évaluation à la réflexion prospective », Vol.3. n°1, Alsic, p. 137-153.

**ANNEXE**

**Test de vocabulaire**

(Extrait)

**1-Questions sur les notions de base de vocabulaire**

(Identification : choisis la bonne réponse)

1.1. En français les familles de mots se forment autour d'un mot de base appelé :

Préfixe

suffixe

radical

1.2. Le préfixe se place :

Avant le radical

après le radical

1.3. « **anti** » est un :

préfixe

suffixe

**2- Exercices et réemploi**

152

2.1. Entoure le préfixe dans les mots suivants :

antivol

illégal

anormal

irrégulier

décharger

désobéir

2.2. Trouve des mots avec d'autres préfixes

---

---

---

2.3. Ajoute un suffixe au mot et précise la nature du mot obtenu :

Facile  \_\_\_\_\_ ( \_\_\_\_\_ )

Lourd  \_\_\_\_\_ ( \_\_\_\_\_ )

Blanc  \_\_\_\_\_ ( \_\_\_\_\_ )

## DES RESSOURCES ÉDUCATIVES ET ESTHÉTIQUES DU RÉCIT ANTILLAIS DE JEUNESSE : LE CAS DE COULÉE D'OR D'ERNEST PÉPIN ET DE LES COLÈRES DU VOLCAN DE GISÈLE PINEAU

Edouard Mokwe  
Faculté des Arts  
Département de français  
Université de Buea  
Cameroun

### **Résumé**

*A côté du roman des faits de civilisation, des fresques historiques et celui de promotion identitaire, le récit de jeunesse occupe une place notable dans la prose antillaise de ces dernières années. Il apparaît comme une prescription d'écriture et un bildungsroman. Coulée d'or (1995) d'Ernest Pépin et Les Colères du volcan (2011) de Gisèle Pineau en constituent deux spécimens, qui mettent en scène « une société de connaissance », au sein de laquelle interagissent apprenants, enseignants et parents, dans le cadre d'une communauté éducative harmonieuse. Les premiers se distinguent par une appétence d'apprentissage nourrie, tandis que les seconds brillent par leur compétence de pédagogues rompus à la transmission des savoirs, savoir-faire et savoir-être. Démarche heuristique proposée par Christophe Parmentier dans son ouvrage intitulé L'Ingénierie de formation – outils et méthodes, l'ingénierie de formation favorise la lecture et l'exploration fructueuses du sens de ces œuvres. D'un côté, à partir de quatre sous-programmes de formation préconisés, à savoir : Comenius, Erasmus, Leonardo da Vinci et Grundvig ; et d'un autre côté, à travers trois types d'évaluations efficaces : formative, normative et sommative. En stylisant l'orientation générale de l'éducation dans leur société, les prosateurs envisagent faire des jeunes Antillais des citoyens équilibrés, qui exercent des métiers utiles, à la fois enracinés dans le biotope et ouverts au monde.*  
**Mots-clés :** littérature antillaise, récit de jeunesse, sciences de l'éducation, ingénierie de formation, pédagogie, formation, identité antillaise.

### **Abstract:**

*Caribbean prose, even though characterized by novels on civilization, historical epics and identity valorization, has observed in recent years the strong emergence of youth fiction. It is indeed revealing of man, identity and civilization in the Caribbean and functions as prescription writing and a bildungsroman. Ernest Pépin's *Coulée d'or* (1995) and Gisèle Pineau's *Les Colères du volcan* (2011) are two glaring examples of novels which depict "a learned society" wherein learners and educators interact. The former have a real quest for knowledge, while the later ride on with their skills as top educators specialized in the transfer of knowledge, know-how and life skills. Christophe Parmentier proposes a heuristic approach in his book, *L'Ingénierie de formation – outils et méthodes*, wherein training lays emphasis on reading and effectively grasping the meaning of these novels. Focus is first laid on four sub-training programmes namely: Comenius, Erasmus, Leonardo da Vinci and Grundvig and it later on shifts to three types of effective assessments which are formative, normative and summative. By shaping the general orientation of education in their society, prose writers aim at transforming the young Caribbean into intellectually balanced citizens who commit to meaningful professions and at the same time remain deeply rooted to their environment and open to the world.*  
**Key-words:** Caribbean literature, youth fiction, educational sciences, training, pedagogy, Caribbean identity.

### **Introduction**

Dans *La Tragédie du roi Christophe* (1963), Aimé Césaire fait tenir les propos fondateurs suivants aux personnages de Christophe et de Boyer : « [...] à l'heure actuelle, et au milieu de nos traverses le plus grand besoin de ce pays, de ce peuple qu'il faut protéger, qu'il faut corriger, qu'il faut éduquer, c'est la liberté. » (Acte 1, Scène 1, p. 22).

Ici, chez Césaire, la liberté, aspiration viscérale des peuples, est essentiellement tributaire de la correction et de l'éducation, lesquelles participent de la formation. Ces dernières années, nombre de prosateurs antillais recourent aux récits de jeunesse au sens de cet appel césairien pour la formation des jeunes Antillais. La présente étude veut s'employer à examiner, dans quelques œuvres, d'une part, les ressorts d'éducation, les cadres pédagogiques et les cycles de formation mis en scène ; et

d'autre part, les modalités d'évaluation, la finalité de l'éducation ainsi que diverses problématiques associées à la formation de cette jeunesse. Par ricochet, nous cherchons à montrer que, dans le but d'édifier intellectuellement, physiquement et spirituellement la jeunesse caribéenne, certains écrivains antillais exploitent judicieusement la méthode de l'ingénierie de formation, une démarche qui associe à la fois approche heuristique et stratégie d'encadrement éducatif et professionnel. Pour ce faire, *L'Ingénierie de formation – outils et méthodes*, ouvrage publié en février 2012 par Christophe Parmentier, et d'abord destiné aux entreprises, dirige l'analyse.

En effet, convaincu que la formation est investie d'une fonction stratégique liée à la performance des hommes, l'auteur y propose une discipline globale qui consiste à concevoir un plan de formation par étapes successives, puis à le mettre en œuvre, à le suivre et à l'évaluer en y intégrant l'approche par compétence. Publiés respectivement en 1995 et 2012, *Coulée d'or* d'Ernest Pépin et *Les Colères du volcan* de Gisèle Pineau, qui mettent en scène des jeunes dans un contexte d'apprentissage, tiennent lieu de corpus. Avec *Chemin d'école* (1994) et *A bout d'enfance* (2005) de Patrick Chamoiseau, ou encore *Un papillon dans la cité* (1992) de Gisèle Pineau, ces fictions ressortissent au récit antillais de jeunesse qui, à côté des fresques historiques, du roman des faits de civilisation et de promotion identitaire, a pignon sur rue dans la production antillaise de ces dernières années. Mais en pratique, comment l'ingénierie de formation procède-t-elle dans l'environnement scolaire et l'atmosphère d'apprentissage en exergue dans ces récits ? Et à quelle finalité un tel art formateur et éducatif vise-t-il ?

## I. Des ressorts théoriques de l'analyse

*Le Petit Larousse Illustré* (1991) définit l'ingénierie comme l'étude d'un projet industriel sous tous ses aspects techniques, économiques, financiers, monétaires et sociaux, nécessitant un travail de plusieurs équipes de spécialistes. La métaphore industrielle que nous empruntons ici s'applique bien au récit antillais de jeunesse au regard de son art tout particulier. Car, sous cette facette, l'ingénierie consiste à élaborer le plan de transmission des connaissances, des savoir-faire et des savoir-être nécessaires à l'exercice d'un métier. Par étapes successives et dans des conditions données, ce processus tient compte des différents acteurs qui y interviennent. Il s'agit ensuite de mettre en œuvre ledit plan, puis de le suivre et de l'évaluer.

Concrètement, en matière d'encadrement de la jeunesse, l'ingénierie de formation contribue à l'acquisition, non seulement de l'instruction et des compétences qui assurent un salaire, mais de surcroît, d'une culture aussi bien scientifique et technique qu'artistique. Voilà pourquoi G. Le Boterf (Parmentier, 2) considère qu'il s'agit d'un ensemble coordonné d'activités de conception d'un dispositif de formation : cursus ou cycle de formation, centre de formation, plan de formation, centre de ressources éducatives, sessions ou stages.

Dans son livre au titre éponyme, sur lequel nous nous appuyerons essentiellement, Christophe Parmentier orchestre l'ingénierie de formation sous l'aspect d'une stratégie pédagogique qui combine, d'un côté, quatre cadres majeurs de formation. A savoir : *Comenius*, *Erasmus*, *Leonardo da Vinci* et *Grundvig*. D'un autre côté, trois modalités principales d'évaluation y entrent en jeu : l'évaluation normative, celle formative et celle sommative. Le dispositif ainsi décrit, fondement théorique de cette analyse, agit sur l'esprit, la formation et l'avenir des jeunes enrôlés dans l'action et la chaîne éducatives, autant qu'il suscite un questionnement sur les options précises d'éducation envisagée. En fait, en débouchant sur le triptyque connaissance-performance-compétence, l'ingénierie de formation confère au corpus une envergure de *bildungsromans*.

Premier élément dudit corpus, *Coulée d'or* déroule l'histoire, en dix-sept chapitres dotés chacun d'un titre, d'un personnage, Ernest, qui relate sa propre formation. Le récit restitue alors sa trajectoire qui se situe au carrefour de deux mondes. Le premier, traditionnel, exhibe et rehausse des valeurs culturelles de la Guadeloupe profonde : le lien familial vital, la langue créole, le rhum, « manmandlo » et nombre d'autres faits de société prégnants. Dans cet environnement aux traits de cocon chaleureux, les grands-parents du héros, Nannine et Réache, l'initient, en même temps que ses congénères Rosan, Josia, Guy-Claude et Thérèse-Megzo, à plusieurs activités rustiques : mouler le café, puiser de l'eau à la rivière, etc. Le deuxième monde en scène est celui moderne des parents,

dont le père s'avère la figure emblématique. Nourri de culture française, ce directeur d'école du bourg Saint-François inspire une crainte pieuse en raison de son autorité intellectuelle, de sa force de caractère et de sa stature physique imposante. Promoteur et garant de nombreuses recommandations liées à la bonne éducation, ce pilier de l'encadrement des jeunes a réussi à transformer la grande misère scolaire de la commune de Saint-François, à Pointe-à-Pitre, en un nouveau collège inauguré en grande pompe. Rien d'entonnant donc qu'au terme de l'œuvre, son fils Ernest, produit du système éducatif rénové, excelle par de précieuses qualités intellectuelles et humaines.

Pour ce qui concerne la deuxième œuvre du corpus, *Les Colères du volcan*, sa trame comprend dix chapitres. Elle renferme le récit de Cynthia, une jeune Guadeloupéenne de douze ans qui vient de réussir son entrée en classe de sixième dans un collège appelé « Paquebot », à Pointe-à-Pitre. Et parce qu'elle n'est pas naturellement investie de généreuses ressources intellectuelles, la jeune élève bénéficie de la sollicitude d'une ligue de formateurs qui s'efforcent de la propulser vers l'excellence. Ce sont : ses parents, Laura et David ses aînés, Père Francis âgé de 71 ans, et tout le collège d'enseignants du « paquebot ». Ceux-ci se répartissent pour ainsi dire les rôles pour lui prodiguer une éducation réussie. Ainsi, pendant que sa mère la galvanise moralement, Père Francis assure son ancrage dans le réel socioculturel, géographique et historique guadeloupéen. De son côté, le professeur d'anglais, John Douglas, qui fait figure de héraut du credo antillais de la nécessaire affirmation de soi, lui inculque la pensée de l'ancrage dans le biotope natal, celle de l'ouverture aux autres Iles et continents, ainsi que la nécessité de la flexibilité professionnelle sur le marché du travail.

Riche des apports de ses multiples formateurs, Cynthia opte, en fin de compte, pour le métier de journaliste qu'elle choisit à dessein pour rendre plus visible les Iles minuscules de la Caraïbe. En quête d'autonomie, elle établit un parallèle entre le sentiment de désaffection de sa mère à son égard et la colère de la Soufrière, volcan dont l'éruption a poussé des milliers d'habitants de l'île de Montserrat à l'exil. Elle se persuade qu'autant que celle du volcan, la colère humaine, ardente, impétueuse et pernicieuse, peut gravement détruire l'homme. Alors pour y échapper, tout jeune Antillais doit être bien éduqué.

155

En fait, récits d'éducation et d'apprentissage, ces deux œuvres présentent le processus de maturation intellectuelle, spirituelle et affective d'Ernest et de Cynthia, leurs personnages centraux respectifs, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Par opposition à certains écrits considérés comme simple divertissement, plaisir, imagination ou fuite du réel, ces récits se veulent quant à eux autant de ressources morales, intellectuelles et d'auxiliaires pédagogiques forts édifiants. Dès lors, il y a lieu de chercher à appréhender comment les quatre cadres pédagogiques associés à l'ingénierie de formation s'y incarnent.

## II. Des cadres de formation

Elaborée comme une prescription d'écriture, la trame de *Coulée d'or* et celle de *Les Colères du volcan* s'apparentent à « une société de connaissance » (Parmentier, 173) au sein de laquelle interagissent apprenants, formateurs et parents. Dans ce contexte, le fil d'Ariane se noue autour d'une génération de programmes communautaires dont la priorité consiste à contribuer, par l'éducation et la formation, tout au long de la vie, non seulement à l'émancipation et l'épanouissement des jeunes, mais plus globalement au développement de la communauté depuis le plus jeune âge jusqu'à la fin de la vie. Et au premier plan des deux textes du corpus se trouvent, précisément, les deux personnages principaux, à savoir, Ernest et Cynthia. Dans leur processus de formation, le tout premier sous-programme où ils s'enrôlent s'appelle *Comenius*.

Si l'on en croit Christophe Parmentier (p.173), *Comenius* s'attache à la formation préscolaire et scolaire dès le plus jeune âge [crèche et maternelle] jusqu'à la fin de l'adolescence [collège et lycée] (p.173). A la lecture du corpus, une remarque capitale se dégage relativement à ce cycle. En effet, qu'elle soit individualisée ou en groupe, face-à-face ou en temps différé, la formation met en situation trois types d'acteurs sociaux : les apprenants, leurs parents, ainsi que les formateurs, tous partenaires de l'acte éducatif et de la communauté éducative (Bietry et al, 79). De la sorte, dans *Coulée d'or*, Ernest, apprenant, jouit d'emblée, avant même de franchir le seuil de la maison familiale, d'un encadrement personnalisé, qui est l'œuvre à la fois de M. le directeur d'école, son père, et celle de sa mère

qui le soumet régulièrement à l'épreuve d'orthographe. Ce suivi parental, qui semble impérieux pour Pépin et Pineau, éveille en lui la fascination et l'obsession d'être le meilleur de sa génération, autant qu'il l'imprègne de rigueur et de discipline. Ainsi conforté, il vit obnubilé par l'étude parce qu'il tient à atteindre son objectif, ainsi qu'il le témoigne volontiers : « Je contractai la rage de lire, de tout lire, de lire matin, midi et soir [...]. La vie avait mon orgueil d'être le premier de la classe. Je m'éclatais à en pleurer si j'étais second et les yeux de mon père devenaient franchement mauvais si j'étais troisième. Être quatrième c'était rentrer au bain ! » (*Coulée* : 209-214).

De même, un groupe de filles et de garçons se trouvent au cœur de l'apprentissage dans *Les Colères du volcan*. Ils ont pour noms : Cynthia, Nelly, Gladys, Marianne, Franky, tous âgés de douze ans. Véritable épreuve d'effort, leur cheminement fait de l'œuvre comme un plein feu sur les compétences par eux acquises à l'école primaire, et aussi sur les activités pédagogiques au cycle d'éveil. Pour leur suivi efficient, Pineau prépose, outre des parents qui se consacrent sans répit à la tâche, un groupe de professeurs qualifiés. Dans le cadre de l'ingénierie de formation, Christophe Parmentier donne ces dévoués commis de la pédagogie pour un corps de professionnels structuré et parfaitement reconnu, appelé « responsables-formation » (Parmentier, 17). Les œuvres combinent par conséquent de nombreuses descriptions de leur personnalité, de même qu'elles montrent que le dévouement de ces professionnels bonifie la qualité des liens affectifs avec les apprenants. Voici, par exemple, un aspect de l'état des rapports enseignants-apprenants présenté par Cynthia et ses camarades :

« Parmi les professeurs, John était vraiment notre préféré. Il ne faisait rien comme les autres et nous lui en étions reconnaissants. Avec le prof de français, la fête battait son plein. En sciences de la vie et de la terre, avec Monsieur Biraut, nous étions tenus d'apprendre nos leçons sur le bout des doigts ; il convoquait les parents à la moindre incartade. En histoire et géographie, nous avions Mademoiselle Françoise Duplessis. Elle arrivait dans nos cœurs en seconde position après Mister John Douglas. Elle corrigeait nos devoirs en bronzant sur la plage. Notre prof de maths, Madame Michelle Fangeart, était Martiniquaise. Elle nous appelait par nos noms de famille. Quant au prof d'EPS, Monsieur Garan, que tous les collégiens appelaient « Misyé Gaga », il attendait sa retraite. » (*Les Colères* : 28)

156

Dans ce rapport, des expressions telles que « notre préféré », « reconnaissants », « nous appelait par nos noms de famille » ou encore « Misyé Gaga » indiquent éloquemment la complicité tissée dans cette classe entre les apprenants et leurs enseignants. C'est la preuve que ces enseignants mettent un point d'honneur à stimuler la convivialité dans leurs interactions avec les pupilles. Dans ce même registre du savoir-être galvaniseur, et dans *Coulée d'or* cette fois-ci, Monsieur le directeur est présenté comme un homme de conviction dont toute l'énergie passe au service de son école. C'est que, professionnel du savoir et du savoir-faire au quotidien, il met en œuvre, d'une part, « la fonction enseignement » (Bietry et al, 36), qui lui fait acquérir les connaissances et les savoir-faire nécessaires pour concevoir, contrôler et faire évoluer les situations d'apprentissage et d'enseignement. D'autre part, il valorise « la fonction communication » (Bietry et al, 37), qui lui donne pouvoir de s'ouvrir à son environnement immédiat, à la société guadeloupéenne en général et aussi à son temps. Il fait ainsi de sa profession « un métier de contact et de relations » (Bietry et al, 37). De fait, du point de vue des acteurs impliqués dans l'entreprise d'éducation, se situent d'une part des préadolescents mus par une appétence qui les engage à s'imprégner des trésors intellectuels, des qualités humaines et des compétences techniques indispensables à leur accomplissement et, d'autre part, un groupe de divers éducateurs comprenant des parents attachants et des enseignants chevronnés, tous pédagogues dévoués en état d'assumer l'animation socio-éducative, culturelle et pédagogique.

Outre le contexte éducatif chaleureux ainsi évoqué et l'interaction conviviale des apprenants et leurs formateurs, qui stimulent l'étude, l'analyse du cadre *Comenius* prend aussi en compte, à en croire Parmentier, la configuration même des structures scolaires où s'opère la transmission des savoirs. Dans ce registre, dans *Coulée d'or*, si Monsieur le directeur est paré d'une auréole prestigieuse par ses concitoyens, c'est surtout parce qu'en plus des effectifs adéquats en 6<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> et d'un groupe d'enseignants qualifiés dont il se dote, il a livré une bataille acharnée pour la construction d'un collège, que les habitants de Saint-François considèrent comme « sa pyramide d'Égypte, sa cathédrale et son royaume » (p.208). Ceci pourrait traduire l'idée que, pour nos prosateurs antillais, un bon pédagogue devrait être capable de bâtir aussi bien les esprits des apprenants que les cadres éducatifs appropriés. Dans ce même domaine infrastructurel, la trame de *Les Colères du volcan* met

en valeur un grand bâtiment fonctionnel, qui englobe à la fois le collège et le lycée. Cet ensemble, appelé « flambant paquebot » (p. 21), comporte non seulement de multiples salles de classes, mais de surcroît, une riche bibliothèque. Voici concrètement un aperçu des salles de classe offert par le texte :

« Vu[es]de l'extérieur, les salles de classe n'étaient pas des palaces. A côté de cartes de géographie, couvrant mal la peinture des murs qui s'écaillait par plaques jaunâtres, s'affichaient les chefs-d'œuvre en péril des élèves qui nous avaient précédés. Dessins ici, poèmes là, règles de grammaire à gauche, tables de multiplication à droite. Les pupitres étaient quant à eux lardés de coups de compas, maculés d'écrits au stylo et de taches d'encre de diverses couleurs. »(Les Colères : p. 21).

L'impression de désordre qui filigrane la description ainsi montrée de la salle de classe correspond, à bien des égards, à celle de l'école dans *Coulée d'or* bien avant sa refondation. Mais à la vérité, elle n'est rien moins qu'une preuve de l'extrême sollicitude de tous ces auxiliaires pédagogiques à l'égard des occupants des lieux. D'un autre point de vue, creuset où se forment les destins et se transfèrent les lumières, cet environnement scolaire favorise la convivialité, humanise ses occupants, et de ce fait, socialise les rapports non seulement entre apprenants, mais également, avec leurs formateurs. Aussi, l'œuvre rehausse-t-elle, avec éclat, l'influence positive de la formation dispensée. En clair, sous le rapport du cycle *Comenius*, l'école, dans *Coulée d'or* et *Les Colères du volcan*, présente les traits d'une communauté euphorique caractérisée par un processus efficient d'acquisition des compétences fondamentales par les apprenants, une dévotion totale des familles pour la formation de leurs progénitures, une efficacité stimulante des enseignants, toutes choses qui aboutissent à un agréable réseau interactionnel.

Erasmus tient lieu de 2<sup>e</sup> sous-programme de formation visible dans le parcours éducatif des jeunes Antillais. Il « s'attache à la formation dans l'enseignement supérieur [université et école du supérieur], de même qu'à la formation professionnelle du supérieur » (Parmentier, 173). Dans les écrits analysés, il ressortit pour l'essentiel à la formation des formateurs. Les enseignants des lycées et des collèges en sont les concernés. Leurs spécialités, diverses, prennent en compte : le français, l'anglais, les SVT, l'histoire, la géographie, l'EPS.

157

*Erasmus* confère une incontestable et constructive ouverture d'esprit aux éducateurs qui accèdent à ce degré de connaissance. Et c'est justement pour exalter cette catégorie professionnelle que celle-ci est désignée par « enseignants qualifiés » (p. 207) dans *Coulée d'or*. Dans la même veine, Cynthia fait l'éloge de son professeur d'anglais, dont les capacités prodigieuses font des émules parmi les jeunes esprits dans *Les Colères du volcan*. L'extrait suivant de son curriculum vitae persuade de son charisme attachant, de son aura prestigieuse ainsi que du rayonnement de ses savoir-faire et savoir-être :

« Né à Saint-Kitts, il avait vécu deux ans en Haïti pendant son enfance. Ensuite, il avait fait ses études à la Jamaïque [...]. Puis, il avait travaillé en tant qu'interprète à Sainte-Lucie, journaliste à Trinidad, et guide touristique à la Barbade. Il avait piloté un avion à Nevis et ouvert un salon de coiffure à Belize. Un peu musicien, il jouait de la batterie. Il avait tenté de créer une radio indépendante à Curaçao et de gérer une galerie de peinture à Grenade[...] Il avait appris le français à la Martinique. » (Les Colères : 23-24)

Ce rapport de Cynthia induit évidemment plusieurs qualités propres aux enseignants issus du cycle *d'Erasmus*, dont les plus en vue sont, outre la compétence, la flexibilité professionnelle et la souplesse d'esprit, autant de dispositions et d'aptitudes que les auteurs veulent toujours promouvoir. Et c'est précisément cette richesse professionnelle qui rapproche Erasmus de *Léonardo da Vinci*, troisième pilier du cursus associé à l'ingénierie de formation.

*Léonardo da Vinci* s'attache à l'enseignement et la formation professionnelle en dehors du supérieur (Parmentier, 173). Il répond donc aux besoins concrets en matière d'apprentissage et de formation. Les établissements et les organisations à travers lesquels ce programme est offert délivrent le CAP, le Bac professionnel, etc. Seulement, dans les récits, ce cursus, parent pauvre, n'est malheureusement ni affaire d'associations, ni celle d'entreprises, encore moins d'organismes d'orientation. Bien plutôt, c'est l'apanage de quelques audacieuses initiatives individuelles. Par exemple, dans *Les Colères du volcan*, Père Francis se révèle un ingénieux promoteur de ce domaine. Propriétaire d'un atelier, il excelle dans la fabrication d'objets d'utilité, à l'instar des charrettes efficaces pour la récolte

des cannes à sucre. En plusieurs séances d'explications qu'il tient régulièrement dans son atelier fait de tôles raccommodées, qu'il nomme pompeusement « le garage » (p. 10), il initie généreusement Cynthia aux rouages de cette machine. Cynthia présente d'ailleurs ainsi le laborieux vieillard à l'œuvre : « Il dépoussiérait la charrette, en nettoyait le plancher, astiquait les ridelles, graissait les fers, induisait les roues de cire. Ces roues avaient été fabriquées par un charron qui confiait la tâche à des apprentis sans métier juste pour faire du profit. » (Les Colères : 10).

Ce rapport invite instamment le lecteur, l'apprenti et le formateur à l'application et au soin rigoureux dans les ateliers de fabrication d'objets techniques. De ce fait, on peut dire qu'impulsée par une relation vivante, dynamique et participative des acteurs enrôlés, *Léonardo da Vinci* a partie liée avec les activités techniques et manuelles dans le corpus. Seulement, à la vérité, on a le sentiment tenace, lorsqu'on lit plus attentivement le corpus, que cet ordre d'enseignement, déjà marginal, paraît de surcroît destiné aux fils de pauvres ou aux enfants considérés par leurs parents comme moins doués, à l'instar de Cynthia encore en classe de 6<sup>ème</sup>. C'est pourquoi une certaine naïveté anti-prométhéenne collective fait que l'élève-technicien est parfois sous-estimé au même titre que les structures chargées de sa formation. Les écrivains semblent par conséquent dénoncer ce mépris commun de la technique parce qu'il entretient malheureusement le retard économique et technologique de la société antillaise.

De fait, pour les auteurs, l'esprit qui doit animer la formation de l'élève-technicien guadeloupéen se décline en trois concepts : d'abord, la simplicité, qui implique qu'on évite une surcharge inutile de l'apprenant. Ensuite, la souplesse, du fait que cette formation évite la rupture brutale avec les autres ordres d'enseignement et réalités de la vie. Enfin la spécialisation, dont l'objectif ressortit au souci de s'adapter et de répondre davantage aux réalités particulières ainsi qu'aux besoins concrets et urgents de notre époque. Aussi la combinaison des trois principes engage-t-elle concrètement les jeunes à la pratique, sans complexe, de tous les métiers, et plus particulièrement encore des petits métiers qui, non seulement les enrichissent d'expérience professionnelle, mais en outre, contribuent à les autonomiser à travers un gain d'argent de poche. Cynthia se livre ainsi qu'il suit à un inventaire desdits petits métiers lucratifs, lorsqu'elle évoque : « Le lavage des pare-brise à la station essence [...], le nettoyage de voitures, les gardes de bébés, le repassage, le ramassage des feuilles mortes, les ménages, les courses pour les voisins.... » (Les Colères : 57).

158

Cela dit, le quatrième sous-programme de l'ingénierie de formation préconisé par Christophe Parmentier se rapporte à *Grundvig*. Ce champ « est spécifiquement dédié à toutes les autres formes de formation des adultes » (Parmentier, 173). Il intègre donc les responsables de la formation professionnelle aux niveaux local, régional et national. Qu'en est-il dans le corpus ? Bien que ne présentant guère de structures spécialisées dans ce domaine, le corpus promeut néanmoins deux dimensions essentielles de l'esprit *Grundvig*, qu'illustrent clairement l'attitude et les choix de certains personnages.

D'un côté, la formation continue. En effet, pour Gisèle Pineau comme pour Ernest Pépin, en matière d'apprentissage, il ne faut point se borner, ni à un métier, ni à un âge exclusif d'initiation. La formation doit rester un objectif permanent, une aspiration ouverte à tout métier utile, et envisageable à tout âge. Voilà pourquoi, sous l'impulsion du vice-rectorat et de Monsieur le directeur, dans *Coulée d'or*, de nombreux « instructeurs débutants » (p. 207) deviennent, au gré des séminaires et des recyclages, des « enseignants qualifiés » (p. 101). De même, dans *Les Colères du volcan*, John Douglas explique et fait ainsi l'apologie de cet élan qui le caractérise si bien : « Je ne suis pas devenu prof... C'est un moment de ma vie. Une expérience... Je suis un voyageur. Je ne sais pas encore où je serai l'année prochaine. » (Les Colères : 101). Avec une disposition d'esprit identique, le père de Cynthia a été coupeur de cannes à sucre, vendeur de tissus et peintre en bâtiment, avant de se retrouver pompiste dans une station d'essence à Pointe-à-Pitre. Ayant discerné que ce dernier métier lui plaisait bien, il est devenu gérant d'une station Shell, convaincu que « les gens de bonne volonté finissent par réussir. » (p. 32).

D'un autre côté, *Grundvig* trouve un terrain d'application à travers le voyage d'immersion linguistique auprès des locuteurs naturels, lorsqu'on apprend une langue, comme c'est encore le cas dans l'œuvre de Gisèle Pineau. Initié dans le texte par le personnage de John Douglas, ce voyage d'immersion donne pouvoir aux élèves guadeloupéens, qui sont francophones, non seulement d'ap-

profondir leur anglais, mais aussi de se familiariser avec les réalités historiques, géographiques, humaines et culturelles de l'île anglophone voisine de Montserrat. C'est que, d'accord avec Edouard Limbos (1989,66), la romancière entreprend ainsi de montrer qu'il est nécessaire de placer les apprenants d'une langue dans une situation où ils peuvent découvrir par eux-mêmes ce qu'il est utile de savoir. Autrement dit, le pédagogue doit « faire découvrir plutôt qu'enseigner ou instruire » (Limbos, 66,67), offrant par là-même à l'apprenant de réaliser des expériences diverses, et face aux problèmes, de conceptualiser les paramètres et les axes de solutions.

On le voit, en vulgarisant les quatre sous-programmes, cycles ou cadres de formation ainsi analysés, les prosateurs antillais cherchent à traduire, par le biais de l'art, l'orientation nationale de l'éducation fixée par les autorités. On discerne, dans cette stylisation de la transmission des savoirs, savoir-faire et savoir-être, que l'éducation a pour mission générale la formation de l'enfant en vue de son épanouissement intellectuel, physique, civique et moral. Elle vise par ailleurs son insertion harmonieuse aussi bien dans la société antillaise que dans la communauté planétaire mondialisée, en prenant en compte les facteurs économiques, socioculturels, politiques et moraux. A ce stade de l'étude, il y a lieu de se demander de quel impact sont les quatre leviers de l'activité d'apprentissage abordés, et quelles stratégies pédagogiques se décèlent à travers le projet éducatif ainsi échafaudé.

### III. De l'évaluation et de l'orientation générale de l'éducation

En ingénierie de formation, l'évaluation permet de mesurer l'impact des actions d'apprentissage sur la performance des apprenants ou de l'entreprise. Axée sur des stratégies correctrices, à chaque étape du processus de formation, elle donne lieu à la vérification que le message passe sans anicroche. C'est pourquoi Christophe Parmentier soutient qu'évaluer, c'est se donner les moyens de témoigner et de prouver que les objectifs impartis sont atteints (p210). Dans cette optique, la matrice qui structure l'évaluation prend en compte les pré-requis, les objectifs pédagogiques, les attentes et les acquis tour à tour avant, pendant, à la fin et après la formation. Il en résulte la typologie suivante : l'évaluation normative, qui compare la performance des apprenants ; l'évaluation formative, qui guide et oriente l'apprenant dans sa demande de formation ; et l'évaluation sommative qui intervient en bilan, de manière à aboutir à la certification (Parmentier, 239-240).

Concrètement, dans les récits, l'évaluation normative est rendue visible à travers le constat de bonification intellectuelle de certains jeunes, qui passent pour ainsi dire de la médiocrité à l'excellence. Prenons le cas de Cynthia. Dès l'abord du récit, sa mère reconnaît ainsi son niveau plutôt faible : « Tu sais bien qu'il faut préparer ton entrée en sixième, Cynthia. Tu as déjà un an de retard et tu passes de justesse. » (*Les Colères* : 7). Pour remédier à son retard, elle entreprend des devoirs de vacance, applique les exhortations de sa mère à l'effort soutenu ainsi que les directives de David et Laura, ses aînés, à l'étude au jour la journée. Au bout du compte, l'efficiency de son labeur, honnêtement reconnue par sa mère, lui vaut des éloges : « Tu as bien travaillé pendant les vacances, Cynthia. Tu as maintenant un bon niveau et même de l'avance en anglais (...). Je suis vraiment fière toi. Tes professeurs sont contents de ton travail. Meilleure élève en anglais ! Si tu continues sur ta lancée tu pourras faire quelque chose de ta vie. » (*Les Colères*, 21, 22, 31-32).

En clair donc, au regard de ce témoignage, et sous le rapport de l'évaluation normative, la formation prodiguée au jeune antillais par sa famille et ses enseignants réussit à lui procurer un confort intellectuel incontestable. Ce succès induit, par ricochet, celui des séances d'évaluation formative régulièrement effectuées en classe sous la direction des enseignants. Rappelons que, formative, donc remédiatrice, elle s'articule autour des difficultés rencontrées par les apprenants en classe et procède soit d'un remodelage du projet pédagogique initial, soit d'une mise sur pied de séquences didactiques. Dans tous les cas, il en résulte toujours des stratégies pour aplanir ou surmonter les obstacles qui freinent l'atteinte des objectifs pédagogiques, intermédiaires ou spécifiques. Par exemple, au chapitre 3 du récit de Cynthia, Mademoiselle Duplessis, le professeur d'histoire, entrevoit précisément des ajustements de cette nature. Ils ressortent manifestement du rapport suivant de la narratrice : « Au premier cours, on avait Madame Fangeart, la prof de maths. Après, nous avons eu histoire avec Mademoiselle Duplessis. Elle avait discuté avec notre prof d'anglais, et ils avaient convenu qu'elle ajouterait un peu d'histoire de la Caraïbe à notre programme scolaire du deuxième trimestre. » (*Les*

Colères : 39)

Selon ce rapport, en histoire, les ajustements ainsi envisagés traduisent un profond souci d'ancrage du programme scolaire dans la civilisation antillaise. D'un autre point de vue, et dans la logique de Christophe Parmentier, à côté de celles normative et formative déjà abordées, l'évaluation sommative prend inévitablement place. Elle permet de vérifier si l'apprenant a acquis l'ensemble des connaissances théoriques, méthodologiques ou pratiques visées par la formation (p. 239). Même si le corpus n'en décrit guère concrètement la passation, elle y figure comme une réalité sous-jacente. Car, plusieurs indices éloquentes apportent la preuve de la certification des apprenants : l'appétence satise faite, le passage en classe supérieure, les espoirs et attentes parentaux comblés. Dans le cas de Cynthia par exemple, le succès de l'évaluation sommative est attesté dans le récit à travers son passage de l'école primaire à la classe de 6<sup>e</sup>, et plus tard, son orientation vers l'apprentissage du journalisme à Lille en France. Tous ces progrès sont subséquents aux acquis antérieurs incontestables.

A la vérité, positif, le contrôle de l'acquisition, de la construction et de la transmission des compétences intellectuelles et techniques envisagées dans le cadre des cycles de formation précédemment analysés ajoute foi à l'idée de l'efficacité et de l'efficience des activités d'apprentissage. Alors, qu'elle soit systématique, c'est-à-dire à la suite de toute intervention ponctuelle de l'enseignant, ou alors spontanée, c'est-à-dire à la suite de circonstances favorables, cette évaluation est une opération absolument essentielle (Limbos, 70). Car des apprenants qui ne sont pas évalués régulièrement n'ont pas l'occasion de rendre compte de ce qu'ils vivent ou ressentent. Au vu de ceci, et au crible des trois stratégies d'évaluation que nous venons d'aborder, on peut dire des actions pédagogiques entreprises qu'elles sont satisfaisantes. Surtout que, sous le prisme du canon de l'ingénierie de formation appliqué ici, il se dégage aussi des textes comme un questionnement sur l'orientation générale de l'éducation.

En tant qu'« activité d'analyse, d'anticipation et de projection dans quelque domaine que ce soit » (Parmentier, 2), l'ingénierie de formation questionne les fondements de l'orientation de l'éducation. Dans ce cadre antillais marqué par la quête d'identité et le devoir d'auto-affirmation, les récits soulèvent une problématique profonde et diverse : de quoi les jeunes antillais ont-ils besoin pour être à la fois enracinés dans la réalité caribéenne et ouverts au monde ? A quelle stratégie recourir : la formation achevée ou celle continue ? Quelle didactique efficace pour l'apprentissage des langues ? Quel doit être l'apport de la famille dans la formation du jeune antillais ? Et quelle finalité l'éducation doit-elle concrètement poursuivre aux Antilles ?

L'orientation des personnages et les tendances idéologiques marquées dans le corpus en informent sur le projet éducatif de Pépin et de Pineau qui sont du reste, l'un enseignant à la base, et l'autre infirmière psychiatrique. Les choix opérés par certains de leurs personnages montrent que c'est sur le principe de l'initiation préalable et impérieuse à la géographie physique, humaine, à l'histoire et à la civilisation de la Caraïbe que se fonde l'ancrage culturel. Sous ce rapport, la figure du Père Francis, dans *Les Colères du volcan*, fait office d'emblème de cette exigence vitale. Il réussit d'ailleurs à en persuader Cynthia. Car, non seulement il lui offre généreusement et régulièrement toutes sortes de fruits de son jardin créole, mais encore, il lui serine, comme à tout autre autour de lui, sa profonde et intime langueur de traverser, à 71 ans, la mer pour découvrir l'île de Montserrat avant la mort. Il titille par ailleurs la curiosité de la pupille sur le genre de nègres qui occupent cette île anglophone, de même sur la couleur exacte de leur peau, sur celle du sable des plages et aussi sur l'intensité de l'ardeur du volcan Soufrière dans les deux îles voisines.

Pareillement, la personnalité et la vision du personnage de John Douglas exhalent la même fascination obsessionnelle du terroir antillais. Sa conviction intime est que l'ancrage dans le terroir et la maîtrise de l'identité antillaise précèdent l'ouverture au monde. Aussi, l'explique-t-il ainsi :

« C'est comme si tu ne t'intéressais pas aux terriens, que tu n'accordais d'importance qu'aux extraterrestres, aux aliens. J'ai fait quelques grands voyages à travers le monde, en Europe, en Afrique et en Amérique. J'aime communiquer, rencontrer des gens, entendre de nouvelles langues... Mais je ne crois pas qu'un habitant d'une île minuscule des Caraïbes soit moins intéressant qu'un New - Yorkais ou qu'un Parisien, n'est-ce pas ?... » (Les Colères : 25,26).

De ces observations se discerne la fierté antillaise de se trouver au carrefour du monde et de

l'histoire. Pas étonnant alors que dans *Coulée d'or*, Nannine et Réache engagent fermement Ernest, leur petit-fils, à l'écoute de la langue prémonitoire des plantes et des oiseaux, à l'imprégnation des valeurs traditionnelles d'hospitalité et de courtoisie, ainsi qu'à la maîtrise de la langue créole parlée au cours des veillées de contes. En fin de compte les récits articulent bien des stratégies de formation précises pour la jeunesse antillaise.

Elles ont pour noms : les devoirs de vacances, la fréquentation des bibliothèques, les voyages et rencontres collectives. Cet éventail d'activités éducatives a d'abord le don d'ouvrir les yeux des jeunes guadeloupéens sur la Caraïbe. Ensuite, il leur offre d'apprendre à tendre une main amicale aux autres Iles sœurs pour les connaître. Enfin, il promet chez eux l'aptitude à l'apprentissage de nouvelles langues. Il en résulte un esprit d'humilité qui prédispose les uns et les autres, non seulement à la formation continue, mais aussi à l'acceptation des métiers de moindre valeur, tels que : garder les enfants, laver les voitures, tondre la pelouse, faire réviser les enfants d'un niveau inférieur, etc. Dans ce contexte, quelle didactique des langues les récits préconisent-ils ?

*Les Colères du volcan* expose deux démarches. La première, suggérée par le personnage de Miss Stacy Kentucky de la ville de Plymouth à Montserrat, tient à un emploi intensif et rigoureusement absolu de l'anglais par l'apprenant. Ce dernier encourt même une sérieuse flagellation au cas où sa prononciation écorche le mot. Cependant, ouverte, cette pédagogue se réjouit en même temps de recevoir « un french de la Caraïbe » (p.50). La deuxième approche quant à elle consiste, dans un premier-temps fort, à insérer des items en anglais dans le français, puis dans un second mouvement, à effectuer le séjour d'immersion linguistique en zone anglophone. Promu par John Douglas, le voyage d'immersion à Montserrat a contribué à ouvrir l'esprit des jeunes à la conscience de l'effort à faire ainsi qu'aux nuances caractéristiques de la Caraïbe. C'est ce que Cynthia témoigne volontiers lorsqu'elle indique : « En Guadeloupe, j'avais parfois eu l'impression de parler anglais couramment parce que j'étais la meilleure de ma classe. Face à Shirley, je me rendais soudain compte que cette langue étrangère était comme une immense forêt vierge, impénétrable. » (*Les Colères* : 71)

161

La réflexion de Cynthia soulève la question de la finalité de toutes ces stratégies d'apprentissage. Heureusement, les trésors d'investissement pédagogique aboutissent à une bonification intellectuelle, culturelle, spirituelle, professionnelle et affective des apprenants. Pour preuve, sur les plans intellectuel et culturel, Cynthia et ses camarades parviennent non seulement à un savoir scolaire nécessaire et utile, mais par-dessus le marché, à la connaissance du biotope insulaire. Concomitamment, ils s'ouvrent aussi au monde. Archétype du jeune Antillais sous ce rapport, la narratrice déclare : « Moi, j'avais des amis en Guadeloupe et Montserrat. J'avais un copain. J'étais sûre de passer en cinquième avec les encouragements de mes professeurs. Je parlais créole, anglais et français... et j'étais capable de me coiffer toute seule. » (*Les Colères* : 93)

Sur le plan purement professionnel, l'ingénierie donne lieu ici au choix et à l'apprentissage d'un métier. Par exemple, dans *Coulée d'or*, fort de sa lecture des œuvres de Sartres, Malraux, Steinbeck, Hemingway, Alphonse Daudet et de Victor Hugo, Ernest, amoureux des livres, embrasse le métier d'écrivain. Aussi s'exclame-t-il : « un jour, j'en étais sûr, j'allais écrire ! » (p. 212). Quant à Cynthia, galvanisée par le patriotisme antillais, elle veut devenir journaliste, pour n'avoir de cesse de parler des petits pays qui sont représentés par un point minuscule sur les cartes de géographie (p. 125). A l'évidence, il y a là une noble quête d'autonomie qu'elle énonce ainsi fièrement au nom de la jeunesse antillaise : « Dans mon esprit, les pensées arrivaient par vagues. La peur tentait habilement de se frayer un chemin, mais je l'écartais en me disant : « Tu dois être courageuse, Cynthia ! Tu ne dois pas avoir peur ! Tu dois affronter ton destin, Cynthia ! Tu vas devenir journaliste, contre vents et marées ! » (*Les Colères* : 129).

A la vérité, on dirait que Pépin et Pineau veulent inscrire la finalité de l'action éducative ou de formation mise en scène dans leurs œuvres dans le cadre d'un projet éducatif, où elles se décomposent en objectifs mesurables, à plus ou moins long terme. Le projet éducatif se concrétise en projet pédagogique, qui comprend les moyens à utiliser pour atteindre les objectifs et la finalité. Voilà pourquoi, engagé dans ce créneau efficient, Ernest et Cynthia parviennent à devenir, le premier écrivain, et le second, journaliste. Aussi, vus sous cet angle, les récits de jeunesse apparaissent-ils ici comme une voix et une voie éducatives.

#### IV. Des récits de jeunesse comme une voix et une voie éducatives

Du latin « educare », le terme « éducation » réfère étymologiquement au fait de conduire un être non social à devenir social (Cherkaoui, 3). Ce processus est particulièrement commun à l'encadrement de la jeunesse. Aussi, impliqués dans cette précieuse, exaltante et vitale mission, les auteurs des récits de jeunesse apparaissent-ils comme des voix éducatives ou autorités de formation, et leurs œuvres comme de précieuses voies ou canaux d'enseignement ou de formation.

D'une part, ce sont des voix éducatives, car, en entreprenant de diffuser la vérité ainsi que les valeurs antillaises et humaines au public-cible que constitue la jeunesse, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Patrick Chamoiseau, etc., se mettent dans une posture de bâtisseurs de l'intellect et de l'esprit des jeunes. Ils veulent, de ce fait même, contribuer au développement des talents, des aptitudes et aussi de la mémoire antillaise chez leurs jeunes compatriotes garants de l'avenir. En fait, ils s'ingénient à engager leurs jeunes lecteurs à entreprendre une excellente qualification ou formation professionnelle, qui aboutisse à l'exercice d'un métier. Voilà pourquoi, encadrés par une fine crème d'éducateurs qui leur ont prodigué le meilleur d'eux-mêmes, les personnages d'Ernest et de Cynthia ont pu se sentir motivés de choisir aussi deux métiers stratégiques : écrivain pour le premier, et journaliste pour la seconde, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut. Il y a donc là un éloge de la professionnalisation, schéma de pensée ainsi clairement promu par les auteurs du mouvement de la Créolité, lorsqu'ils écrivent :

« L'écrivain est un renifleur d'existence. Plus que tout autre, il a pour vocation d'identifier ce qui, dans notre quotidien, détermine les comportements et structure l'imaginaire.[...] Et l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence, en découvrant telle ou telle possibilité humaine. » (Berbabé, 39,66)

162

D'autre part, les récits de jeunesse peuvent être assimilés à des voies ou canaux d'enseignement et d'éducation au regard de leur caractère initiatique, ainsi que de l'atmosphère ou l'ambiance d'apprentissage qui y prévalent. En effet, *Coulée d'or* et *Les Colères du volcan* reconstituent un environnement formel et informel d'éducation et de formation, composé d'apprenants, d'enseignants, d'administrateurs scolaires et de parents. Par ailleurs, l'encadrement à l'atelier par Père Francis participe du même souci de formation pratique, autant que la promotion du voyage d'immersion linguistique qu'effectuent les jeunes dans *Les Colères*. En fait, ce sont autant de stratégies qui font de ces récits de jeunesse de véritables tribunes de promotion, d'orientation et de formation professionnelle. Et tout ceci est en parfaite congruence avec l'orientation de l'écriture romanesque dans la Caraïbe, au regard du rôle prééminent assigné au roman par exemple par certains auteurs, parmi lesquels Jacques Stephen Alexis ainsi cité par Gérard Barthlémy : « Le roman est le genre littéraire le plus important de notre temps. C'est particulièrement dans le roman qu'il importe de montrer ce que nous sommes... » (Barthlémy, 9)

On le voit donc, usant de l'ingénierie, les prosateurs antillais en arrivent à restituer fierté, dignité et espoir aux jeunes gens, dont Raphaël Confiant s'est aussi fait, en son temps, porte-parole dans une lettre adressée à Aimé Césaire (Antilla, No. 19, 1<sup>er</sup> juin 1982). Il y articule que la jeunesse antillaise ne veut plus être cette « nation de cancre » que cherchait à redresser le Roi Christophe comme un maître d'école brandissant la fêrle (Confiant, 334). En se laissant former par leurs parents et leurs enseignants, ces apprenants adhèrent à l'idée de progrès et d'évolution vers une qualification toujours plus affinée et une amélioration de leur condition.

#### Conclusion

Tout compte fait, initialement conçue pour la formation en entreprise, l'ingénierie de formation s'applique ici harmonieusement à la littérature. Axée sur un plan de formation par étapes successives, et sanctionnée par une évaluation édifiante, qui intègre l'approche par compétence, cette démarche heuristique rend intelligible le récit de jeunesse antillais. Car, que ce soit *Coulée d'or* ou *Les Colères du volcan*, l'un et l'autre mettent en avant des jeunes initialement inexpérimentés dans tous les domaines, mais au bout du compte cultivés, assagis et professionnellement orientés du fait

d'expériences fructueuses essaimés tout au long du parcours. Leurs parents et leurs enseignants s'investissent sans compter pour leur réussite.

Dans les cas de Cynthia, Nelly Gladys et Marianne, tous personnages dans *Les Colères du volcan*, l'enrichissement intellectuel se couronne par un voyage à l'île voisine de Montserrat. L'immersion linguistique ainsi effectuée devient le symbole d'un cheminement intérieur, intellectuel et sentimental, par lequel ils parviennent à réaliser l'idéal d'éducation et de culture énoncé par Aimé Césaire dans *La Tragédie du Roi Christophe*, et également relayé, ainsi qu'il suit, par Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau :

« Réapprendre à visualiser nos profondeurs. Réapprendre à regarder positivement ce qui palpète autour de nous. La vision intérieure défait d'abord la vieille imagerie française qui tapisse, et nous restitue à nous-mêmes en une mosaïque renouvelée par l'autonomie de ses éléments, leur invisibilité (...) c'est-à-dire une liberté. » (Eloge de la Créolité, 24).

A la manière de *Les Années d'apprentissage de Wilhem Meister* (huit volumes, 1795-1796) de Goethe ou de *Candide* (1759) de Voltaire, les directives qu'ils renferment font donc des récits de jeunesse antillais des *bildungsromans*, où les expériences formatrices procurent autonomie et sens du devoir. Alors, sous le couvert de l'ingénierie, les prosateurs antillais réussissent à styliser et à proposer l'orientation générale suivante de l'éducation aux Antilles : la formation de citoyens enracinés dans leur culture, mais ouverts au monde et profondément respectueux de la civilisation antillaise ainsi que de la dignité humaine. Le postulat de base définit que tout être humain est capable de se modifier, de se changer, quels que soient son âge, son milieu ou son origine. Il doit pouvoir se former, s'il le désire, pour acquérir des connaissances, effectuer des découvertes, à son rythme, et à n'importe quel stade de son évolution, de son éducation ou de son existence. Pour tout zélateur de la culture antillaise, ces vérités découvrent forcément des facettes de l'homme et de l'identité dans la Caraïbe.

## Bibliographie

- BARTHLEMY, Gérard. 1998. *La République haïtienne-Etat des lieux et perspectives*, Paris, Karthala.
- BENAC, Henri. 1998. *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette.
- BERNABÉ, Jean et al. 1989. *Eloge de la Créolité*, Paris, Gallimard.
- BIETRY, M. C. et FROMAGEAU, Michel. 1992. *Le professeur de collège et de lycée*, Paris, Nathan.
- Bildungsroman*. 2009, Encarta, Microsoft.
- CÉSAIRE, Aimé. 1963. *La Tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence africaine.
- CHAMOISEAU, Patrick. 1994. *Chemin d'école*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick. 2006a. *A bout d'enfance*, Paris, Gallimard.
- CHERKAOUI, M. 1996. *Sociologie de l'éducation*, Paris, PUF.
- CONFIAANT, Raphaël. 2006a. *Aimé Césaire - Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Ecriture.
- CONFIAANT, Raphaël. 2006b. « Lettre d'un homme de trente ans à Aimé Césaire, par Raphaël Confiant ». *Aimé Césaire - Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Ecriture.
- 2006c. « Manifeste de la jeunesse de la Martinique ». *Aimé Césaire- Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Ecriture.
- LIMBOS, Edouard. 1983. *La formation des animateurs de groupes de jeunes*, Paris, ESF Editeur.
- Loi n° 98/004 du 14 avril 1998 d'orientation de l'éducation au Cameroun.
- PARMENTIER, Christophe. 2012. *L'ingénierie de formation*, Paris, Eyrolles.
- PÉPIN, Ernest. 1995. *Coulée d'or*, Paris, Gallimard.
- PINEAU, Gisèle. 1992. *Un papillon dans la cité*, Paris, Sépia.
- PINEAU, Gisèle. 2011. *Les Colères du Volcan*, Paris, Dapper Jeunesse.

**C**AHIER DE LANGUE  
ET DE LITTÉRATURE

2014 © Département de français  
Faculté des lettres & des arts

**C**AHIER DE LANGUE  
ET DE LITTÉRATURE  
cahierslangue9@gmail.com

2014 © Département de français  
Faculté des lettres & des arts  
ISSN 1112-4245



UNIVERSITE ABDELHAMID IBN-BADIS  
DE MOSTAGANEM  
[www.univ-mosta.dz](http://www.univ-mosta.dz)

LA FACULTE DES LETTRES ET DES ARTS  
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS  
Site III (ex ITA). BP 922 RP  
Mostaganem 000 27 Algérie  
Tél-Fax : 24 04 21 45 (0) 213+  
E-mail : [deptfran@yahoo.fr](mailto:deptfran@yahoo.fr)  
[www.fla.univ-mosta.dz](http://www.fla.univ-mosta.dz)