A photograph of a wooden chair with a curved backrest and a seat, positioned against a wall with peeling blue paint. The chair is made of dark wood and has a modern, minimalist design. The wall behind it is a mottled blue color with some white and brown patches where the paint has chipped away. The floor is made of dark wood planks.

Vitesse
Attention
Perception

sous la direction de
Timea
Gyimesi

ACTA ROMANICA | TOMUS XXX
« VAP »

A grayscale image of a boat's interior, showing the dashboard, steering wheel, and various panels. The image is overlaid with a white text string. The text is centered horizontally and vertically, reading "VITESSE - ATTENTION - PERCEPTION".

VITESSE - ATTENTION - PERCEPTION

ACTA ROMANICA | TOMUS XXX

X 219116

21^e École Doctorale Francophone des Pays de Visegrád

Colloque international

« VAP »

VITESSE – ATTENTION – PERCEPTION



**JATE
Press**

Szeged | 2018

2018.05.15

A kötet a NEMZETI TEHETSÉG PROGRAM keretén belül az Országos Tudományos Diákköri Tanács által elismert TDK-műhelyek támogatásával jött létre. A pályázat kódja: NTP-HHTDK-17-0005

Ce volume a bénéficié du soutien financier
du Programme National pour les Talents (NTP-HHTDK-17-0005)

SZTE Klebelsberg Könyvtár



J001281799



COMITÉ DE RÉDACTION,
RELECTURE SCIENTIFIQUE

Ildikó FARKAS
Zsuzsanna GÉCSEG
Timea GYIMESI
Gabriella KISS
Katalin KOVÁCS
Gyöngyi PÁL
Géza SZÁSZ

RÉDACTION TECHNIQUE

Enikő SZABOLCS

et

Csenge ARADI
Mariann BÓZSÓ
Emese DOBÓ
Luca MOLNÁR
Imola TÓTH

COUVERTURE

Esszimmerstuhl BALUS Modellauswahl

d'André FINDEISEN, sculpteur sur bois (www.holz-findeisen.de)

avec l'aimable autorisation de reproduction du propriétaire

© Les auteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

X 279776



TABLE DES MATIÈRES

Timea GYIMESI : En guise d'avertissement... Petite apologie pour une lecture « en levant la tête ».....	9
--	---

LITTÉRATURES 11

Florence BOULERIE : Lire dans les interstices du temps moderne : des diligences au TGV.....	13
--	----

Art & Philosophie 25

Céline DOMENGI : L'expérience de la présence. Une pratique artistique expérimentale de l'attention, à la croisée des chemins du yoga de Pantanjali et de la philosophie d'Henri Bergson.....	27
David PAGOTTO : L'écriture spinoziste comme processus de singularisation perceptive.....	37
Thibaut VAILLANCOURT : Sémiotique et (dé-)subjectivation. Sur quelques difficultés perceptives à partir de Pierre Klossowski.....	49
Kévin FRANÇOIS : Lire le conte symboliste dans son rapport à l'espace.....	63
Csenge Eszter ARADI : L'espace égologique dans l'œuvre de François de La Rochefoucauld.....	75
Enikő SZABOLCS : Voyage autour des ruines d'Hubert Robert : le récit d'un voyage imaginaire.....	87
Katinka PAPP SONZOGNINÉ : <i>La Nouvelle Héloïse</i> et ses lecteurs d'antan et d'aujourd'hui.....	97
Karol KRZYŻOSIAK : De la perception de la science à la perception scientifique dans <i>L'Ève future</i> de Villiers de L'Isle-Adam.....	107
Anikó ÁDÁM : La vitesse de l'image – la perception visuelle chez Marcel Proust.....	115

Culture & Voyage 125

Géza SZÁSZ : Le voyage moderne, entre désir de vitesse et nostalgie de la lenteur : l'exemple des voyages en Hongrie.....	127
Krisztián BENE : Une littérature des voyages particulière. Les mémoires des membres hongrois des Forces françaises libres.....	135
Melinda ORBÁZI : Le voyage d'un faux picaro – vitesse, attention et perception chez Lesage.....	147
Anita SULYOK : Une géographie attentionnée : l'Europe et ses frontières dans <i>Histoire de ma vie</i> de Casanova.....	155
Pavle SEKERUŠ – Ivana ŽIVANČEVIĆ SEKERUŠ : Les particularités de la stéréotypie sur les Slaves du Sud et les Serbes.....	161
Velimir MLADENOVIĆ : L'image des Balkans dans les textes de Renaud Girard	169
Dorottya MIHALYI : La contrainte de vitesse comme instrument de non- perception.....	181

Dispositifs & Supports	191
Loïc ARTIAGA : L'historien, les « machines à classer » et les fictions populaires	193
Éloïse DELSART : La littérature à l'épreuve du numérique : Naissance de la twittérature	205
Meriama RAHMANI : Le « corps violenté » dans les fictions romanesques ..	213
d'Anouar Benmalek.....	213
Judit LIPTÁK-PIKÓ : La question de l'attention esthétique dans quelques romans de Marie Darrieussecq	221
Gyöngyi PÁL : Parcours fictifs dans les œuvres numériques inspirées par <i>Les Autonautes</i> de la <i>Cosmoroute</i> de Julio Cortazar et Carol Dunlop	229
Zsófia SZATMÁRI : Quand écrire la vitesse fait son cinéma : <i>Fairy queen</i> d'Olivier Cadiot.....	239
Judit KARÁCSONYI : Perception de l'image à travers la novellisation littéraire contemporaine	251
Imola TÓTH : L'écologie de l'attention dans <i>La carte et le territoire</i> de Michel Houellebecq.....	261
LANGUES	269
Márton Gergely HORVÁTH :Activation et topicalité des référents discursifs	271
Linguistique appliquée & Traductologie	285
Anna KIELISZCZYK : Être attentif au monde ou la perception de la réalité dans le courrier des lecteurs.....	287
Zuzanna PUTKOWSKA : La perception temporelle dans le débat politique télévisé.....	299
Beatrix Babett BÓDI : Comment le regard d'un sujet percevant contribue-t-il à la cohérence d'un texte ? Alternance des points de vue dans <i>La Bourse</i> d'Honoré de Balzac	309
Barbora OLEJÁROVÁ : Les particularismes culturels québécois : un enjeu dans la traduction slovaque de <i>Bonheur d'occasion</i>	319
Didactique	325
Sebastian PIOTROWSKI : Quelle dynamique pour les interactions en classe de langue ? Quelques remarques sur l'enseignement / apprentissage d'une L2 en milieu institutionnel.....	327
Hamza Larbi BENCHIKH EL-FEGOUN : L'aspect motivationnel de l'intégration de TIC dans l'enseignement du/en français en contexte universitaire.....	339
Ildikó KISS: Motivation des élèves à l'école primaire – dans l'enseignement précoce – en cours de langue et ailleurs	354

En guise d'avertissement... petite apologie pour la lecture « en levant la tête »

« La vitesse, c'est être pris dans un devenir » (Deleuze)

Acta Romanica consacre son XXX^e édition à la publication des actes de la 21^e École Doctorale Francophone des Pays de Visegrád, organisée à Szeged du 2 au 4 octobre 2017. Comme l'appel du séminaire annuel que l'un des V4 organise depuis 2000 a suscité un vif intérêt auprès des jeunes chercheurs de par le monde, il nous a semblé opportun de transformer cette manifestation en un colloque international censé accueillir enseignants et doctorants d'horizon très divers, venus de huit pays de l'Europe et de l'Afrique. L'édition 2017 se proposa pour axe de travail la problématique « Vitesse – Attention – Perception », sujet fort actuel qui s'inscrit au carrefour d'études interdisciplinaires, notamment en littérature, culture, linguistique, traductologie et didactique.

*

Les changements spectaculaires liés à la vitesse et à l'attention qui transforment ces dernières décennies la *perception* et l'appréhension des formes acquises de notre réalité socioculturelle publique et privée ; les enjeux pragmatiques sous-jacents qui impliquent une série de « tournants » – iconique, spatial, cognitif, etc. – dans les études littéraires et culturelles ; ou encore la « révolution numérique » avec l'avènement de nouvelles formes de sociabilité en réseau : autant de bonnes raisons pour remettre en cause non seulement nos *a priori* dans les sciences humaines et sociales en général, mais aussi nos concepts et méthodes relatifs aux pratiques critiques répandues dans les humanités.

Longtemps, l'objet des études littéraires ne posait pas de problème : le *modèle philologique* sous-entendu appréhendait le texte comme une entité homogène à valeur intrinsèque. Or, il est désormais évident que langue, littérature, art et culture ne peuvent plus se concevoir à titre indépendant voire distinct les uns des autres ; au contraire, ils participent chacun d'une coformation collective technosociale – processus par lequel et dans lequel les multiples accès toujours dynamiques et émergents à notre contemporanéité réelle, imaginaire, mentale et langagière ne cessent de se réinventer.

À la rencontre des trois concepts concomitants *Vitesse – Attention – Perception*, nous avons invité les jeunes chercheurs de cultures françaises et francophones ainsi que leurs professeurs à mettre en valeur, voire à privilégier dans leur approche cette dimension relationnelle, ce *modèle écologique* (Guattari, Schaeffer, Citton) qui revendique, à l'encontre du modèle philologique, une attention aux procès, au devenir, aux agencements et interactions des territoires (socioculturels, linguistiques, réels et imaginaires, ou encore disciplinaires), qui développe une sensibilité à la description de leurs rencontres multiples, et promeut l'ouverture aux modalités, aux modulations d'écoute, de vue, de lecture et de



compréhension qui remodelent toute relation que l'homme, sujet au jeu de l'économie de l'attention, entretient avec son milieu.

Tenir compte du changement radical qui affecte nos économies attentionnelles et perceptives aujourd'hui, revient à mettre en cause et à réinterroger les dispositifs traditionnels de regarder, d'écouter ou de voir. Ne serait-ce pas l'enjeu ultime de tout événement que de découvrir les modes inédits d'apercevoir et de comprendre, bref de produire du sens dans des domaines aussi variés que sont la traductologie, la didactique, la linguistique, les études littéraires et culturelles.

Si le philosophe, l'artiste et le savant, tous en éclaireurs, sont fascinés par la vitesse, c'est parce qu'elle a quelque chose à voir avec ce qui reste caché derrière toute reconnaissance, bon sens et sens commun. Vouloir la capturer, la rattraper sans pour autant l'immobiliser ou la neutraliser, en la ralentissant dans l'écoute méditative ou dans la « patience du concept », ou bien en l'accélérant à l'extrême dans une « formule » – tout un chacun a sa manière de se faire « athlète » de la vitesse, d'en produire un événement. Il n'est pas étonnant que Deleuze, ce lecteur subtil du « roi de la vitesse » qu'est Spinoza et de Bergson, se laisse émerveiller par Steve Reich qui veut que « tout soit perçu en acte dans la musique », ou encore par Fred Astaire pour qui la valse « n'est pas 1,2,3, c'est infiniment plus détaillé ». Résolument fasciné par « cette question de vitesse », il désire mener la pensée à la manière des « Noirs [qui] dansent », en exécutant « toutes les notes, tous les temps, tous les tons, toutes les hauteurs, toutes les intensités, tous les intervalles ». Deleuze de *Dialogues* en dit donc long sur l'affinité que la vitesse absolue doit avoir avec la lenteur, voire avec l'immobilité. On y retrouve toutes les postures relatives à la lecture qui désire aller au-delà des carcans interprétatifs, y compris la posture de l'arpenteur, le seul à pouvoir faire la carte de toutes les vitesses et lenteurs, de tous les devenirs.

Ce volume accueillant les actes du colloque « VAP » s'organise en deux parties et suit ainsi de près le rythme des deux grandes sections (*Littérature et Langues*) ainsi que ses blocs thématiques (*en amont* – Art & Philosophie, Culture & Voyage, Dispositifs & Supports, *et en aval* – Linguistique appliquée & Traductologie, Didactique). Or, malgré tout partage disciplinaire bien avisé, les articles réunis constituent un ensemble forcément hétérogène, et de bon gré, car c'est par là qu'ils provoquent de rencontres heureuses à placer certainement sous le signe de la multiplicité « problématique ». Mais ne serait-ce pas ce qui apporte un peu de « courant d'air » à la pensée, et fournit matière première aux colloques ?

Vitesse, lenteur, intensité, « longitude », « latitude ».

C'est par ces nouvelles coordonnées de l'attention et *a fortiori* de l'inattention que ce volume propose un agencement inédit de textes qui nous en disent long non seulement sur ce que c'est lire, lire avec une attention fureteuse, interprétative, observatrice, sous le signe d'une reconnaissance herméneutique bien heureuse, mais aussi et surtout sur ce que veut dire lire avec une attention « époche », le nez en l'air, comme on écoute, ou on regarde, bref « lire en levant la tête » (Roland Barthes).

Timea GYIMESI



LITTÉRATURES

Florence BOULERIE

Lire dans les interstices du temps moderne : des diligences au TGV

« Lire dans les interstices du temps », la formule a des résonances divinatoires : elle nous invite à nous glisser dans le tissu du temps en écartant ses fibres pour découvrir l'immensité du texte d'un instant dilaté à l'infini, ou pour accomplir un voyage vers la vérité passée ou à venir. Cette lecture qui s'introduit dans le temps en défiant les lois de la physique ou, plus subtilement, en mettant à profit les abstractions les plus invraisemblables des théories savantes, nous projette vers la science-fiction, cette manière d'allier l'imaginaire et le scientifique et de faire reculer le territoire des possibles. Elle est aussi une ouverture à la rêverie et un retour vers l'intime. « Dans le réseau enchevêtré des rythmes journaliers s'insèrent un peu partout des laps, des bribes, des pages de lecture », écrivait Perec en 1976,

...comme si, chassée de notre vie par les impératifs horaires, mais se souvenant du temps où, enfants, nous passions nos après-midi du jeudi vautrés sur un lit en compagnie des trois mousquetaires et des enfants du capitaine Grant, la lecture venait subrepticement se glisser dans les interstices et les déchirures de notre vie d'adulte (Perec 1976 : 123).

Lire dans les interstices du temps moderne, c'est faire exister la durée et prolonger l'enfance en se servant des intervalles laissés par les battements du temps, ces ondes qui se croisent et se brisent en découpant l'espace comme dans les tableaux de Giacomo Balla¹. Marge étroite concédée à l'individu pris dans la course folle de la modernité, que cette manière de monter dans le manège en marche ou d'attraper le train en sautant sur le marchepied au moment où il quitte le quai.

Mais on ne saute pas dans un TGV en route. Le train aujourd'hui échappe à toute préhension. Masse lisse, compacte, il avale le voyageur en niant la possibilité des laps, des bribes, des intervalles. Tout tendu vers l'arrivée instantanée, TGV, acronyme qui nie le langage, il est la vitesse au mépris du temps, bien loin des sensations simultanées et chaotiques des trains de Cendrars, qui déchiraient l'ouïe, la vue, mais créaient une expression de l'être éclaté du début du XX^e siècle². Quel interstice laisse à la lecture l'aérodynamisme du TGV ? Après l'ère de la fragmentation qui a vu l'éclatement des formes et des perceptions, sommes-nous passés à l'ère de la disparition, où l'être glisse sur le temps sans jamais y pouvoir pénétrer ? Faut-il que nous regrettions le « *broun roun roun* des roues » du train (Cendrars 1913), le vacarme des wagons, le brouillard des fumées ou bien encore les

¹ Voir par exemple Giacomo Balla, *Vélocité d'un motorcycle*, huile sur toile, 1913 ou *Martinets : chemins du mouvement et ordres dynamiques*, huile sur toile, 1913.

² L'on pense bien sûr à la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, publié en 1913 dans une version illustrée par Sonia Delaunay.

secousses des diligences, ces voitures rapides qui ont marqué le passage au monde accéléré de la modernité³ ?

Sommes-nous loin des diligences ? C'est à cette question que j'essaierai de répondre en tentant un rapprochement inédit entre les prescriptions de lecture d'une femme de lettres du début du XIX^e siècle et celles d'une maison d'édition d'aujourd'hui. Que prévoyait Félicité de Genlis⁴ à l'orée du XIX^e siècle pour occuper le voyageur secoué par les mouvements de la diligence ? Comment Short Édition, jeune entreprise grenobloise spécialisée dans la littérature courte depuis 2011⁵, donne-t-elle prise à la lecture sur les parois du TGV ? En 1801 et en 2017, quels sont les laps, les intervalles, les bribes de temps disponibles que notre cerveau en voyage peut donner à la lecture ? Et ce don, sera-t-il libre ?

Comparer l'incomparable

L'on pourrait m'objecter que comparer les brèves réflexions de Mme de Genlis sur les modes de lecture dans les transports publics de son temps⁶ et les inventions récentes d'une *start-up* pour investir les voyageurs des TGV d'instant de lecture littéraire, c'est rapprocher des réalités sans rapport. La vitesse et le confort d'une diligence n'ont rien de commun avec ceux des trains à grande vitesse actuels. Si les voitures rapides à cinq chevaux font brinquebaler le corps au rythme de la course des bêtes et des cris du cocher, fractionnant le temps pendant que l'être se morcelle⁷, le TGV a l'ambition d'une instantanéité qui réduit autant la sensation de brisure du corps que celle des frottements des voies. L'accélération se veut à la fois physiquement imperceptible (le corps ne doit pas sentir la vitesse) et perceptible (la diminution de la durée des parcours se ressent dans la fraîcheur du corps). Dans la

³ Le terme *diligence* est employé dès la fin du XVII^e siècle pour désigner des voitures plus rapides que les cochers ordinaires, ces véhicules tirés par des chevaux ou ces bateaux qui assurent le transport des voyageurs entre les principales villes du royaume par des liaisons régulières (Richelet 1680 ; Furetière 1690). À la fin du XVIII^e siècle, les expressions « coche de diligence » et « carrosse de voiture » sont supplantées par la « diligence », sans doute à la suite de la législation initiée en 1775 par Turgot en vue de l'amélioration du trafic des voyageurs. La liaison Paris-Lyon en « grandes journées » durait cinq jours au lieu de dix en « petites journées ». Elle était « considérée comme une des meilleures de l'époque » (Charbon 1979 : 18).

⁴ Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse de Genlis, marquise de Sillery (1746-1830), pédagogue, gouverneur des enfants de la famille d'Orléans et auteure d'une centaine d'ouvrages publiés entre 1779 et 1829.

⁵ L'entreprise a été fondée en 2011 en choisissant le créneau de la littérature de forme brève : l'argumentaire est disponible sur le site en ligne de l'éditeur (Short Édition 2011). Les distributeurs d'histoires courtes de Short Édition sont des machines commercialisées à partir de 2015 : commandés d'abord par la mairie de Grenoble pour divers lieux institutionnels de la ville, ils ont connu un certain succès national et même international. Depuis 2016, ils sont présents dans une quarantaine de gares françaises, mais aussi dans des aéroports, des stations de tram ou de métro, dans des magasins ou des lieux accueillant du public. Pour une explication du fonctionnement de ces bornes de lecture, voir par exemple l'article publié sur le site de TV5 Monde (Baron 2016).

⁶ Ces réflexions se trouvent notamment dans le chapitre VIII, intitulé « De l'emploi du temps », du *Petit La Bruyère*, écrit en 1799 et publié en 1801, et dans *De l'emploi du temps*, publié par Félicité de Genlis en 1824.

⁷ Clarville, héros masculin de *La Nouvelle Poétique ou Les Deux Amants rivaux de gloire*, déclare non sans ironie que « c'est une belle invention que les diligences » (Genlis 1801 : 55).

voiture à chevaux il y a encore du « temps perdu », ce temps vide qui abîme et maltraite le corps ; dans le TGV, il n'y a plus que du « temps gagné », un temps optimisé qui laisse le corps en paix.

Si j'insiste sur cette différence, que les habitués des transports ferroviaires français pourraient nuancer, c'est parce que les distributeurs de littérature courte de Short Édition ne prétendent pas offrir des textes à lire dans le TGV : la littérature qu'ils délivrent, destinée à « améliorer l'accueil et transformer l'attente », comme l'affirme la réclame sur le site de la marque, s'arrête aux portes du train. Les wagons filant à grande vitesse ne sont pas des lieux d'attente ; ils sont des lieux que le mouvement rend impénétrables aux distributeurs d'histoire. Conçue comme un moyen de ne pas perdre son temps, la lecture n'a pas sa place dans un train dont la nature même est de ne pas faire perdre de temps. Un distributeur d'histoires courtes dans le TGV serait une contradiction impensable, la preuve obscure que le train ne remplit pas ses promesses et que sa vitesse n'est qu'un leurre. Compromis commercial réfléchi entre Short Édition et la SNCF, ou intuition informulée, toujours est-il que les histoires courtes ne s'immiscent que dans les intervalles temporels de l'espace péri-TGV : quais, halls, salles d'attente.

L'on dira également que Mme de Genlis agit en éducatrice soucieuse de l'esprit de ses lecteurs, et plus encore de ses lectrices qu'il ne faut pas abandonner à la vacuité des laps où s'évanouit la pensée. Ses emplois du temps relèvent de la prescription en vue du meilleur usage des entre-deux : avoir dans les poches un petit recueil confectionné maison de citations des meilleurs auteurs ou de passages de la Bible en plusieurs langues permettra d'éviter de sombrer dans la dissipation des évaporées⁸. À défaut, on aura recours à « ces jolies éditions de Didot⁹ d'un si petit format » (Genlis 1824a : 120). L'enjeu est bien différent pour les bouts de papier des distributeurs. Ce sont là des propositions de divertissement sans engagement, destinées à combler les moments d'attente liés à l'imperfection légère des connexions d'un transport à l'autre. En occupant les mains et en distrayant l'esprit, la lecture empêchera alors de sentir le temps mort transitoire qui précède l'entrée dans ce temps plein du train où s'abolirait la sensation de la durée.

Peut-être y a-t-il moins de points communs entre ces lectures de quai de gare et les livres pour diligences de Genlis, qu'entre ces derniers et les lectures du métro parisien qu'observait Perec au milieu des années 1970, notant que lire, « c'est, en même temps, le bruit du métro », et ajoutant plus loin, en poussant l'incongruité première de la déclaration : « le lieu où l'on lit, c'est le métro. Cela pourrait presque être une définition » (Perec 1976 : 122 et 126). Sans doute la fragmentation de la lecture au rythme des stations sur le fil continu de la ligne souterraine fait-elle plus facilement écho aux lectures segmentées rassemblées par Genlis dans de petits volumes glissés dans les poches, que les morceaux épars sortis de la borne orange et noire du hall de gare. Pourtant, il existe des rapports étonnants entre les livres de poche individualisés de Genlis et les histoires courtes distribuées dans les gares :

⁸ L'on désignait par ce terme les femmes qui prenaient des airs étourdis et écervelés et se complaisaient dans la légèreté.

⁹ Au XVIII^e et au XIX^e siècles, les éditeurs Didot étaient réputés pour la qualité de leur typographie.

l'adaptation millimétrée au temps disponible, l'horizon de la rentabilité, enfin, le sentiment d'une utilité morale.

Chronométrage

La dissipation fait perdre un temps si prodigieux, que si l'on perd encore tous les petits intervalles qu'elle peut laisser de libres, il ne restera presque plus rien pour l'étude et les occupations raisonnables. Il faut donc s'accoutumer à ne jamais passer un instant dans une entière oisiveté, et se préparer un petit travail pour ces occasions si souvent renaissantes qu'on appelle moments perdus. Il faut prendre l'habitude de lire en voiture [...] (Genlis 1824a : 119-120).

Genlis le répète dans *De l'emploi du temps*, « il faut toujours porter sur soi un ou deux de ces livrets, et en relire quelque chose, soit en voiture lorsqu'on y est seul, soit en se promenant solitairement » (Genlis 1824b : 24). L'auteure est catégorique, le temps perdu ne se rattrape jamais. Elle prescrit donc une stimulation continue de l'attention, y compris lors des temps consacrés à des occupations nécessaires, mais machinales, où la passivité du corps ne devrait pas être le prétexte d'une inactivité de l'esprit. Si la prescription ne vaut que pour les instants de solitude, c'est que la présence d'autrui oblige à la civilité et offre la stimulation de la conversation, ou peut servir de temps d'apprentissage, quand l'autre intéresse l'esprit par son métier ou sa fonction.

Le temps de la vie est compté, non qu'il y ait urgence à profiter du présent dans une perspective épicurienne, non que l'angoisse de la mort saisisse Genlis au sortir de la Révolution, elle qui a survécu au pire dans l'émigration, mais le temps de la vie est compté parce que « Dieu nous demandera compte de tous les moments de notre vie ! » (Genlis 1824a : 124). Le compte est à la fois calcul du temps et justification de l'emploi du temps. C'est donc au titre de la foi chrétienne que l'auteure se lance dans le chronométrage du temps perdu qui pourrait être gagné, et qu'elle accumule des additions effarantes de minutes et même de secondes qui pourraient être mises à profit pour lire, méditer et s'édifier au fil de l'existence. En effet, « dans la vie humaine, la plus petite portion du temps, quelques secondes sont quelque chose » (Genlis 1824b : 22).

Avec cette obsession du « compte » et du « compte rendu », Genlis en vient à présenter « un calcul singulier » sur le temps perdu à porter les adresses à la plume sur les lettres cachetées :

On a l'usage en France d'écrire deux fois sur les adresses de lettres, les noms des villes où doivent être envoyées les lettres ; usage qui n'est bon à rien, car une seule fois suffit ; j'ai calculé qu'une personne qui suivrait cet usage et qui écrirait deux lettres par jour, l'une adressée à *Kimpercorentin*¹⁰ et l'autre à *Constantinople*, se trouverait au bout de l'année avoir écrit six grandes pages de ces deux noms. Ce qui fait près de trois heures perdues (Genlis 1824a : 122-123).

¹⁰ Ancien nom de la ville de Quimper, dont saint Corentin avait été le premier évêque.

La démonstration se poursuit, en ajoutant d'autres usages qui dévorent inutilement le temps : « ce qui peut faire plus de deux ans dans l'espace de dix, et environ quinze dans l'espace d'une vie » (Genlis 1824a : 124).

Certes, les calculs de Genlis reposent sur des exemples sédentaires, gestes d'écriture, attentes dans les antichambres, temps féminins de la coiffure, mais ils s'appliquent également au temps de voiturage et de cheminement. Si Genlis ne fonde pas ses additions et ses multiplications sur les minutes et secondes passées dans les transports, c'est tout simplement parce que ces moments sont, pour elle, moins soumis à une répétition à l'identique. Dans son quotidien de femme de lettres des années 1800, la diligence n'a qu'une place exceptionnelle, et la voiture à cheval un usage variable. Cependant, le chronométrage du temps potentiellement disponible, l'addition de tous ces laps trouvent un écho plus de deux siècles plus tard chez Perec qui, cette fois, peut mesurer le temps de lire à l'échelle du temps du métro :

Du point de vue de la lecture, le métro offre deux avantages : le premier est qu'un trajet en métro dure un temps presque parfaitement déterminé (environ une minute et demie par station) : cela permet de minuter ses lectures : deux pages, cinq pages, un chapitre entier, selon la longueur du trajet. Le second avantage est la récurrence bi-quotidienne et penta-hebdomadaire des trajets : le livre commencé le lundi matin sera terminé le vendredi soir... (Perec 1976 : 126-127).

La comptabilité entièrement laïcisée est tournée vers le plaisir de l'achèvement du livre. L'ensemble des instants gagnés, sauvés du néant de l'intervalle, fait une somme, une vie édifiante chez Genlis, plus pragmatiquement un livre lu chez Perec.

En 2017, les distributeurs d'histoires courtes usent aussi du chronomètre, mais ils ne cumulent pas les instants pour en faire un capital : ils dilapident. S'ils ajoutent, c'est au gré du désir du voyageur et du bouton sur lequel il appuie : une, trois ou cinq minutes, le lecteur de passage sur le quai de la gare a le choix du temps de lecture, mais pas celui de la continuité. Cinq plus trois ne feront pas huit, mais toujours cinq plus trois, autant de durées aléatoires impossibles à combiner, volontairement décousues. Image de notre rapport actuel au temps ? Les promoteurs de Short Édition déclarent vouloir « adapter la littérature à l'époque moderne ». L'impossibilité d'additionner en ferait donc partie. Pas de cumul, mais un chronométrage étrange : trois boutons sur la borne dont les durées ne correspondent à rien. La SNCF demande aux voyageurs d'être à quai deux minutes avant le départ du train, quand ce n'est pas vingt ou trente minutes pour les « Ouigo », ces TGV à prix bradés. Alors pourquoi ce un, trois, cinq qui n'a pas été choisi au hasard, mais qui fait écho à notre culture occidentale de l'impair, sainte trinité, composition des bouquets ou liberté du vers moderne, parce que l'impair est « plus soluble dans l'air » (Verlaine 1882 : v. 3) ?

Sans doute les cinq minutes correspondent-elles à la limite au-delà de laquelle l'on perçoit la durée. Mais le site Internet de Short Édition admet aussi comme littérature brève les textes qui demandent vingt minutes au lecteur. Sur le site, les durées proposées sont différentes : deux, sept, dix et vingt minutes ; vingt minutes comme choix unique pour les bandes dessinées courtes que les distributeurs

des gares ne téléchargent pas encore. Pourquoi pas dix ou vingt minutes dans les gares ? Je n'ai pas écrit à Short Édition, ni aux responsables culturels de la SNCF, mais j'é mets l'hypothèse que cinq minutes est la durée qui permet de maintenir la certitude du gain de temps. Au-delà, l'image de la compagnie ferroviaire en souffrirait : il faut que le lecteur sache bien que le TGV l'attend déjà, que le temps est compté, en effet, et que le loisir de lire qu'on laisse à quai n'est pas la compensation d'une déficience de la technologie. La vitesse prime. On lit en grappillant des bouts de textes épars, mais sans gaspiller le temps. Le TGV, c'est le gain du temps. Et en dessous d'une minute ? Alors la lecture friserait le rien du temps. En dessous d'une minute, on franchit la limite de ce qui peut être compté à l'aune du temps ferroviaire : le TGV n'est pas à une seconde près. Il est à une minute près. Ces calculs amuseraient sans doute les usagers victimes des horaires accordéons et des retards pour qui la grande vitesse s'est transformée en insupportable lenteur, mais ils témoignent d'un formatage du temps de lecture lié aux impératifs de la rentabilité.

Rentabilité

Chez Perce, nulle idée de rentabilité économique de la lecture : les laps de temps soustraits au quotidien étaient perçus comme des sommes personnelles, des plages de réactivation de l'enfance et de la liberté intime. Mais chez Genlis, pourtant *a priori* bien éloignée de ces préoccupations matérialistes, lire dans les interstices du temps débouche aussi, parallèlement au gain moral et très chrétien qu'elle en espère, sur un gain économique, comme si ses réflexions sur la lecture participaient déjà, avec deux siècles d'avance, à l'économie de l'attention conceptualisée par Georg Franck en 1993. Le temps d'attention mobilisé dans les voitures est un temps qui se monétise : les petits livres blancs à glisser dans les poches se remplissent de citations, maximes, vers choisis, toutes sortes de « traits remarquables » classés par matière, « chose très commode lorsqu'on veut faire une citation ou placer une épigraphe » (Genlis 1824b : 24). La lecture à temps compté alimente l'esprit de la conversation, mais plus encore elle conditionne l'exercice de la profession littéraire. Genlis elle-même raconte avoir composé certains de ses ouvrages en puisant dans ses poches la matière de ses textes (Genlis 1824b : 26-27, note) : en remplissant peu à peu d'une écriture fine les pages blanches de ses livres de poche, elle aurait accumulé « tant de matériaux » qu'elle en aurait tirés « sans fatigues » une *Botanique historique et littéraire*.

La lecture introduite dans le fragment de temps « perdu » transforme ce temps en gain : l'instant d'attention accordé au livre dans la diligence prend une valeur marchande sur le marché de l'édition dont Genlis a une conscience étonnamment développée pour une femme de son époque. Pourtant perçue par ses contemporains et aujourd'hui encore comme la porte-parole archétypale des valeurs chrétiennes d'Ancien régime, Genlis est résolument moderne dans son rapport économique au monde ; elle se distingue des « statues grecques. » (Genlis 1824a :

120) des années 1800¹¹, abandonnées à la pure beauté, pour être une femme d'entreprise ne négligeant aucune source de profit matériel. Dans une conception pré-tayloriste du temps, elle calcule la rentabilité des tâches¹² et entend bien transformer tout instant en revenu. Elle en fait la démonstration en s'appuyant sur le modèle du chancelier d'Aguesseau, qui aurait si bien rentabilisé les dix à douze minutes quotidiennes pendant lesquelles il devait attendre que sa femme se présentât au dîner, qu'il fit « un ouvrage uniquement pendant ce temps, afin de ne pas perdre un instant ; il en résulta, au bout d'une quinzaine d'années, un livre in-quarto en trois gros volumes, qui a été réimprimé plusieurs fois et qui est fort instructif » (Genlis 1824b : 226). Comme pour l'industriel Taylor, la mesure du temps est l'instrument de la productivité ; Genlis a la prescience d'une organisation du travail qui repose sur la minute et la seconde pour atteindre une rentabilité optimale de l'activité quotidienne. Tous les temps morts (de distraction de l'attention) rendus à la concentration de l'esprit sont autant d'ouvrages vendus. Ce qui importe, ce n'est pas d'avoir fait un livre en attendant le dîner, c'est d'en avoir obtenu un succès de librairie : tous ces volumes réimprimés plusieurs fois témoignent du profit financier qu'on peut tirer de l'instant. Genlis prétend suivre le modèle de La Bruyère, pourtant, elle adopte une position économique vis-à-vis de l'écriture qui va à l'encontre du moraliste pour lequel « méditer, parler, lire et être tranquille » est la définition de l'oisiveté, tant méprisée par les hommes qui s'affairent et pourtant si propice au vrai travail (La Bruyère 1973 : 60). Au contraire, la femme écrivain du XIX^e siècle est une femme d'affaires ; et la lecture glissée dans l'interstice du temps la base de son système de rentabilité économique.

La rentabilité ne semble à première vue pas être le souci des distributeurs d'histoires courtes, qui débitent des textes au voyageur qui veut, sans rien demander en échange, et sans que le lecteur y gagne le moindre centime. Apparemment dégagées de toute emprise monétaire, les histoires courtes seraient le témoignage d'une utopie mise en œuvre : celle du livre gratuit offert à tous sans contrepartie, libéré du système économique. Considérons de plus près ces morceaux de papier et les machines dont ils sortent : les histoires courtes sont imprimées sur des bandes blanches qui ressemblent à s'y méprendre aux tickets de caisse des magasins. Les lignes s'y accumulent comme autant d'articles qu'on aurait mis dans son caddie et qu'on aurait chargés sur une caisse automatique fonctionnant comme une loterie toujours gagnante : car en bas de ce ticket-là, au lieu du prix à payer s'affiche, sous l'imposant logo SNCF, l'heureuse formule : « votre gare vous offre une histoire... ». À ce compte, le lecteur se retrouve dans la position du consommateur comblé : il a fait ses courses (contre le temps) et s'en tire avec le bénéfice d'une marchandise dont il n'a pas payé le prix. Contrairement au distributeur de boissons d'à côté, ce distributeur de lecture n'a pas exigé un euro, mais il fournit malgré tout un ticket

¹¹ Genlis évoque ici la mode des *Merveilleuses*, femmes évaporées qui avaient délaissé les larges jupes à la taille corsetée du XVIII^e siècle, sur lesquelles on pouvait poser des poches, pour des robes fluides et près du corps, sans taille marquée, à la manière des drapés des statues antiques.

¹² Sa méthode rappelle celle de Taylor, dont les principes étaient d'« étudier au compteur à secondes, le temps exigé par chacun de ces mouvements élémentaires [...] Éliminer tous les mouvements lents et inutiles » (Taylor 1911 : 128).

attestant de l'acte d'achat. Gain, profit, bénéfice : le lecteur est gagnant dans le cycle de l'économie de l'attention. Pour cinq minutes de lecture, il obtient une bande de papier longue d'un mètre vingt : convertie en ticket de caisse, imaginons le prix de cette attention.

Le distributeur d'histoires courtes, cette *vending machine* comme le dit plus significativement la langue anglaise, pourrait-il être interprété autrement, non comme la preuve de l'omniprésence de l'impératif économique et de la circulation des moyens financiers, mais comme un objet subversif jeté sur les quais de la vitesse de la consommation ? Une forme de détournement des apparences au service d'une libération iconoclaste du système dit libéral ? Prise en étau entre le kiosque, qui vend encore des journaux et des livres, et le train, qui vend son rendement horaire, la borne à ticket de lecture peut difficilement échapper au système qui l'enserme. À Bordeaux, coincée contre le mur derrière le piano, invisible quasiment, elle sert d'alibi culturel à une marque (la SNCF) et en promeut une autre (Short Édition) qui me vend sur son site un abonnement mensuel à trois euros et des volumes imprimés à douze euros. L'argent réapparaît derrière la gratuité. Les instants de lecture entraînent des profits pour une industrie dématérialisée. Mais le lecteur y gagne-t-il autre chose que d'être flatté dans sa position de consommateur ?

Morale

Moi, voyageur de TGV, lecteur occasionnel du hall de gare, le moment de divertissement qui m'est distribué au format symbolique du ticket de courses m'importe-t-il davantage que le mot « offert » inscrit en bas du papier ? Suis-je plus curieux du texte que de la façon dont la machine va sortir une histoire ? Appuyer sur le bouton, sur tous les boutons, est un jeu amusant qui peut aussi devenir sa propre fin : ce que je lirai ensuite, si je le lis, vaut-il davantage que ce petit plaisir de toucher la machine comme je jouerais au piano – celui qui est mis à ma disposition par la même compagnie – sans savoir en jouer ? Au fond, qu'ai-je à gagner à lire ? Littérature imprimée jetable, superflue à l'heure des portables aux lueurs absorbantes comme des ventouses translucides, au temps des douces liseuses connectées qui m'enveloppent de leur grisé, que vient-elle apporter dans l'espace-temps de ma vie pressée ? Nulle information, nulle actualité comme ces autres gratuits que pourtant l'on jette à la sortie du tram¹³. Mais les utilisateurs des bornes orange, paraît-il, ne jettent pas leur ticket après usage. Sans doute le prestige de la littérature agit-il encore, comme s'il y avait là un capital qu'on pourrait toujours mettre de côté pour plus tard.

Au fond, de quoi s'agit-il ? D'histoires pour donner l'impression de ne pas perdre son temps quand on le perd, c'est-à-dire d'histoires non indispensables qu'on

¹³ Marc Augé constatait en 2008 une évolution majeure dans le rapport des usagers du métro à la lecture de l'actualité : les gratuits avaient entraîné une dévaluation des journaux, qui ne servaient plus les relations humaines et sociales et qui devenaient de simples moyens de consommer le temps : « Arrivés à destination, [les voyageurs] s'en débarrassent [du gratuit] en l'abandonnant sur une banquette ou en le glissant dans l'une des petites poubelles de la station, où il arrive que quelque autre voyageur, démuné ou imprévoyant, mais avide d'informations, vienne le récupérer subrepticement » (Augé 2008 : 45).

ne peut lire justement que quand on a du temps perdu et qui n'ont rien de commun avec les connaissances indispensables, elles, des maximes sélectionnées par Genlis comme matériaux sur lesquels composer plus tard des ouvrages. La lecture des histoires jetables n'a pas d'avenir autre qu'une autre lecture d'histoire jetable. Ainsi en appuyant trois fois sur les boutons 1, 3, 5 de la borne en gare de Bordeaux, j'ai obtenu un « conte jeunesse », une « romance », une histoire « fantaisiste », un poème de « littérature classique », un autre classé « gastronomie », une nouvelle à « suspense », un « instant de vie » et deux tickets d' « humour ». Classement ludique et léger, mise en bouche de la lecture que ce paratexte apéritif qui découpe les genres en portions incongrues. Autant de petits morceaux d'auteurs inconnus aux noms masculins, uniquement masculins, le paramétrage de la machine n'ayant pas encore intégré la parité des écrivains dans la distribution aléatoire des bandes imprimées.

Ces quelques histoires brèves tombées entre mes mains, que construisent-elles dans leur éparpillement ? Elles ne sont que des contes égarés hors de la base de quatre-vingt mille textes que renferme – assure-t-il – le site de Short Édition. Morceaux sans suite et sans conséquence d'un ouvroir de littérature potentielle qui aurait négligé sa poétique, laissant les algorithmes en roue libre. « La télé, l'ordinateur, les écouteurs, les baladeurs et le téléphone portable sont les instruments chaque jour plus élaborés de cette expulsion intime de soi qui caractérise l'individualité contemporaine » (Augé 2008 : 69). Les bandes de papier de la *vending machine* qui fait semblant de ne rien vendre pourraient bien participer de cette même trajectoire : envoyé dans toutes les directions des genres sans jamais que le chemin ne se dessine vers un but, l'être se divertit sans destination. Seul le TGV arrivera à Paris. La lecture dans les interstices périphériques du temps ne mènera nulle part, peut-être pas même à la rêverie où l'être se retrouve et se recompose. « L'ame qui n'a point de but estably, elle se perd : Car comme on dit, c'est n'estre en aucun lieu, que d'estre par tout », écrivait Montaigne dans le chapitre « De l'oisiveté » (Montaigne 1964 : 87).

Genlis ne voulait pas que l'on rêvât dans les diligences : elle voulait que l'on récite, que l'on répète et que l'on s'approprie ce matériau précieux des phrases. Elle prétendait ainsi que ces lectures gagnées sur le temps perdu soient les fondations sur lesquelles s'édifient la conscience morale et le moi chrétien. Au moins quelque chose d'éternel et de solide prendrait-il forme sur la banquette de la voiture. Mais peut-être s'agissait-il, déjà, d'un alibi, la construction morale étant concurrencée chez elle par la fin commerciale de l'accumulation des instants lus. En somme, ni les distributeurs de Short Édition, ni les livres de poche de Genlis n'offrent au moi profond la possibilité de s'épanouir hors d'une économie fondée sur la rapidité des échanges, et où l'attention est une monnaie dont le cours échappe à l'être qui la frappe.

Conclusion

Le texte, que devient-il, qu'en reste-t-il ? Comment est-ce perçu, un roman qui s'étale entre Montgallet et Jacques-Bonsergent ? Comment s'opère ce hachage du texte, cette prise en charge interrompue par le corps, par les autres, par le temps, par les grondements de la vie collective ? (Perec 1976 : 128)

Georges Perec concluait ainsi son article sur la lecture en 1976. Les lectures discontinues en marge du TGV, ou celles des citations sans suite classées par matière dans les livrets de Genlis, mènent plus loin encore le « hachage » et le morcellement, rendant plus problématique le devenir du texte dans le corps physique et l'intelligence sensible du lecteur. Il faudrait faire le pari, quand même, qu'il en reste quelque chose que l'allure vive de la voiture ne puisse renverser, quelque chose qui ne se monnaie pas et qui laisse un espoir à la liberté. Cette histoire, « ça me parle », disait un lecteur d'un de ces tickets glanés au hasard de la borne orange et noire. Interviewé sur le banc d'une gare (M6 2015), il laissait transparaître une émotion personnelle qui n'avait plus rien à voir avec la brève excitation du jeu de loterie provoquée par le distributeur. Cet espoir qu'il se passe quelque chose qui aille plus loin que le flux des échanges économiques, je l'ai lu dans les yeux de la jeune guichetière du bureau des renseignements de la gare de Bordeaux, toute heureuse que quelqu'un cherche le distributeur d'histoires courtes. Je suis certaine qu'au moment de la pause, elle est allée boire une nouvelle plutôt qu'un café.

Ces bribes de littérature maladroites, en deçà des attentes esthétiques et poétiques, décevantes souvent comme les poèmes du métro décevaient l'ethnologue Marc Augé parce qu'ils ne disaient rien, au fond, de l'homme contemporain (Augé 2008 : 77), font parfois résonner des fibres intérieures. La poésie peut sortir du ticket où elle est cantonnée, glisser sur les murs en des jeux d'ombres et de lumières¹⁴, s'immiscer même dans le langage du quotidien :

« Le train ne peut partir que les portes fermées »

La perfection racinienne de cet alexandrin auquel son *e* muet imprimait une vibration prolongée, enchantait notre professeur [...]. Dans le même temps il nous expliquait Pascal (« Nous sommes embarqués »), en sorte que l'image du métro parisien a toujours été pour moi associé au caractère inéluctable et irréversible du parcours humain individuel. (Augé 1986 : 116-117)

Lire dans les laps des transports publics, ce n'est pas nécessairement abandonner son être profond à la dissipation ou à la rentabilisation marchande, c'est aussi laisser la chance d'un rapprochement inattendu qui donne un sens à l'existence.

¹⁴ Voir par exemple la projection de quelques vers de Stefán Hörður Grímsson, poète islandais (1919-2002), sur les carreaux du métro, photographiée par Gilles Aligon en 2016 (*Le Parisien* 2016).

Sur les autoroutes imaginaires formées par les défilements de mots de Jenny Holzer, l'on saisit ces injonctions : « smile » / « don't » (Holzer 2007). *Smile/ don't smile*, selon la route que suivra votre lecture à la vitesse des transports modernes, vous entendrez résonner les échos de la contrainte ou de la liberté, et peut-être dans ces vibrations du langage projeté à même le sol reconnaîtrez-vous une part enfouie du moi contemporain.

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE
EA 4593 CLARE
maître de conférences en Littérature française
fboulerie@u-bordeaux-montaigne.fr

BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ, Marc (1986). *Un Ethnologue dans le métro*, Paris : Pluriel.
- AUGÉ, Marc (2008). *Le Métro revisité*, Paris : Seuil.
- BARON, Léa (2016). *Quand les histoires courtes se distribuent comme des friandises*, TV5 Monde, [en ligne] URL : <http://information.tv5monde.com/culture/distributeurs-d-histoires-courtes-111057>. Consulté le 14 décembre 2017.
- CENDRARS, Blaise (1913). *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, illustré par Sonia Delaunay, Paris : Les Hommes nouveaux.
- CHARBON, Paul (1979). *Au temps des malles-poste et des diligences*, [s. l.] : J.- P. Gyss.
- FRANCK, Georg (1993). « Ökonomie der Aufmerksamkeit », *Merkur*, n°534-535, septembre-octobre, 748-761.
- FRANCK, Georg (2014). « L'Économie de l'attention », traduit de l'allemand par Laura von Niederhäusern [1993], in Yves Citton (dir.), *L'Économie de l'attention, nouvel horizon du capitalisme*, Paris : La Découverte, 55-72.
- FURETIERE, Antoine (1690). *Dictionnaire universel*, La Haye : A. et R. Leers.
- GENLIS, Félicité de (1801). *La Nouvelle Poétique, ou Les Deux Amants rivaux de gloire, conte moral*, dans *Nouvelle Bibliothèque des romans*, 3^e année, t. 11, Paris : Maradan, 55-82.
- GENLIS, Félicité de (1824a). *Le Petit La Bruyère*, Paris : Lecointe et Durey [1801].
- GENLIS, Félicité de (1824b). *De l'emploi du temps*, Paris : Arthus Bertrand.
- HOLZER, Jenny (2007). *For Chicago*, installation, Musée d'art contemporain de Chicago, photographie Attilio Maranzano, [en ligne] URL: <https://www.pinterest.fr/pin/412220172128301607/>. Consulté le 14 décembre 2017.

LA BRUYÈRE, Jean de (1973 [1688]). *Les Caractères*, Paris : Le Livre de Poche.

LE PARISIEN (2016). « Les poètes amateurs rêvent de s'afficher dans le métro », photographie de Gilles Aligon / RATP, [en ligne] URL : <http://www.leparisien.fr/paris-75/les-poetes-amateurs-revent-de-s-afficher-dans-le-metro-18-04-2016-5726271.php>. Consulté le 14 décembre 2017.

M6 (2015). Le 12 45, *Des histoires à la queue leu leu*, « Insolite : Histoire de patienter, avec Short Édition », [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LhHLJ7Qk8Ro>. Consulté le 14 décembre 2017.

MONTAIGNE, Michel de (1964 [1595]). *Essais*, texte établi par Georges Mongredien, Paris : Garnier, t. I.

PEREC, Georges (1976). « Lire : esquisse socio-physiologique », *Esprit*, n°453, janvier, 9-20, repris dans PEREC, Georges (1985). *Penser/Classer*, Paris : Hachette.

RICHELET, Pierre (1680). *Dictionnaire français*, Genève : J.-H. Widerhold.

SHORT ÉDITION (2011). « Éditeur communautaire », [en ligne] URL : <http://short-edition.com/fr/p/les-editions>. Consulté le 13 décembre 2017.

TAYLOR, Frederic Winslow (1911). *Principes d'organisation scientifique des usines*, traduit de l'américain par Jean Royer, Paris : Dunod et Pinat.

VERLAINE, Paul (1882 [écrit en 1874]). « Art poétique », *Paris moderne*, 10 novembre.

Art & Philosophie

Céline DOMENGIE

**L'expérience de la présence.
Une pratique artistique expérimentale de l'attention, à la croisée
des chemins du yoga de Pantanjali et de la philosophie d'Henri
Bergson**

Nous espérons participer ici à la réflexion sur le thème « Vitesse – attention – perception » à partir de notre recherche en art sur la question de la *présence*. Celle-ci se déploie à la fois dans le champ académique de l'université et à la fois dans le champ professionnel d'une activité d'artiste ; c'est à partir de ce second champ, celui du terrain de la recherche, que nous positionnerons notre discours. Il s'agira de montrer, que le modèle épistémologique pratiqué dans le champ de la recherche en art, et plus particulièrement des pratiques artistiques expérimentales et contextuelles, peut constituer un modèle méthodologique inspirant pour les sciences du terrain et une réponse aux enjeux contemporains liés à la question de l'*attention* définie par Yves Citton.

Pour l'artiste qui cherche à « ouvrir » un terrain, le premier mouvement est de s'immerger, d'observer, de favoriser les occasions pour la/les rencontre(s). L'attention au terrain passe par une forme d'hospitalité à ce qui est présent, et pour laquelle il s'agit de créer un agencement prenant en considération les trois registres d'interaction suivants : celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine. Ce régime de présence tripartite s'inscrit dans l'héritage du concept d'*écophilosophie* forgé par Félix Guattari (Guattari 1989). Critiquant l'infiltration d'une idéologie du profit dans les comportements et les subjectivités, Guattari défend l'idée de faire émerger au creux de ces subjectivités des « lignes de recomposition des praxis » dans la transversalité du *socius* et de l'environnement. L'interaction entre ces trois régimes – mental, social et environnemental – et l'importance accordée à la re-singularisation individuelle et collective nous intéresse ici, car elle constitue un des soubassements de la pensée d'Yves Citton pour le travail qu'il a développé autour de l'*attention*. Il précise dans *Pour une écologie de l'attention* (2014) que :

l'attention est une interaction : elle constitue le médiateur essentiel en charge d'assurer ma relation à l'environnement qui alimente ma survie [...]. C'est une véritable activité – préalable de toute forme d'action ultérieure – que de faire attention : cela implique de tisser ses observations et ses gestes en respectant le degré de tension propre à entretenir des relations soutenables avec notre milieu. (Citton 2014 : 45-46)

Les enjeux cognitifs, idéologiques, politiques et esthétiques de l'attention dans le contexte capitaliste actuel sont clairement exposés dans les derniers travaux d'Yves

Citton¹. Tirant profit de ces recherches, nous nous intéresserons ici à la mise en pratique de cette attention, en mettant en éclairage cet espace indéfini mais pourtant décisif, qui se situe entre l'attention et l'action ultérieure : la décision. Pour Alain Berthoz,

La décision est sans doute la propriété fondamentale du système nerveux, [...] : au début n'était pas la raison, au début n'était pas l'émotion, au début n'était pas le corps, au début était l'acte. L'acte n'est pas le mouvement, l'acte est l'intention d'interagir avec le monde ou avec soi-même comme partie du monde (Berthoz 2003 : 9).

Nous posons donc l'hypothèse que la qualité de l'*attention*, désignée ici comme *présence*, influe sur celle de la décision et par conséquent sur l'acte qui s'ensuit. Nous présenterons ici notre méthodologie de recherche et d'expérimentation artistique pour une *praxis* de la présence, dont les outils théoriques et pratiques sont inspirés de la tradition yogique (Patanjali) et de l'intuition philosophique (Henri Bergson) comme méthode de contact avec la réalité.

Présence et décision

L'activité des artistes est jalonnée de prises de décisions. Parmi les stratégies qu'ils mettent en place pour opérer ces choix, certaines sont inspirées des pratiques méditatives ou du yoga. Dans un entretien avec l'artiste Jean-Paul Thibaut² lors duquel nous discutons de son expérience de la méditation et du lien qui existe entre présence, décision, action consciente et pratique artistique, il répondait :

À la présence et la décision, je rajouterais un élément primordial, celui du silence. Le silence est nécessaire, l'« atténuation » du bavardage intérieur, ouvrir un espace en suspens, un temps de perception ouverte, d'écoute, où la présence coïncide avec la réalité de la situation. La présence devient alors ce qui permet d'être en situation consciente de pratique : pratique de méditation ou pratique artistique — et c'est grâce à cette présence consciente que vont pouvoir s'éclairer les décisions.

Lors de la pratique de méditation, on est sujet au bavardage mental, le fonctionnement du cerveau est plus perceptible, des scénarios se succèdent dans l'esprit – pour modérer cela, on porte son attention sur la respiration naturelle. Il y a un mouvement de va-et-vient entre l'attention à la respiration et l'observation des mouvements de la pensée. On regarde, on écoute, on prend la décision d'observer cela sans juger, sans se juger. Une pensée, et hop une autre ! On contacte autre chose. Évidemment, on n'arrête pas le flux des pensées, il y en a toujours. Une prise de décision est en jeu : je me laisse porter par ça ? Je rentre dans le scénario ? Je vis les émotions et les sensations qui sont liées au scénario ? Ou bien, hop ! Je lâche et je reviens au contact de ma respiration.

Ce n'est pas sans lien avec l'activité artistique où on a toujours plein d'idées. On réunit des matériaux qui semblent être les plus proches, les plus aptes à pouvoir

¹ Nous nous référons aussi au dossier, coordonné et introduit par Yves Citton, que la revue *Multitude* a consacré à la thématique : « Quand le néo-libéralisme court-circuite nos choix » (2017).

² Entretien réalisé le 2 octobre 2015, dans le cadre de *Quelque part dans l'inachevé* n°1, et publié dans l'ouvrage éponyme (Domengie et Helbert 2016 : 15).

produire quelque chose et c'est là où il faut prendre des décisions. D'où l'intérêt d'une certaine forme de méditation, ou d'une certaine qualité de présence qu'on peut avoir pour faire des choix pertinents ; alors, on peut choisir directement, à partir des moyens mobilisés. Mais on peut aussi se dégager de la psychologie de la décision, engager un processus aléatoire. Comme la manière de faire impersonnelle, activée par John Cage dans la majeure partie de ses œuvres.

Jean-Paul Thibeu aborde ici la question de la « présence conscience » et de l'« atténuation du bavardage intérieur », dont il décrit la mécanique de la méditation³, où l'appui sur le souffle permet de lâcher le flux de pensées pour maintenir une forme de concentration détendue, une suspension du jugement, une présence. Cette pratique est très proche du yoga dont la présence est un des fondements, nous en avons mobilisé certains principes dans notre pratique du terrain. Voyons maintenant la façon dont ces méthodes inspirées du yoga prennent part au processus de prise de décision. Dans un second temps, nous présenterons le concept d'intuition développé par Bergson, et ferons apparaître les proximités et les résonances entre la pratique yogique et la méthode philosophique bergsonienne.

Présence et tradition yogique

Comment s'immerger dans un terrain de recherche, être présent aux lieux, aux rencontres, avec attention et bienveillance, tout en étant présent à ses propres enjeux artistiques ? Deux concepts yogiques offrent des réponses à cette question, *tapas* et *abhyâsa*, qu'on pourrait traduire par les idées de « volonté » ou « ardeur » pour le premier et de « constance » pour le second. Avant d'entrer dans le détail de ces concepts, il est nécessaire de donner quelques éléments de compréhension des traditions dans lesquelles ils s'inscrivent.

a. Rappel sur les fondements du yoga comme pratique de présence

Dans la tradition indienne, les principes sur lesquels le yoga fonde sa pratique ont été établis par un système de pensée séculaire qu'on appelle le *Sâmkhya*. Le « *Sâmkhya* et le yoga, que l'on tenait pour les deux plus anciens enseignements (le *Mahâbhârata* les appelle *sanâtane dve* : « les deux doctrines éternelles »), sont souvent considérés comme les deux aspects, l'un théorique, l'autre pratique, d'une même doctrine » (Michaël 2011 : 32). Le point de départ de cette doctrine se situe dans une prise de conscience du caractère insatisfaisant de la condition humaine, considérée comme une ignorance, qu'il s'agit de dépasser par la voie d'une connaissance. Dans cette tradition, le processus cognitif est opéré par l'élément principal du psychisme, *buddhi*. Celui-ci exerce une forme de discrimination, de discernement nécessaire au processus émancipatoire. Si cette connaissance est une pure gnose pour le *sâmkhya*, elle passe par une profonde articulation entre théorie et pratique avec le yoga.

Le mot *yoga* vient d'une racine sanskrite *yuj*, il signifie « atteler ensemble,

³ Jean-Paul Thibeu pratique la méditation de la voie Shambhala (issue du bouddhisme tibétain), fondée par Chongyam Trungpa Rinpoché (1939 – 1987).

joindre, unir » (Michaël 2011 : 19)⁴. Dans la cosmogonie yogique, l'homme, « par définition est mobile, agité arythmique » (Eliade 1960), « changeant, divers, contradictoire, incohérent, dispersé, aveugle » (Michaël 2011 : 20). Le yoga va permettre la réunion de ces parties éparses. Les premières lignes des *yoga sutra*⁵ en précisent les bases:

Ici et maintenant, [voilà] l'exposé du yoga.
Le yoga est le contrôle des activités fluctuantes de la pensée.
Ainsi celui qui voit réside en sa propre forme ;
sinon, il revêt la forme de ces activités (Geenens 2003).

Afin de créer cette unification intérieure, la pratique yogique est ancrée dans le présent : les premiers mots de ce *sutra* l'annoncent comme un fondement : « ici et maintenant ». Cette pratique de la présence repose sur huit étapes, qu'on appelle en sanskrit *ashtāṅga-yoga*, soit les huit membres du yoga. Ces huit membres sont : *yama*, l'ensemble des refrènements moraux, *niyama*, l'ensemble des observances morales, *āsana*, les postures corporelles, *prānāyāma*, la discipline du souffle, *pratyāhāra*, le retrait des sens, *dhāranā*, la fixation de l'attention, *dhyāna*, la continuité de concentration, et *samādhi*, l'extase (une « extase intérieure »). Cette voie spirituelle est un processus sotériologique de libération.

b. *Tapas*

Lorsque Patanjali détaille la deuxième étape de la voie du yoga, celle des observances, il mentionne *tapas*, en sanskrit, « l'effort sur soi ». Elle est souvent traduite par « ascèse » ; mais selon Tara Mickaël, « il faut l'entendre au sens du grec : exercice, discipline, effort sur soi-même. Le mot *tapas* est dérivé d'une racine TAP qui veut dire s'échauffer, devenir brûlant, et il a pour connotation l'idée d'un dégagement de chaleur associé à l'effort » (Michaël 2011 : 26). Dans la tradition védique, *tapas* est rituellement associé à l'acte d'allumer le feu. Pour le yogi, *tapas* peut prendre des formes variées, comme des dépassements physiques – jeûner, tenir une posture, contrôler sa respiration, supporter l'extrême froid ou l'extrême chaud – toutes ces pratiques ayant pour but d'accumuler une certaine énergie intérieure et de cultiver ardeur, force et puissance. Selon l'historien des religions Mircea Eliade, Patanjali recommande *tapas* pour dépasser le doute qui peut assaillir le yogi, ce surpassement va parfois mobiliser une pensée contraire : « le *tapas* consiste à supporter les contraires comme le désir de manger et le désir de boire, le chaud et le froid, etc. » (Eliade 2004 : 58), car toute tentation qu'il vainc équivaut à une force qu'il s'approprie.

⁴ La traduction de ce mot ne fait pas l'unanimité dans la communauté des sanskritistes. Dans l'introduction à sa traduction du *Yoga-sūtra de Patanjali* (2014) Michel Angot s'oppose à cette interprétation. Pour lui l'étymologie de ce mot renvoie plutôt à l'idée de « recouvrement » que j'aborde plus loin avec la mot *nirodhaḥ*. Cette variante herméneutique ne remet pas en cause la place fondamentale qu'occupe la présence dans la pratique du yoga, mais un chemin d'argumentation différant de celui que j'ai choisi aurait été possible.

⁵ Le *yoga sutra* de Patanjali (II ou IV av. JC) constitue le plus ancien exposé systématique du yoga. Patanjali a répertorié et classé les pratiques yogiques existantes de son temps.

Le travail de recherche artistique sur le terrain, engagé sur du temps long, peut générer une certaine forme d'inertie, une lassitude, des doutes auxquels il fallut résister et mobiliser de l'énergie. Pour l'artiste-chercheur, pratiquer *tapas* est une manière d'alimenter l'énergie nécessaire, chaque jour, pour résister à la procrastination, pour être attentif aux « choses » : au quotidien, aux activités, aux personnes et au projet.

c. *Abhyâsa*

Par *abhyâsa*, on entend l'exercice assidu, ou effort répété, qui implique énergie, enthousiasme et persévérance. Tara Michaël, cite dans son introduction au *Hatha-yoga pradipika*, un passage de la *Bagavad Gita* : « le yoga est difficile à atteindre, je le reconnais, concède Kṛ ṣ ṇ a. Sans aucun doute, O Arjuna, l'esprit est difficile à dompter et instable, mais par l'effort répété constamment (*abhyâsa*), ô fils de Kunti, on peut le maîtriser » (Michaël 2008 : 35). Tara Michaël prolonge son commentaire en explicitant la méthode. « L'exercice assidu et l'effort répété est l'autre aspect essentiel de la pratique yogique, [...] il ne devient fermement établi que lorsqu'il est continué constamment et avec ardeur durant un temps suffisamment long » (Michaël 2011 : 89-90).

Si *tapas* désigne la qualité de l'énergie consacrée, *abhyâsa* vient ajouter l'idée d'assiduité et de constance dans le temps. Lorsque Mircea Eliade cite le *Çiva Sâmhita*⁶, pour rappeler que par « *abhyâsa*, on obtient le succès, par la pratique on gagne la délivrance. La conscience parfaite s'acquiert par l'acte. Le yoga s'obtient en agissant (*abhyâsa*)... Par la pratique, on gagne la force de prophétiser (*vâk*) et la faculté d'aller n'importe où par le simple exercice de la volonté... » (Eliade 1960 : 53) ; il pointe ainsi le fait que la pratique est synonyme de temps, il la distingue de l'exécution ponctuelle : *pratiquer*, c'est faire régulièrement, sur un temps long.

La pratique permet de travailler des valeurs non seulement de façon théorique mais aussi par l'engagement du corps. L'exercice quotidien des postures de yoga est un entraînement moral qui permet de travailler l'assiduité, c'est aussi un entraînement physique : le travail sur le corps favorise la circulation de l'énergie, un recentrement, et donc, une qualité de présence qui sera déployée tout au long de la journée sur le terrain. Pratiquer *tapas* commence avec la pratique journalière et matinale des *âsanas* et du *prânâyâma*, et s'articule à la lecture régulière des textes yogiques : un aller-retour constant s'opère entre théorie et pratique. Articulés à la pratique artistique, *tapas* et *abhyâsa* favorisent non seulement l'énergie pour tenir un projet sur le long terme, mais fournissent aussi les outils conceptuels pour penser cet engagement du corps et de l'esprit.

L'intuition bergsonienne comme présence

La notion d'intuition sur laquelle Bergson s'est appuyé pour expliquer l'activité du philosophe nous a aidée à définir celle de l'artiste quant à la pratique de la présence. Bergson conceptualise une méthode philosophique, un mode de connaissance de la

⁶ Texte classique du yoga composé au XVII^e siècle.

réalité qui est l'intuition. Selon lui, l'intuition occupe une place centrale dans le processus de la pensée philosophique, il en fait la pièce centrale d'une méthode qu'il décrit dans *L'intuition philosophique*⁷. L'intuition telle que la décrit Bergson, c'est-à-dire comme une étape méthodologique, peut nous être d'une aide précieuse pour décrire l'activité artistique comme acte de présence tout en réfutant les arguments qui en font l'exercice d'un « génialisme ». « L'intuition n'est pas un sentiment ni une inspiration, une sympathie confuse, mais une méthode élaborée, et même une des méthodes les plus élaborées de la philosophie » (Deleuze 2014 : 1). Nous allons tenter ici de la restituer en dressant des parallèles avec certains fondements du yoga : nous y avons perçu des proximités qui ne placent évidemment pas les doctrines respectives sur le même plan, mais qui nous aideront à décrire la pratique de la présence et de l'attention au sein du processus d'expérimentation artistique.

a. Intuition – présence – connaissance

« Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable » (Bergson 2013 : 181). L'intuition bergsonnienne est un mouvement de contact entre notre propre durée et « celles d'objets inférieurs ou supérieurs à nous, quoique cependant, en un certain sens, intérieurs à nous » : c'est un ancrage, une expérience. Du fait de ce contact, le réel se confond avec sa manifestation, il est donné et non caché, on l'atteint directement et non par un détour : l'intuition philosophique se déroule dans l'immédiat, dans le présent. Ce contact direct implique une seconde caractéristique : la clarté et la précision. Cette intuition est simple. Toute la difficulté sera de la mettre en mot, de la rendre par le langage, par l'intelligence qui ne pense que par l'intermédiaire du stable, de l'immobile, et s'éloigne par là même de l'essence de cette intuition inscrite dans le mouvant.

En ce point est quelque chose de simple, d'infiniment simple, de si extraordinairement simple que le philosophe n'a jamais réussi à le dire. Et c'est pourquoi il a parlé toute sa vie. Il ne pouvait formuler ce qu'il avait dans l'esprit sans se sentir obligé de corriger sa formule, puis de corriger sa correction : ainsi, de théorie en théorie, se rectifiant alors qu'il croyait se compléter, il n'a fait autre chose, par une complication qui appelait la complication, et par des développements juxtaposés à des développements, que rendre avec une approximation croissante la simplicité de son intuition originelle. Toute la complexité de sa doctrine, qui irait à l'infini, n'est donc que l'incommensurabilité entre son intuition simple et les moyens dont il disposait pour l'exprimer (Bergson 2013 : 119).

Ici, deux notions sont importantes. Premièrement, le fait que l'intuition, qui opère comme contact avec le réel et dans l'immédiateté de ce réel, suppose une *présence*. Deuxièmement, la *connaissance*, dont l'intuition constitue le point de départ d'une

⁷ Cette conférence énoncée au congrès de Philosophie de Bologne, le 10 avril 1911, constitue le quatrième chapitre de *La pensée et le mouvant* (Bergson 2013 : 117-142).

méthode, Bergson rappelle ailleurs que cette « expérience signifie conscience »⁸.

Présence et connaissance, sont aussi deux des piliers fondamentaux du yoga. Nous avons rappelé ci-dessus l'importance de la présence formulée dans le premier des sutras de Patanjali. Par ailleurs, dans sa description des doctrines du yoga, Mircea Eliade rappelle que :

la connaissance est un simple « réveil » qui dévoile l'essence du soi, de l'esprit. La connaissance ne « produit » rien – elle révèle immédiatement la réalité. Cette connaissance véritable et absolue – qui ne doit pas être confondue avec l'activité intellectuelle, d'essence psychologique – n'est pas obtenue par l'expérience, mais par une révélation (Eliade 1960 : 42).

Ici, l'immédiateté du « réveil » rappelle celle du contact de l'intuition bergsonienne. Dans les deux cas une présence est en jeu même si elle ne se manifeste pas au même endroit du processus de cognition. Si, dans le yoga, c'est un aboutissement, dans la méthode philosophique, c'est un point de départ. Deuxièmement, c'est un acte cognitif, mais un acte cognitif improductif. Pour le yoga, comme pour la philosophie, c'est ce qui la distingue de la science que Bergson définit comme « l'auxiliaire de l'action », car, « l'action vise un résultat. L'intelligence scientifique se demande donc ce qui devra avoir été fait pour qu'un certain résultat désiré soit atteint, ou plus généralement quelles conditions il faut se donner pour qu'un certain phénomène se produise » (Bergson 2013 : 138).

La recherche artistique, comme le yoga ou la philosophie, ne vise pas de résultat « extérieur », mais ce contact « intérieur ». L'intuition du philosophe fait écho à l'attention-présence de l'artiste ou au « réveil » du yogi, il s'agit dans les trois cas d'un acte de connaissance par contact, creuset d'une prise de décision, puis, point de départ d'une action – sans résultat scientifique ni profit – autrement dit pour l'artiste, d'un acte de création.

b. Intuition, puissance de négation et suspension du jugement

Dans le même texte, poursuivant la description de l'intuition et de son rôle dans le processus philosophique, Bergson évoque sa puissance de négation. Qu'entend Bergson par « puissance de négation » ? À l'instar du Démon de Socrate, qui lui dit « stop ! », l'intuition empêche le philosophe d'agir sans pour autant lui prescrire sa conduite.

Devant des idées couramment acceptées, des thèses qui paraissaient évidentes, des affirmations qui avaient passé jusque-là pour scientifiques, elle souffle à l'oreille du

⁸ Bergson développe cette idée lorsqu'il distingue la vérité scientifique de la vérité philosophique, une conscience qui se fait de l'extérieur pour la science et de l'intérieur pour la philosophie, différence intéressante qui range me semble-t-il, l'art du côté de la philosophie, nous pourrions nous ressaisir de ces arguments pour différencier l'art de la science ; par exemple : « la matière et la vie qui remplissent le monde sont aussi bien en nous ; les forces qui travaillent en toutes choses, nous les sentons en nous ; quelle que soit l'essence intime de ce qui est et de ce qui se fait, nous en sommes. Descendons alors à l'intérieur de nous-même : plus profond sera le point que nous aurons touché, plus forte sera la poussée qui nous renverra à la surface. L'intuition philosophique est ce contact, la philosophie est cet élan » (Bergson 2013 : 137).

philosophe le mot : *Impossible*. Impossible quand bien même les faits et les raisons sembleraient t'inviter à croire que cela est possible et réel et certain. Impossible, parce qu'une certaine expérience, confuse peut-être mais décisive, te parle par ma voix, qu'elle est incompatible avec les faits qu'on allègue et les raisons qu'on donne, et que dès lors ces faits doivent être mal observés, ces raisonnements faux. Singulière force que cette puissance intuitive de négation (Bergson 2013 : 120).

Au cours d'un entretien, Bergson confie à Jean de la Harpe sa propre expérience de la négation :

Comprenez-moi bien : la durée chez moi ce fut l'issue, la porte de sortie par où j'échappais aux incertitudes du verbalisme. Mes livres ont toujours été l'expression d'un mécontentement, d'une protestation [...]. J'aurais pu en écrire beaucoup d'autres, mais je n'écrivais que pour protester contre ce qui me semblait faux (Bergson 2013 : 398).

Cette négation, qui s'apparente à une remise en question des idées convenues *a priori*, qui met en suspens un certain régime intellectuel, un schéma de pensées existant, se rapproche du concept d'*epochè*, en grec, « suspension du jugement ». À nos yeux, elle renvoie au deuxième des sutras de Patanjali : *yogascittavṛ ttirodhaḥ*, que Philippe Geenens décompose littéralement ainsi : le yoga (*yogaḥ*) est le recouvrement (*nirodhaḥ*) des activités (*vṛ tti*) du mental (*citta*), pour en donner la traduction suivante : « le yoga est la suspension des activités du mental » (Geenens 2003). Le terme clef de ce sutra, *nirodhaḥ* est très intéressant, sa racine, *rudh*, évoque le pouvoir « d'arrêter, ou d'empêcher, d'enchaîner, d'opprimer » (Stchoupak, Nitti et Renou 1987 : 607). La différence de sens entre *rodha*, plus général et *nirodha*, plus spécifique, provient du préfixe *ni-* dont la valeur sémantique souligne qu'il s'agit d'une action d'arrêt, de retenue, d'un enfermement ; d'une domination qui soumet sans détruire ou supprimer. Ainsi, *nirodhaḥ* a pu être traduit par : recouvrement, contrôle, apaisement, restriction, suspension, arrêt⁹. La puissance de négation déployée par l'intuition joue la fonction d'une boussole donnant à la fois une signification et à la fois une direction qui se développera en concepts : « au-dessus du mot et au-dessus de la phrase il y a quelque chose de beaucoup plus simple qu'une phrase et même qu'un mot : le sens, qui est moins une chose pensée qu'un mouvement de pensée, moins un mouvement qu'une direction » (Bergson 2013 : 133 [1934]).

Le rapprochement que nous proposons ici d'opérer entre intuition philosophique et yoga, repose sur deux exercices de suspension, celui du jugement pour le yoga, celui des idées préconçues pour le philosophe. La présence yogique, comme le contact de l'intuition, se présente comme des pratiques cognitives, pratiques de connaissance, pratiques d'attention à ce qu'on est, à ses propres constructions. Si nous resituons ce scénario au sein du terrain de la recherche en art, la présence n'est pas seulement attention vigilante à ce qui se passe, elle est aussi discernement. En éclairant la construction du point de vue de celui qui observe, c'est le rapport dialogique entre l'observateur et le terrain exploré qui est ici en jeu.

⁹ La définition du terme *Nirodah* par Philippe Geenens, renvoie à celle du terme *yoga* de Michel Angot que nous mentionnions en début de texte.

Ouvertures

La description de l'intuition philosophique que propose Bergson articulée à la pensée yogique nous a offert quelques outils caractérisant le travail de l'artiste sur le terrain, comme acte méthodologique et cognitif qui participe au processus de prise de décision. En réalisant cet acte de présence (intuition et contact avec la réalité), cette présence disciplinée (*tapas, abhyâsa*), où est mise en jeu une forme de suspension du jugement (*nirodha*), l'artiste prépare sa décision par une double attention : attention à ce qu'il y a et attention à ce qu'il est.

En éclairant la notion d'attention à la lumière de celle de la présence, nous avons ouvert une voie qu'il nous paraîtrait intéressant de poursuivre en abordant deux aspects à peine dévoilés ici. D'une part le lien entre présence et émancipation, dont le yoga en tant que processus sotériologique de libération, et la philosophie bergsonienne comme pensée de la liberté – révélée par le caractère imprévisible de la réalité – constituent deux sources d'inspiration. D'autre part, le lien entre attention et éthique. On se souvient des propos de Jean-Paul Thibeaudeau que nous mentionnions au début de ce texte lorsqu'il évoquait l'art de John Cage, dont le processus de création aléatoire et la mise en jeu du hasard, balaye la question de la décision. Cet effacement de l'ego défend une plus grande attention au monde, nous terminerons en reprenant ses mots : en musique comme en art, « nous devrions nous contenter d'ouvrir les oreilles. Tout peut entrer musicalement dans une oreille ouverte à tous les sons ! Non seulement les musiques que nous jugeons belles, mais la musique qu'est la vie elle-même. Par la musique, la vie prendra de plus en plus de sens » (Cage 2014 : 75).

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE
EA CLARE
doctorante
celinedomengie@hotmail.com

BIBLIOGRAPHIE

- ANGOT, Philippe (2012). *Le Yoga-Sūtra de Patanjali*, Paris : Les Belles Lettres.
- BERGSON, Henri (2013). [1934], *La pensée et le mouvant*, Paris : PUF.
- BERTHOZ, Alain (2003). *La décision*, Paris : Odile Jacob.
- CAGE, John (2014). *Pour les oiseaux*, Paris : L'herne.
- CITTON, Yves (2014). *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Seuil.
- DELEUZE, Gilles (2014). [1966], *Le bergsonisme*, Paris : PUF.
- DOMENGIE, Céline, Oriane HELBERT (2016). *Quelque part dans l'inachevé*,

Pessac : Laboratoire CLARE – Université Bordeaux Montaigne.

ELIADE, Mircea (1960). *Le yoga, immortalité et liberté*, Paris : Payot.

ELIADE, Mircea (2004). *Patanjali et le yoga*, Paris : Points.

GUATTARI, Félix (1989). *Les trois écologies*, Paris : Galilée.

GEENENS, Philippe (2003). *Les yogasūtra*, Saint-Raphaël : Âgamât.

MICHAËL, Tara (2008). *Hatha-yoga pradipika*, Paris : Fayard.

MICHAËL, Tara (2011). *Les voies du yoga*, Paris : Points.

« Quand le néo-libéralisme court-circuite nos choix », *Multitude*, vol.°3, n°68, Paris.

David PAGOTTO

L'écriture spinoziste comme processus de singularisation perceptive

Ce qui nous fait défaut est une diablerie ou une apathie telle que
[...] le vrai devienne une affaire de style. (Lyotard 1977 : 9-10)

*La place du *more geometrico* dans le travail de Spinoza*

Spinoza écrit, dans la dernière partie de son ouvrage majeur *l'Éthique*, cette affirmation bien connue : « Car l'Esprit ne sent pas moins les choses qu'il conçoit en comprenant, que celles qu'il a en mémoire. En effet, les yeux de l'Esprit, par lesquels il voit et observe les choses, ce sont les démonstrations mêmes. » (V, 23, sc.)¹ On le voit, il s'agit ici de distinguer deux éléments pour mieux les mettre sur un pied d'égalité : d'une part, l'esprit sent les choses qu'il se remémore ; d'autre part, l'esprit conçoit les choses qu'il comprend. Sentir et concevoir sont ainsi posés à titre d'activités parfaitement complémentaires, et autonomes. Si l'on prend cette affirmation au sérieux, il faut accepter la conception selon laquelle il n'y a rien qui « passe » d'une faculté sensitive à une faculté intellectuelle ; au contraire, ces deux instances sont considérées comme parfaitement indifférentes l'une à l'autre. En réalité, on le sait, cette conclusion trouve sa raison d'être dans l'impossibilité pour Spinoza de penser (et donc d'observer) une multiplicité de facultés dans l'esprit humain : ce raisonnement se trouve développé à la fin de la deuxième partie de *l'Éthique*. Il faut donc conclure avec Spinoza que « dans l'Esprit il n'y a aucune volition, autrement dit aucune affirmation et négation, à part celle qu'enveloppe l'idée en tant qu'elle est idée. » (II, 49) De Platon à Deleuze, c'est toute une conception de la subjectivité comme prise dans le « conflit des facultés » qui est ici désavouée. Aussi, non seulement aucune chose ne passe d'une faculté à une autre, mais encore, il semble qu'il n'y ait qu'une seule instance en mesure d'exprimer celle-ci : en l'occurrence, l'idée de cette chose, idée constitutive de la composition multiple de l'Esprit humain (II, 15).

Mais je n'en suis resté ici qu'à la lecture de la première phrase de ma citation. Spinoza ajoute une précision qui confirme cette prise de position : « en effet, écrit-il, les yeux de l'Esprit, par lesquels il voit et observe les choses, ce sont les démonstrations mêmes ». Il faut donc entendre que la démonstration correspond exactement à un *dispositif perceptif*. Non pas simplement ressaisie intellectuelle d'une chose préalablement perçue, mais bien réseau textuel constitué par les propositions citées et producteur en soi d'intelligibilité. Ce que nous indique ce

¹ Pour les citations tirées de textes anciens, je reprends les modes de référencement traditionnels. Ainsi, j'utilise l'édition de Bekker pour Aristote, celle d'Adam et Tannery (AT) pour Descartes, et celle de Gebhardt pour Spinoza. Exception faite du *Traité théologico-politique* de ce dernier, pour lequel je me réfère à la numérotation plus précise proposée par Lagrée et Moreau. Le détail des éditions est donné en bibliographie.

texte, c'est que la chose ne correspond pas à une réalité physique, existant indépendamment de tout discours que l'on tiendrait sur elle, que je percevais dans un premier temps, que j'intégrerais ensuite à mon système discursif ou démonstratif. Au contraire, la chose perçue résulte de ma conception. Elle est le produit de mon travail démonstratif, un *effet* du raisonnement discursif *more geometrico*.

Afin de mieux cerner l'enjeu de ma réflexion, je rappelle ces quelques données biographiques. Il semble que Spinoza ait travaillé l'essentiel de sa vie à son ouvrage *more geometrico*, soit entre 1661 et 1675. Étant donné que beaucoup des analyses faites dans le *Traité de la réforme*, dont la rédaction débute peut-être en 1658, sont reprises dans l'*Éthique*, j'aime à considérer qu'il s'agit là du premier brouillon d'un même projet. Spinoza aurait donc commencé à 19 ans son œuvre pour l'achever à 43 ans, soit deux ans avant sa mort. Il ne me paraît donc pas exagéré d'avancer que ce travail d'écriture aura été pour lui un véritable projet de vie – travail dont la forme n'aura sans doute pas été la moindre des difficultés. Par ailleurs, j'insiste sur le fait que ce *more geometrico* n'a probablement jamais été un « effet de mode », contrairement à ce qu'on a pu dire. Son utilisation dans les *Principes de la philosophie de Descartes* (seul texte publié de son vivant et à son nom) a largement participé à la notoriété de Spinoza : c'est surtout en raison de l'excellente connaissance de Descartes dont témoigne cet ouvrage qu'il se verra proposer un poste à l'université de Heidelberg en 1673. Aussi, il me semble que le choix d'une telle pratique d'écriture fut tout sauf indifférente à son auteur et ne passa pas inaperçue dans les milieux intellectuels de l'époque. Et ce d'autant que Descartes, porte-parole par excellence de la méthode rationaliste, avouait volontiers préférer sa méthode analytique à la méthode synthétique des géomètres, argumentant que cette dernière « n'enseigne pas la méthode par laquelle la chose a été inventée » (AT, IX-1, 122). Et si, précisément, Spinoza avait présupposé exactement l'inverse ? Et si, selon lui, la chose était véritablement *inventée* dans et par le travail de la démonstration, soit au travers d'une écriture spécifique ? N'y aurait-il pas quelque chose de profondément anti-philosophique à vouloir approcher ainsi la pratique spinoziste ?

Sur un propre de la philosophie

Mais n'y a-t-il pas toujours quelque chose d'anti-philosophique chez un grand philosophe, au sens où quelque chose d'intimement lié à la philosophie se trouverait transformé par lui ? Que dire dès lors de cette dénomination, toujours en mesure de se réapproprier l'écart qui se creuse en elle ? On ne saurait naturellement épuiser ici ces questions ; tâchons simplement de suspendre notre jugement selon lequel la philosophie serait une entité parfaitement indépendante du récit que l'on ferait d'elle. Et récitons brièvement une petite histoire, originairement narrée par Vegetti (2010). Nous sommes entre le IV^e et le V^e siècle avant J.-C. Le fameux « avènement du *Logos* » prendrait forme dans un contexte politique mouvementé, et, pour ainsi dire, en pleine lutte des classes. Aurait essentiellement gouverné jusqu'ici une frange de la population aristocratique et sacerdotale, le pouvoir s'appuyant sur une dynamique énonciative fortement hiérarchisée, où la parole se détermine par sa

performativité et sa capacité de dévoilement (Detienne 1990). Elle était alors surtout constituée de présages futurs (l'oracle) et de la mémoire d'un passé lointain (le poète), excluant toute forme de validation du discours par la preuve. C'est dire que tout reposait sur le statut des énonciateurs, les énoncés n'ayant aucun compte à rendre à la réalité extérieure.

Mais les choses tendent à changer. Une nouvelle voix s'élève sur l'agora, celle des techniques. Face à un savoir essentiellement fondé sur son autorité ancestrale, cette nouvelle voix prométhéenne démontre ici et maintenant son utilité. L'hypothèse de Vegetti est que Platon et Aristote sont deux tentatives, fort différentes dans leur réalisation certes, mais identiques dans leur projet, d'instaurer une voix (celle du *logos*) qui conserve sa position de surplomb vis-à-vis des techniques, et donc du *dèmos*, tout en s'appropriant ces nouveaux savoir-faire. Cette instance énonciative, qui s'actualise pleinement avec le geste aristotélien, n'hésite plus à se les approprier : la découpe de l'animal par le boucher ou le sacrificateur nourrit le savoir anatomique, la connaissance des peuples barbares nourrit le savoir politico-social, etc. Aristote se donne ainsi pour tâche de classer le monde, de l'ordonner. Mais qu'on ne s'y trompe pas : certes, pour un aristotélien (l'appellerait-on, de nos jours, un scientifique ?), le monde est ordonné et le discours ne vient que contempler cet ordre. Ainsi, en 1983 encore, un commentateur important a pu écrire, que « la nature elle-même syllogise » (Romeyer Dherbey 1983 : 22). Mais aux yeux de Vegetti, ce processus d'ordonnement du monde constitue bien davantage une véritable *mise en ordre* de ce dernier, avec tous les enjeux de pouvoir qui se trouvent mêlés à une telle entreprise. Sous couvert d'essence ou de finalité des choses, c'est toujours l'ordre humain, l'usage humain qui se dévoile et cherche à se fonder en nature. Qu'on pense à cette innocente remarque d'Aristote : « Pareillement, la vertu du cheval fait qu'il est un bon cheval et parfait pour courir, porter son cavalier et tenir devant les ennemis. » (*Eth. Nic.*, II, 5, 1106 a 19-20) La différence entre Aristote et les différents métiers de son époque ? Lui ne dissèque, ne classe, qu'en vue de savoir, qu'en vue d'expliquer les choses telles qu'elles sont – ou qu'elles devraient être, en cas d'accident –, alors que les autres techniques sont des moyens en vue d'une fin extérieure. Amour désintéressé, point de vue neutre, discours transparent, tel est le caractère propre de cette voix, qui sait et qui met en ordre sans violence, simplement en suivant le découpage de la *phusis* elle-même. Voix qui s'efforce de rendre le plus inaudible possible le son qu'elle produit. Mieux encore : elle aspire à ce que l'on en vienne à penser que les choses elles-mêmes sont douées d'un langage, dont la voix du philosophe ne serait que l'écho contemplatif.

C'est donc l'histoire d'une tentative de reprise du pouvoir qui a été ici narrée. Celle d'une ancienne voix aristocratique, qui ne tient pas à ce que la masse des savoir-faire s'approprie tout à fait le gouvernement de la Cité. Qui redoute la présence du sophiste, pour qui le discours, tout sauf transparent, possède une réalité irréductible et efficiente. Ce sophiste qui se dit en possession de l'art de mettre en forme l'indétermination des opinions et la confusion du sensible. Tout sera donc fait pour neutraliser le discours, sa « matérialité incorporelle » pour reprendre l'expression de Foucault.

L'anti-philosophie de Spinoza

Serait-il possible de raconter une histoire analogue, mais qui se déroulerait au XVII^e siècle et aurait pour protagoniste principal René Descartes ? On y rangerait les scolastiques dans le rôle de la parole efficace et autoritaire. Cette dernière résiderait désormais dans une syllogistique tournant de plus en plus à vide, n'étant plus assurée de l'autorité des *endoxa* – dont Aristote déjà savait qu'ils ne pouvaient faire l'objet de raisonnements (*Top.*, I, 2, 101 a 37-b 1). En vis-à-vis, se trouverait l'avènement de tous ces nouveaux savoirs ancrés dans des champs empiriques déterminés et liés à des techniques précises (qu'on pense ici simplement à la lentille qui permit à Galilée de confirmer l'hypothèse de Copernic). Et au milieu se trouverait notre héros et sa méthode. Vegetti écrit, à propos de la méthode aristotélicienne donc : « La vérité est une lumière qui vient des choses [...] La tâche de la théorie consiste alors non pas tant dans la mise au jour des choses que dans la suppression des obstacles "subjectifs" qui nous empêchent de voir la lumière qui nous irradie de toute façon [...]. » (Vegetti 2010 : 81). N'est-ce pas là rigoureusement le décalque du projet cartésien ? Soit l'ouverture des *Méditations métaphysiques* : « Il y a déjà quelque temps que je me suis aperçu que, dès mes premières années, j'avais reçu quantité de fausses opinions pour véritables [...]. » (AT, IX-1, 13). Faut-il ainsi lire le projet cartésien d'une *mathesis universalis* comme la stricte reprise du geste aristotélicien de classification de la nature ? Projet déterminé, on l'aura compris, comme double stratégie : de neutralisation du discours d'une part, de mise en ordre du réel d'autre part – « maître et possesseur de la nature » (AT, VI, 62). Qu'on veuille bien ici s'accorder sur le fait qu'Aristote et Descartes symbolisent les deux premiers grands moments où la philosophie s'est évertuée à se ressaisir elle-même. Dès lors, le point commun que je viens d'identifier entre eux offrirait une constante à travers deux époques, et partant l'esquisse d'un trait (de caractère) propre et persévérant dans le devenir de cette dame, au cœur de cette dame qui ne serait que devenir.

À l'inverse, ne pourrait-on voir dans l'activité artisanale qu'exerça Spinoza pour gagner sa vie le signe de cette anti-philosophie ? On peut penser en effet qu'un polisseur de lentilles est sans doute intimement conscient que la vue n'est pas simplement la représentation neutre d'un donné visible en soi mais qu'elle participe de la construction de son objet. De façon analogue, Spinoza a pu être tout particulièrement sensible à la question du polissage du discours ou de la pensée en les singularisant autant que possible afin de produire certains effets, au sens quasi optique du terme. Et ce plutôt que de les neutraliser afin de se dégager un accès immédiat à la réalité extérieure en vue de la mettre en ordre. Qu'on prenne au sérieux le profond sentiment d'abstraction qui nous vient en ouvrant l'*Éthique* les premières fois : de toute évidence, les définitions ne sont pas d'abord là pour mimer un sens commun et pré-conceptuel. À l'inverse, tout indique que la mise en ordre s'opère essentiellement au sein de l'« ordre et de la connexion des idées », c'est-à-dire au niveau de la pensée discursive. Ce niveau constituerait ainsi une « réalité » propre, c'est-à-dire – c'est une définition comme une autre – « ce qui doit être conçu

par soi » (E, I, 10). Or, c'est cela que Spinoza appelle un attribut ; et c'est bien à cette définition qu'il se rapporte pour concevoir ce qu'il nomme *Mente*. Il en découle que les idées – les manières d'être pensant – n'ont pas besoin de s'appuyer sur un autre ordre dont elles ne seraient que la pâle image, le mime toujours retardé. Pendant que les philosophes Aristote ou Descartes, en contemplant à la loupe un nouvel objet, se féliciteraient d'avoir *conquis* une nouvelle dimension de la réalité grâce à l'acquisition de cette connaissance, l'artisan Spinoza se réjouirait de la « puissance d'être affecté » (pour reprendre cette expression chère à Deleuze) *produite* par ce nouvel agencement œil-loupe. Il ne serait donc pas nécessaire, dans le spinozisme, d'invoquer une entité extérieure que la pensée s'efforcerait de représenter afin de se réguler et de ne pas sombrer dans l'erreur. La notion de « réalité » se réduirait à l'effet d'une manière déterminée de penser (*modus*), en quoi consiste l'Esprit humain.

Mais quelle est cette espèce du discours qui est en mesure de produire une réalité propre, et un énonciateur-cadre, sinon le discours littéraire ? Ne parle-t-on pas ici exactement de l'« effet de sens » produit par une construction formelle déterminée et du narrateur produit par le jeu des pronoms personnels ? Certes, on a pris (et on reprend) l'habitude de distinguer le « vrai monde », dont parlent les scientifiques, des « mondes possibles » créés par les littéraires ; on a appris à l'école à ne confondre sous aucun prétexte l'auteur, la vraie personne qui construit la narration, du narrateur, qui n'est qu'un effet de cette dernière, un « rôle fictif » (Genette 1972 : 226). Tout ceci semble aller de soi à présent ; un grand partage s'est opéré – mais qui n'a pas toujours été évident. Qu'on pense ici à l'exclusion du poète que professa Platon en son temps : puisque ce partage est historiquement daté, ne doit-on pas éviter de le considérer comme naturel ? À relire le livre III de la *République*, on constate en fait que, plus exactement, c'est le théâtre que veut bannir Platon. Comme le résume Dupont-Roc : « [Dans le théâtre,] l'auteur a disparu puisqu'il *s'assimile chaque fois à celui à qui il donne la parole* ; le discours ne peut plus le désigner car il endosse le *je* d'un autre. » (Dupont-Roc 1976 : 8) Ce *je* d'un autre, n'est-il pas précisément le *je* constitué par le discours, un pur produit de la situation d'énonciation elle-même, dont le propre est de créer un effet dans l'âme du spectateur ? Plus guère assigné à référer à une personne « réelle » et préexistante, celui-ci n'est-il pas libéré de toute contrainte désignative en vue d'exprimer sa seule puissance de persuasion auprès des destinataires ? N'est-ce pas dès lors du côté de Gorgias qu'il faut se tourner, lui qui avançait que « toute poésie n'est autre qu'un discours marqué par la mesure (*metron*) » et que « le discours provoque en l'âme une affection qui lui est propre » (DK, B, XI, 9) ? Selon lui, l'état de l'âme ne saurait être distingué de ce qui ne cesse de la traverser, soit les effets du discours. Faut-il dès lors lire Spinoza comme un sophiste du XVII^e siècle ? L'hypothèse mériterait à mon sens d'être approfondie, en particulier si on se tourne vers la lecture que fait Cassin de la sophistique :

L'être, de manière radicalement critique par rapport à l'ontologie, n'est pas ce que la parole dévoile mais ce que le discours crée, « effet » du poème comme le héros « Ulysse » est un effet de l'*Odyssee*. Si la philosophie veut réduire la sophistique au silence, c'est sans doute parce qu'à l'inverse la sophistique produit la philosophie

comme un fait de langage. Je propose de nommer *logologie* [...] cette perception de l'ontologie comme discours, cette insistance sur l'autonomie performative du langage et sur l'effet-monde qu'il produit (Cassin 1995 : 13).

Il pourrait donc être sensé de placer le spinozisme en amont du grand partage opéré par Platon et la philosophie après lui : ne pas lire notre auteur en philosophe, mais plutôt comme l'inventeur d'une scène énonciative autonome. Spinoza dramaturge donc ? D'après Bayle, c'est en sortant de la comédie – il est très probable que Spinoza ait participé à plusieurs pièces en tant qu'acteur – qu'il a été « attaqué traîtreusement par un Juif, qui lui donna un coup de couteau » (Nadler 2003 : 136-137). Qu'on pense également aux ouvrages littéraires de sa bibliothèque, ou à ses brefs dialogues présents dans le *Court traité*.

Quoiqu'il en soit de ces minces indices, il me semble assuré que Spinoza a toujours accordé une importance décisive à la lettre. En effet, comme le rappelle Cassuto, on trouve dans l'*Abrégé de grammaire de langue hébraïque*, ainsi que dans le *Traité théologico-politique*, une place importante dédiée aux caractères hébreux. Je ne reprends que deux des remarques faites par Cassuto à ce propos. Premièrement, dans son étude de la *langue* hébraïque, Spinoza ne la considère pas, contrairement à la plupart de ses contemporains, comme une parole figée, cristallisée dans le seul corpus biblique, ce qui ferait d'elle une langue plus originelle que le grec ou le latin (le dogme de l'*Hebraica veritas*). Et Cassuto de rappeler que le judaïsme accorde traditionnellement bien plus de place à la Loi Orale qu'à la lettre – ce qui aurait pu être une des raisons majeures de l'excommunication de Spinoza selon lui (Cassuto 1999 : 233). Langue pure, parole transparente laissant voir immédiatement la vérité que la tradition se contente de représenter : ne retrouve-t-on pas là notre caractère philosophique, auquel Spinoza s'oppose en s'attardant sur la réalité de la langue, à la manière de la sophistique ?

Deuxièmement, cette présence des caractères hébraïques, source de coûteuses difficultés pour un imprimeur, est à l'origine d'un phénomène très intéressant : le fait que toute traduction, que Spinoza donne systématiquement après une citation en hébreu, se présente toujours déjà comme une lecture d'un texte qui doit d'abord être écrit, inscrit matériellement : « Avec Spinoza, le texte [...] a une histoire, qui est sa transmission de génération en génération, il a un *corps*, qui est la langue dont il est tissé. » (Cassuto 1999 : 123 ; je souligne). Ce jeu d'écriture-lecture, cette tension constante entre plusieurs épaisseurs formelles au sein d'une même affirmation ne saurait être sans effet. Cassuto écrit par exemple : « la fonction du latin étant de conserver l'hébreu, de l'exprimer, il perd par là-même sa fonction de langue en-soi » (Cassuto 1999 : 125). À celui qui l'entreprend, ce travail rend manifeste le fait que les « choses » sont tantôt rapportées à leur réalité formelle de construction grammaticale déterminée, ou manière d'être une langue « en soi », tantôt à leur pur contenu, agencement de mots s'efforçant de comporter un degré persévérant d'expressivité, mais n'enveloppant pas en eux leur « cause grammaticale » (soit la règle de formation propre à la réalité langagière dont ils proviennent). Ces remarques devraient éclairer les notions de « réalité formelle » et « réalité objective » dont Spinoza reprend certes la dénomination à Descartes, mais en en

faisant un usage singulier en vue de construire un concept d'idée original (*E*, II, 5-13).

Parallèlement, ce jeu d'écriture-lecture me semble en mesure d'apporter un éclairage décisif sur la manière dont il faut, en tant que lecteur, tenir compte de cette manière d'écrire qu'est le *more geometrico*. En effet, la dynamique démonstrative fonctionne comme une relecture constante de propositions dont le sens se trouve déterminé par cette dernière. Une affirmation, une pensée ne peut dès lors jamais être saisie en elle-même : elle doit être rapprochée des usages que les démonstrations font d'elle, renvois qui ne cessent de polir les contours de son sens. La signification se constitue à partir de l'usage et non de son référent : « c'est du seul usage que les mots tirent une signification déterminée » (*TTP*, XXII, 5). Tout l'inverse d'une écriture qui, au fil de sa progression linéaire, s'efforcerait de rendre ses concepts transparents afin que ce qu'ils désignent se dévoile comme cause extérieure de leur adéquation.

Spinoza et l'écriture de soi

Trop attentif à la forme du texte, à sa réalité formelle plutôt qu'à son hypothétique nature représentationnelle, Spinoza n'aurait définitivement pas grand rapport avec la philosophie, avec cette philosophie dont j'ai brièvement raconté l'histoire. Mais s'il est narrateur, qu'aurait-il écrit sinon une autobiographie, lui qui ne cesse de se méfier de la fiction dans toute son œuvre – et ce de l'analyse de l'idée fictive du *Traité de la réforme* à l'utopie d'une cité-modèle critiquée dans les premières lignes du *Traité politique* ? C'est que l'autobiographie, comme nul autre genre littéraire, entretient un rapport intime au « réel », si du moins on suit la définition classique qu'en propose Lejeune : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, [...] ». Or, ajoute ce dernier, « deux conditions sont affaire de tout ou rien » : en l'occurrence, l'identité entre auteur, narrateur et personnage (Lejeune 1975 : 14-5). Pourrait-on, en suivant cette ligne interprétative, comprendre le *je* de l'*Éthique* comme la présence réelle de l'auteur ? Et correspondrait-il déjà au *je* du fameux début du *Traité de la réforme* : « je résolu enfin de chercher s'il existait quelque objet qui fût un bien véritable... » ? Peut-être.

Le problème est, selon moi, dans l'affirmation de Lejeune : « une identité est, ou n'est pas ». Pour que deux choses soient considérées comme identiques, ne faut-il pas qu'elles soient conçues en elles-mêmes afin de pouvoir ensuite s'interroger sur leur exacte superposition au sein d'une entité commune ? Or, Spinoza refuse axiomatiquement toute substantialité à l'Esprit humain (*E*, II, ax. 1). L'Esprit ne saurait être conçu comme un *cogito* identique à soi ; la thèse de l'unicité – ontologique ou psychologique – de l'auteur est inconsistante dans le système spinoziste. Je ne suis personne d'identique à moi-même, et partant je ne suis rien d'autre que ce qui s'exprime à travers moi. S'il n'y a pas identité entre personnage et auteur, ce n'est pas en raison d'un mensonge dû à un retour du fictif, à un irrespect du « pacte » autobiographique, à cette promesse intentionnelle et toute juridique de se dire – mais bien à cause du fait que le concept même d'identité se trouve *a priori* rejeté. Nous ne sommes aucunement des étants : nous ne sommes que des manières

d'être, d'agir. Comme le disait Foucault : « ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libre quand il s'agit d'écrire. » (Foucault 1969 : 28) Ce même Foucault qui, du reste, avouait ailleurs n'avoir « jamais rien écrit que des fictions » (Foucault 1994 : 236).

Ni vraiment philosophe, ni tout à fait autobiographe, Spinoza doit-il donc être appelé, après Ulysse (encore lui), *personne* ? Incarne-t-il exactement la figure de l'Excommunié, celui qui ne fut jamais que l'Apatride, le Solitaire, qui fit de la solitude l'événement sans éclat de sa vie ? Lorsqu'on lui propose de le nommer Professeur, Spinoza répondra en tout cas : « Je l'ai déjà éprouvé [le schisme religieux qui condamne toutes les paroles] dans ma vie solitaire de simple particulier, et cela serait bien plus à craindre si je m'élevais à *ce degré de dignité* » (Lettre 48 ; je souligne.) On retrouve ici cet imaginaire, philosophique et littéraire, qui a tant nourri l'image que l'on a pu se faire de Spinoza. Mais ne pourrions-nous pas plutôt dégager un lieu à partir duquel la figure de Spinoza puisse prendre une pleine positivité ?

Ainsi, le geste spinoziste serait-il à rapprocher de ce que Foucault nomma l'écriture de soi ? Ce dernier a en effet cette belle formule : « C'est sa propre âme qu'il faut constituer dans ce qu'on écrit » (Foucault 2004 : 832). Et d'insister sur le double mouvement de « subjectivation du discours vrai » et « d'objectivation de l'âme ». Ne cerne-t-on pas plus adéquatement ce que nous tâchions d'épingler avec l'autobiographie ? Spinoza aurait donc été un penseur n'ayant pas assez cru que la pensée soit représentative de la réalité pour être philosophe ; un auteur n'ayant pas assez cru qu'il existait lui-même pour s'autobiographier. Spinoza : façonneur d'un être pensant, d'un être de discours ; et ce d'une manière artisanale, selon une technique d'écriture propre. Être qui se déploie au fur à mesure qu'il est dit, qu'il se relit. Écriture dont le sujet-objet correspond en définitive moins à la substance divine qu'à la réalité mentale et à sa nature affective, à cette « nature des Affections et de leurs forces, [et au] pouvoir de l'Âme sur elles » (*E*, III, Préf.). Bref, un écrivain s'étant dit lui-même, en tant qu'il fut une manière d'être de l'Esprit humain. Spinoza anthropo-graphe donc ? À quoi on n'oubliera pas d'adjoindre la dimension de vie, *bios*, que tant de commentateurs ont su reconnaître chez Spinoza en réponse au reproche hégélien.

Reste une question, et ce sera mon dernier point. En quoi l'anthropobiographie de Spinoza est-elle singulière ? Sans doute trouvera-t-on chez cet auteur des concepts novateurs : c'est ce qui fait son succès aujourd'hui. Mais qu'est-ce qui la singularise comme entité, comme écriture (graphie) ? La réponse devrait être évidente à présent : elle réside dans sa manière d'être ou son ordre, le *more geometrico*. À l'aspiration omniprésente, banale à force de réalité, des individus à promouvoir l'identité de leur personnalité dans la forme de la généralité (le Mari, le Sportif, le Professeur), se placerait, en contrepoint, le processus irréductiblement discursif d'une nécessité produite par une certaine manière de (se) décrire. La nécessité qui constitue la substance (*E*, I, 16) n'y serait qu'un effet du dispositif *more geometrico*. Je fais donc l'hypothèse que c'est cette manière, si rebutante parce qu'incompréhensible (irréductible à la forme du général), qui a fait

de Spinoza l'auteur qu'il fut, la *personne* qu'il fut ; je fais l'hypothèse que ce couplage lecture-écriture, que l'on retrouve dans toute son œuvre, le conduisit à cette perception si singulière du monde qu'on lui connaît, et pour laquelle il fut excommunié de sa communauté. Partant, Spinoza n'est-il pas encore en mesure de nous sensibiliser à une manière de penser-percevoir qui travaille effectivement à nous singulariser, lui qui sentit si profondément que les choses se distinguent difficilement de la manière qu'on a de les appréhender ?

En effet, si nous ne sommes vraiment rien d'autre que notre corps, comme la critique spinoziste semble de plus en plus le défendre, faut-il, pour comprendre ce dernier (et donc nous comprendre nous-même), s'en remettre aux quelques rares textes où Spinoza parle effectivement du corps en tant que tel, c'est-à-dire comme manière d'être étendu ? Spinoza, on l'oublie parfois, a confessé à Tschirnhaus, l'un de ses plus proches amis : « Je pense que la définition donnée par Descartes de la matière qu'il ramène à l'étendue, est mauvaise [...]. Mais je vous parlerai de cela plus clairement peut-être quelque jour, si assez de vie m'est donné, car jusqu'ici il m'a été impossible de rien disposer avec ordre sur ce sujet. » (Lettre 83) Sept mois plus tard, Spinoza décéda – sans laisser d'autre explication à ce sujet. Or, l'*Ethique*, ni aucun autre de ses textes, ne défendra jamais d'autre thèse que celle-ci. Doit-on en conclure que Spinoza renia lui-même l'essentiel de sa pensée ? Ou bien ne vaut-il pas la peine de modifier notre point de vue, en faisant l'hypothèse que plutôt que de savoir ce que peut le corps, Spinoza se serait beaucoup plus attaché à l'*image* du corps telle qu'exprimée par nos idées et donc causalement déterminée par la pensée ? S'appuyant sur les quelques indices que j'ai essayé de réunir dans cet article, cette nouvelle hypothèse poserait que, plutôt qu'au contenu du récit (qui ne sera jamais qu'un effet de sens, persévérant dans son être aussi mutilé et confus soit-il), Spinoza ne cessa d'accorder une place prépondérante à la forme du penser, à sa manière de tisser un corps-récit de soi, de nous. Et avant tout, à cette manière qui est celle des géomètres.

C'est que « l'existence ou la présence » (*E*, II, 17) corporelle qui nous constitue, dès lors qu'on la comprend comme un effet de discours ou d'écriture, paraît rigoureusement analogue à la manière dont Foucault lira (réécrira) Sénèque, auteur déjà présent dans la bibliothèque de Spinoza. Qu'il nous suffise de relire ces lignes pour s'en convaincre :

Le rôle de l'écriture est de constituer, avec tout ce que la lecture a constitué, un « corps ». Et ce corps, il faut le comprendre non pas comme un corps de doctrine, mais bien – en suivant la métaphore si souvent évoquée de la digestion – comme le corps même de celui qui, en transcrivant ses lectures, se les est appropriées et a fait siennes leur vérité : l'écriture transforme la chose vue ou entendue « en forces et en sang ». Elle se fait dans le scripteur lui-même un principe d'action rationnelle. (Foucault 2004 : 831-2)

Aussi, en un temps où la forme de nos moyens de communication nous pousse à produire des discours toujours plus fragmentaires, doit-on relire ce Spinoza dont je vous ai fait le récit – ce n'en est qu'un parmi d'autres –, et s'inquiéter que ces nouvelles manières de discourir *produisent* en conséquence des corps-énonciateurs toujours plus éparpillés ?

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
 chercheur indépendant
 pagotto_david@hotmail.com

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (2014). *Œuvres complètes*, dir. P. Pellegrin, Paris : Flammarion.
- CASSIN, Barbara (1995). *L'effet sophistique*, Paris : Gallimard.
- CASSUTO, Philippe (1999). *Spinoza hébraïsant. L'hébreu dans le « Tractatus theologico-politicus » et le « Compendium grammatices linguæ hebrææ »*, Paris/Louvain : Peeters.
- DESCARTES, René (1964-74). *Œuvres*, éd. Ch. Adam et P. Tannery, 12 vol., Paris : Vrin.
- DETIENNE, Marcel (1990). *Les Maîtres de vérités dans la Grèce archaïque*, Paris : Pocket. [1967]
- DUPONT-ROC, Roselyne (1976). « Mimésis et énonciation », *Écriture et théorie poétique. Lecture d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 6-14.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris : Le Seuil.
- LYOTARD, Jean-François (1977). *Rudiments païens. Genre dissertatif*, Paris : 10/18.
- FOUCAULT, Michel (1969). *Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1994). « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », *Dits et Ecrits. 1976-1988*, t. 3, Paris : Gallimard, 228-236. [1977]
- FOUCAULT, Michel (2004). « L'écriture de soi », in *Philosophie. Anthologie*, Paris : Gallimard, 822-844. [1983]
- GENETTE, Gérard (1972). « Discours du récit », *Figures III*, Paris : Le Seuil, 65-278.
- NADLER, Steven (2003). *Spinoza : une vie*, trad. de l'anglais par J.-F. Séré, Paris : Bayard. [1999]

ROMEYER DHERBEY, Gilbert (1983). *Les choses mêmes. La pensée du réel chez Aristote*, Lausanne : L'âge d'homme.

SPINOZA, Baruch (1964-66). *Œuvres*, trad. du latin par Ch. Appuhn, 4 vol., Paris : Flammarion.

SPINOZA, Baruch (1999). *Traité théologico-politique*, trad. du latin par J. Lagrée et P.-F. Moreau, Paris : PUF.

SPINOZA, Baruch (2010). *Ethique*, trad. du latin par B. Pautrat, Paris : Le Seuil.

VEGETTI, Mario (2010). *Le couteau et le stylet. Animaux, esclaves, barbares et femmes aux origines de la rationalité scientifique*, trad. de l'italien par F. Gregorio, Paris : Van Dierer Editeur. [1979]

Sémiotique et (dé-)subjectivation Sur quelques difficultés perceptives à partir de Pierre Klossowski

À partir de

La question qui nous oriente peut être formulée en deux temps : Comment, ce que l'on peut appeler depuis Klossowski une ontologie du simulacre, permet-elle d'aborder d'une part des mouvements propres à la production artistique dans son ensemble et de plus en plus répandus, et d'autre part les processus de subjectivation dans leur rapport auxdits mouvements ?

La notion de simulacre renvoie avant tout à l'instauration philosophique qu'est le partage platonicien entre les bonnes et les mauvaises copies de l'Idée, et donc à une hiérarchisation (Philosophe, poète, sophiste) de différentes entités par leur rapport au Vrai. La mauvaise copie de l'Idée est celle qui simule une ressemblance avec le vrai et, se faisant passer pour lui en l'occultant, ne re-présente aucune réalité sous-jacente et essentielle. En termes platoniciens, *phantasma* et *eidôlon* (deux origines de *simulacre* dont découleront *fantôme*, *phantasme*, et *idole*) s'opposent à *eikôn* (qui deviendra *icône*) et à *eidos* : l'image vraie re-présentant la forme intelligible¹. Il s'agit du « faux-semblant » de l'*eidôlon* ontologiquement dégradé produit par le peintre, ou par les simulations verbales du sophiste et du poète qui misent sur l'effectivité du langage en lui-même et sans référence au Vrai² (Platon 1969 ; Deleuze 1969 : 296 ; Vernant 1979 : 112-117). Le rejet platonicien répond au danger de l'*effet* dont le simulacre est porteur : en tant qu'imitation de second degré le simulacre remet en question la prévalence de l'Idée considérée comme la forme intelligible du vrai, puisqu'il réduit son expression à une simulation sans fondement. L'effectivité du simulacre révèle l'inaccessibilité de l'Idée et sa réduction à un modèle *apparent*, désigné uniquement par des copies de premier degré ; langage référentiel et arbitraire, objets ontologiquement adéquats car ustensilaires.

Une remontée des simulacres récuse donc en premier lieu les distinctions ontologiques hiérarchisées par Platon. Suivant Nietzsche dans *Le crépuscule des idoles*, l'abolition du Monde-Vrai implique celle du monde des apparences – c'est leur opposition qui est dépassée (Nietzsche 1985 : 96), et ne reste que la simulation que Deleuze décrit comme « puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction » (Deleuze 1969 : 303). Une fois abolie l'opposition de

¹ Nous verrons cependant que cette première occurrence du simulacre sera complexifiée par différentes réévaluations. Le renversement du platonisme par le simulacre étant une question ouverte et débattue, nous renvoyons à deux solides études concernant le dedans et le dehors de la « vraie » philosophie autour de Platon : Mattéi 1983 ; Cassin 1995.

² Voir également, concernant les « simulacres parlés », le langage du sophiste « en tant qu'il est analogue à l'art du peintre » : Cassin 1995 : 348-349.



l'apparence et du vrai, la valorisation gnoséologique du simulacre repose sur son effectivité³. Ainsi les mots de Klossowski dans son *Nietzsche et le cercle vicieux* : « La simulation étant l'attribut de l'être même, elle devient aussi le principe même de la connaissance » (Klossowski 1969 : 201), se prolongent dans une fictionnalisation de la connaissance que Vincent Descombes exprime clairement : « *Fictio* (supposition) se rattache à *ingere* (façonner, modeler, figurer) : le discours vrai est une fabrication, un montage. Le savoir n'est pas vision correcte, mais production efficace de simulacres » (Descombes 1978 : 158).⁴

Chez Klossowski l'ontologie du simulacre connaît de nombreuses expressions relatives aux différents supports qu'emprunte l'auteur ; qu'il s'agisse d'essais, de récits littéraires, ou encore d'œuvres picturales, chaque medium aborde dans une certaine perspective l'abolition du régime de l'identité. La problématisation de l'identité du sujet y occupe une place centrale, dans la mesure où elle est questionnée par différentes voies : la question de la perversion-dissolution et son corollaire, le problème de l'individuation et de l'information, ou de l'insufflation, le rapport au code des signes quotidiens et à la fiction du pronom personnel, ou encore la sémiotique pulsionnelle de l'expérience de pensée dans une fallacieuse subjectivation. Mais avant de revenir sur ces points, il nous faut élargir un aspect de la simulation. Car, en effet, il nous semble pertinent de voir l'abolition de la prévalence ontologique de l'original dans d'autres champs, et plus précisément de revenir sur le déclencheur artistique de l'épuration platonicienne.

Simulation et culture

Si dès son origine le simulacre désigne, en plus de la parole sophistique, les copies de second degré que sont les créations artistiques vis-à-vis de l'Idée Vraie, le renversement dont il est ici question peut également s'appliquer à la production artistique elle-même. Autrement dit, désessentialiser le langage et la connaissance qu'il produit, implique également d'abolir la supposée essence, l'identité de l'œuvre d'art. Cette abolition est à voir à différents niveaux, de la production elle-même de l'œuvre (dans sa matérialité et sa reproduction) aux rapports à percevoir entre différentes créations (relations internes, de forme ou de contenu). Ainsi donc le dépassement d'une logique binaire et ontologiquement hiérarchisée entre original et copie, modèle et reproduction, nous pousse à percevoir le champ de la création artistique dans son ensemble selon une logique simulative.

³ « La simulation désigne la puissance de produire un *effet*. [...] C'est au sens de "signe" , issu d'un processus de signalisation [...] » (Deleuze 1969 : 304). Retour à une sophistique : Vernant décrit la dégradation platonicienne de l'*eidolôn*, qui perd sa fonction gnoséologique et se mue en non-être (Vernant 1979 : 111-112).

⁴ Enfin, si ce cadre général connaît des complexifications singulières et propres à l'œuvre de Klossowski, il peut néanmoins être désigné par les quelques mots de Deleuze ouvrant *Différence et répétition* : « Le primat de l'identité [...] définit le monde de la représentation. Mais la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique. Le monde moderne est celui des simulacres. L'homme n'y survit pas à Dieu, l'identité du sujet ne survit pas à celle de la substance. Toutes les identités ne sont que simulées, produites comme un "effet" optique, par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition » (Deleuze 1968 : 1).

Il va sans dire, évidemment, que nombre de noms pourraient à ce stade être invoqués afin d'affiner et de préciser nos observations. C'est le cas notamment de l'œuvre de Baudrillard à laquelle notre terminologie ne peut être indifférente – *Simulacres et Simulation* (1981)⁵ parmi d'autres. Néanmoins, et en dépit de l'intérêt que la pensée de Baudrillard suscite chez nous, deux réserves nous retiennent : d'une part, l'ouvrage cité est lié à bien d'autres aspects et développements de l'œuvre de Baudrillard sur lesquels nous ne pouvons pas ici nous attarder, d'autre part, s'agissant de proximité terminologique et conceptuelle, nous pourrions tout aussi légitimement intégrer à notre propos les pertinentes analyses de Lyotard (1971 ; 1973 ; 1974), l'anthropologie historique de Stoichita (2008), la théorie cinématographique de Bertetto (2015), ou encore nous étendre sur les apports de Vernant (1979), de Mattéi (1983) ou de Cassin (1995). Autrement dit, notre inquiétude est pour l'heure d'esquisser un certain nombre d'observations générales susceptibles d'être approfondies par divers apports historiques, esthétiques, politiques ou sociologiques.

Le premier niveau de cette transformation perceptive peut être historicisé, car, en tant qu'il touche les modes de production, mais surtout de re-production des œuvres, il se rapporte aux remarques fondatrices mais néanmoins modulables de Benjamin. Dans son célèbre texte de 1939 intitulé « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (Benjamin 2000 : 275-282) Benjamin oppose deux moments du développement des arts : l'un où l'œuvre se caractérise par son unicité, son aura, et sa fonction culturelle, l'autre où sont mises en avant la reproductibilité technique de l'œuvre, son ubiquité, et sa fonction politique ou idéologique. Or, contrairement au constat de Benjamin de la perte de l'*aura* de l'œuvre d'art dès lors que l'œuvre est techniquement reproductible ou créée dans une logique de reproduction, dans notre perspective la triade unicité-authenticité-aura peut être désolidarisée. Si la relation biunivoque instaurée entre aura et unicité a déjà été questionnée (Heinich 1993 ; Latour et Lowe 2011 ; Kemp 2012), c'est qu'elle est tendanciellement réductionniste et exclut du domaine des rapports culturels ou « authentiques » à l'œuvre toute création reproduite. Par ce terme nous entendons des rapports d'affection (dé-)subjectivante, ce que Benjamin nomme le recueillement, qui sont selon l'auteur remplacés par une appréhension divertissante de l'œuvre reproduite – Baudrillard dirait consumériste – soumise à des déterminations exclusivement idéologiques ; la fonction politique chez Benjamin.

Or, au vu des développements techniques qui touchent la création artistique dans sa (re)production, qui plus est depuis l'avènement des nouveaux médias et des

⁵ Une occurrence suffira peut-être à indiquer les problèmes de compatibilité (ou de point de vue) que nous rencontrons, notamment selon sa perspective sociologique, avec le texte de Baudrillard : bien qu'elle donne lieu à des propositions épistémologiques que nous partageons, cette perspective nous semble contraire à la simulation du point de vue de l'ontologie, telle que nous l'abordons. Si la simulation suppose des problèmes *factuels*, ces derniers ne permettent pas selon nous de *définir* en retour la simulation. La divergence avec le point de vue ontologique émerge lorsque Baudrillard, après avoir abordé l'interprétation fluctuante de l'actualité (Watergate, attentats), caractérise la simulation par la « *précession du modèle* » (1981 : 30-32), quand sa portée ontologique est précisément selon nous l'abolition de l'*opposition* entre modèle et copie.

possibilités qu'ils offrent, il semble suranné de maintenir une distinction binaire qui oppose de manière exclusive le recueillement de l'esthète et le divertissement dirigiste et mercantile des masses. Bien évidemment ces derniers seront maintenus en tant que pôles extrêmes d'un rapport à la culture et aux œuvres, néanmoins ils ne nous permettent plus d'exclure ce que la culture élitiste désigne par culture-pop d'une analyse générale de la production culturelle, et surtout du rapport constituant que les individus entretiennent avec elle. Cette complexification peut également être perçue, eu égard aux changements technologico-médiatiques récents, dans ce qu'Eloy Fernandez Porta (2007) appelle *afterpop* : cette notion s'oppose à la vision simpliste de l'objet pop véhiculée de Adorno à McLuhan, en soutenant que ce dernier devient de plus en plus sophistiqué et suppose différents niveaux de réception. Ajoutons à cela qu'une opposition marxienne de Baudrillard (1972 : 200-210) à McLuhan révèle un aspect que nous investirons : la consommation – unilatéralité de la production – ne peut envisager sa propre fêlure, rendue possible par des développements technologico-culturels ultérieurs qui sont des moyens d'appropriation. Entendue comme un régime de simulation où l'unicité-essentielle ne se distingue plus radicalement des copies, la production culturelle est donc à lire à l'aune des effets engendrés individuellement ou collectivement. Cette production dite simulative serait une acception élargie de ce que Deleuze (1969 : 305) perçoit du simulacre dans le Pop Art – multiplication sérielle qui se retourne en simulacre – contrairement à ce qu'en dira Baudrillard du point de vue de la pure consommation (1972 : 122-126). De même nous resterons à distance du propos de Baudrillard (1972 : 114-122) lorsqu'il maintient *l'original* et *l'authenticité* dans l'art contemporain en les rattachant à la subjectivité de l'artiste.

Une seconde modification perceptive nous pousse à nous focaliser non plus sur des objets d'art ou éléments culturels distincts par leur supposée identité, mais sur leurs rapports internes. Admettre qu'il n'y a plus d'essence dans les œuvres nous mènera en effet à considérer ces productions en termes de reconfiguration de formes et de contenus, en bref comme une continuelle remise en jeu de signes. Si cette dynamique se veut vague c'est avant tout dans la mesure où elle doit proposer une logique générale susceptible d'être affinée, complexifiée selon les modes de production propres à chaque champ artistique. Ainsi, par leur attention relationnelle au niveau de la littérature, l'intertextualité ou la transtextualité (Genette 1982) peuvent être considérées comme des spécifications textuelles de cette dynamique, que nous pouvons appeler intersémiotique générale, et esquisser avec Deleuze (1985 : 44) dans sa reprise cinématographique des théories de Peirce et de Hjelmlev, comme un « système des images et des signes indépendamment du langage en général ». Cette perspective serait à éprouver dans chaque champ artistique selon des variétés de dispositifs, et à l'avantage extra-textuel de prendre en compte les phénomènes d'intermédialité. Il ne s'agit pas d'écarter l'ensemble de la production artistique sous un modèle paradoxalement unificateur, mais d'observer des degrés d'intégration à cette logique, des points saillants qui la rendent opératoires ou heuristiques. Cette généralisation sous l'angle sémiotique ne doit pas occulter les singularisations propres à chaque domaine de création. Les dispositifs ne sont pas noyés dans le bain sémiotique préalable que nous esquissons, ils impliquent

divers modes de production de sens qui suscitent une explicitation ultérieure, de manière à nous prémunir contre une quelconque tendance réductionniste. Sans pouvoir nous étendre sur ce changement de perspective, nous nous contenterons de deux observations :

Premièrement cette dynamique de remise en jeu n'est pas nouvelle, elle est amplifiée et rendue plus visible par diverses avancées technologiques récentes. Une logique de reconfiguration pourrait déjà être vue dans les pratiques séculaires du pastiche, de la parodie, de l'hommage, de la reprise ou plus récemment du *remake* et de l'adaptation au cinéma. À quoi l'on peut ajouter les pratiques artistiques de détournement dans leur ensemble.

Deuxièmement, l'amplification qui rend plus visible que jamais le caractère simulatif de la production artistique est à chercher du côté du cinéma et de la musique. Lorsque l'on parle de points saillants il est précisément question d'œuvres *qui ne sont que* remises en jeu d'éléments existants : on évoquera donc le justement nommé *The Movie Orgy* de Joe Dante et Jon Davison, film de 1968 uniquement composé à partir d'échantillons d'autres films, de journaux et séries télévisées, et de publicités⁶. Il en va de même de *Endroducing...* album du compositeur de musique électronique DJ Shadow paru en 1996, lui aussi entièrement produit à partir de ce qu'on appelle des *samples*, ou échantillons, issus de divers media. L'art du *sampling* ou échantillonnage, inhérent à la culture hip-hop (musique littéralement créée à partir du *sampling* de vinyles de *rythm'n'blues* et de *funk*) et d'autant plus à celle de la musique électronique, a une généalogie et une descendance. Sa généalogie serait multiple et nous mène aussi bien à Pierre Schaeffer, inventeur et théoricien de la musique concrète qui dans les années 1950 se servit d'extraits d'émissions radiophoniques comme base de ses expérimentations (Kosmicki 2010 : 99), qu'à des peintres et des écrivains. Pensons par exemple aux collages de Braque et de Picasso, ou du dada Erwin Blumenfeld, réalisés au début du XX^e siècle, ou encore à l'écrivain John Dos Passos qui intègre à ses fictions des textes extra-littéraires tels que des coupures de journaux ou des discours politiques.

La descendance du *sample*, de son côté, serait à trouver dans deux champs. Le premier est un large mouvement culturel, émergé au début des années 2000, défini comme hantologie, ou art de la hantise, et qui s'exprime principalement dans le domaine musical, cinématographique, et photographique. Cette dénomination inspirée du langage de Derrida (1993) regroupe notamment des œuvres produites à partir d'échantillons issus d'un passé révolu et remis en jeu dans un nouveau matériau sonore et/ou visuel⁷. Que l'on évoque également Harun Farocki, dont l'œuvre intitulée *Parallel* utilise comme matériau des images numériques issues de

⁶ Ajoutons à cet exemple les très nombreux cas d'insertions d'images référentielles (journaux télévisés, discours politiques) au sein de fictions cinématographiques qui, bien qu'ils aient souvent pour fonction d'affermir le réalisme d'un film, permettent néanmoins de créer des *uchronies* intéressantes.

⁷ Voir : URL : <https://www.playlistociety.fr/category/series/hantologie/>, consulté le 26 septembre 2017. Hantologie musicale que l'on trouve chez des artistes tels que Burial, Boards of Canada, Philipp Jeck ou encore Valentin Stip. Derrida ne manque pas d'insister sur la radicalité de cette « logique de la hantise », qui serait « plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être » (Derrida 1993 : 31).

jeux-vidéos. Dans un second temps arrêtons-nous sur une remise en jeu largement répandue dans ce que l'on appelle grossièrement la culture internet, l'amalgame hybride qui se fait appeler *mème*. Ce terme, *meem* en anglais, a deux définitions dans le *Oxford english dictionary*, que nous traduisons par :

1) Un élément d'une culture ou d'un ensemble de comportements transmis d'un individu à un autre par imitation ou par un quelconque autre moyen non-génétique. [définition issue de la biologie de Richard Dawkins]

2) Une image, une vidéo, ou un morceau de texte, typiquement humoristique, qui est copié et rapidement répandu par les usagers d'internet, souvent avec de légères variations⁸.

Si cette double définition lie le biologique (mimétisme et *mimesis*⁹) à des aspects techniques, esthétiques et sociologiques, évitons une assimilation qui déformera toute interprétation politique : le cinéma des masses (Benjamin) n'est pas la télévision des foyers abêtis, qui n'est pas Internet et ses agencements virtuels ; l'écran n'est pas Un. Pour s'en convaincre – et se défaire d'une lecture politique hâtive – il suffit de considérer les différences, au niveau du dispositif et des possibilités d'action, qui distinguent la télévision d'Internet. Si la *consumation* s'applique globalement à la production-réception télévisuelle, il en va autrement des créations nées sur la « toile » et du régime de production que permet l'ordinateur.

Dans cette descendance un facteur devient donc déterminant qui est celui de l'appropriation. La pratique du *sample*, le champ de l'hantologie ou celui du même poussent à une perception active orientée par la question « que puis-je faire de ce matériau sonore ou visuel dans une nouvelle création ? ». À l'extrémité de cette logique, la définition même du même suppose l'appropriation et la propagation rapide de l'élément culturel simulé¹⁰. Bien que ces modes de production ne traitent pas identiquement les ensembles de signes qu'ils remettent en jeu, la création comme simulation trouve chez Klossowski des éléments d'analyse qui subsument des questions de subjectivation, la dimension itérative de la création comme répétition différentielle, et la réception active voire productive. Ainsi lit-on dans « Protase et Apodose » un propos sur la littérature et la peinture qui peut selon nous être étendu :

Or, c'est l'« illisible », produit de la *réitération*, qui affirme l'obsession (*incommunicable*). L'« illisible », sous ce rapport, me semble ici recouvrir ce que Roland Barthes aujourd'hui nomme le *scriptible* ; le lecteur, pour ne plus rester le

⁸ Source : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/meme>. Consulté le 26 septembre 2017.

⁹ Pour une lecture de la *mimesis* plus proche de l'altération que de la représentation-imitation voir : Waelti 2015.

¹⁰ L'on peut ajouter à cette dynamique les Youtube Poops (YTP), vidéos généralement humoristiques qui ne sont qu'un assemblage d'extraits vidéos et sonores divers (émissions et journaux télévisés, dessins animés), structurés de manière à produire des énoncés inattendus en coupant les mots des séquences initiales au niveau syllabique. Pour une lecture non-altière de ces phénomènes culturels, voir l'émission *Bits* produite par arte, et particulièrement les épisodes intitulés « Mêmes » et « Poop art » : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=N5dm7Nf2PmE> ; https://www.youtube.com/watch?v=gUw_uOMLZkA. Consultés le 28 septembre 2017.

simple 'consommateur d'un texte', est convié à 'produire' lui-même le texte, à partir de sa *scriptibilité*, opposée à la lisibilité consommable.

[...]

Toute invention d'un simulacre présuppose le règne des *stéréotypes* antérieurement prévalents, car ce n'est que pour se construire avec leurs éléments qu'il les déconstruit et parvient à son tour à s'imposer en tant que stéréotype. [...] qu'on définisse le stéréotype au sens le plus étroit : toute forme *schématisée par l'usage* en tant qu'elle exprime la part *licitement dicible* d'un fait vécu. » (Klossowski 1970 : 16, 19)

La théorie klossowskienne de la production des simulacres peut s'appliquer aux cas de simulation précédemment cités, à commencer par la *scriptibilité* d'une œuvre comme préalable à sa remise en jeu itérative et créative. Cette théorie a cela d'intéressant qu'elle met en lien deux aspects qui nous servent ici de jalons ; la simulation comme création à partir de signes préexistants, et le rapport de la production-réception à une subjectivité dissoute dont les pulsions incommunicables exigent d'emprunter le "code des signes quotidiens", le même qui impose la fiction du pronom personnel – *je*. En cela il y a dans la création un continuel mouvement de reprise-imposition où le simulacre, entendu comme une matérialisation-imitation d'un phantasme inexprimable, empruntant le code des signes institués, s'impose lui-même et devient un stéréotype qui servira à d'autres productions, et ainsi de suite *ad infinitum*. Cette forme élargie de lexicalisation d'éléments culturels divers, par un phénomène que l'on pourrait dire de stratification, témoigne également de la complexification progressive de l'objet culturel que désigne l'*afterpop*.

« Le stéréotype même répond d'abord aux schèmes normatifs de notre appréhension visuelle, tactile ou auditive, schématisation qui conditionne notre réceptivité première » (Klossowski 1984 : 77). Or ce conditionnement de notre réceptivité première est précisément ce qui, selon une logique de création simulative telle qu'elle apparaît dans les occurrences abordées, se complexifie dans la vitesse accrue du mouvement et de la stratification des signes. Notre perception serait ainsi conditionnée par ce que nous pouvons appeler l'accélération de l'imposition du simulacre comme stéréotype. Autrement dit, une accélération de l'intégration au système des signes institués, du simulacre en tant qu'expression singulière d'un indicible phantasmatique ; contrainte pulsionnelle incommunicable dont le simulacre est un *valoir pour*, un signe échangeable. Comme l'écrit Klossowski à propos de Nietzsche :

Si le phantasme est dans chacun ce qui en fait un cas *singulier* pour se défendre contre la signification institutionnelle que lui donne le groupe grégaire, le cas singulier ne peut pas ne pas recourir au simulacre : soit un *valant pour* son phantasme autant que pour un échange frauduleux entre le *cas singulier* et la *généralité grégaire* (Klossowski 1969 : 367).¹¹

¹¹ « De l'humeur (pulsion ou répulsion) à l'idée, de l'idée à sa formulation déclarative, s'opère la conversion du phantasme muet en parole : car celui-là ne nous dira jamais pourquoi il est voulu par nos impulsions. Nous l'interprétons sous la contrainte de l'ambiance ; celle-ci est si bien installée en nous-mêmes par ses propres signes que, au moyen de ceux-ci, nous n'en finissons pas de nous déclarer à nous-mêmes ce que l'impulsion peut bien vouloir : voilà le phantasme. Mais sous sa propre contrainte nous simulons ce qu'il "veut dire" par notre déclaration : voilà le simulacre » (Klossowski 1969 : 366).

Alors intervient une dimension de la subjectivité créative et réceptive dans un régime de simulation, et ainsi le dernier aspect de notre propos : quels processus de subjectivation ou d'individuation sont concevables dans de tels mouvements simulatifs, à compter qu'ils ont lieu dans un flux d'information, de création-appropriation de signes divers bien plus rapide depuis l'avènement des nouveaux médias ?

Sujet-affect-flux

Une bifurcation à partir du Nietzsche de Klossowski peut ici être envisagée, qui dessine une explication complémentaire des processus d'individuation continue sous l'angle de l'affect. Il s'agit d'un aspect particulier – que nous simplifierons pour des besoins de brièveté – de la théorie de l'individuation établie par Gilbert Simondon (1989). L'intérêt que nous y trouvons repose sur sa compatibilité avec la conception ouverte et mouvante – métastable dirait Simondon – de la subjectivité élaborée par Klossowski, et surtout dans les prolongements opératoires qu'elle offre. Sans nous attarder sur la prévalence donnée par Simondon, comme par le Nietzsche de Klossowski¹², à l'affect dans les mouvements d'individuation (Simondon 1989 : 99-100), ce qui nous intéressera est la rencontre individuante que l'œuvre de Simondon suppose entre une subjectivité métastable – soit une unité temporaire dont l'équilibre peut être rompu par un élément externe – et une singularité (Morizot 2016).

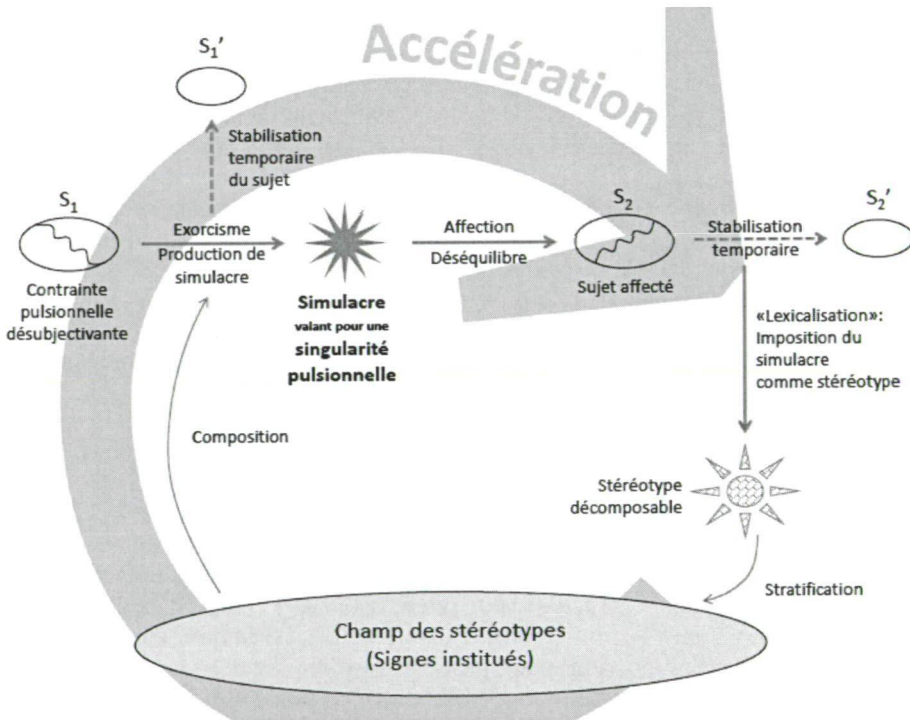
La singularité en tant qu'élément provoquant une rupture du précaire équilibre subjectif (Debaise 2004) indique deux directions. Celles-ci sont dans notre cas la création et la perception-réception du simulacre, qui se poursuit dans ce que Simondon appelle le transindividuel, non sans rapports avec l'écologie mentale de Guattari dans la mesure où il désigne des individuations collectives. Si le phantasme, comme contrainte pulsionnelle chez Klossowski, produit un *cas singulier* donnant lieu à un simulacre qui vaut pour lui, ce dernier sera la singularité que rencontre l'individu métastable et qui le contraint, en tant qu'affect, à une reconfiguration. Cette stabilisation temporaire de « l'unité individuelle » que l'on rencontre du côté créatif et du côté réceptif du simulacre, intégrée dans le mouvement accéléré de la production artistique simulative que nous avons esquissé, nous indiquerait donc que nos continues reconfigurations subjectives s'accélèrent également.

La double stabilisation temporaire *via* un simulacre (créative ou exorcisante comme dirait Klossowski, et réceptive-affectée) serait une étape préliminaire au devenir-stéréotype, à la lexicalisation du simulacre par ce que l'on pourrait appeler un agencement-sujet. D'où alors une accélération de l'imposition du simulacre comme stéréotype (ce que désigne stratification de l'*afterpop*), qui dans

¹² « Sous ce rapport [affection de l'unité du suppôt], Nietzsche retient le terme *d'affect* — cela pour rendre leur autonomie aux *forces qui, subordonnées* à l'«unité» fallacieuse du suppôt, la modifient et la rendent mouvante et fragile. Produit lui-même de cette «abréviation de signes», le suppôt tout de même se *«pense» au-delà des signes proprement dits* que sont les mouvements impulsifs : donc mouvements, selon Nietzsche, valant pour des gestes interprétables, au même titre que ceux que le suppôt exécute, qu'il se taise ou parle » (Klossowski 1969 : 79).

l'accélération de la circulation des signes apparaît comme le résultat de stabilisations individuelles temporaires toujours plus nombreuses. Ce processus à deux directions (vers et à partir du simulacre), peut alors rendre raison de la *scriptibilité* ou *appropriation* évoquée plus haut concernant l'état actuel de différents champs culturels : ces deux termes analogues seraient à envisager comme une « stéréotypisation » ou lexicalisation du simulacre qui, une fois dégradé et intégré aux signes conventionnels, peut redevenir le matériau d'une création. La double effectivité (dé-)subjectivante du simulacre créé ou reçu, signe d'une contrainte pulsionnelle ou singularité déséquilibrante, pourrait être désignée par le terme tout klossowskien d'*insufflation*.

Représentation schématique des processus touchés par l'accélération



Extraite du *Baphomet* (1965), roman spéculatif vertigineux de Klossowski qui met en scène des identités immatérielles, des souffles, qui s'interpénètrent, l'insufflation désignerait la capacité du simulacre à informer, au sens désuet de *façonner*, une subjectivité. Ce signe qui *vaut pour* la contrainte pulsionnelle et l'exorcisme, s'il a majoritairement chez Klossowski les traits de l'image et du langage, peut selon nous être perçu dans d'autres champs de la création. Nous tendrons ainsi à radicaliser, au

vu de ce qui précède, et à élargir le rapport spectatorial tel que le décrit Étienne Souriau, soit un « fait subjectif qui met en jeu la personnalité psychique du spectateur » (Souriau 1951 : 238). Radicalisé avec Simondon écrivant que « vivre est perpétuer une permanente naissance relative » (Simondon 1989 : 171), nous pouvons élargir ce rapport de l'image à l'image-mouvement et au son. L'insufflation ne se limite pas à l'image spéculaire, tant que la simulation, et par elle l'information, peut emprunter d'autres signes, sonores et mouvants. Il s'agit par là de reconnaître au simulacre une force de (dé-)subjectivation continue qui, après exorcisme stabilisant, passe par une affection déstabilisante du « sujet », suivie d'une transformation du simulacre en stéréotype qui stabilisera temporairement ledit sujet. Le simulacre digéré en stéréotype intègre le champ des signes institués dans un processus de stratification, après quoi ses éléments deviendront les composantes d'un nouveau simulacre qui derechef exorcisera puis affectera.

Dans ce processus à double sens il nous a semblé important de signaler deux éléments nouveaux : premièrement, une appréhension sémiotique et simulative de la production culturelle éclaire les dynamiques d'appropriation des œuvres – leur *scriptibilité* – et le devenir-stéréotype de leurs éléments ; deuxièmement, rattachées aux subjectivations du point de vue de l'affect, ces observations permettent de désigner des processus de plus en plus répandus, et qui tendent à montrer, en vertu de la vitesse accrue de la circulation des signes, qu'avec elle les subjectivations temporaires tendent à se multiplier toujours davantage. Un aspect empirique de cette tendance est visible dans le dispositif qui met en relation les usagers d'Internet. La circulation de l'information y subit une accélération et une massification qui constitue de plus en plus rapidement des agencements dans lesquels l'institutionnalisation des signes – leur lexicalisation – est d'ordre communautaire et virtuel. Passant hors des canaux traditionnels de la hiérarchisation culturelle¹³, cette nouvelle circulation des signes mettant en réseau des utilisateurs-créateurs amplifie les processus déjà visibles de part et d'autre de la simulation telle que nous l'avons abordée.

La capacité de cette singularité simulée à affecter – « Les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme [...] » (Deleuze – Guattari 1991 : 169) – lie finalement deux niveaux d'individuation par la médiation de ce que Simondon appelle une « charge de réalité préindividuelle » (1989 : 19). Cette charge conçue comme potentiel, si elle permet l'individuation psychique selon Simondon, doit également lier des individus pour que ce lien « s'individue en unité collective », c'est la catégorie du « transindividuel » (Simondon 1989 : 19). Or pour revenir aux récents modes de création simulative, le double mouvement du simulacre qui s'y déroule, extériorisant et affectant, désigne à la fois une subjectivation individuelle et collective, celle de l'individu métastable dans la communauté. Ce que Félix Guattari décrit dans *Les trois écologies* comme « les dimensions intrinsèquement évolutives, créatrices et auto-positionnantes des processus de subjectivation » (Guattari 1989 :

¹³ À ce titre nous pouvons songer aux liens esquissés, dans les deux numéros de l'émission *Bits* cités plus haut (« Mêmes », « Poop art »), entre certains aspects de la culture internet et des dynamiques propres aux avant-gardes, notamment à l'analogie qui y est faite entre le « Poop art » et le situationnisme.

25) sont d'autant plus saillantes dans l'aspect communautaire des plus récents exemples de création simulative. Dans l'art du *sample* comme dans la culture internet du même, l'on a affaire à ce que Guattari identifie chez Proust et qu'il nomme des « ritournelles existentielles comme foyer catalytique de subjectivation » (Guattari 1989 : 38). Ces remises en jeu illustrent des « sémiotiques processuelles » dans l'ère post-médiatique appelée par Guattari, en tant que « réappropriation des media par une multitude de groupes-sujets, capables de les gérer dans une voie de resingularisation » (Guattari 1989 : 9, 61). Ajoutons qu'à une heure où la bien mal nommée « post-vérité » semble jeter le discrédit sur toutes les sphères de l'information, il importe d'autant plus de distinguer les instrumentalisation haineuses des nouveaux réseaux (*Alt-right*), des réappropriations critiques mais constructives.

De ce point de vue nous pouvons réévaluer une certaine continuité entre différents mouvements culturels simulatifs selon des modalités diverses. Que ces derniers désignent une grande variété de dispositifs, exigeant des lectures singulières, ne doit pas cacher une communauté de simulation : les différents niveaux de scriptibilité et d'insufflation, toujours plus présents. L'observation de Guattari était annonciatrice des plus actuels parangons d'une culture ni populaire ni élitiste, dont une perception adéquate demande de prêter attention aux mouvements qui les régissent, à leur accélération, comme aux simulacres de sujets, individuels et collectifs, qu'ils informent.

chercheur indépendant
Thibaut.vaillancourt@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

Articles

DEBAISE, Didier (2004). « Le langage de l'individuation », *Multitudes*, n° 18, 101-106.

DESCOMBES, Vincent (1978). « La vérité du vrai », *Critique*, n° 369, 156-164.

KLOSSOWSKI, Pierre (1970). « Protase et Apodose », *L'Arc*, n° 43, 8-20.

KOSMICKI, Guillaume (2010). « Musique techno, mix, sample », *Gradhiva*, n° 12, 99-115.

LATOURE, Bruno et LOWE, Adam (2011). « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », *Intermédialités*, n° 17, 173-191.

SOURIAU, Étienne (1951). « La structure de l'univers filmique », *Revue internationale de filmologie*, n° 7-8, 231-240.

WAELTI, Slaven (2015). « Simulation et souveraineté. Bataille, Klossowski, Kittler », *Europe*, n° 1034-1035, juin-juillet 2015, 115-139.

Ouvrages

- BAUDRILLARD, Jean (1972). *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris : Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et Simulation*, Paris : Galilée.
- BENJAMIN, Walter (2000). *Œuvres*, t. III. Traduit de l'allemand par M. De Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris : Gallimard.
- BERTETTO, Paolo (2015). *Le Miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable*. Traduit de l'italien par A. Scicchitano et H. Carquain, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- CASSIN, Barbara (1995). *L'effet sophistique*, Paris : Gallimard.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*, Paris : Presses universitaires de France.
- DELEUZE, Gilles (1969). *Logique du sens*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1993). *Spectres de Marx*, Paris : Galilée.
- FERNANDEZ PORTA, Eloy (2007). *Afterpop : La literatura de la implosion mediatica*, Cordoba : Berenice.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- GUATTARI, Félix (1989). *Les trois écologies*, Paris : Galilée.
- HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste*, Paris : Minuit.
- KEMP, Martin (2012). *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, Londres : Oxford University Press.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1965). *Le Baphomet*, Paris : Mercure de France.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1969). *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris : Mercure de France.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1984). *La Ressemblance*, Marseille : Ryôan-ji.
- LYOTARD, Jean-François (1971). *Discours, Figure*, Paris : Klincksieck.
- LYOTARD, Jean-François (1973). *Des dispositifs pulsionnels*, Paris : 10/18.
- LYOTARD, Jean-François (1974). *Économie libidinale*, Paris : Minuit.
- MATTÉI, Jean-François (1983). *L'Étranger et le Simulacre. Essai sur la Fondation*

de l'ontologie platonicienne, Paris : Presses Universitaires de France.

MORIZOT, Baptiste (2016). *Pour une théorie de la rencontre. Hasard et individuation chez Gilbert Simondon*, Paris : Vrin.

NIETZSCHE, Frédéric (1985). *Le crépuscule des idoles*. Traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris : Garnier-Flammarion. [1888].

PLATON (1969). *Le Sophiste*. Traduit du grec ancien par E. Chambry, Paris : Garnier-Flammarion.

SIMONDON, Gilbert (1989). *L'individuation psychique et collective*, Paris : Aubier.

STOICHITA, Victor (2008). *L'Effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève : Droz.

VERNANT, Jean-Pierre (1979). *Religions, histoire, raisons*, Paris : Maspero.

Lire le conte symboliste dans son rapport à l'espace

Introduction

La notion d'écosophie développée par Félix Guattari dans son ouvrage *Les Trois Écologies* (1989) offre des perspectives intéressantes dans de nombreux domaines d'analyses et la critique littéraire ne se trouve pas en reste. Selon ce concept, l'époque contemporaine est caractérisée par une interconnectivité disciplinaire, pour le dire autrement, « on ne peut pas parler de la situation écologique sans parler en même temps de technologie, des subjectivités, du capitalisme, comme on ne peut se référer à la politique sans parler d'écologie, du psychisme, des animaux, des médias ou de l'art » (Cazier 2014). Guattari souhaitait une approche holistique du problème environnemental et prônait à cet effet un regard ouvert et décloisonné permettant de rapprocher les disciplines entre elles afin de développer un mouvement harmonieux et synergique. Le tournant spatial survenu durant les années quatre-vingt-dix semble rejoindre les postulats de Guattari par la promotion d'approches comme la géopoétique, ou la géocritique, étant des démarches transdisciplinaires qui favorisent l'étude d'œuvres littéraires sous un angle particulier : celui de l'espace vécu ou représenté.

Ces disciplines nouvelles témoignent elles-mêmes d'une évolution des manières de penser. Quant à la géopoétique, d'après une citation de Kenneth White reprise par Christine Baron, elle se considère comme : « une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé » (2011). Des influences sociales, philosophiques et psychologiques se laissent ressentir dans cette approche constructiviste et rendent ainsi compte de ce modèle écosophique. Ces approches se basant à la fois sur la géographie et la littérature offrent donc plusieurs axes pour l'étude de textes littéraires et permettent, comme l'exprime Michel Collot dans son *Pour une géographie littéraire* (2014), de révéler l'idéologie d'un auteur ou d'un mouvement littéraire dans son rapport à l'espace.

À travers ce nouveau regard, nous allons tenter de reconsidérer le symbolisme, mouvement souvent perçu comme erratique, ce dont témoigne l'enquête réalisée par Jules Huret en 1891, et rendre compte de l'importance que revêt l'espace pour ses auteurs. Nous allons aussi observer, notamment à l'aide des ouvrages de Michel Décaudin et Noël Richard, qu'un nouveau rapport particulier au monde fut une des raisons principales pour lesquelles les acteurs de ce courant ont pu être déconsidérés : à trop vouloir s'extraire du monde qui les entoure et de leur époque en se complaisant dans une démarche narcissique, ils se sont vu reprocher de ne pas avoir su faire montre de cohésion. En témoigne la conférence de Paul Valéry

donnée en 1956 pour le 50^e anniversaire du manifeste de Jean Moréas. Selon lui, c'est ironiquement au cours de cet événement anniversaire que l'on peut vraiment dire que le symbolisme est né, car il n'a pas fait preuve d'intégrité esthétique durant son développement. Valéry défend néanmoins l'idée d'une identité éthique rétrospective fondée autour de l'encensement de l'existence individuelle au détriment du « suffrage du nombre » (Valéry 1957 : 691). C'est donc une idéologie commune que nous mettrons en exergue à travers l'analyse de la recherche d'un ailleurs symboliste, avant de souligner le rapport libertaire entretenu avec l'espace textuel et l'impressionnisme littéraire mobilisé par les auteurs du courant. Nos propos seront illustrés par l'étude de trois contes symbolistes de trois auteurs différents, cours récits traduisant l'ambiguïté du mouvement dont ils sont issus. « Le Récit de la dame aux sept miroirs » (1896) d'Henri de Régnier, « La Ville » (1899) de Georges Rodenbach et « Le Suaire » (1891) de Rémy de Gourmont témoigneront d'un rapport particulier établi avec l'espace allant de la personnification à la personnalisation.

Le symbolisme et la recherche d'un ailleurs

Comme le signale Michel Décaudin dès l'ouverture de son ouvrage *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française* (1960), « [p]eu de notions sont en apparence aussi confuses que celle de symbolisme » (1960 : 15). Ce courant se révèle bien difficile à saisir et à définir, aussi bien qu'à délimiter. En témoigne la réponse de Verlaine faite à Jules Huret qui l'interrogeait sur une définition du symbolisme : « Le symbolisme ?..., réplique-t-il, comprends pas. Ça doit être un mot allemand... hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche » (Richard 1978 : 122). Cette position du poète est révélatrice de l'ambiguïté du mouvement, qui s'est trouvé plusieurs maîtres à penser ou modèles, sans que ceux-ci ne reconnaissent pour autant leur influence ou vont même jusqu'à la répudier à l'image de l'auteur des *Poètes maudits* (1884). C'est en 1886 sous la plume de Jean Moréas que le courant se dote d'un manifeste paru dans le *Figaro* du 18 septembre, qui le définit comme le fruit d'une évolution artistique nécessaire, venant sonner le glas du naturalisme et de sa rigidité. Il s'agit d'un mouvement libertaire jusque dans la composition de ses œuvres où les apparences sensibles ne sont mobilisées que pour témoigner de « leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales » (Moréas 1886). S'inspirant des espaces oniriques et mythiques, le symbolisme se veut comme une échappatoire à la cruelle réalité en même temps que la révélation d'un autre monde mystique.

C'est donc d'une volonté d'un « ailleurs » dont témoigne ce mouvement : « À défaut de changer le monde, il faut lui en substituer un autre » (Bertrand, Biron, Dubois, Paque 1996 : 176), et c'est par cet « ailleurs » qu'Alfred Poizat définit le symbolisme qui « fut surtout l'entrée du rêve dans la littérature, ce fut le retournement du regard du dehors au-dedans, la contemplation du reflet des choses en nous comme une eau endormie » (Pierrot 1977 : 226). Cette attention portée au rêve est probante entre autres dans les romans *À Rebours* ou *En Rade* de J.-K. Huysmans où les passages oniriques prennent pour les personnages une importance

presque aussi concrète qu'un événement réel. Mallarmé fit même du poète celui qui « véritablement rêve éveillé » (Pierrot 1977 : 224). Les auteurs symbolistes se font héritiers de Baudelaire et se mettent à l'écoute des voix qui restent mystérieuses pour ce monde : celles que l'on a à l'intérieur de soi, celles qui permettent d'établir des analogies entre les choses, celles qui révèlent surtout une « infra-réalité ». À cet effet, l'imagination devient reine, elle est « une force supérieure capable de transformer le réel » (Pierrot 1977 : 19), et surtout capable de mettre en évidence les « correspondances », pour reprendre le terme baudelairien, de ce monde, c'est-à-dire les relations ésotériques que peuvent entretenir les choses entre elles. La réalité n'est plus telle qu'on nous la donne, et surtout, ce n'est plus elle qui nous forme : pour les symbolistes, c'est à elle de se plier à leur vision.

Cette philosophie subjectiviste est un héritage de la pensée schopenhauerienne qui marqua profondément le symbolisme. Les écrits du philosophe et sa pensée d'une « représentation » du monde eurent un impact considérable sur la conception artistique de la fin du XIX^e siècle, dont Rémy de Gourmont fit écho avec sa définition de l'idéalisme dans la préface au *Livre des Masques* (1896), terme avec lequel « nous avons le maître mot du symbolisme de cette époque » selon Michel Décaudin (1960 : 20). Ainsi, le symbolisme conçoit une échappatoire à la réalité, en soi, au sein de son être, à travers ses capacités artistiques et esthétiques. C'est justement ce qui fait dire à des auteurs comme Camille Mauclair ou Rémy de Gourmont que le symbolisme est une expression de l'individualisme dans l'art. Pour ce dernier, « la seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel » (Gourmont 1963 : 12). Nous nous rendons donc bien compte que c'est avec leur propre univers que veulent composer les artistes symbolistes, allant jusqu'à s'approprier différents mythes en les manipulant et leur conférant de nouvelles formes, dans une volonté de révéler les véritables sources de la vie. Françoise Grauby dans *La création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme* (1994), affirme que les mythes employés par les symbolistes deviennent un langage témoignant de « la prédominance du rêve sur le réel » (1994 : 7). Nous observons donc chez les auteurs symbolistes une volonté de détachement de l'esthétique naturaliste en se plongeant dans un monde moins mesquin, plus grandiose, où le milieu ne reste pas un ogre déterministe invariant.

La notion de milieu est importante dans l'opposition entre symbolisme et naturalisme. Dans ce dernier courant, le milieu contient l'héritage de Claude Bernard et de sa médecine expérimentale ainsi que celui de Darwin et de sa théorie de l'évolution, il en devient déterministe, influant sur la vie de tout individu social dès sa naissance (Citti 1980 : 45). C'est à ce fatalisme que s'oppose le symbolisme : ses artistes veulent conserver un monde malléable d'où tout individu peut s'extraire, ils s'opposent aux avancées positivistes de leur temps et veulent défendre une vie où tout n'est pas réglé et mesuré (Bertrand et coll. 1996 : 213), une vie et un monde que l'on peut redécouvrir à travers une plongée en soi. Ainsi, comme Marcel Schwob le déclare : « Si le domaine de la science est le déterminisme, le domaine de l'art est la liberté » (Jutrin 1982 : 120).

Un art mortifère

Néanmoins, fut reproché au symbolisme d'être un courant mortifère, sans pérennité possible, contribuant au divorce entre la vie et l'art. Pour la critique et d'autres mouvements littéraires, la volonté de se réfugier de la vie et de ses cruautés en recréant un monde qui ne serait qu'à soi, dont seuls les initiés auraient la clef, ainsi que la place conférée à l'idéalisme et aux mythes par rapport à l'existence réelle (Décaudin 1960 : 20), concourent à l'aspect funeste de l'art symboliste. La multiplication de courants mineurs comme le Naturisme, dont le manifeste fut lancé en 1897, ou encore l'Humanisme créé en 1902, réclamant un retour aux valeurs nationales et une reconnaissance des beautés de la vie telle qu'elle est, sans artifices, témoigne de la désaffection qui a pu être éprouvée pour les valeurs symbolistes. Des contestations ont été lancées dès 1895, par Adolphe Retté, contre Mallarmé notamment, auquel était reproché un art stérile qui refuse la vie et promulgue l'impuissance (Illouz 2004 : 72). Il est vrai qu'aux yeux de ce dernier l'art était devenu une religion, l'hermétisme y était volontairement exploité afin de faire écho aux mystères du sacré (Richard 1978 : 91), le poète allait jusqu'à donner aux mots leur sens le plus rare, issu de leur étymologie. Une véritable recherche de pureté idolâtre était cultivée se transmettant en partie à travers les fameuses soirées du mardi de la rue de Rome où nombre de noms fameux burent les paroles du maître.

Cet art au service des initiés ne pouvait évidemment pas être au goût de tous et les artistes de ce mouvement n'avaient intrinsèquement aucune raison de se mettre à la portée de qui que ce soit, étant donné leur individualisme immanent qui a pu même sombrer dans le narcissisme. Il est d'ailleurs intéressant de relever, après Françoise Grauby, l'emploi récurrent du mythe de Narcisse chez les symbolistes, héros « en quête d'une réalisation individuelle qui délaisse le social » (Grauby 1994 : 302). Selon Edmond Pilon, ce trait fut néfaste à la pérennité du symbolisme car l'empêchant de faire école (Décaudin 1960 : 56). Cette idée fut reprise par Tancred de Visan dans « L'Attitude du Lyrisme contemporain » (1911), selon qui il y avait un idéal symboliste à défaut d'école (Décaudin 1960 : 294). Il est en effet récurrent de parler des difficultés du mouvement à se créer comme institution, non seulement de par ses traits de caractère immanents, mais aussi car l'auteur même du manifeste de 1886, Jean Moréas, s'est détaché du courant cinq ans après, déclarant dans *Le Figaro* du 14 septembre 1891 que « Le Symbolisme, qui n'a eu que l'intérêt d'un phénomène de transition, est mort. » (Illouz 2004 : 71), et faisant par la suite l'apologie de sa nouvelle école romane qui promulguait un certain retour au classicisme.

Mais même s'il n'y eut pas réellement d'institutionnalisation du mouvement symboliste en son époque, nous pensons qu'un héritage fut laissé, qui peut revêtir une apparence multiple, ce que nous souhaitons étudier à travers une représentation de l'espace dans les contes symbolistes. Ce courant se caractérise, en effet, par sa recherche d'un ailleurs et pour cela, il mobilise une véritable esthétique spatiale. Afin d'être précis dans nos propos, nous nous concentrerons sur le conte, mettant de côté le roman et la poésie, qui pourraient évidemment faire l'objet d'amples travaux.

Géocritique

Dans les années quatre-vingt-dix du XX^e siècle, la géographie s'est redéfinie. Le tournant spatial a permis à la discipline de renforcer sa transdisciplinarité. L'espace « s'impose [dans la littérature] comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant » (Ziethen 2013 : 3). De ce mouvement, de nombreuses approches ont été adoptées comme la géopoétique ou la géocritique, mais nous allons surtout retenir le chemin couvert par l'analyse de l'espace depuis les théories de Montesquieu, Mme de Staël ou Taine, qui étudiaient l'influence que le milieu d'origine de l'auteur pouvait avoir sur son imaginaire. Ces « théories du reflet » (Collot 2011), ne rendaient compte que d'un espace antérieur, ayant un effet sur l'écrit, contrairement aux nombreuses approches récemment développées qui se penchent sur l'espace rendu. Les analyses de l'espace créé offrent un nouvel axe pour considérer un auteur et son mouvement, pour observer leur « monde intérieur » (Collot 2014 : 200). Nous avons pu étudier dans un premier temps de l'importance de « l'ailleurs » dans le mouvement symboliste, qui touche aussi l'espace textuel, et sans nous rattacher à une école particulière, nous allons maintenant observer ce thème selon deux approches : le rapport entre la création littéraire et l'espace, puis les représentations et les significations de celui-ci dans le texte. Cette étude se fera, comme nous l'avons signalé, à travers les contes symbolistes, récits brefs dont Collot souligne la puissance évocatoire, en ce qui concerne leur espace. En effet, ce dernier acquiert en valeur expressive ce qu'il perd en fonction référentielle (Collot 2014 : 125).

Nous pouvons distinguer dans le rapport entre le symbolisme et son espace textuel une double postulation libertaire, et cela notamment à l'aide d'éléments théoriques développés par Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* (1955). Cet ouvrage permet d'aborder la spatialisation littéraire d'une nouvelle manière qui eut une profonde influence sur les critiques et philosophes en quittant une considération temporelle et spatiale de l'espace pour se tourner davantage vers sa territorialité (Bernabei 2015 : 308). Selon Blanchot, l'espace littéraire est un moyen pour l'écrivain de fuir la réalité en se créant la sienne propre : au moment de l'écriture il n'est plus soumis aux contingences de la vie réelle, mais un nouvel univers se plie à son inspiration : « Il se protégerait du monde où agir est difficile, en s'établissant dans un monde irréel sur lequel il règne souverainement » (1955 : 47). En donnant l'exemple de Kafka notamment, Blanchot révèle que l'écriture est création d'un « espace littéraire » où l'auteur s'isole et peut expérimenter la véritable solitude dans laquelle le « Il » se substitue au « Je » (1955 : 72). Ainsi, transparait cette recherche d'ailleurs du symbolisme, cette volonté de se retrouver à travers l'activité artistique, permettant de quitter un monde où tout ne semble qu'être dicté. C'est une soif de liberté que les symbolistes revendiquent en se dressant contre le naturalisme, et même si esthétiquement le mouvement ne semblait pas uni, il l'était, comme a pu le souligner Valéry, tant dans son idéologie que dans un exil volontaire.

De plus, une autre démarche libertaire fut entreprise au sein même de l'espace textuel : une recherche du sens véritable des mots, un affranchissement de l'espace restreint qui leur était laissé par l'usage que Blanchot définit comme

« l'espace clos de la parole » (1955 : 148), et qui dans notre étude fait pleinement écho à la recherche « d'impollués vocables » réclamés par Moréas dans son manifeste de 1886. Cette démarche se retrouve chez Mallarmé qui voulait « [p]eindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit » (Richard 1978 : 77) et qui pour cela allait jusqu'à donner aux mots leurs sens les plus rares, ou ceux qui exprimaient au mieux leur étymologie. Ce décroisement des mots peut être perçu comme un héritage des correspondances baudelairiennes qui consistaient « à percevoir des analogies intimes entre le monde visible et l'univers invisible » (Richard 1978 : 37), et qui fut repris par les auteurs symbolistes, soucieux de témoigner de cet « ailleurs » tant souhaité. À travers cette recherche de nouveaux vocables, les symbolistes ont favorisé une extraction des mots de leur usage commun et reconnu pour les mettre au service de leur monde intérieur, libérant le langage de ce qu'ils considéraient être un carcan, au profit de leur vision exclusive de l'univers.

Il est aussi intéressant de remarquer que le symbolisme promeut une forme d'impressionnisme dans la littérature, ce qui n'est pas sans un certain impact sur le traitement de l'espace. Cela se retrouve dans les propos de Mallarmé où ce qui compte n'est pas la chose en elle-même mais l'effet produit. L'impressionnisme dans l'expression littéraire « s'en tient aux données immédiates de la sensation » (1938 : 16) selon Marcel Cressot : l'objet de la description devient aussi bien un catalyseur des émotions de l'auteur, mais aussi des personnages du récit, tout comme leur réceptacle. L'objet rend compte des émotions du sujet comme c'est le cas par exemple dans « Le Suaire » de Rémy de Gourmont, que nous étudierons par la suite, où « les mouettes [qui] ne jouaient plus » et « la mer [qui] respirait en silence » (Gourmont 2011 : 78) traduisent l'abandon ressenti du personnage. Dans les contes symbolistes, l'espace représenté a un statut bien supérieur à celui d'un simple cadre, comme le relève Michel Collot pour la poésie et les récits contemporains dans lesquels la promotion de l'espace, « ne signifie pas nécessairement une déshumanisation ou un objectivisme radical. Elle peut être au service d'une redéfinition du sujet lyrique ou du personnage, devenus inséparables du paysage qui les entoure » (Collot 2011). Personnages et espaces deviennent intriqués, la pensée de l'un peut avoir des effets sur la représentation de l'autre et l'aspect de l'autre peut influencer sur pensées de l'un.

Afin d'illustrer nos propos sur l'importance de l'espace au sein du courant symboliste, analysons les trois contes retenus qui confèrent chacun un statut particulier au lieu, dont l'importance se révèle notamment à travers une personnification qui peut évoluer jusqu'à faire de l'espace un personnage à part entière.

« Le Récit de la dame des sept miroirs » – Henri de Régnier

Ce récit est conduit par une narratrice anonyme dont le père, propriétaire d'une imposante demeure, meurt au début de l'histoire. Suite à cette perte, la jeune fille se retrouve de plus en plus seule, les serviteurs de la maison mourant à leur tour, alors qu'en parallèle les jardins semblent se doter d'une vie bien particulière, mythique.

Centaures, faunes et nymphes, figures récurrentes des textes symbolistes, évoquant le désir et les pulsions sexuelles à l'image de *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé ou du « Faune » de Gourmont, font leur apparition, d'abord discrète, avant d'envahir progressivement le parc, et brutalement le château, où la narratrice s'est laissée voir nue par les nouveaux habitants du parc, dans la salle des sept miroirs.

La mobilisation de l'espace dans ce conte est intéressante à plusieurs égards comme témoignage d'une esthétique symboliste. Tout d'abord, est développé un espace onirique qui favorise l'aspect fantastique du récit. Il est remarquable que ce soit au moment où le père meurt que la propriété commence à se dégrader : « Comme si la présence paternelle imposait, autour de soi, par sa durée, une sorte d'attitude aux êtres et aux choses, les effets de sa disparition se répandirent alentour. Tout se désagrègea » (Régnier 2011 : 493). Le père disparu, un nouvel ordre se laisse envisager. La narratrice recrée l'espace que son géniteur a maintenant quitté. Pour certains critiques, cela répond à un désir sexuel qui ne peut plus trouver son assouvissement que sous couvert de fantasmes nés de la solitude de la narratrice orpheline (Régnier 2011 : 488). Il y a plusieurs éléments dans ce texte conférant un caractère onirique à l'espace représenté. Les origines de la faune mythique envahissant la propriété semblent par exemple bien mystérieuses : ces créatures pourraient être issues d'objets ayant servi à décorer la propriété, comme les tentures mentionnées lors du printemps suivant la mort du père (Régnier 2011 : 493), retrouvées alors que la jeune fille cherche à s'occuper dans la maison (Régnier 2011 : 497), animées par un vent printanier (Régnier 2011 : 493). Mais ces créatures pourraient venir aussi « de terrains incultes et de lieux inconnus » (Régnier 2011 : 495) contigus au parc et dont l'accès est ouvert depuis que l'hiver a brisé les clôtures. Enfin, tout ce bestiaire pourrait simplement surgir de l'imagination de la jeune femme, nourrie des décors de la propriété, comme pourraient le laisser penser les attributs des créatures qui semblent tirés du parc et de la maison : le « bleuâtre » du marbre du bassin (Régnier 2011 : 432), se retrouve dans le « bleuâtre » des carpes (Régnier 2011 : 494) avant de passer dans le « bleuâtre » des nymphes (Régnier 2011 : 496), de même pour le porphyre, aussi attaché au bassin (Régnier 2011 : 492), récupéré plus tard par les nymphes et les faunes (Régnier 2011 : 498). Cette multiplication d'indices contribue à brouiller les rapports de causalité du récit et favorise ainsi le développement d'un espace trouble, onirique, dans lequel il est difficile de se repérer.

Mais il est une autre dimension de l'espace du conte qui met en exergue une problématique symboliste. Dans ce courant, l'artificiel a bien souvent été jugé supérieur au naturel, sauvage et inconséquent : « La Nature, loin d'être ce témoin attentif qu'avaient cru trouver les Romantiques, apparaît comme une mécanique insensible et impitoyable » (Pierrot 1977 : 19). Cela se ressent de manière prégnante tout au long du récit qui confronte l'espace artificiel à l'espace naturel. Cette propriété, qualifiée d'« édifice d'eau et d'arbres » (Régnier 2011 : 492), alors que le père est encore vivant, est le symbole d'un espace contrôlé par l'homme, au service de son bon vouloir. Au fur et à mesure que le récit avance, le contrôle dont l'homme dispose dessus se réduit au profit de la sauvagerie qui dépossède littéralement la jeune fille de l'héritage paternel. Ce fut d'abord une fenêtre brutalement poussée par

le vent du printemps (Régnier 2011 : 493), alors que la nature épanouit ensuite sa beauté, recouvrant bassins et statues (Régnier 2011 : 493). Vient ensuite un sentiment de malaise qui envahit la narratrice dans ce parc libéré de toute influence humaine (Régnier 2011 : 495) et qui accueille en son sein des créatures dionysiaques (Régnier 2011 : 495-496). Une étape cruciale de cette dépossession de l'espace survient lorsqu'un satyre tente de saisir la jeune femme, suite à quoi elle décide de ne plus rester que dans la maison (Régnier 2011 : 497). L'exploration du château débute alors, vestige de l'artificiel à travers ses nombreuses statues et sculptures de belles roches, où la dame en arrive un soir d'automne à se couvrir d'étoffes et de bijoux pour tromper son ennui, avant qu'elle ne soit dépossédée de tout cela à son tour sous l'influence d'un vent mystérieux, découvrant sa nudité qui poussera l'ensemble des créatures mythiques à violer le dernier bastion qui n'avait pas succombé à la nature : le château et sa salle des miroirs (Régnier 2011 : 499-500). Il est d'ailleurs remarquable que toute cette faune mystique se rue sur des miroirs, objet aux sens multiples qui invoque de nombreux thèmes chers au symbolisme, dont celui de l'espace autre ou celui du double.

Ainsi, dans ce premier récit, l'espace est façonné de telle manière que ses frontières sont brouillées, il peut paraître intérieur, issu de la narratrice, aussi bien que sauvage, extérieur à elle. Les lieux décrits dans ce conte donnent l'impression de développer une volonté propre sous couvert d'une énergie barbare, dont l'objectif serait de retourner aux sources primaires de la nature. L'espace est ici personnifié, sans toutefois encore atteindre le statut d'un personnage à part entière.

« La Ville » – Georges Rodenbach

Ce conte relate la courte vie d'un jeune couple adultérin qui pour vivre pleinement son amour a décidé de se rendre dans une « ville morte » (Rodenbach 2016 : 142), que par divers indices, nous pouvons identifier comme Bruges, sujet d'un autre récit de l'auteur. Ce lieu mortifère n'aura de cesse de s'immiscer entre les deux amants avant de les laisser desséchés, sans joies ni passions, pressés de rentrer à la capitale et de retrouver les couleurs de la vie.

Au cours de ce récit, l'espace de la ville semble prendre de plus en plus d'ascendant sur la vie du couple, en même temps qu'il gagne en consistance jusqu'à devenir un troisième personnage. C'est au voisinage de ce lieu délétère que la vie du ménage semble s'être consumée. Le ciel y est bas, rapproché, donnant l'impression d'entrer dans un tableau, ou plutôt une nature morte (Rodenbach 2016 : 143), les eaux sont « inanimées » (Rodenbach 2016 : 144), le silence règne partout et tout, jusqu'à l'odeur de la ville (Rodenbach 2016 : 148), ne semble être que rappel de la mort. Rodenbach donne l'impression d'avoir rapproché son couple d'un corps malade et contagieux, siège d'épidémies (Rodenbach 2016 : 145). De plus, la ville ne se montre pas seulement passive mais douée d'une volonté et d'émotions dont il faut prendre conscience (Rodenbach 2016 : 144). Le couple se demande même si elle leur en veut de quelque chose : « Est-ce que la ville religieuse en voulait à leur amour ? » (Rodenbach 2016 : 147). Elle apparaît finalement comme une entité destructrice responsable de ses actes : « La Ville morte fana l'art nouveau, comme

elle avait fané l'amour nouveau » (Rodenbach 2016 : 149), passage où il faut remarquer la majuscule conférée au lieu. Ainsi, l'exil amoureux, le renouveau souhaité, se retrouve contaminé et condamné par un lieu mortifère qui en est devenu une entité personnifiée comme le reconnaît l'amant lorsqu'il s'exclame : « Oui ! c'est la faute de la ville ! » (Rodenbach 2016 : 150).

Ce conte va donc plus loin que le précédent dans la personnification de l'espace, et cela va jusqu'à contraindre le temps. Le rapport spatio-temporel dans « Le Récit de la dame aux sept miroirs » conférait un avantage à la temporalité et à l'avancement des saisons dont le lieu était dépendant. Dans « La Ville », c'est l'inverse qui se produit, le couple perd ses repères, retarde ses projets, les journées se font monotones et il devient nécessaire de les user à l'aide de lentes promenades (Rodenbach 2016 : 145) ; le temps se retrouve lui aussi à être délétère, contagieux à son tour. Une toute-puissance néfaste est conférée à l'espace par l'auteur du récit, et nous trouvons cette fois-ci une personnification qui touche à la personnalisation, procédé encore plus flagrant dans le récit suivant.

« Le Suaire » – Rémy de Gourmont

C'est un conte bien atypique que Gourmont a signé ici, plus poétique que les autres récits étudiés, et à la trame narrative bien plus floue. Est contée l'histoire d'une rencontre sur une plage entre un jeune homme, Aubert, et une jeune femme, Sarah, avant son mariage avec un autre, et leurs retrouvailles quelque temps plus tard alors que cette dernière s'éprend d'Aubert, puis empoisonne son mari pour ne plus lui être liée.

L'espace de ce conte nous permet d'illustrer l'impressionnisme littéraire dont nous avons parlé plus tôt : plusieurs fois les émotions d'Aubert se font ressentir à travers le paysage. La phrase « [I]es sables, au loin déserts, perpétuaient à l'horizon leurs tièdes solitudes », trois fois répétée (Gourmont 2011 : 78, 80 et 81), traduit à chaque fois l'état d'esprit dans lequel reste le jeune homme alors que Sarah est partie. Il en est de même quand il se rend sur les lieux de leur rencontre sans la voir, Gourmont ne nous dit rien de l'excitation, du désarroi ou de l'inquiétude d'Aubert, mais tout cela nous est laissé ressentir par les animations de l'espace : « Les pignons tremblotent, les feuilles virevoltent autour des capes mortes. [...] Sous le ciel en révolte, les pierres tremblotent, les fanoux virevoltent, plus hésitants que des cœurs dans la brume de l'oubli [...] Oh ! la froide solitude de là-bas, où nulle robe ne claqué au vent ! » (Gourmont 2011 : 82).

Mais ce claquement de robe retranscrit ici nous permet d'introduire une fusion bien plus profonde que celle du paysage et des émotions d'Aubert : celle du lieu et de Sarah. Au cours de ce récit, plusieurs fois l'espace marin et Sarah ne semblent faire qu'un, ce claquement de robe mentionné treize fois semble se confondre avec le ressac de la mer, témoignant de l'absence ou de la présence de la jeune fille. Celle-ci est décrite à la manière des sirènes invoquées par Aubert au début du conte : ses yeux sont de brume et d'anémone (Gourmont 2011 : 78,79 et 81), ses dents sont des coquillages, ou des perles, faites de nacre (Gourmont 2011 : 81, 84). Un flou subtil est parfois cultivé où nous ne savons plus si Gourmont traite

de la mer ou de la femme. Lorsque par exemple Aubert déclare être « un voyageur matinal qui se mire, en passant, dans les eaux violettes » (Gourmont 2011 : 79), cela peut se référer aux yeux de Sarah comme à la mer. Ou encore, lorsque la jeune femme revient pour annoncer l'assassinat de son mari, la double mention de « la mer qui jetait à leurs pieds la poussière de ses flots lourds » (Gourmont 2011 : 82, 83) peut faire penser aux indices que la Sarah égrène lentement avant sa déclaration. De même que le ressac nerveux qui coucha la toute récente veuve sur Aubert (Gourmont 2011 : 84) peut faire allusion à un soubresaut de sa volonté, l'état de santé de la jeune fille se confond par la suite avec les mouvements de l'eau : sa faiblesse due au poison est traduite par les flots mourants (Gourmont 2011 : 84-85). Ainsi, Sarah devient femme aquatique en même temps que l'espace devient féminin, se confondant avec la fatale mariée (Gourmont 2011 : 84). Nous faisons donc face encore une fois à une primauté conférée au lieu, mais d'un autre genre, car au-delà de la personnification ou de la personnalisation il y a fusion.

Conclusion

À travers ces trois contes étudiés, nous avons donc pu illustrer nos propos sur l'importance de l'espace au sein de l'esthétique symboliste d'une part, mais aussi en tant qu'incarnation idéologique, ailleurs mobilisé et tant recherché. Ainsi, nous avons observé l'utilité d'une approche géographique pour l'étude du mouvement symboliste. Cette approche dépasse la simple considération biographique des auteurs respectifs qui peut transparaître dans les récits - telle la Normandie de Gourmont dans « Le Suaire » - pour se concentrer sur ce que représente l'espace dans l'imaginaire des auteurs symbolistes. L'espace véhicule ici différentes significations : il est à la fois un sanctuaire à l'individualisme du courant littéraire étudié, tout en étant une marque de révolte contre le déterminisme naturaliste. Refuge et outil, le lieu se voit doté d'une importance équivoque illustrée par la personnalisation et la personnification mises en place dans les contes analysés. La transdisciplinarité souhaitée par Guattari est donc l'occasion de revisiter certaines considérations littéraires, et l'emploi de la géographie ici nous a permis de dépasser les seules vues historiques ou esthétiques pour réévaluer l'aspect unitaire et humain des contes symbolistes, et partant, de la notion de symbolisme même.

De l'analyse de la particularité de l'espace recherché par le courant symboliste, ressort un mouvement qui, tout disparate qu'il puisse paraître, se retrouve néanmoins dans un rejet et dans une éthique. L'étude de contes symbolistes est justement révélatrice de l'importance d'un « ailleurs », perceptible malgré leur grande diversité. L'espace y revêt un aspect primordial, étant même parfois placé sur un pied d'égalité avec les personnages. Cet espace se retrouve de plus porteur des thèmes chers aux symbolistes comme le rêve ou les mythes et traduit leur relation au monde. C'est donc une thématique riche qui a été partiellement déployée ici, montrant combien la notion de milieu est propice aux affrontements identitaires.

UNIVERSITÉ DE VARSOVIE
doctorant
k.francois1989@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BARON, Christine (2011). *Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures*, [en ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>. Consulté le 19 novembre 2017.

BERNABEI, Veronica (2015). « Le *spatial turn* en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité », *Cadernos de literatura comparada*, n°33, décembre, p. 303-321.

BERTRAND, Jean-Pierre et coll. (1996). *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris : Librairie José Corti.

BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard.

CITTI, Pierre (1980). « La notion de milieu. Le roman et l'idée de décadence vers 1870 », *L'Esprit de décadence*, t. I., Paris : Librairie Minard.

CAZIER, Jean-Philippe (2014). *Félix Guattari : Qu'est-ce que l'écosophie*, [en ligne] URL : <https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/210214/felix-guattari-quest-ce-que-lecosophie>. Consulté le 19 novembre 2017.

COLLOT, Michel (2011). *Pour une géographie littéraire*, [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>. Consulté le 19 novembre 2017.

COLLOT, Michel (2014). *Pour une géographie littéraire*, Paris : Éditions Corti.

CRESSOT, Marcel (1938). *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Genève : Librairie E. Droz.

DÉCAUDIN, Michel (1960). *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Genève : Slatkine.

ILLOUZ, Jean-Nicolas (2004). *Le Symbolisme*, Paris : Le livre de poche.

GOURMONT, Rémy de (1963). *Le livre des masques*, Paris : Mercure de France.

GOURMONT, Rémy de (2011). « Le Suaire », Bertrand Vibert (éd.), *Contes symbolistes*, vol. 2, Grenoble : Ellug, p. 77-85.

GUATTARI, Félix (2008). *Les Trois Écologies*, Paris : Galilée.

GRAUBY, Françoise (1994). *La création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Paris : Nizet.

HURET, Jules (1984). *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves : Les éditions Thot.

JUTRIN, Monique (1982). *Marcel Schwob : « Cœur double »*, Vevey : Éditions de l'Aire.

MORÉAS, Jean (1886). « Le Symbolisme », *Le Figaro*, le 18 septembre 1886, Paris, p. 150-151.

RICHARD, Noël (1978). *Profils symbolistes*. Paris : Nizet.

PIERROT, Jean (1977). *L'Imaginaire décadent*, Paris : Presses Universitaires de France.

RÉGNIER, Henri de (2011). « Le Récit de la Dame des Sept Miroirs », Bertrand Vibert (éd.), *Contes symbolistes*, vol.2, Grenoble : Ellug, p. 491-501.

RODENBACH, Georges (2016). « La Ville », Bertrand Vibert (éd.), *Contes symbolistes*, vol.3, Grenoble : Ellug, p. 142-152.

VALÉRY, Paul (1957). « Existence du symbolisme », *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, n°127, t. 1, p. 691.

ZIETHEN, Antje (2013). « La littérature et l'espace », *Arborescence*, n°3, juillet, p. 3-25.

L'espace égologique dans l'œuvre de François de La Rochefoucauld

Souvent les *Maximes et réflexions diverses* de François de La Rochefoucauld sont-elles interprétées dans le cadre de la philosophie morale d'inspiration augustinienne, ou, à la rigueur, janséniste. Elles sont considérées comme l'une des premières critiques sociales qui relèvent de la dimension psychologique du *moi*, signalant déjà le changement de paradigme dans la conception de l'être humain à l'aube des Lumières. La popularité des *Maximes* a mis en arrière-plan les autres œuvres de La Rochefoucauld, parmi lesquelles les *Mémoires* et le *Portrait de M.R.D. fait par lui-même*. Nous pouvons constater que ce sont des textes généralement peu étudiés. Notre analyse a un double but. Premièrement, elle prend pour objectif d'étudier les manifestations du *moi* psychologique et social dans les œuvres de La Rochefoucauld. Deuxièmement, elle entend au moins partiellement défaire l'asymétrie qui caractérise les recherches sur l'auteur en se concentrant sur les *Mémoires*, et leurs rapports avec les *Maximes*.

C'est à partir de l'image pessimiste de l'homme qu'Éric Tourette a formulé la notion de l'*égologie* avec laquelle il a mis dans un nouveau cadre d'interprétation non seulement la critique sociale de La Rochefoucauld, mais aussi la communication interpersonnelle. Par *égologie*, il entend un mode de communication égocentrique (Tourette 2012), un mécanisme psychologique instinctif dans le déroulement duquel toute instance de l'interaction sociale sert au renforcement de l'estime de soi et du statut social. À travers les stimulus venant de l'extérieur, le *moi* se (re)construit incessamment, créant ainsi son espace égologique, un système clos et isolé, au sein duquel il lui devient possible de maintenir l'illusion de perfection. La base de toutes ces considérations théoriques est l'*amour-propre*, notion clé de la philosophie morale janséniste ou augustinienne. L'*amour-propre* est synonyme du faire-semblant et de l'hypocrisie et, en tant que tel, on lui assigne une importance particulière dans la pensée de La Rochefoucauld. En plus d'être la source du mensonge social collectif, l'*amour-propre* présente une entrave à la connaissance de soi. Tourette prend pour point de départ l'idée que le *moi* se situe dans un espace égologique constant et omniprésent. Si nous acceptons cette hypothèse, la question qui s'impose c'est de savoir si l'*égologie* se manifeste aussi dans le procès d'écriture ; c'est-à-dire, si la création littéraire est un moyen de maintenir le statut de l'auteur en tant qu'homme littéraire et agent social, et, le cas échéant, politique. Dans les *Maximes*, La Rochefoucauld prend le rôle de critique et décrit le fonctionnement de l'*amour-propre* dans le cadre philosophique de son époque. Pourtant, dans ses *Mémoires* (1662), il adopte une perspective différente. Il présente sa carrière à la cour de Louis XIV sous forme de *mémoires historiques* pendant qu'il met apparemment en arrière-plan son rôle dans la Fronde (1648-1652) et sa vive déception d'avoir été disgracié. En effet, il se double dans le récit : dans sa position

d'écrivain, il essaie de se détacher et de se distinguer du personnage dont il nous expose l'histoire.

Dans notre étude, nous tenterons de découvrir si *l'amour-propre* minutieusement examiné dans les *Maximes* fonctionne dans les *Mémoires* et dans le *Portrait* de La Rochefoucauld. En d'autres mots, si nous pouvions vérifier la présence de l'espace égologique dans ses œuvres littéraires de caractère autobiographique. En cas de réponse positive, nous continuerons par un examen du côté langagier et pragmatique, afin de révéler au moins partiellement la nature de cette égologie textuelle. Outre du cadre théorique déjà esquissé, nous nous appuyerons sur la pratique d'analyse textuelle offerte par la théorie de la métaphore conceptuelle (la « TMC »), étant donné que l'analyse des procès conceptuels et de leurs manifestations langagières rend possible le dévoilement de couches profondes de la signification. Les conclusions seront interprétées en relation avec la morale augustinienne et des courants intellectuels français du XVII^e siècle.

Les notions de base de la Théorie de la Métaphore Conceptuelle¹

La TMC est la base de la linguistique cognitive, un domaine de recherche interdisciplinaire qui étudie comment le sens est créé, communiqué et reflété dans la culture (Kövecses & Benczes 2010 : 13). Dans la linguistique cognitive s'intègrent les différentes sciences humaines, comme la littérature, l'anthropologie, la linguistique et la psychologie, pour fournir un répertoire de méthodes interdisciplinaire et multiperspectiviste. De sa part, la TMC postule l'hypothèse scientifique selon laquelle la pensée humaine est essentiellement *métaphorique*. En d'autres termes, on saisit le sens des concepts abstraits à travers notre monde physique, la conceptualisation de soi étant largement déterminée par l'expérience spatio-temporelle et par l'image.

On peut donc voir que l'expérience physique est fort incrustée dans *la pensée*, et, par conséquent, *dans la langue*. Il s'ensuit que la métaphore n'est pas seulement un outil littéraire, mais fait aussi partie intégrante de la langue quotidienne. En effet, le quotidien et le littéraire ne sont pas loin l'un de l'autre. Il semble que la grande majorité des métaphores littéraires se basent sur les mêmes métaphores conceptuelles que le langage quotidien (Kövecses 2005 : 49). Dans le domaine de la théorie littéraire, c'est principalement la poétique cognitive qui étudie le rôle de la TMC dans les textes. Elle considère la littérature « comme une forme spécifique de l'expérience humaine et surtout de la cognition » (Gavins-Steen, 2003 : 1 ; notre traduction). Autrement dit, l'interprétation d'un texte littéraire est en grande partie influencée par l'expérience du quotidien. Aussi, la valeur méthodologique de la TMC réside-t-elle dans le fait qu'elle traite les réalités intra- et extra-textuelles de façon conjointe. Par l'analyse de type TMC il devient possible de faire une enquête littéraire qui possède, allant au-delà de l'étude purement textuelle,

¹ Quelques passages de cette section sont tirés de notre publication en voie de parution : *La métaphore conceptuelle dans le discours moralisateur sur l'amour-propre au dix-septième siècle – Pascal et La Rochefoucauld*, à paraître dans le deuxième tome des contributions au Colloque Francontraste Zagreb, 8-10 avril 2016.

le potentiel de montrer le côté culturel, social et conceptuel de l'œuvre d'une manière plus poussée, plus opératoire.

Dans un important article destiné à résumer le rôle de la métaphore en littérature, Semino et Steen soulignent que les poètes mettent en question et élargissent en même temps notre pratique quotidienne d'apercevoir et d'interpréter les métaphores (Semino-Steen 2008 : 236). En fait, la métaphore littéraire tire sa signification du contexte général et spécifique du discours, y compris, entre autres, les facteurs linguistiques, socioculturels, anthropologiques et psychologiques. Inversement, la métaphore elle-même va construire le sens de l'œuvre littéraire via ses correspondances, son réseau associatif, son caractère visuel, etc. Ainsi, la métaphore, le corps, la culture, et la langue s'engagent-ils dans une interaction continuelle (Ning 2008), et c'est en fonction de ce procès dynamique avec la réalité que l'œuvre littéraire acquiert sa signification ou, mieux encore, ses significations. La signification n'est jamais statique : la réalité au sein de laquelle elle émerge, ainsi que le rôle constructif du lecteur contribuent-ils essentiellement à l'interprétation du texte. En analysant le dynamisme inhérent de l'œuvre littéraire, nous adoptons une différente perspective à travers laquelle nous pouvons obtenir un aperçu plus profond et complexe du texte qu'auparavant, tout en évitant le piège d'anachronisme. La TMC prend en considération la dimension temporelle du texte donné, et l'interprète dans son propre contexte, dans le cadre socioculturel de la genèse.

Dans ce qui suit, nous allons examiner de plus près la base théorique et philosophique des deux notions clés de notre recherche : *l'amour-propre* et *l'égologie*. Avant de présenter les résultats principaux de l'analyse textuelle de notre corpus, à part aussi des considérations de la TMC résumées au-dessus, nous aurons encore à tenir compte de quelques questions pragmatiques et génériques relatives aux deux textes de notre investigation.

L'amour-propre et l'égologie

L'égologie, dans la définition de Tourette, est « une communication absurdemement centripète » (Tourette 2012 : 3), la manifestation langagière du *moi* qui, sous l'angle d'une analyse pragmatique détaillée, nous laisse voir les mécanismes sous-jacents et souvent inconscients de la psyché humaine. Dans le contexte du XVII^e siècle, époque qui représente un tournant philosophique et théologique en Occident, ce *moi* caché est identique à *l'amour-propre*, surtout dans la pensée morale d'influence augustinienne ou janséniste (Cottret 2016). Il représente la conséquence de la chute de l'homme ; pour citer Pascal, la source de toute « concupiscence humaine ». La pensée théologique augustinienne du XVII^e siècle conçoit l'homme en termes du péché et du mal, ainsi créant une image fort pessimiste de l'humanité : dans l'état de chute, l'homme ne trouve pas sa place dans l'univers infini, il n'y a pas de centre fixe par rapport auquel il puisse comprendre la raison de son existence (Magnard 1977). Le péché originel a privé l'humanité du lien autrefois direct et intime avec Dieu. Le seul moyen de retrouver ce lien mystique jadis existant est la *grâce efficace*, que Dieu n'accorde qu'à une minorité élue. Par la force de la grâce

efficace, le croyant renonce à son libre arbitre (idée à laquelle les jésuites s'opposent ardemment), et choisit l'abandon complet et définitif du *moi*.

On sait, *l'amour-propre* ne vise qu'à se renforcer et se justifier afin que l'individu établisse un statut social qui correspond à la fois à ses propres exigences et à celles de la société. Ainsi, il devient synonyme de l'égoïsme extrême qui mène à l'hypocrisie individuelle et, par conséquent, sociale. Étant le seul engin psychologique qui puisse détourner la conscience de l'homme de son imperfection et de sa mortalité, *l'amour-propre* est contraint de se renforcer et de se reproduire tout le temps : et c'est par la communication, fondement de tout acte social, qu'il peut le faire le plus efficacement.

Tourette remarque que le locuteur n'est qu'un outil qui facilite ce processus. Ainsi se produit une spirale sans fin entre le moi et l'autre, le langage agissant en rôle de médiateur. De la même manière, l'amour (amical ou passionné) est un prétexte pour satisfaire notre obsession de nous-mêmes, tout en choisissant les personnes dont les qualités nous agrandissent ; en d'autres mots, ce n'est pas l'autre que nous aimons, mais c'est nous, à travers des qualités que nous considérons positives ou attrayantes. Dans la maxime 81, La Rochefoucauld exprime ainsi cette idée, « nous ne pouvons rien aimer que par rapport à nous ». Il n'existe donc rien qui soit hors de moi, qui ait sa raison d'être indépendamment de moi. En créant cet espace mental « clos et exigü », on s'isole du reste du monde, ce qui est l'état le plus favorable à son maintien. Dans notre interprétation, cela suggère que l'amour-propre se nourrit dans cet espace égologique qu'il reproduit constamment par le stimulus social. C'est un système d'autosuffisance totale ; il est « autotélique », comme le constate Tourette.

Les Maximes et réflexions diverses sont une preuve que l'auteur possède une connaissance et une compréhension extrêmement raffinées de la nature de *l'amour-propre*. On peut y découvrir l'influence de la morale augustinienne, qui n'était pas tout de même le seul courant intellectuel ayant formé la pensée de La Rochefoucauld. Étant donné que celui-ci fréquentait divers milieux intellectuels dans les années suivant son retour à Paris dans la deuxième moitié des années 1650 (Minois 2007 : 343), il est probable que l'aperçu critique que représente les *Maximes* est l'écho d'une vision du monde intégrant une variété d'opinions et de philosophies. Aussi Minois souligne-t-il que le XVII^e siècle est caractérisé d'un pessimisme général, qui ne dépend pas forcément de la conviction religieuse (Minois 2007 : 358-359). En effet, dans son *Portrait*, La Rochefoucauld exprime son ignorance vis-à-vis de la foi : « Je suis peu sensible à la piété, et je voudrais ne l'y être point du tout. » (*Portrait* : 221). Selon Michel de Certeau, l'époque moderne voit la transposition des questions de piété sur le terrain du quotidien : les principes de la vie religieuse deviennent des « gestes sociaux », où le comportement social (ce que je montre vers l'extérieur) est plus important que la foi réellement vécue (Brunn 2015 : 257). Le moraliste analyse le comportement individuel et social de ce point de vue nouveau. Pareil au critique social contemporain, il cherche à comprendre le système de valeurs et les causes qui se cachent derrière le comportement manifeste en prenant la position d'observateur. Au XVII^e siècle, on attribuait une importance particulière aux discours sur la morale, puisque la société française de l'époque se

basait largement sur le concept du *paraître* – il nous suffit de penser aux règles rigides de la conversation galante ou au langage précieux.

Dans une maxime omise par la première édition des *Maximes*, La Rochefoucauld décrit la nature et le fonctionnement de l'amour-propre à travers l'image de la mer. En fait, il crée une métaphore vive et détaillée : L'AMOUR-PROPRE EST LA MER. Au niveau conceptuel, la métaphore souligne les éléments du concept de la mer qui relèvent du mouvement dynamique, incessant et récursif, et ceux qui accentuent l'autosuffisance du système. L'auteur nous fournit la définition de l'amour-propre dans la toute première ligne :

L'amour-propre est l'amour de soi-même, et de toutes choses pour soi ; il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes, et les rendrait les tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens ; il ne se repose jamais hors de soi, et ne s'arrête dans les sujets étrangers que comme les abeilles sur les fleurs, pour en tirer ce qui lui est propre (*Maximes* : 129).

Dans la suite du texte, La Rochefoucauld présente différents arguments afin de soutenir la vérité de sa thèse. Bien que la métaphore explicite n'apparaisse que dans le dernier paragraphe, comme conclusion, le texte entier repose sur les projections conceptuelles entre le domaine-source et le domaine-cible :

Voilà la peinture de l'amour-propre, dont toute la vie n'est qu'une grande et longue agitation ; la mer en est une image sensible, et l'amour-propre trouve dans le flux et le reflux de ses vagues continuelles une fidèle expression de la succession turbulente de ses pensées, et de ses éternels mouvements (*Maximes* : 132).

Compte tenu du fait que l'argumentation évolue de façon qu'elle commence par une description générale et elle arrive à une conclusion très concrète via une représentation image-schématique détaillée, il est probable que la structuration de la maxime est le résultat d'un effort conscient de la part de l'auteur.

Nous pouvons identifier une autre métaphore dans la maxime qui contribue à la complexité conceptuelle de l'amour-propre, notamment L'AMOUR-PROPRE EST L'ÊTRE HUMAIN. Côté technique, c'est un exemple de la personnification, sous-type de la métaphore. La personnification tire ses origines de la réalité psychologique que l'homme interprète le monde extérieur par rapport à lui-même, c'est-à-dire, il crée une réalité anthropocentrique, ce qui peut être probablement expliqué par des raisons évolutionnaires.

De notre hypothèse originale selon laquelle l'*amour-propre* nourrit un espace égologique constant, et que c'est à travers cet espace qu'il contrôle le *moi*, suit directement l'idée que la conceptualisation métaphorique par le domaine-source de l'être humain devient tout à fait impossible. Le cerveau se trouve dans une situation paradoxale dans laquelle la métaphore – le produit par excellence de la pensée humaine – tombe dans son propre piège de définition. Si nous projetons ces propositions sur le terrain anthropologique, nous pouvons conclure qu'il est impossible de penser au-dehors des limites de l'espace égologique, parce que l'expérience est complètement relative – et le point de référence, c'est toujours *moi*.

Dans les *Maximes*, La Rochefoucauld entend relever la nature de l'*amour-propre* et mettre à la lumière la complexité de ses manifestations. Il analyse le

fonctionnement de la psyché et de la société en prenant la distance du critique. Pourtant, nous nous posons la question si l'écrivain était capable de saisir la réalité de la même façon quand il s'agissait d'un genre expressément subjectif : le portrait.

Le Portrait de La Rochefoucauld : une objectivité feinte de la représentation

La popularité du portrait et de l'autoportrait littéraires atteint son apogée dans la courte période entre 1653 et 1660, participant du courant précieux. Dans la description – tout comme sur la toile – l'auteur présente le sujet du portrait en accentuant les traits positifs de celui-ci. L'autoportrait littéraire de La Rochefoucauld connaît une publication anonyme en janvier 1659 sous le titre « Portrait de M.R.D. fait par lui-même » dans le recueil *Divers portraits*. Conformément aux règles du genre, l'écrivain suit une logique rhétorique en avançant de l'extérieur vers l'intérieur, et donne une description détaillée de lui-même qui rappelle la physiognomonie.

Je suis d'une taille médiocre, libre et bien proportionnée. J'ai le teint brun mais assez uni, le front élevé et d'une raisonnable grandeur, les yeux noirs, petits et enfoncés, et les sourcils noirs et épais, mais bien tournés. [...] Pour le tour du visage, je l'ai ou carré ou en ovale ; lequel des deux, il me serait fort difficile de le dire. J'ai les cheveux noirs, naturellement frisés, et avec cela assez épais et assez longs pour pouvoir prétendre en belle tête. J'ai quelque chose de chagrin et de fier dans la mine ; cela fait croire à la plupart des gens que je suis méprisant, quoique je ne le sois point du tout. J'ai l'action fort aisée, et même un peu trop, et jusques à faire beaucoup de gestes en parlant. Voilà naïvement comme je pense que je suis fait au dehors, et l'on trouvera, je crois, que ce que je pense de moi là-dessus n'est pas fort éloigné de ce qui en est (*Maximes* : 221-226).

Tourette remarque que l'utilisation des couleurs sombres (créole, noir) prévoit la mélancolie, le pessimisme et l'isolation. La métonymie COULEUR AU LIEU D'HUMEUR forme les présuppositions du lecteur à travers les associations entre les deux concepts. En plus, la transition subtile vers les traits de personnalité renforce le lieu commun selon lequel l'apparence physique est toujours l'indicateur du caractère. Après avoir énuméré ses bonnes et mauvaises qualités (ces dernières portent surtout sur sa nature mélancolique), et dévoilé les contradictions de son âme, La Rochefoucauld conclut sa description en donnant l'image d'un honnête homme fort critique à l'égard de lui-même :

Je juge assez bien des ouvrages de vers et de prose que l'on me montre ; mais j'en dis peut-être mon sentiment avec un peu trop de liberté. Ce qu'il y a encore de mal en moi, c'est que j'ai quelquefois une délicatesse trop scrupuleuse, et une critique trop sévère. Je ne hais pas à entendre disputer, et souvent aussi je me mêle assez volontiers dans la dispute : mais je soutiens d'ordinaire mon opinion avec trop de chaleur et lorsqu'on défend un parti injuste contre moi, quelquefois, à force de me passionner pour celui de la raison, je deviens moi-même fort peu raisonnable. J'ai les sentiments vertueux, les inclinations belles, et une si forte envie d'être tout à fait honnête homme que mes amis ne me sauraient faire un plus grand plaisir que de m'avertir sincèrement de mes défauts (*Maximes* : 221-226).

Sans entrer trop dans les détails, nous pouvons constater que dans son *Portrait*, La Rochefoucauld tâche de donner une réflexion plutôt réaliste de lui-même, qu'il essaie de vérifier en se référant à l'opinion des autres. En même temps, il affirme plusieurs fois l'incertitude de l'observation et constate qu'il peut aussi bien avoir tort. Par conséquent, le portrait que La Rochefoucauld présente ne peut pas se baser sur un point de vue objectif : c'est seulement la connaissance de sa propre personnalité qui lui permet de faire un pas en arrière et de prendre ses distances avec le sujet de l'observation, dans ce cas, de lui-même.

Tourette se demande à quel degré la disposition psychologique de La Rochefoucauld peut compromettre l'objectivité de la perspective critique qui domine les *Maximes*. Sans doute, le pessimisme augustinien et les valeurs aristocratiques ont exercé une grande influence sur les *Maximes* : la sociographie qui se développe par la lecture contextuelle de l'œuvre ne peut pas être objective, puisqu'elle reçoit sa signification dans la réalité que l'auteur aperçoit. La Rochefoucauld ne peut pas s'arracher de son espace égologique : en termes de la philosophie morale, les émotions négatives amplifiées par l'*amour-propre* forcent le *moi* à se replier sur lui-même incessamment, et ainsi il mène son existence dans un système psychologique fermé. Nos conclusions portant sur les *Maximes* et le *Portrait* suggèrent que l'objectivité de l'observation est une utopie : l'espace égologique se construit tout le temps, ce qui se manifeste également au niveau langagier. Il est donc logique de présumer que nous pouvons retrouver la trace du système égologique dans les *Mémoires*. Les résultats de notre recherche ont vérifié cette hypothèse, et en ce qui suit, nous présentons deux exemples saillants de la manifestation textuelle de l'égologie dans les *Mémoires*, nommément, la variation des pronoms désignant le caractère du narrateur et le rétrécissement de l'étendue narrative.

Le dédoublement du moi dans les Mémoires

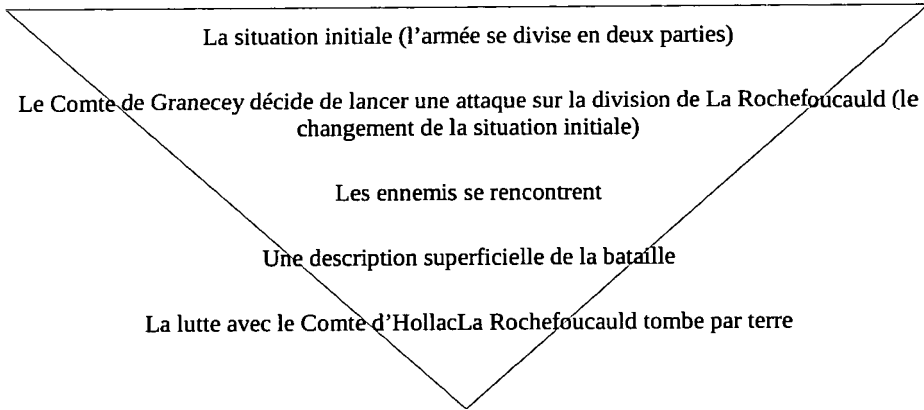
Parallèlement à la parution de son *Portrait*, La Rochefoucauld rédige ses *Mémoires*. En ce qui concerne la genèse du texte, il est important de remarquer que les parties III-VI, documentant les événements politiques entre mars 1649 et octobre 1652, ont été écrites avant 1659, alors que les deux premières parties, racontant la jeunesse de l'écrivain entre décembre 1629 et mars 1649, ont été écrites après 1659. Malgré le fait que les éditions modernes résolvent ce problème en mettant les parties en ordre chronologique, des différences langagières empêchent l'ajustement lisse ; nommément, l'indice grammatical de la première personne du singulier. Dans les deux premières parties, La Rochefoucauld utilise le pronom *je* pour se désigner, ainsi signalant son implication dans les événements et dans la narration. Par contre, dans les parties III-VI, il emploie le pronom à la troisième personne *il*, mais plus souvent la dénomination *le duc de la Rochefoucauld* pour se référer à lui-même. Sans vouloir trouver la source concrète de cette différence, il est essentiel que nous fassions deux remarques. La première, c'est que la narration à la troisième personne se repère dans les parties qui racontent les événements politiques de la Fronde, et de cette manière nous pouvons justifier le choix de l'indice grammatical avec l'exigence de l'objectivité. L'autre remarque – qui découle de la première – est que

le texte présente des similitudes avec les *mémoires historiques*. Les *Mémoires* de La Rochefoucauld sont d'une valeur historique importante puisqu'elles nous donnent une idée du cercle intérieur du mouvement d'une façon détaillée, et qu'elles présentent son réseau social complexe. En parlant de l'œuvre de La Rochefoucauld, Tourette dit que l'écrivain était « toujours réticent de parler de lui-même » (Tourette 2013 : 383). Cela est absolument conforme aux exigences sociales du XVII^e siècle, qui prescrivent que le courtisan idéal ne parle que peu de lui-même et qu'il cherche à être toujours honnête (Elias 1985). L'usage varié (mais pas inconsistant) des pronoms dans la narration contribue à la formation d'une identité double, le narrateur éloignant apparemment sa propre personnalité du centre des événements. En même temps, cette pratique renforce l'espace égologique : en se dédoublant, La Rochefoucauld crée une fissure entre le narrateur et le caractère.

L'autre exemple de l'égologie que nous souhaitons présenter ici est le rétrécissement de l'étendue narrative. La Rochefoucauld emploie cette technique narrative plusieurs fois dans l'œuvre, mais elle devient la plus saillante lors de la description d'une scène de bataille décisive qui constitue en même temps la clôture de la deuxième partie des *Mémoires*. Tenant compte de la longueur de l'extrait, nous n'en citons ici que quelques passages.

Peu de temps après, le marquis de Noirmoustier sortit avec sept ou huit cents chevaux et quelque infanterie, pour escorter un grand convoi qui venait du côté de la Brie. J'allai au-devant de lui avec neuf cents chevaux, pour faciliter son passage, que le comte de Grancey voulait empêcher avec pareil nombre de cavalerie et deux régiments d'infanterie. Nous étions à une demilieue l'un de l'autre, le marquis de Noirmoustier et moi, et nous étions convenus de nous secourir en cas que le comte de Grancey vînt attaquer l'un de nous. Il me manda de m'avancer, et qu'il allait être chargé ; je fis ce qu'il désirait de moi ; mais le comte de Grancey, qui sut que j'avançais, quitta le dessein d'attaquer Noirmoustier et vint au-devant de moi pour me combattre seul. Le marquis de Noirmoustier lui vit faire ce mouvement ; mais, au lieu de faire pour moi ce que j'avais fait pour lui, il continua son chemin avec le convoi, et se mit peu en peine d'un combat [...] Nous trouvâmes, à vingt pas les uns des autres, une ravine, qui nous séparait ; nous la côtoyâmes deux cents pas pour en prendre la tête ; dans cet espace, une partie de l'infanterie du comte de Grancey eut le loisir d'arriver, et, à la première décharge, tout ce que j'avais de troupes s'enfuit, et mon cheval fut tué ; ceux du chevalier de la Rochefoucauld et de Gourville le furent aussi. [...] Le comte d'Hollac [...] me tira aussi à bout portant ; le coup fut si grand que je tombai à terre ; tout son escadron, en passant presque sur moi, me tira encore. Six soldats arrivèrent, et, me voyant bien vêtu, ils disputèrent ma dépouille et qui me tuerait. Dans ce moment, le comte de Rozan chargea les ennemis avec sa seconde ligne. Le bruit de la décharge surprit ces six soldats, et, sans que j'en sache d'autres raisons, ils s'enfuirent. Quoique ma blessure fût fort grande, je me trouvai néanmoins assez de force pour me relever [...] Je joignis le comte de Matha, maréchal de camp, et nous arrivâmes ensemble à Paris. Je le priai de ne rien dire de ce qu'il avait vu faire à Noirmoustier, et je ne fis aucune plainte contre lui ; j'empêchai même qu'on ne punit la lâcheté des troupes qui m'avaient abandonné et qu'on ne les fit tirer au billet. Ma blessure, qui fut grande et dangereuse, m'ôta le moyen de voir par moi-même ce qui se passa dans le reste de cette guerre [...] (*Mémoires* : 43-44).

Au sommet de la bataille, les événements se condensent dans un point quand La Rochefoucauld, prenant son point de départ dans une représentation générale, presque panoramique, rétrécit graduellement le focus de la description jusqu'à ce qu'il arrive à une *close-up* plein de suspense, où le point focal, c'est lui-même. Ce rétrécissement nous rappelle encore la métaphore de la force centripète qui attire l'attention de l'observateur vers un point précis. Nous présentons les phases de ce processus dans le plan suivant :



Après le point de suspense, la perspective s'élargit pour un moment, mais la narration se concentre sur le traumatisme de La Rochefoucauld dans le reste de la description. La blessure qu'il a reçue dans la bataille avait une influence « castratrice », et l'a privé de ses qualités militaires (Tourette 2013). En même temps, la blessure a une signification symbolique : elle constitue le premier pas vers la révélation morale de La Rochefoucauld permettant l'évolution de sa propre perspective critique. En effet, Tourette établit un rapport étroit entre cette blessure de La Rochefoucauld, et une deuxième qui se produit lors de la bataille décisive de la Fronde (et dont la narration sert de clôture à la toute dernière partie de l'œuvre), où le duc faillit perdre son œil. Tourette interprète cette perte sur un plan métaphorique : la cécité physique temporaire va de pair avec un sens de jugement aigu et éclairé.

Pour conclure, nous pouvons constater que c'est la métaphore – L'ATTENTION EST LE REGARD – qui construit l'espace égologique même : à vouloir fixer l'attention du lecteur, l'auteur établit les conditions optimales de l'égologie. Cela nous rappelle la notion de « l'attention conjointe » (Citton 2014 : 125-154), en ce que tout acte social a un point focal d'attention qui est partagé par tous les agents de la communication. Dans cette logique, il importe de voir, avec Brunn, comment La Rochefoucauld distingue d'une façon implicite la vérité de l'écriture et celle de la conversation. Alors que la conversation, par sa fonction sociale, sert de moyen de feinte et de faire-semblant, l'écriture est une forme de communication intime où l'on

ne doit pas répondre aux exigences sociales. Cela implique que l'écriture rend possible la réalisation d'un discours honnête qui se débarrasse de l'hypocrisie sociale, idée très authentique dans une époque où la répression du soi véritable est une condition de la réussite sociale. Cependant, l'analyse présentée suggère que le faire-semblant est également présent dans l'écriture. L'espace égologique s'organisant autour du *moi*-auteur construit le sens probablement dès le premier moment de la lecture.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
aradicsenge@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

- BRUNN, Alain (2015). « La perspective morale des Réflexions diverses: sur la confiance, le langage et la vérité », *Dix-septième siècle*, 267, 2, 253-264.
- CITTON, Yves (2014). *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Seuil, 125-154.
- COTTRET, Monique (2016). *Histoire du jansénisme*, Paris : Éditions Perrin.
- ÉLIAS, Norbert (2008). *La société de Cour*, Paris : Édition Flammarion.
- GAVINS, Joanna, STEEN Gerard éditeurs (2003). *Cognitive Poetics in Practice*, London, New York : Routledge.
- KÖVECSES, Zoltán (2005). *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Budapest : Typotex.
- KÖVECSES, Zoltán, BENCZES, Réka (2010) *Kognitív nyelvészet*, Budapest : Akadémiai Kiadó.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de (1975). *Maximes et Réflexions diverses, Maximes de Mme de Sablé*, prés., établie et annotée par Jean Lafond, Paris : Gallimard [1664/65].
- LA ROCHEFOUCAULD, François de (2017). *Mémoires*, FB Editions, printed by Amazon, United Kingdom. [1662].
- LE GUERN, Michel (1969). *L'image dans l'œuvre de Pascal*, Paris : Armand Colin.
- MAGNARD, Pierre (1977-1978-1979). « Saint-Cyran ou le paradoxe chrétien », *Chroniques de Port-Royal*, „Les deux abbés de Saint-Cyran”, [en ligne] URL : http://www.amisdeportroyal.org/bibliotheque/IMG/pdf/50-_Saint-Cyran_ou_le_paradoxe_chretien_par_Pierre_MAGNARD.pdf
- MINOIS, Georges (2007). *La Rochefoucauld*, Paris : Éditions Tallandiers.

NING, Yu (2008). « The relationship between metaphor, body, and culture », Roslyn M. Frank, René Dirven, Tom Ziemke, Eric Bernádez éditeurs, *Body, Language and Mind (Vol.2) : Sociocultural Situatedness*, Berlin and New York : Mouton de Gruyter, 388-408.

SEMINO, Elena, STEEN, Gerard (2008). « Metaphor in Literature », Raymond W. Gibbs, Jr éditeur, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge : Cambridge University Press, 232-246.

TOURETTE, Éric (2012). « De l'égologie selon La Rochefoucauld », *Littérature*, 165, 1, 3-15.

TOURETTE, Éric (2013). « L'œil de La Rochefoucauld », *Littératures*, 67 « L'indivision des savoirs » en question (XVI^e et XVIII^e siècle), [en ligne] URL : <https://litteratures.revues.org/257>. Consulté le 24 février 2018.

Voyage autour des ruines d'Hubert Robert : le récit d'un voyage imaginaire

« C'est une belle chose, mon ami, que les voyages » (Diderot 1995 : 325) – c'est par ces mots que commence le long commentaire de Diderot consacré aux œuvres d'Hubert Robert. Malgré le fait que le critique d'art caractérise, dans la phrase citée, le voyage en tant qu'une « belle chose », il est à ses yeux plutôt une obligation qu'une expérience positive qui n'incite au déplacement que l'homme qui a « perdu son père, sa mère, ses enfants, ses amis ou n'en [avait] jamais eu, pour errer par état sur la surface du globe » (Diderot 1995 : 325). Un peu plus loin, le critique continue à caractériser le voyageur :

Cet homme est sans morale. Ou il est tourmenté par une espèce d'inquiétude naturelle qui le promène malgré lui. Avec un fond d'inertie, plus ou moins considérable, nature qui veille à notre conservation, nous a donné une portion d'énergie qui nous sollicite sans cesse au mouvement et à l'action (Diderot 1995 : 325).

Au lieu du déplacement sans arrêt, Diderot préfère « s'asseoir tranquillement au centre de sa famille » (Diderot 1995 : 325). L'inquiétude et l'énergie qui figurent dans la citation sont deux notions intimement liées que le critique d'art puise dans la réflexion de Montaigne : elles renvoient à ce que pour le voyageur, le fait de voyager est plus important que sa destination (Kovács 2008 : 16). Selon Diderot, la seule cause pour laquelle quelqu'un parte en voyage est la « [s]urabondance d'énergie qui le tourmente » (Diderot 1995 : 326). C'est cette énergie « cruelle » qui le pousse à partir et à errer constamment. Mais pourquoi cette énergie peut-elle produire un tel effet sur l'homme ? C'est après les tragédies individuelles que « l'énergie de nature » reprend ses forces et l'incite à se mouvoir sans cesse :

Il arrive aussi qu'un malheur, la perte d'un ami, la mort d'une maîtresse, coupe le fil qui tenait le ressort tendu. Alors l'être part et va tant que ses pieds le peuvent porter. Tout coin de la terre lui est égal. S'il reste, il périt à la place. Quand l'énergie de nature se replie sur elle-même, l'être malheureux, mélancolie, pleure, gémit, sanglote, pousse des cris par intervalle, se dévore et se consume (Diderot 1995 : 327).

À en croire Diderot, cette énergie pousse l'homme à la mort, indépendamment du fait qu'il cède ou non à cette force interne. Ce n'est alors que la mort qui apaise l'errant, et « [a]insi finit la lutte d'un cœur indomptable et d'un esprit inflexible » (Diderot 1995 : 327). Si ce type de voyage se termine donc inéluctablement par la mort, le critique détermine aussi une autre manière, moins néfaste de se déplacer : le voyage savant.

En contemplant les toiles de Robert exposées dans le Salon, le critique d'art avoue qu'il n'a jamais vu les modèles du peintre, c'est-à-dire les ruines d'Italie, et ne fait que les imaginer. Il admire ce pays dont l'histoire le fascine, mais son projet du voyage avec Grimm et Rousseau, vers 1750, n'a jamais été réalisé (Kovács

2008 : 35). Diderot souligne pourtant l'importance du voyage d'Italie, en premier lieu pour les artistes. Il conseille aux jeunes peintres d'y aller et de connaître les « grands modèles toujours présents en Italie » pour qu'ils puissent devenir « homme[s] d'un grand goût » (Diderot 1995 : 352-353). Autrement dit, il les encourage à aller sur place et à observer minutieusement leur modèle avant de le représenter (Diderot 1995 : 366), afin que le tableau réalisé paraisse vraisemblable et qu'il puisse donner envie au spectateur d'y entrer. Il peut sembler paradoxal que malgré son aversion à l'égard des voyages, sous l'influence de la vue des toiles de Robert, Diderot se sente tout de même obligé de voyager, même si ce n'est, finalement, qu'un voyage imaginaire.

Ce voyage commence au Salon de 1767 où Robert se présente au public parisien, après avoir passé plus de dix ans en Italie. Spécialisé dans la peinture de ruines, l'artiste obtient un succès immédiat à Paris : il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en exposant un tableau de ruines qui est accepté à l'unanimité, *Le port de Ripetta à Rome* (Aulnas). Le voyage d'Italie est très à la mode au XVIII^e siècle, comme en témoignent les nombreux récits de voyage de l'époque. Dans le cas de Robert, le séjour italien influence fortement ses œuvres ultérieures dont les peintures et les esquisses qu'il expose au Salon en 1767. Pareillement aux autres critiques, Diderot est émerveillé par ces tableaux. Dans son *Salon de 1767*, le compte rendu sur les toiles d'Hubert Robert constitue une section à part à l'intérieur de l'ouvrage, ce qui est par ailleurs approuvé par le fait que le cahier X du manuscrit de Diderot est entièrement consacré à Robert (Lorenceau 1995 : 40). L'écriture par cahiers, par fragments est une caractéristique présente tout au long de l'œuvre, mais elle devient particulièrement flagrante dans le cas des commentaires du critique sur les peintures de ruines de Robert.

Dans la présente étude, notre objectif consiste à analyser les comptes rendus de Diderot qui reflètent le caractère à la fois inachevé et fragmentaire des esquisses et des peintures sur lesquelles figurent des ruines. Dans l'ensemble textuel constitué par les commentaires, le critique d'art effectue une promenade à l'intérieur des tableaux, pareillement à sa stratégie de description utilisée pour décrire les peintures de Joseph Vernet. Il reprend les mêmes sujets, les mêmes catégories esthétiques comme le sublime ou la mélancolie, ainsi que les mêmes effets stylistiques afin d'imiter la promenade à l'intérieur de la toile. Ce ne sont donc pas que de simples descriptions et interprétations, mais le critique d'art « expérimente » l'œuvre : il y entre, s'y arrête et se laisse imprégner par l'effet de la toile. Il y fait un tour, voire, y mène une « visite guidée » tout en prêtant attention à l'effet du tableau et à ses propres émotions.

Notre étude s'organisera autour des questions suivantes : comment Diderot entre-t-il dans les tableaux ? Selon quels critères choisit-il les toiles dans lesquelles il s'introduit ? Pour quelles raisons décide-t-il de ne pas entrer dans certains tableaux ? Est-ce une décision volontaire de la part du critique ou existe-t-il des facteurs qui le bloquent ?

Voyage à l'intérieur du tableau dans le Salon

Dans le Salon, Diderot exécute un double parcours : d'une part, dans l'espace du Salon en tant que lieu d'exposition, d'autre part, de façon imaginaire, à l'intérieur des tableaux. L'évaluation des toiles dépend beaucoup de la place qu'elles occupent au Salon, autrement dit, leur voisinage détermine en large partie le jugement porté sur elles. À part les livrets du Salon, la disposition des tableaux guide également le pas et le regard du visiteur (Jobert 2008 : 23). Afin d'éviter ces facteurs externes influents, Diderot a souvent l'intention d'éloigner l'ouvrage analysé des autres peintures : « Je voudrais revoir ce morceau hors du Salon. Je soupçonne les compositions des artistes de souffrir autant du côté de leurs dimensions, par l'étendue du lieu où elles sont exposées » (Diderot 1995 : 331). En 1767, c'est en apercevant que les peintures de Vernet et celles d'Hubert Robert se côtoient que le critique d'art émet la remarque suivante : « Le redoutable voisin que ce Vernet. Il fait souffrir tout ce qui l'approche, et rien ne le blesse » (Diderot 1995 : 333) Cependant, Diderot profite souvent de ce « voisinage » et de la rivalité des deux peintres pour mettre en parallèle leurs ouvrages (Pavy-Guilbert 2014 : 260). Tout comme lors de la « promenade Vernet » (Chouillet 1987), le critique d'art se déplace entre les peintures de ruines de Robert, même si ce déplacement est moins explicite que dans le cas de ses comptes rendus sur les toiles de Vernet. Ce voyage autour des ruines est emblématique, au sens où il représente la vie humaine (Pavy-Guilbert 2014 : 260) car, pour le critique d'art, l'image des ruines signifie que « [t]out s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure » (Diderot 1995 : 338).

Pendant toute la description, Diderot parcourt différentes espaces – tout au moins dans ses pensées. Lors de la rédaction de la section sur Robert, il revient de temps en temps au Salon à d'autres occasions, il s'imagine devant les œuvres. Suite à la promenade dans l'espace du Salon, Diderot semble pénétrer dans quelques-uns des tableaux. De ce point de vue, les toiles de Robert peuvent être divisées en deux groupes : celles qui l'incitent à l'entrée dans l'image et celles qui se refusent à son envie d'y continuer sa promenade.

Après la présentation de la première peinture – qui comprend une courte description et une mise en parallèle beaucoup plus longue avec Vernet –, le critique prend l'attitude d'un guide qui introduit ses lecteurs dans la peinture intitulée *Un pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieues de Rome* et les invite à contempler le paysage autour d'eux :

Imaginez sur deux grandes arches cintrées, un pont de bois, d'une hauteur et d'une longueur prodigieuse. [...] Brisez la rampe de ce pont dans son milieu et ne vous effrayez pas, si vous le pouvez, pour les voitures qui passent en cet endroit. Descendez de là. Regardez sous les arches ; et voyez dans le lointain, à une grande distance de ce premier pont, un second pont de pierre qui coupe la profondeur de l'espace en deux, laissant entre l'une et l'autre fabrique une énorme distance. Portez vos yeux au-dessus de ce second pont, et dites-moi, si vous le savez, quelle est l'étendue que vous découvrez (Diderot 1995 : 334).

Ses phrases à l'impératif guident le regard et parfois aussi les pas du lecteur qui, grâce à son imagination, part en voyage avec Diderot. Il se laisse très probablement fasciner par le mode d'écriture du critique d'art qui s'adresse directement à son lecteur et qui attend souvent aussi une réaction de sa part. Diderot ne formule ni critique ni louange de ce tableau, mais passe aussitôt à la peinture suivante, intitulée *Les Ruines du fameux portique du temple de Balbec, à Héliopolis*, dont il n'offre qu'une description sèche. Une comparaison est pourtant présentée après les deux toiles mises sous un titre commun :

Le précédent est l'ouvrage de l'imagination ; celui-ci est une copie de l'art. Ici on n'est arrêté que par l'idée de la puissance éclipsée des peuples qui ont élevé de pareils édifices. Ce n'est pas de la magie du pinceau, c'est des ravages du temps que l'on s'entretient (Diderot 1995 : 334-335).

Dans la première peinture, il a pu se plonger car il l'a imaginée, voire, il s'y est introduit et y a fait un tour, il l'a reconstruite à l'aide de son imagination. L'autre toile, au contraire, arrête le spectateur par sa véracité : ce n'est pas la « magie de l'art » (Diderot 1995 : 364) qui produit un tel effet, mais « [les] ravages du temps ». Celui-ci, qui semble plus vrai, ne laisse pourtant pas de place à l'imagination créatrice du critique.

Lors du compte rendu suivant, intitulé *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments*, en même temps qu'il élargit l'espace, Diderot rend également élastique le moment représenté dans le tableau, tout en formulant la « poétique des ruines » dans le fameux passage qui ouvre sa réflexion sur la toile :

L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poétique des ruines. (Diderot 1995 : 335)

Le passage sur la naissance de la « poétique des ruines » résume l'essentiel de cette notion centrale : tout comme dans le cas des peintures de Vernet, Diderot met, dans ce cas-là aussi, l'idée du sublime au centre de sa réflexion. Pourtant, cette fois-ci, le sublime n'est pas pathétique, mais c'est le sentiment de la mélancolie qui y domine (Bartha-Kovács 2015 : 71). Indépendamment de leur qualité, « [l']effet de ces compositions » suffit pour susciter ce sentiment, qui ne peut pourtant pas être dissocié du travail de l'imagination du spectateur.

Ce paragraphe est suivi d'une simple description de la composition que le critique présente en allant de la droite vers la gauche, mouvement coupé par la vue des personnages :

Je ne caractérise point ces figures si peu soignées qu'on ne sait ce que c'est, hommes ou femmes, moins encore ce qu'elles font. Ce n'est pourtant pas à cette condition qu'on anime des ruines. M^r Robert, soignez vos figures. Faites-en moins et faites-les mieux. Surtout étudiez l'esprit de ce genre de figures ; car elles en ont un qui leur est propre. Une figure de ruines n'est pas la figure d'un autre site (Diderot 1995 : 336).

La peinture n'est donc pas parfaite du tout, mais l'effet d'ensemble de la composition et le travail donné à l'imagination du critique – paradoxalement « grâce » à l'imperfection des figures – sont plus déterminants que les fautes et font ainsi naître chez lui la poétique des ruines.

La même idée, notamment l'apparition de la poétique des ruines malgré l'imperfection des figures, est présente dans le commentaire sur la *Grande Galerie éclairée du fond* où Diderot ajoute encore des éléments à la poétique des ruines et à la perception des toiles de Robert. La peinture exerce un tel effet sur le critique d'art que celui-ci exprime son émerveillement par des exclamations :

Ô les belles, les sublimes ruines ! quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau ! quel effet ! quelle grandeur ! quelle noblesse ! [...] Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte ! les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils ? que sont-ils devenus ! dans quelle énorme profondeur obscure et muette, mon œil va-t-il s'égarer ? à quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à travers cette ouverture ! [...] On ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu ! que ma jeunesse a peu duré ! (Diderot 1995 : 336-337)

L'exclamation « Ô les belles, les sublimes ruines ! » par laquelle débute ce passage exprime l'admiration que Diderot ressent à la vue des ruines de Robert, et elle fait également allusion à l'admiration cartésienne décrite dans *Les Passions de l'Âme* de Descartes (Vogel 1993 : 12-13).

L'influence de la poétique des ruines est bien perceptible dans cette citation : le caractère fragmentaire des ruines est rendu verbalement par de courtes phrases exclamatives, mais le critique y évoque encore le sentiment de mélancolie, l'idée de la disparition des peuples et de sa propre mort. La méditation est suivie d'une description : Diderot promène son regard sur les éléments du tableau, mais l'inconvenance des figures l'arrête de nouveau. Derrière ses mots critiques qu'il adresse à Robert se révèle pourtant l'idée de la poétique des ruines : « sachez que ce genre [la peinture de ruines] a sa poétique. Vous l'ignorez absolument ; cherchez-la. Vous avez le faire, mais l'idéal vous manque » (Diderot 1995 : 337). La formulation de cette remarque critique l'incite de nouveau à une longue méditation : Diderot s'arrête dans le tableau, mais ce qu'il voit, c'est déjà une peinture imaginaire. Une fois de plus, il « expérimente » l'œuvre lorsqu'il semble pénétrer dans la toile, et une sorte d'intériorité, un sentiment d'intimité naît avec ses lecteurs (Pavy-Guilbert 2014 : 260). À ce moment du texte, sa description elle-même devient fortement poétique :

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. [...] Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux ; les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent (Diderot 1995 : 338).

La première phrase de la citation met en évidence que ce ne sont pas les ruines de Robert qui incitent Diderot à cette réflexion sur la fugacité de l'existence, mais la

manière dont le peintre traite de ce sujet (Vogel 1993 : 28). Cette citation pourrait être encore prolongée pour présenter le « microcosme, [l']univers de l'âme » du critique (Pavy-Guilbert 2014 : 261). Pourtant, le but de Diderot n'est plus de saisir l'image mais, comme le formule George Didi-Huberman, de « se laisser plutôt saisir par elle » (Didi-Huberman 1990 : 25), afin de rendre cet univers intérieur encore plus réel. C'est dans ces lignes – et dans la suite de la citation – que se voit également développée la réflexion du philosophe sur le hiéroglyphe. La notion de hiéroglyphe, introduite dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, l'aide à relier le mot, l'idée, l'image et la sensation (Pavy-Guilbert 2014 : 387-388). Ainsi le hiéroglyphe, étant « signe de la poésie », aide à combler l'écart entre la langue et les arts d'imitation (Lavezzi 2011 : 75). Contribuant ainsi à la création d'un langage poétique, cette notion sert à diminuer la distance entre les tableaux et la description. Les passages relativement longs consacrés à la poésie des ruines dans le *Salon de 1767* témoignent par ailleurs également du fait que lors de la rédaction de son texte, Diderot a pu prendre son temps pour développer ses idées, contrairement aux autres critiques qui ont dû écrire leurs commentaires très vite parce que la brochure qui les contenait n'a été vendue que pendant la durée de l'exposition (Jobert 2008 : 25)¹.

Dans son compte rendu sur la *Grande Galerie éclairée du fond*, c'est par l'évocation de l'image de son futur lecteur que Diderot quitte enfin sa vision : « S'il me reste quelque chose à dire, sur la poésie des ruines, Robert m'y ramènera » (Diderot 1995 : 340). Ce tableau devient à ses yeux une peinture qui lui fait oublier toutes ses pensées critiques : « Le morceau dont il s'agit ici est le plus beau de ceux qu'il a exposés. [...] C'est un effet merveilleux produit sans effort. On ne songe pas à l'art. On admire [...] » (Diderot 1995 : 340).

Les commentaires du critique consacrés à Robert insistent pourtant en général plus fortement sur l'aspect critique que sur l'émerveillement. Lors de la présentation de la peinture intitulée *La Cascade tombant entre deux terrasses, au milieu d'une colonnade*, Diderot ne nous laisse voir que l'imperfection de la composition : « Morceau froid, sans verve, sans invention, sans effet » (Diderot 1995 : 345). Après, il présente à Robert le tableau qui est né dans son imagination à la vue de sa peinture, et c'est dans cette toile imaginaire où le critique d'art continue sa promenade. Au lieu d'évoquer encore bien d'autres exemples susceptibles d'illustrer le processus comment Diderot passe des idées critiques à la réflexion sur la poésie des ruines, nous nous pencherons, par la suite, sur la question de savoir si le critique d'art peut présenter une réflexion concernant cette poésie sans émettre de jugement défavorable à l'égard des tableaux de Robert.

L'existence des exemples pour les comptes rendus qui font rêver Diderot sans pour autant l'inciter à formuler de critique pose problème. C'est le commentaire de la *Cuisine italienne* de Robert qui semble le plus proche de cette catégorie. Après une réflexion sur l'importance du voyage pour certains peintres, le critique d'art a l'intention d'« entrer » dans la toile :

¹ *Le Salon de 1767* de Diderot, tout comme ses autres *Salons*, a été publié dans la *Correspondance littéraire*, périodique manuscrit de Friedrich Melchior Grimm. Diderot travaille sur le texte de ce *Salon* jusqu'à la fin de 1768 (Lorenceau 1995 : 34).

Entrons dans cette cuisine ; mais laissons d'abord monter ou descendre cette servante qui nous tourne le dos, et faisons place à ce bambin qui la suit avec peine [...]. Du pas de cette porte, je vois que cet endroit est carré et que pour en montrer l'intérieur, on a abattu le mur de la gauche. Je marche sur les débris de ce mur et j'avance. Il vient de l'entrée par laquelle nous sommes descendus, un jour faible qui éclaire quelque pièce adjacente (Diderot 1995 : 354).

Après ce passage, les pronoms personnels « je » et « nous » disparaissent peu à peu de la description du tableau et seront substitués par le pronom « on », comme si le critique d'art était sorti du tableau et s'en était éloigné. Ce changement sert donc à souligner la distance qui s'est établie entre le sujet et l'objet du regard, rendant ainsi la description plus froide, plus impersonnelle (Vogel 1993 : 17-18).

C'est l'« effet général » de la toile qui retarde encore l'élan des réflexions de Diderot. Le pronom « on » reste dans la suite du commentaire, sauf quelques phrases sur la lumière et une figure de servante : « La servante que nous avons trouvée sur les degrés de l'entrée est on ne saurait plus naturelle est plus vraie. C'est une des figures de ces anciens petits tableaux de Chardin » (Diderot 1995 : 356). Le critique d'art essaie donc de rester à l'intérieur de ce tableau « charmant » (Diderot 1995 : 355), mais ses idées le dirigent plutôt vers les voyages, l'histoire et l'évocation de quelques grandes figures de la littérature de l'Antiquité romaine tels Horace, Virgile et Tacite.

Après les longues descriptions d'images, il est frappant de voir des commentaires qui ne sont constitués que d'une énumération, de phrases simples et de quelques remarques succinctes. Celles-ci peuvent être positives – concernant l'effet de lumière (Diderot 1995 : 341) – ou négatives, portant sur le manque d'élaboration des figures (Diderot 1995 : 344). Un des commentaires les plus courts est consacré à la peinture intitulée *La Cour du palais romain, qu'on inonde dans les grandes chaleurs, pour donner de la fraîcheur aux galeries qui l'environnent*. Diderot trouve ce tableau « très beau et de très grand effet » (Diderot 1995 : 347). Sa critique est pourtant formulée d'une manière plutôt réservée :

Si j'osais hasarder une observation, je dirais que la partie intérieure des voûtes à gauche, sur le devant m'a paru seulement un peu trop obscure, trop noire ; j'y aurais désiré quelque faible lueur d'une lumière réfléchie par les eaux qui couvrent la cour. Mais c'est comme on porte sa main sur les vases sacrés que j'aventure cette critique, en tremblant (Diderot 1995 : 347).

Ce ton très modéré diffère beaucoup de celui des autres critiques ; dans ce cas-là, il ne se laisse pas transporter par ce qu'il voit. Nous pouvons lire une description pareille sur la peinture intitulée *Intérieur d'une galerie ruinée* où Diderot ne formule aucune critique, mais souligne l'effet de lumière qui est « remarquable dans ce morceau » (Diderot 1995 : 341). Ces descriptions, qui décomposent l'image, nous offrent un point de vue plutôt objectif (Pavy-Guilbert 2014 : 260). Cette intention de décomposition est par ailleurs saisissable dans les comptes rendus présentant des esquisses. Le critique l'exprime tout explicitement à la fin de la partie introduisant les commentaires portant sur les esquisses : « Voici, mon ami, des esquisses de tableaux, et des esquisses de descriptions » (Diderot 1995 : 359).

Après l'examen de ces deux catégories de tableaux, la question se pose : pourquoi existe-t-il des peintures dans lesquelles le critique d'art ne peut pas entrer ? L'évocation de l'exemple de Chardin dans les *Salons* de Diderot pourrait aider à éclairer cette question : le critique d'art renonce souvent à décrire les toiles de ce peintre, car il est conscient que toute tentative pour les présenter de manière qu'elle convienne parfaitement au tableau serait vouée à l'échec. Il lui semble impossible de s'exprimer correctement : il se heurte à l'obstacle de ne pas pouvoir transformer l'image en discours, c'est la raison pour laquelle il choisit plutôt de se taire (Kovács 2011). Cette explication pourrait en effet être également valable dans le cas de certains tableaux de Robert.

À part cette impossibilité de décrire convenablement l'image parfaite, Diderot indique lui-même deux obstacles. Le premier pourrait être résumé par la phrase suivante : tout homme ne peut voir que par ses propres yeux. Diderot s'exprime plusieurs fois sur cette question, en prenant toujours comme point de départ la description d'un tableau. La cause de ce phénomène consiste dans le fait que l'art n'imité pas la nature proprement dite, mais l'image première qui n'existe que dans l'esprit de l'artiste au moment où il crée son œuvre (Pavy-Guilbert 2014 : 263).

Je crois que l'œil et l'imagination ont à peu près le même champ, ou peut-être au contraire que le champ de l'imagination est en raison inverse du champ de l'œil. Quoi qu'il en soit, il est impossible que le presbyte et le myope qui voient si diversement en nature voient de la même manière dans leurs têtes. Les poètes, prophètes et presbytes sont sujets à voir les mouches comme des éléphants ; les philosophes myopes à réduire les éléphants à des mouches. La poésie et la philosophie sont les deux bouts de la lunette (Diderot 1995 : 343-344).

Le critique d'art exprime par ces lignes que le poète, le philosophe et le peintre considèrent tous les trois de manière différente l'objet de leur contemplation, ce qui peut nécessairement conduire à la relativité de leurs jugements.

Deuxièmement, Diderot reconnaît que le mode d'écriture qui convient parfaitement à l'œuvre d'art présentée est impossible à réaliser. Il est conscient de ce que son point de vue influence la manière de voir de ses lecteurs :

Très bon petit tableau ; mais exemple de la difficulté de décrire et d'entendre une description. Plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres diffère de celle qui est sur la toile. D'abord l'étendue que notre imagination donne aux objets est toujours proportionnée à l'énumération des parties (Diderot 1995 : 343).

C'est en rendant compte d'une esquisse de Robert que Diderot, après avoir exprimé son désir de créer « des esquisses de descriptions » à partir « des esquisses de tableaux » (Diderot 1995 : 359), reconnaît très vite son échec :

Voilà une description fort simple, une composition qui ne l'est pas moins et dont il est toutefois très difficile de se faire une juste idée, sans l'avoir vue. Malgré l'attention de ne rien prononcer, d'être court, et vague ; d'après ce que j'ai dit, vingt artistes feraient vingt tableaux où l'on trouverait les objets que j'ai indiqués, et à peu près aux places que je leur ai marquées, sans se ressembler entre eux ni à l'esquisse de Robert (Diderot 1995 : 361).

Il avoue donc les limites de sa méthode, ce qui le mène à une réflexion sur la possibilité de créer un langage poétique. Cette reconnaissance contribue sans doute au fait qu'il puisse devenir un véritable critique, celui qui crée la langue et la méthode de la critique d'art des littérateurs et qui sera suivi par les grands critiques du XIX^e siècle tels Baudelaire ou Gautier.

En guise de conclusion, nous voudrions reprendre l'idée que Diderot réalise une promenade devant et dans les tableaux d'Hubert Robert. Nous pensons à ce propos que ses courts comptes rendus – qui ne se composent souvent que d'une seule énumération – peuvent être considérés comme des passages qui rythment cet ensemble textuel. Quand le critique d'art entre dans la toile, la description se ralentit et s'arrête : Diderot contemple, fait des réflexions et, enfin, sort de l'image. En revanche, devant d'autres tableaux, il passe vite, et ses comptes rendus se caractérisent alors par l'utilisation d'un style nominal. Lorsqu'il arrive aux esquisses, il ne perd pas son temps à faire de longues réflexions : il constate, par exemple, à propos de l'esquisse intitulée *Partie d'un temple* que « [c]'est la plus forte magie de l'art » (Diderot 1995 : 364) et entre dans l'image, mais ne consacre qu'une seule phrase à la contemplation. Malgré son échec avoué concernant sa méthode de description, il cherche à capter l'essence des esquisses : la vitesse de l'exécution allant de pair avec celle de la contemplation et de la description. Ainsi, les ruines font voyager, parfois involontairement, non seulement le critique d'art, mais également ses lecteurs. Il nous semble que ce déplacement, imaginaire, devient peut-être aussi important dans ces comptes rendus que l'objectif de Diderot de diminuer la distance entre le vu et l'écrit.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
szabolcs.eniko@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

AULNAS, Patrick. « Hubert Robert », [en ligne] URL : <http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-18e-siecle/hubert-robert.html>. Consulté le 2 décembre 2017.

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2015). « “Paysages de rêve” au XVIII^e siècle. Vernet et Robert à la lumière de la critique d'art de Diderot », Anikó Ádám, Anikó Radvánszky et François Soulages (dir.), *L'homme qui rêve*, Paris : L'Harmattan, coll. « Eidos », p. 65-72.

CHOUILLET, Jacques (1987). « Commentaire : “La promenade Vernet” », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n^o 2, p. 123-163.

DIDEROT, Denis (1995). *Ruines et paysage. Salon de 1767*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris : Hermann.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Minuit, coll. « Critique ».

JOBERT, Barthélemy (2008). « Diderot dans son cadre : le Salon au XVIII^e siècle », Pierre Frantz et Elisabeth Lavezzi (dir.), *Les Salons de Diderot : théorie et écriture*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », p. 15-27.

KOVÁCS, Eszter (2008). *Le Voyage dans la pensée de Diderot: sa fonction et sa critique dans la fiction, dans le récit de voyage et dans le discours philosophique et politique*, [en ligne], Thèse de doctorat, Lieu : Université de Szeged, URL : <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1888/>. Consulté le 1^{er} décembre 2017.

KOVÁCS, Katalin (2011). « Le langage du silence : la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle », [en ligne], *Loxias* 33, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743>. Consulté le 1^{er} décembre 2017.

LAVEZZI, Elisabeth (2011). « Remarques sur la peinture dans la *Lettre sur les sourds et muets* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n^o 46, p. 71-84.

LORENCEAU, Annette (1995). « Note », Denis Diderot, *Ruines et paysage. Salon de 1767*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris : Hermann, p. 34-47.

PAVY-GUILBERT, Élise (2014). *L'image et la langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris : Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières ».

VOGEL, Christina (1993). *Diderot : L'esthétique des « Salons »*, Berne : Peter Lang, « Publications Universitaires Européennes », série XIII : Langue et littérature française, vol. 185.

***La Nouvelle Héloïse* et ses lecteurs d'antan et d'aujourd'hui**

Cet article prendra pour point de départ le fait que le nombre des lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* est proportionnellement inverse au nombre des citations puisées dans le roman. Si *La Nouvelle Héloïse* a assurément sa place dans le canon littéraire, à certaines époques, l'intérêt porté par les lecteurs pour cet ouvrage semble considérablement baisser. L'œuvre de Rousseau est un exemple parfait pour illustrer comment la perception et l'attention des lecteurs peuvent glorifier une lecture pendant un certain temps et comment elles peuvent ensuite la mettre de côté. Le présent article proposera un parcours des éditions de *La Nouvelle Héloïse* depuis sa parution jusqu'à nos jours pour illustrer l'histoire, le « voyage » de ce roman dans le canon littéraire en France. Premièrement, il est nécessaire d'observer l'histoire de sa réception contemporaine, les critiques et, finalement, son interprétation à la lumière de la théorie de la déconstruction.

Rousseau, ayant vécu 14 ans à Paris, a décidé en 1756 de quitter la ville. Le 9 avril, il a déménagé avec sa femme, Thérèse à Montmorency, dans une petite maison près de la forêt où il avait déjà fait plusieurs balades avec son amie Mme d'Épinay. Il trouvait charmant le paysage intact qu'il appelle « Ermitage » dans les *Confessions* (Rousseau 1968). Les études philologiques portant sur la genèse de *La Nouvelle Héloïse* sont facilitées par le fait que les *Confessions* contiennent tous les détails de l'écriture et de l'édition du texte. C'est pendant ses heures de solitude que Rousseau a commencé à rédiger ces « songes » constituant une histoire sous une forme épistolaire. Ce travail durait déjà depuis un an quand Sophie d'Houdetot, l'amante de Jean-François de Saint-Lambert, a rencontré l'écrivain. Dans les *Confessions*, Rousseau avoue que Sophie était « l'idole de son cœur » (Rousseau 1968, 449). Cette rencontre était fructueuse parce que c'est grâce à elle que Rousseau a rédigé les cinq tomes contenant ces lettres. Les philologues pensaient pendant longtemps que c'était elle qui a servi de modèle à Julie, mais elle est arrivée en réalité bien plus tard, lorsque Rousseau avait déjà formé ses personnages. Il est cependant indéniable qu'elle avait une forte influence sur la fin du roman (Trousson 1993).

Le roman a paru en 1761 à Amsterdam, sous le titre de *Julie ou La Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes. Recueillies par J. J. Rousseau*. Jusqu'en 1764, Rousseau a réédité son roman aussi en France qui a déjà contenu les deux fameuses préfaces et les estampes qu'il a lui-même choisies. Malgré la fin tragique, le roman a eu un tel succès que les imprimeries pouvaient à peine satisfaire les commandes. *La Nouvelle Héloïse* était tellement recherchée parmi les lecteurs que ceux-ci ont payé une fortune (un louis d'or) pour une heure de lecture, sans parler des rééditions et des éditions pirates datant de cette époque. À l'Académie, aux salons, aux journaux, on ne parlait que du roman de Rousseau. Des foules voyageaient au lac de Genève pour rechercher le domicile de Julie et de Saint-Preux. Rousseau a reçu des centaines de lettres,

contenant des félicitations mais parfois aussi les questions si Saint-Preux et Julie étaient de vraies personnes. Les premiers 30 ans après l'apparition du roman sont alors couronnés de succès, ce qui est prouvé par 60 éditions du roman et par 80 études qui ont été écrites jusqu'en 1789 (Trousson 1993 : 11-16).

Le secret de Rousseau

À travers nos expériences et connaissances littéraires d'aujourd'hui, on a peut-être du mal à comprendre les raisons du succès de *La Nouvelle Héloïse*. Pour comprendre la passion des lecteurs d'antan, il est nécessaire de connaître les conditions politiques, sociales, philosophiques et littéraires de cette époque. Dans son roman épistolaire, Rousseau a offert une image de la société de son temps qui voulait se libérer des cadres féodaux. Le motif de base du roman consiste dans la révolte contre la société ancienne, déterminée par des hiérarchies. La révolte de Rousseau s'exprime aussi dans le choix du genre littéraire. Écrire un roman épistolaire était un geste scandaleux pour un philosophe. Malgré son succès populaire, le roman épistolaire était un genre méprisé par théoriciens de son époque (Rousseau 2012 : 852-857). Il ne faisait pas partie des genres littéraires traditionnels et canonisés ni par sa forme ni par ses sujets, à savoir l'aventure, l'amour, le voyage. Les lecteurs pouvaient facilement s'identifier aux héros des romans épistolaires. Pourtant, *La Nouvelle Héloïse* – à côté des *Lettres portugaises* et de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre – était populaire avant tout par sa vraisemblance. Rousseau a tout fait pour faire croire aux lecteurs que ce sont de vraies lettres qu'ils tiennent entre leurs mains. Il donne des informations ponctuelles sur les lieux, en outre, il se nomme comme éditeur. Ce qui a pu rassurer le public, c'est le fait que les héros ne semblent pas fictionnels, et que cette œuvre est capable de surmonter des clichés des romans épistolaires tels *Clarisse* et *Pamela* de Richardson. Servais Étienne, philologue et académicien belge, dans *Le genre romanesque en France depuis l'apparition de la Nouvelle Héloïse* (Étienne 1922), a éclairé le succès de Rousseau, en expliquant pourquoi ce roman diffère de ceux de ces contemporains. Il trouve que ce sont la nouvelle forme de représentation des sentiments, le nouveau ton, les personnages inattendus et le paysage inhabituel qui s'y voit décrit qui ont probablement émerveillé le public contemporain (Trousson 1993 : 11-12).

Rousseau a beau toucher le sujet typique de ce genre littéraire, à savoir l'amour impossible, il a lancé une nouvelle mode concernant l'expression de ce sentiment. C'est la révolte des sentiments et leur déclaration ouverte qui ont été étouffées pendant des siècles. Les héros de Rousseau, Saint-Preux et son élève Julie ne s'aiment pas que de distance, mais ils goûtent aussi le plaisir physique. Rousseau a dressé toute une liste de violation des tabous : le précepteur séduisant son élève, la fille perdue, les longs discours sur l'amour physique et sur le suicide. C'est ainsi que le comportement de Julie qui, en secret, entre dans une liaison avec son précepteur contre la volonté paternelle explose déjà les mœurs, et les cadres conventionnels des mariages arrangés du XVIII^e siècle.

Rousseau ajoute encore un coup au sujet déjà en lui-même scandaleux : son histoire ne se passe pas dans les grandes villes, mais ses héros vivent à la campagne, dans les montagnes suisses, loin des intrigues, loin des salons et des philosophes, et très proche de la nature intacte. Les tableaux pittoresques qu'il offre dans ses descriptions ont pu toucher le public contemporain car, jusque-là, la description des montagnes ne faisait pas partie de la prose. Pourtant, chez Rousseau, la description du paysage n'était pas un pur exercice d'écrivain car, dans son roman, les héros s'enfuient dans la nature contre l'emprise de leurs propres sentiments, et ces endroits (la forêt, le bosquet, la vallée) représentent alors, métaphoriquement, leurs âmes perturbées. À ce moment-là, la nature devient le miroir de l'âme humaine : il a donc fallu de la part des lecteurs une nouvelle manière de perception pour comprendre qu'un orage dans les montagnes est la métaphore du bouleversement de Saint-Preux ou de Julie.

Bien que Rousseau ait tenté de créer une image de la nature idéale et parfaite, il voulait décrire avant tout l'homme naturel qui n'avait pas encore été touché et déformé par les établissements et par la société. Les personnages de Rousseau, à commencer par les bonnes et les serviteurs jusqu'aux héros principaux, se caractérisent par les attributs de l'homme naturel (honnêteté, modestie). Avant d'écrire son œuvre *Émile ou l'éducation*, *La Nouvelle Héloïse* était le premier roman où Rousseau a essayé de dresser le tableau de la société sous la monarchie absolue avec l'homme innocent. Dans la deuxième partie de *La Nouvelle Héloïse* apparaît son essai de décrire cette société idéalisée. Après le mariage de Julie, son mari Wolmar et ses serviteurs s'installent à Clarens où ils vivent dans une communauté utopique. D'après l'analyse de Jean Starobinski (Starobinski 1971), il est évident que le nom de Clarens contient une allusion chez Rousseau : le nom « Clarens » renvoie à « Claire », à la clarté et à la pureté, à un monde et à une société sans secret et totalement transparent, à une communauté où tout le monde est égal, où l'un travaille pour l'autre. Bien que Wolmar dirige ce « mécanisme », les gens de la communauté le respectent comme leur père. Après ces passages idylliques, à la campagne, plusieurs familles nobles voulaient suivre le modèle de la communauté rousseauiste. Il propose ainsi un nouveau mode de vie qui a une forte influence sur les mœurs de son époque. Dans la littérature du romantisme européenne, toute une génération a reconnu et suivi Rousseau comme leur Maître d'écrivain. Chez Balzac, George Sand, Lamartine, Stendhal, Goethe, Pouchkine, l'influence rousseauiste, notamment celle de *La Nouvelle Héloïse* est indéniable.

En France, Rousseau avait des disciples qui l'ont traité comme leur maître. Lamartine a réécrit cette histoire sous le titre d'*Héloïse et Abélard*, Senancour dans *l'Aldomen* a souvent cité *La Nouvelle Héloïse*. George Sand a créé un monde romantique et rousseauiste à son manoir de Nohant. Les héros romantiques comme Tatiana de Pouchkine, Mme Bovary de Flaubert lisent aussi l'histoire de Julie. Byron, dans *Le pèlerinage de Child Harold*, raconte que son héros fait un pèlerinage en Suisse en cherchant le lac et la maison de Julie et de Saint-Preux. Rousseau est donc devenu un point de départ pour la génération suivante (Trousson 1993 :12-13).

À l'apparition de *La Nouvelle Héloïse*, les lecteurs furent extrêmement nombreux, et jamais ouvrage ne fit une sensation plus étonnante. Mais bientôt ils se trouvèrent partagés en deux classes, les gens de lettres et le public. Les gens de lettres rejetèrent, autant qu'ils le purent, l'effet de l'ouvrage ; le public s'y livra de bonne foi : il admira l'éloquence des passions, le beau portrait de Julie, la force et la grâce de la diction (Rousseau 2012 : 851).

Dans les feux de la critique

Le grand succès de l'apparition du roman a lancé un grand débat littéraire au XVIII^e siècle. L'Académie, les encyclopédistes, les philosophes (Diderot, Saint-Lambert) ont fortement attaqué Rousseau. Nous relevons à ce propos quelques opinions révélatrices, à commencer par celle de Friedrich Melchior Grimm qui écrit :

De tous les ouvrages dont le public s'occupe et se souvient, je ne vois pas qu'il en ait paru depuis longtemps un plus mauvais que *La Nouvelle Héloïse*. Soit qu'on le regarde du côté de la fable et de ses caractères qui font la partie de l'invention, soit qu'on le juge par l'exécution sur ses détails et son style, on trouve partout un auteur dépourvu de génie, d'imagination, de jugement, et de goût : tant il en coûte de se méprendre sur son talent (Rousseau 2012 : 852).

L'abbé Morellet remarque dans les *Mémoires* :

Héloïse est souvent une faible copie de Clarisse ; Claire est calquée sur Miss Howe. Le roman comme composition dramatique ne marche pas. Plus d'une moitié est occupée par des dissertations forts bien faites, mais déplacées, et qui arrêtent les progrès de l'action (Rousseau 2012 : 856).

Voltaire écrit en 1766 dans sa *Lettre de Docteur Pansophe* :

Vous avez barbouillé un roman ennuyeux, où un pédagogue suborne honnêtement sa pupille en lui enseignant la vertu ; et la fille modeste couche honnêtement avec le pédagogue ; et elle souhaite de tout son cœur qu'il lui fasse un enfant ; et elle parle toujours de sagesse avec son doux ami ; et elle devient femme, mère, et la plus tendre amie d'un époux qu'elle n'aime pourtant pas ; et elle vit et meurt en raisonnant, mais sans vouloir prier Dieu (Rousseau 2012 : 856).

Malgré toutes ces critiques, il nous semble que la raison de la perte de l'intérêt de roman réside ailleurs. Il ne faut pas oublier que vers 1761, le pouvoir politique de l'Église catholique est encore déterminant. L'Église a tout de suite réagi à l'apparition de *La Nouvelle Héloïse*. Les abbés et les prêtres argumentaient contre l'immoralisme du roman. Au centre de leur critique c'était le comportement vicieux de Saint-Preux et de Julie qui montrent un mauvais exemple aux jeunes filles et qui les encouragent à révolter contre la loi paternelle. Quant à la deuxième partie du roman, l'abbé Morellet a trouvé lui aussi que le mariage de Julie et ses attitudes religieuses avec lesquelles elle voulait cacher ses vices sont hypocrites. Mais le point le plus attaqué était le déménagement de Saint-Preux quand Wolmar l'a invité à vivre chez eux. Ils ont trouvé que la cohabitation des trois héros est dangereuse car elle donne une fausse image sur la vie familiale chrétienne.

Comme le remarque Raymond Trousson, le parcours du roman dépendait fortement de la critique catholique (Trousson 1993). Après la Révolution, entre 1820 et 1825 Rousseau était un écrivain interdit. Lire ses œuvres était tenu pour une

insubordination. Les 60 éditions parues jusqu'en 1800 commençaient à disparaître. En 1848, *La Nouvelle Héloïse* est presque inaccessible chez les libraires. À cause de la censure et du manque des rééditions, le roman est tombé dans l'oubli. En outre, il y avait un autre roman épistolaire apparu en Allemagne en 1791 qui a conquis la littérature européenne, c'était *Les souffrances du jeune Werther*. Le public, même Napoléon a lu plutôt l'histoire de Werther que celle de Julie. Le changement politique, social et esthétique a exigé d'autres types de romans. *La Nouvelle Héloïse*, par sa longueur des discours et sa polyphonie, ne pouvait plus servir les besoins des lecteurs qui avaient alors un autre type de perception du monde et des mœurs.

En 1904, pourtant, la *Société de Genève de J.-J. Rousseau* a cité à nouveau le roman comme un chef-d'œuvre. Vers 1920, Daniel Mornet a fini son étude sur *La Nouvelle Héloïse* et à la Sorbonne, on en parlait de plus en plus souvent aux séminaires universitaires. En 1929, la série *Grand Événement Littéraire* a choisi *La Nouvelle Héloïse* comme l'œuvre emblématique de Rousseau. Les littéraires essayaient de rétablir le statut de ce roman, en dépit de ces efforts, l'attention du public restait inchangée. Avec le temps, le canon littéraire a changé dans une telle mesure que *La Nouvelle Héloïse* est devenue démodée pour le grand public. Après Balzac, Zola, Stendhal et Flaubert, Rousseau est tenu pour incompréhensible et pathétique.

Il a fallu encore 30 ans pour que Jean Starobinski publie son étude grandiose : *La transparence et l'obstacle*. Il a consacré un long chapitre de l'ouvrage à *La Nouvelle Héloïse* qui a suscité l'intérêt des chercheurs. Grâce à lui, en 1960, la maison d'édition Garnier-Frères a réédité *La Nouvelle Héloïse*. C'est le moment où les théoriciens comme Paul de Man ou Jacques Derrida ont repris et réinterprété les œuvres rousseauistes. Dans *l'Allégorie de la lecture*, Paul de Man a dédié un chapitre de *L'allégorie* à *La Nouvelle Héloïse*. Derrida, quant à lui, rend hommage à Rousseau dans la *Grammatologie*. Au fur et à mesure, Rousseau devient un écrivain réhabilité, le nombre des conférences, des études portant sur lui augmentent. De nos jours, chaque année, des conférences et des colloques sont régulièrement organisés à Genève, à Paris, à Montmorency, à Neufchâtel où des chercheurs des quatre coins du monde éclairent les zones d'ombre des études rousseauistes.

La question qui se pose est la suivante : pourquoi ce sont seulement les dernières décennies où les chercheurs s'occupent de *La Nouvelle Héloïse* ? Qu'est-ce que cet ouvrage peut-il donner aux lecteurs d'aujourd'hui ?

250 ans après la première édition, les disciplines littéraires sont devenues neutres, tant du point de vue politique que religieux, les chercheurs étant exempts de tels types de préjugés. Ce point de vue neutre a permis de poser un nouveau regard sur *La Nouvelle Héloïse*. Dans la perspective de l'histoire de la littérature, ce roman n'a pas seulement renouvelé le genre du roman épistolaire, mais il a aussi influencé les mœurs, l'esthétique et le mode de vie. En plus, la définition du romantisme le caractérise également en ce sens-là, si l'on conçoit le romantisme comme un style non seulement artistique mais aussi philosophique, sociologique, esthétique, bref un mode de vie.

Quand Rousseau décrit la communauté de Clarens, il a une plume sociologique, quand il illustre le voyage exotique de Saint-Preux il est plutôt

scientifique, mais quand il fait ses longs discours sur la vertu, ses lettres contiennent de la philosophie, de l'esthétique et de l'éthique de l'amour. Ce n'est pas un hasard que pour l'analyse de la notion du désir, du plaisir et de la passion, Paul de Man a choisi *La Nouvelle Héloïse* comme l'un des plus importants textes pour la déconstruction.

La déconstruction et La Nouvelle Héloïse

La notion élaborée par Jacques Derrida, la dissémination caractérise l'homme du XX^e siècle dont l'entité se fragmente par le monde qui l'entoure. Sa question centrale est la suivante : de quelle manière l'homme grammaticalement disséminé peut se reconstituer par l'écriture (Derrida 1998). Dans les analyses qui suivront, nous utiliserons le terme « dissémination » comme la métaphore du personnage de Julie parce qu'à partir du début du roman, son entité est exposée aux transformations perpétuelles. La personnalité, dès qu'elle se construit, subit tout de suite une dissémination qui lui permet de se reconstituer, et cette reconstruction personnelle est le résultat d'un processus grammatical à en croire Derrida. La trinité grammaticale (le regard, la lecture et l'écriture) détermine et influence le caractère dont aussi celui de Julie. Au début de l'histoire, elle est encore dans une phase innocente, vivant en paix avec ses parents dans les montagnes suisses. Ses actes sont en harmonie avec ses principes jusqu'à l'arrivée de ce Saint-Preux, son précepteur. Par les descriptions, nous pouvons connaître les événements du passé, comme la première rencontre de Julie et de Saint-Preux. Dans la lettre IV, Julie remarque la fatalité de la vue:

Dès le premier jour que j'eus le malheur de te voir, je sentis le poison qui corrompt mes sens et ma raison ; je le sentis du premier instant, et tes yeux, tes sentiments, tes discours, ta plume criminelle, le rendent chaque jour plus mortel. (Rousseau 2012 : 804)

La perception physique provoque des sentiments vifs qui peuvent être reliés à la notion kantienne du sublime (Kant 2006). Le sentiment du sublime contient le plaisir négatif et aussi la peur comme en témoigne la citation. Le premier regard de Julie n'est pas un coup d'œil classique sur l'amour parfait. Chez elle, ce regard surpasse le sensualisme aveugle, dès ce moment, elle sait bien que ce regard, fatal et passionnant, ne laissera plus jamais tranquille son âme (Rousset 1989). Brièvement, nous pouvons identifier cet événement comme le premier pas vers la descente aux enfers de Julie. Le deuxième pas en est la lecture des lettres passionnées de Saint-Preux. La lecture apparaît déjà dans la première préface de l'ouvrage comme une source de pêchée : « Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue. » (Rousseau 2012 : 49)

Julie reformule les mêmes pensées dans ses réflexions :

Je sentis mon cœur, et me jugeai perdue à votre premier mot.[...] Au lieu de jeter au feu votre première lettre ou de la porter à ma mère, j'osai l'ouvrir : ce fut là mon crime, et tout le reste fut forcé. Je voulus m'empêcher de répondre à ces lettres funestes que je ne pouvais m'empêcher de lire (Rousseau 2012 : 402).

Bien évidemment, l'acte de lecture ne mène pas immédiatement aux péchés, et il est nécessaire de faire le troisième pas : celle de l'écriture, qui est une fonction de création et de réalisation. Ce qui n'est pas écrit n'existe pas, suggère le roman, posant que toutes les allusions de l'existence se manifestent par l'écriture. Rousseau a créé un terrain de jeu littéraire où les lecteurs sont obligés à croire aux écritures, et ce jeu est renforcé aussi par le sous-titre : *La Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes. Recueillies par J. J. Rousseau*. C'est la raison pour laquelle l'affirmation de Julie est doublement réelle : « Une fille sensible était perdue au premier mot tendre échappé de sa bouche » (Rousseau 2012 : 401).

L'écriture de Julie est un domaine de recherche tout spécial parce que par le changement de son style, elle essaie de modifier aussi son identité. Ce changement est souvent le résultat d'une bataille intérieure. Ces luttes sont visibles entre autres dans sa descente aux « enfers moraux » quand elle ne sait pas comment réagir sur les lettres de son précepteur. Chez Julie, l'écriture reflète entièrement son âme qui nous permet de suivre toutes les disséminations et reconstitutions substantielles de Julie. La deuxième grande dissémination dans le roman se situe au moment où Julie doit se séparer de son amant et accepter la volonté paternelle. Premièrement, elle n'accepte pas la décision de son père, mais après la mort de sa mère, ses remords l'obligent de sortir de cet amour fatal. Elle se marie donc avec Wolmar, l'ancien ami de son père, avec qui elle crée la communauté de Clarens. Elle écrit une longue lettre de séparation à Saint-Preux pour lui dire qu'elle regrette son passé et ses actes, et qu'elle est heureuse à côté de son mari. Le style et le contenu de cette lettre sont complètement inverses à ceux des lettres précédentes. Paul de Man, dans *L'Allégorie*, interprète ce passage comme la perte de narration, la perte du discours (de Man 1989). Chez lui, la dissémination est un acte linguistique où Julie change le discours amoureux en un discours religieux. Mais ce changement est aussi existentiel que linguistique. Paul de Man attire l'attention des lecteurs sur ses changements, car ils montrent le trouble et la dissémination psychologique de Julie.

Dans la deuxième partie du roman, Julie se reconstitue consciemment par l'écriture. Elle pense être guérie de ses passions et fait tout pour que son faux masque religieux devienne son vrai visage. Avec la perte du discours amoureux, pourtant, le fond de son existence se perd aussi, c'est la raison pour laquelle elle cherche un nouveau sens à sa vie : la vie vertueuse. Elle écrit de longues lettres pathétiques au nom de la vertu pour nier l'amour et la passion. Rousseau montre bien que ce masque n'est pas portable pour l'éternité, surtout s'il y a des sentiments étouffés. Il n'est(sup) portable que jusqu'au retour de Saint-Preux de son voyage. Quand il arrive, les feux reprennent leurs forces. Pendant un certain temps, Julie arrive à se convaincre de l'étouffement de ces feux morts, mais avec le temps, les souvenirs se réveillent. Le point culminant de la nouvelle dissémination de Julie est le voyage en bateau au lac et les moments passés dans le bosquet avec Saint-Preux. Ce voyage a une allusion mythologique : si les héros ne peuvent pas traverser le Styx, le fleuve des morts, ils meurent eux aussi. Rousseau utilise consciemment cette métaphore du voyage. Par le fait que Julie et Saint-Preux traversent le lac, ils se retrouvent dans le passé, au lieu du premier baiser. Comme Saint-Preux, dirigé

par ses passions, relance le discours amoureux, l'entité de Julie subit une nouvelle dissémination malgré toutes ses forces. Elle veut rester une femme fidèle, elle n'est pourtant pas capable de vivre dans ce triangle amoureux. Comme le suicide n'était pas acceptable pour les lecteurs de son époque, Rousseau a été obligé de trouver une fin moraliste. Finalement, il a créé une situation où Julie peut quitter la terre tout en restant vertueuse, en se libérant de ses sentiments ambigus. Elle sauve son fils tombé à l'eau, mais prend froid et, refusant la guérison, s'en va vers une mort choisie. C'est sur son lit de mort qu'elle écrit la fameuse lettre à Saint-Preux dans laquelle elle avoue ses passions. C'est la dernière dissémination linguistique de Julie où elle trouve son discours perdu et son existence originale. « Je me suis longtemps fait illusion. Cette illusion me fut salutaire ; elle se détruit au moment que je n'en ai plus besoin. Vous m'avez crue guérie, et j'ai cru l'être. » (Rousseau 2012 : 803)

La Nouvelle Héloïse aujourd'hui

L'œuvre de Rousseau est si riche qu'elle ne se prête pas uniquement à l'étude littéraire. Plusieurs disciplines (la sociologie, la philosophie, la psychologie) ont déjà analysé ce roman pour comprendre le monde rousseauiste. Les caractères de Rousseau sont aussi complexes que son roman, ce qui explique que les recherches modernes et postmodernes s'occupaient de leur psychologie (Paul de Man). En 2011, à Genève, un colloque était consacré à Julie, intitulée *Le modèle de Julie*. Au centre des interprétations se trouvait le modèle intertextuel de Julie et la dissémination de son personnage dans la littérature européenne. Il est presque impossible d'énumérer les directions de toutes les recherches actuelles. Les études psychanalystes du roman en occupent sans doute toujours une place importante et se penchent sur les aspects suivants : la crise d'identité, le corps et le plaisir, les femmes et la sexualité. La sociologie s'intéresse avant tout à l'utopie de Clarens, qui est l'une des plus fameuses utopies littéraires. La construction de Clarens est en effet la quintessence de l'œuvre de Rousseau. Il y a intégré toutes ces idées sur la société parfaite : l'égalité, le partage des biens, l'abolition de propriété privée, la liberté.

À côté de la psychologie, la sociologie et la philosophie, les recherches philologiques classiques sont également courantes. Au CNRS, Nathalie Ferrand est la responsable des recueils des manuscrits et de l'édition critique (Ferrand 2011). Dans le monde entier, il existe plusieurs centres de recherche rousseauistes. Parallèlement au travail du CNRS, pour la fête du Tricentenaire de Rousseau, le groupe de *Rousseau Studies* a préparé l'édition critique de l'œuvre complète de l'écrivain en 2012, sous la direction de Raymond Trousson. Tant qu'en Europe, où l'on a célébré le tricentenaire de Rousseau, c'est dans les pays orientaux aussi qu'il est parmi les écrivains populaires, surtout en Chine et au Japon. C'est la raison pour laquelle la plupart des colloques internationaux rousseauistes avaient lieu en Asie, en changeant les centres des recherches mondiaux, anciennement européens.

Grâce aux recherches actuelles, le roman est un peu plus lu qu'il y a cent ans, mais il est encore très loin du succès connu lors de son apparition. *La Nouvelle Héloïse* demande des stratégies de lecture spécifiques. À travers ses longues confessions amoureuses, il faut apercevoir la qualité psychologique, philosophique

et esthétique de cette œuvre. Elle demande donc une vitesse plutôt modeste, allant de pair avec une attention vive et une perception aiguë pour comprendre le génie de Rousseau. Parce qu'il n'y a rien chez Rousseau qui ne soit pas moderne, et il n'y a rien dans la littérature moderne qui ne soit pas un peu rousseauiste.

UNIVERSITÉ DE PÉCS
doctorante
katinka144@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

DE MAN, Paul (1989). *Allégories de la lecture : le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, trad. par Thomas Trezise, Paris : Éd. Galilée.

DERRIDA, Jacques (1972). *La dissémination*, Paris : Seuil.

ÉTIENNE, Servais (1922). *Le genre romanesque en France : depuis l'apparition de La Nouvelle Héloïse*, Paris : Colin.

FERRAND, Nathalie (2011). « Un manuscrit retrouvé de La Nouvelle Héloïse », dans *LIAS. Journal of Early Modern Intellectual Culture and its Sources*, 38/02, December, 357-389.

KANT, Immanuel (2006). *Critique de la raison pure*, Paris : Flammarion.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2012). *La Nouvelle Héloïse*, Paris : Le livre de poche.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1968). *Confessions*, Paris : Librairie Larousse.

ROUSSET, Jean (1989). *Leurs yeux se rencontrèrent, La scène de première vue dans le roman*, Paris : J. Corti.

STAROBINSKI, Jean (1971). *Jean Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle : suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris : Gallimard.

TROUSSON, Raymond (1993). « *La Nouvelle Héloïse devant la critique et l'histoire littéraires au XIX^e siècle* », dans Ourida Mostefai (éd.), *Lectures de La Nouvelle Héloïse*, coll. « *Pensée libre* », n° 4, Ottawa : Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, 657-660.

Karol KRZYŹOSIAK

De la perception de la science à la perception scientifique dans *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam

Une partie était proposée dont l'enjeu était, scientifiquement, un esprit.
L'Ève future

Dans le roman *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam, œuvre représentative du mouvement symboliste, on observe la présence de plusieurs types de discours scientifiques : ceux-ci contribuent à une satire pittoresque du positivisme. L'ambiguïté de la notion de science est ici l'effet d'une reconstruction poétique qui – loin d'être conforme aux véritables méthodes positivistes – émerge de la perception particulière des découvertes scientifiques de l'époque aux yeux de l'auteur. En même temps, dans le roman de Villiers, il se produit une vision caricaturale de perception de l'homme influencée par les discours scientifiques où la notion de vie humaine est privée de la dimension métaphysique, et l'homme lui-même est réduit au statut de l'objet de la réflexion scientifique. L'objectif de l'article est d'étudier la perception de la science par la littérature moderne qui reprend et abandonne certains concepts scientifiques, notamment ceux qui sont issus des sciences du vivant.

Perception de la science

Le mépris que manifestent les auteurs symbolistes envers la science dite « positiviste » et l'idéologie progressiste est lié à leur notion de la bourgeoisie. En effet, chez Villiers, science et bourgeoisie font un ménage grotesque et caricatural ; elles constituent, selon l'expression de Jacques Noiray, « des cibles faciles pour la verve satyrique » (Noiray 1999 : 16) de l'écrivain. Noiray va même jusqu'à dire qu'avec Bonhomet, personnage de plusieurs contes qui incarne l'archétype d'un positiviste naïf et obsessionnel, Villiers soutient une intimité masochiste reflétant la relation que les intellectuels romantiques, tels Baudelaire ou Flaubert, ont entretenue avec la *bêtise*. « Il y a dans cette cohabitation névrotique », poursuit Noiray, « une hostilité, une agressivité railleuse, en même temps qu'une fascination horrifiée, presque religieuse » (Noiray 1999 : 16). Il est donc important de souligner que la notion de science (toujours dans le sens que lui attribue le positivisme) apparaît chez Villiers comme inséparable de celle de la bourgeoisie, et qu'elles correspondent toutes les deux à la *bêtise* qui est, chez les romantiques, « une force obscure, satanique, un mal intellectuel et moral » (Noiray 1999 : 16).

Mais qu'est-ce que Villiers reproche à cette science démoniaque ? Parmi les vices inexcusables que l'écrivain attribue à *l'esprit scientifique*, Noiray énumère surtout un « quasi-simiesque atrophie du Sens-surnaturel » et une « espèce d'ossification de l'âme ». La science n'est par ailleurs qu'une « souriante vieille aux yeux clairs », une illusion de plus qui trompe le regard fasciné de l'homme comme le faisaient toujours les astuces sataniques (Noiray 1999 : 16). Une telle image de la

science correspond par ailleurs au symbole de la Chimère chez Flaubert : c'est donc une force qui attire l'homme, qui le fascine, et qui le pousse vers l'Inconnu en lui promettant des délices de la Connaissance. Peu importe s'il s'agit de la tromperie de l'idéal religieux ou scientifique : dans ce sens, la « spiritualité scientifique » constitue une forme de culte moderne qui substitue la science « positive » à une divinité. On comprend dès lors que la science est chez Villiers une nouvelle idole et, en tant que telle, elle menace d'obscurcir le regard de l'homme.

Mais ce qui fait l'objet du mépris de Villiers, ce n'est pas exactement la science théorique. Comme le souligne Noiray, la notion de science « enveloppe aussi les applications techniques, car l'auteur ne distingue jamais la science de ses produits » (Noiray 1999 : 17). Il s'agit donc de tout l'inventaire fécond qu'a développé la technologie à l'aide des sciences naturelles dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, y compris surtout les machines ou les appareils d'usage quotidien censés en principe assurer le bien-être des individus dans la société progressive. De la même manière, lorsqu'en 1895, Brunetière proclame la banqueroute de la science, il emploie cette notion comme *totum pro parte* des tendances positivistes de l'époque, y compris la science (la physique, la chimie, l'anthropologie et même l'histoire), la technologie, le progrès et le naturalisme dans le roman (Brunetière 1895 : 20-21).

Bien que Villiers n'adhère dans aucune mesure aux idées du progrès ni du positivisme en général, il en révèle néanmoins une certaine fascination : celle du poète envers le fantasque. Mais, comme l'indique Deborah Conygham :

Il faut résister à la tentation d'affirmer que l'attitude de l'auteur est ambiguë, que d'une part il hait la science mais que d'autre part il en subit la fascination. Ce conflit n'existe pas chez Villiers, dont l'attitude envers la science est cohérente, et s'accorde bien avec l'ensemble de sa philosophie. On a tort de considérer comme une volte-face ou comme une contradiction le rôle important et sérieux attribué à la science dans *L'Ève future* (Conygham 1975 : 99).

Il faut admettre que la façon dont Villiers représente dans son œuvre la science et la technologie ne consiste pas qu'en raillerie impitoyable. On observe dès le début de *L'Ève future* un éloge hyperbolique d'Edison, « l'homme qui a fait prisonnier l'écho » et de son travail. Le savant est aussi un artiste : « le merveilleux inventeur », « le magicien de l'oreille », « un Beethoven de la Science » (Villiers 1957 : 1-2), etc. N'ignorons d'ailleurs pas l'usage de la majuscule : qu'il s'agisse du discours indirect libre où le narrateur devient le porte-parole du personnage principal, ou des descriptions plus ou moins objectives, la Science apparaît dans *L'Ève future* comme une instance sacrée, même absolue, comme c'était le cas de l'Art ou de la Poésie chez les écrivains et poètes romantiques. Il serait donc injuste de ne voir en Villiers qu'un adversaire implacable de la science et du progrès car son attitude oscille entre une méfiance avisée envers l'enthousiasme irréfléchi pour la science des Bouvard et des Pécuchet d'un côté et, de l'autre, une admiration curieuse pour les véritables savants et inventeurs.

Villiers aurait beau apprécier le côté « hermétique » et mystérieux de la science représentée par les savants, ce qui le dégoûte, c'est surtout la popularisation des nouveautés par les journaux, les revues, les brochures illustrées qui émerveillent

et stupéfient le grand public en propageant des notions simplifiées du progrès (Noiray 1999 : 17). L'écrivain y aperçoit une menace de la dépréciation générale de la vie intérieure, de la spiritualité, et de l'art en conséquence, au profit des valeurs bourgeoises, comme l'utilité sociale mal conçue, le matérialisme, la suprématie du bien-être, soutenus cette fois-ci par des notions dévoyées de la vérification empirique et des données « concrètes » des sciences naturelles.

Mais à côté de ce dédain méfiant, il existe aussi la fascination et la curiosité. Noiray indique deux articles consacrés au personnage de Thomas Edison, parus dans la presse en 1878 dans *La Nature* et dans *L'Illustration*, ou encore une brochure du vulgarisateur Pierre Giffard, *Le phonographe expliqué à tout le monde*, comme les sources principales inspirant l'entreprise de Villiers. De ces textes, certainement importants pour mieux comprendre la création romanesque du personnage d'Edison, ce qui nous intéresse, c'est surtout la représentation de la science elle-même que Villiers construit à travers les propos savants de son héros. Parmi les sources scientifiques dont se nourrit l'imagination de Villiers, on retrouve des travaux du chimiste Pierre Berthelot, du physiologiste Jacob Moleschott ou du physicien William Crookes que Villiers s'autorise à citer, comme l'observe Ponnau, avec une pertinence inégale (Ponnau 2000 : 19).

Il s'agit donc, du point de vue narratif, de produire une illusion vraisemblable d'une entreprise technologique visant à créer un être vivant à l'aide des moyens fournis par la science et ses produits. À cette intention, Villiers doit adopter dans son œuvre un langage savant qui rendrait la tâche d'Edison vraisemblable aux yeux du lecteur. En même temps, pour que l'illusion ne soit pas facile à réviser, il faut que ce langage savant se caractérise par un certain niveau d'ambiguïté, ou du moins d'une *exactitude sélective*. Un tel procédé narratif exige à la fois une application consciente des termes vagues de la science, et des sous-entendus qui apparaissent comme évidents dans les paroles d'Edison. Ainsi, en expliquant à Lord Ewald le processus de la fabrication de la chair artificielle, Edison appuie ses propos par les plus simples faits biologiques concernant le corps humain : « La chair se fane et vieillit » ; et pour contraster la chair humaine avec celle que l'inventeur fabrique : « ceci est un composé de substances exquis, élaborées par la chimie, de manière à confondre la suffisance de la "Nature" », et enfin, pour mieux appuyer ses propos : « du, reste, lisez Berthelot » (Villiers 1957 : 85). En même temps que la rhétorique d'Edison – par la généralisation, l'ambiguïté des termes et la référence à l'autorité scientifique de Berthelot – est censée convaincre le défiant Lord Ewald, elle sert aussi à créer un trompe-œil qui fait appel à la perception du lecteur. On constate alors que les explications savantes d'Edison fonctionnent dans le roman à deux axes : premièrement, à l'axe horizontal, Edison cherche à légitimer son entreprise devant Ewald ; deuxièmement, à l'axe vertical, les propos d'Edison servent à créer une illusion de véracité scientifique qui contribue à la vraisemblance du roman. Lord Ewald et le lecteur se trouvent ainsi dans une position pareille : ils sont tous les deux éblouis par le discours scientifique envers lequel leur méfiance ne peut que céder. Ils ont beau hésiter encore : « Je vous le répète, mon cher génie [...], ce que vous dites n'est qu'un rêve, aussi effrayant qu'irréalisable ! » (Villiers 1957 : 93). Ils manquent

tous les deux de connaissances pour mettre en question la légitimité des paroles séduisantes des deux magiciens : Villiers et son héros.

Perception scientifique

Voilà votre amour !
L'Ève future

Villiers fait de son *Ève future* une « légende moderne », comme il le suggère dans l'avis au lecteur. Cet oxymore indique un caractère double ou même ambivalent du roman : d'un côté, l'auteur insiste sur la qualité universelle de son œuvre, en lui attribuant des traits d'un ancien conte populaire ou d'un récit fondateur du temps fabuleux (comparaison d'Edison à Faust, allusions à la Genèse) ; de l'autre côté, l'adjectif « moderne » implique une certaine actualisation, la *modernisation* d'une vieille légende ... qui sera encadrée dans un décor contemporain. Selon la formule de Gwenhaël Ponnau, c'est une modernité « se projetant audacieusement dans l'avenir » (Ponnau 2000 : 1). Il s'agit donc d'éclaircir des anciens problèmes, des questions fondamentales de l'existence humaine, par la mise en scène des éléments essentiels de la modernité : l'esprit scientifique, le progrès, la technologie.

Le rôle du discours scientifique dans *L'Ève future* ne se borne évidemment pas à la fonction réaliste du roman. Puisqu'il s'agit d'une *légende-moderne*, la représentation de la science confrontée aux notions métaphysiques provoque aussi des questions philosophiques concernant la perception et les capacités cognitives de l'homme, la morale, le dualisme et la frontière entre le vivant et le non-vivant.

En quoi donc consiste ce que j'appelle la « perception scientifique » ? Il s'agit avant tout d'un regard *épuré* de toute influence métaphysique, un regard porté sur la réalité dont tous les éléments échappant à la vérification empirique sont exclus. Afin de l'atteindre, comme l'indique Michel Foucault dans *Naissance de la clinique*, il faut limiter la parole de l'imagination : toute théorie apriorique par rapport à l'observation doit se taire en cédant la place à la parole unique des objets observés (Foucault 1999 : 141). Un tel regard silencieux serait le seul qui permette un jugement objectif. En outre, Edison, la figure incarnant une telle attitude dans *L'Ève future*, ne s'intéresse pas à ce qui dépasse les limites de la description scientifique ainsi comprise. Il est significatif que l'inventeur lui-même, une fois ayant quitté les « domaines de la vie normale, de la Vie proprement dite » pour parler des phénomènes électromagnétiques, se déclare incapable d'expliquer « la nature de ce qui en fait mouvoir les anneaux » (Villiers 1957 : 77).

Les conséquences de cette attitude sont révélatrices : c'est par l'explication même du fonctionnement de l'Andréïde que l'inventeur démontre une vision réductrice de l'être humain. Toute simplicité – assez démonstrative, il faut le dire – avec laquelle Edison conçoit son être artificiel ne sert en effet qu'à encadrer la constitution complexe de l'être humain dans les catégories du mécanisme animalier, des processus physiologiques, des réactions chimiques et des décharges électriques qui vivifient le corps. Par exemple, Edison constate d'un ton indiscutable que sa création ne sera « *qu'un peu plus animée par l'électricité que son modèle* » (Villiers 1957 : 99). Ainsi, tout en fournissant des preuves de la limpidité du

fonctionnement de son invention, il les met en évidence par analogie dans le fonctionnement du corps humain.

Un tel procédé narratif implique de graves conséquences dans la dimension philosophique du roman. Selon Edison, la composition constante de la chair artificielle prouve que son *Andreïde* sera « plus identique à elle-même... qu'elle-même », parce que « pas un jour ne s'envole sans modifier quelques lignes du corps humain et que la science physiologique nous démontre qu'il renouvelle *entièrement* ses atomes tous les sept ans environs » (Villiers 1957 : 29). Cette constatation – qui évoque d'ailleurs l'ancien problème de l'identité du bateau des Argonautes – conduit l'inventeur à questionner l'identité du corps humain : « Est-ce qu'on se ressemble jamais à soi-même ? Alors que nous avons d'âge une heure vingt, étions-nous ce que nous sommes ce soir ? » (Villiers 1957 : 29). En effet, les découvertes récentes des sciences du vivant permettent d'actualiser le problème qui appartenait autrefois au domaine de la philosophie, tout en modernisant les composants. Or il ne s'agit plus de la reconstruction hypothétique d'un bateau mythique, mais bien d'un phénomène propre à tout corps animal, y compris à celui de l'homme.

En construisant les explications fournies à Ewald par Edison, Villiers joue d'une manière très sélective avec des généralisations incontestables issues de la physiologie et des idées reçues sur elle. Ainsi, à la question d'Ewald à propos de l'usage de fer dans les articulations de l'*Andreïde*, il répond tout simplement : « le fer n'entre-il pas dans les composants de notre sang ? De notre corps ? – Les docteurs nous le prescrivent en maintes circonstances » (Villiers 1957 : 115-116). Les éléments de la chimie du corps révélés par Edison – qui pouvait d'ailleurs les avoir lus chez le physiologiste néerlandais Moleschott – ne sont donc pas très détaillés. Ces ellipses permettent de créer dans la narration une illusion réaliste du corps artificiel toujours en référence au corps humain dont la spécificité n'est exposée que dans des allusions vagues aux faits biologiques.

Un bref aphorisme de Moleschott, cité au début du chapitre IV du Livre Deuxième, caractérise le mieux cette ambiguïté des propos scientifiques dans le roman de Villiers : « *Sans phosphore, point de pensée* ». Voici encore une référence – sélective et non expliquée – à une autorité scientifique, qui fait partie de l'image satyrique de la science en suggérant que cette dernière tente de réduire les phénomènes de la vie psychique aux réactions chimiques. Et pourtant, bien que Moleschott se soit effectivement servi de cette formule, ses propos ne sont pas aussi simplistes que l'indiquerait l'usage qu'en fait Villiers :

La formation et par suite la fonction du cerveau dépendent de la graisse phosphorée. Aussi a-t-on dit en plaisantant qu'un homme intelligent a beaucoup de phosphore dans son cerveau. *Aucun physiologiste ne prendra cela au sérieux ; la composition d'un organe souffre autant du trop que du trop peu.* La surabondance n'est pas à craindre ; les lois normales, qui sont les conditions de la nutrition des tissus, ne permettent pas un arrivage excessif d'une partie constitutive seule ; mais la fonction souffre si cette substance n'arrive qu'en trop faible quantité. Par conséquent, il ne faut point croire qu'il y ait chez les penseurs un excès de phosphore. Et pourtant le principe reste vrai : *sans phosphore point de pensée* (Moleschott 1866 : 143).

Villiers, d'ailleurs lecteur sans doute attentif, semble ne pas se soucier du contexte ni des détails exposés par le chimiste. Néanmoins, il ne serait pas tout à fait juste de l'accuser d'ignorance dans le domaine des sciences naturelles. La simplification qu'il emploie volontairement dans sa perception de la science permet de douer ses personnages d'une perception particulière de la vie, influencée par la perception même de la science que l'écrivain leur impose. Par ailleurs, admettant même que Moleschott fût adhérent de l'école scientifique radicale selon laquelle la chimie était censée « remplacer dans les êtres vivants toutes les forces anciennes » (Debrou 1869 : 91), il faut reconnaître que dans le fragment cité, ses propos ironiques visent certaines idées reçues répandues sur la chimie du cerveau dont les échos se retrouvent par exemple chez Balzac ou Feuerbach (Janet 1865). C'est de cette ironie même qu'émerge le comique caricatural du roman de Villiers. On peut constater par là que la satire de Villiers n'est pas dirigée contre l'homme de science, mais contre la perception dévoyée de cette science.

Cependant, dans l'entreprise surhumaine d'Edison, le lecteur et Lord Ewald ne sont pas les seuls à convaincre. Ayant appris qu'Ewald et son amante possèdent un chien, Edison se déclare capable de tromper les sens de leur favori :

Cet animal [...] est doué d'un flair si puissant que les êtres vivants viennent, pour ainsi dire, se peindre, en leurs émanations, au centre nerveux des sept ou huit cornées dont dispose son appareil nasal. [...] Si donc j'abuse, à ce point, les organes (supérieurs aux nôtres en acuité) d'un simple animal, – comment n'oserais-je pas défier le contrôle des sens humains (Villiers 1957 : 98-99) ?

Ce fragment est remarquable pour plusieurs raisons. Premièrement, il juxtapose la perception canine avec la perception humaine ; en conséquence, la façon humaine de se représenter le monde extérieur est ici relativisée, et dans une certaine mesure, prouvée plus faible, « moins acuité », que celle de l'animal. Deuxièmement, la description du processus cognitif du chien, et surtout l'usage ambigu du terme « cornée » donne à réfléchir. Est-ce une métaphore qui déplace un élément de l'appareil oculaire vers les cavités nasales pour suggérer que le chien voit en effet à l'aide de son flair, ou n'est-ce simplement qu'un emploi erroné du terme oculiste dans le domaine de la rhinologie ? Selon Littré, la cornée est la « tunique transparente de l'œil, et la plus épaisse, celle qui en revêt le cinquième antérieur, par laquelle pénètrent les rayons lumineux et qui laisse voir la couleur du fond de l'œil » (Littré 1873-1874). Il semble que Villiers pût confondre ici la *cornée* de l'œil avec les *corners* qu'on retrouve en effet dans les cavités nasales du chien. Quoi qu'il en soit, encore plus intéressant paraît ici l'usage du terme « émanation » qui suggère la provenance des phénomènes perçus par les êtres vivants d'une réalité supérieure, voire *idéale*, dont on ne perçoit que des reflets.

Il est donc essentiel d'observer qu'au relativisme de la perception animale correspond chez Villiers cette perception idéaliste du monde, propre au mouvement symboliste. On en retrouve des traces aussi quelques pages avant, lorsque Edison met en doute d'autres sensations dont celles de la vue :

Nous ne voyons des choses que ce que leur *suggèrent* nos seuls yeux ; nous ne les concevons que d'après ce qu'elles nous laissent entrevoir de leurs entités mystérieuses ; nous n'en possédons que ce que nous en pouvons éprouver, chacun

selon sa nature ! Et, grave écureuil, l'Homme s'agite en vain dans la geôle mouvante de son MOI, sans pouvoir s'évader de l'illusion ou le captivent ses sens dérisoires (Villiers 1957 : 95) !

Edison lui-même apparaît ici comme un personnage ambigu : d'un côté, il représente ce regard scientifique épuré de toute notion métaphysique, de l'autre côté, c'est paradoxalement sa perception scientifique du monde matériel qui le fait adhérer à l'idéalisme en le rapprochant de l'école cartésienne ou même des enseignements de Platon. Comme le souligne W. Malinowski : « L'affirmation de la structure essentiellement idéale de l'univers et la critique constante des données des sens font partie intégrante de la pensée de Villiers » (Malinowski 2003 : 63). La science fournit ainsi des moyens efficaces pour tromper la perception de l'homme. Par exemple, la complexité de l'odeur de la chair féminine n'est qu'une « *réalité chimique* » (Villiers 1957 : 244) faisant appel au sentimentalisme de Lord Ewald, c'est donc la perception idéaliste de ce dernier qui transforme en passion les données empiriques.

On a démontré que dans le roman de Villiers, les propos d'Edison concernant la mécanique du corps artificiel s'appuient surtout sur les données fournies par la physiologie. Les paroles persuasives de l'inventeur visant à assurer son ami – et à la fois le lecteur – dans la légitimité de ses prétentions créatrices ont un caractère double : d'un côté, Edison fait incessamment référence à l'idéalisme propre au mouvement symboliste, il joue même avec des notions religieuses en appelant son entreprise *transsubstantiation* (Villiers 1957 : 74) ; de l'autre côté, il représente dans le roman l'attitude d'un scientifique idéal qui n'est plus un positiviste naïf comme Tribulat Bonhomet. Et c'est par les arguments construits à la base des sciences du vivant qu'il fait constamment appel à la perception de Lord Ewald, afin de lui démontrer le caractère illusoire de tout ce qu'il perçoit.

Le rôle des discours scientifiques employés dans le roman de Villiers est alors paradoxal : autant les explications du fonctionnement de l'Andréïde servent à démontrer par analogie la nature matérielle des mécanismes vivifiant le corps humain (sans qu'il y ait besoin de notions métaphysiques) que ces explications même révèlent des limites de la perception humaine confrontée inévitablement à la tromperie des sens. On dirait par conséquent que l'habileté, l'excellence d'Edison en matière scientifique fournit des preuves contre la toute-puissance de la science et contre les espérances des positivistes de pouvoir envelopper du regard scientifique l'être humain en sa totalité. Comme l'observe Conygham : « la science dans *L'Ève future* est la science idéale d'une philosophie *positive* et non positiviste » : elle est « la méthode d'organiser le physique au service du métaphysique » (Conygham 1975 : 100). C'est, de cette manière, la science elle-même qui reconnaît ses limites.

UNIVERSITÉ ADAM MICKIEWICZ DE POZNAŃ
doctorant
karol.k@amu.edu.pl

BIBLIOGRAPHIE

BRUNETIÈRE, Ferdinand (1895). *La science et la religion*, Paris : Firmin-Didot.

DEBROU, Toussaint (1869). *La Vie, différentes manières de la concevoir et de l'expliquer*, Orléans : H. Herluison.

CONYGHAM, Deborah (1975). *Le silence éloquent*, Paris : J. Corti.

FOUCAULT, Michel (1999). *Narodziny kliniki [Naissance de la clinique]*, Warszawa : Wydawnictwo KR.

LE FEUVRE, Anne (1999). *Une poétique de la récitation : Villiers de l'Isle-Adam*, Paris : Honoré Champion.

LITTRÉ, Émile (1873-1874). « Cornée », *Dictionnaire de la langue française*. Paris : L. Hachette. Version électronique créée par F. Gannaz, [en ligne], URL : <http://www.littre.org>. Consulté le 1^{er} janvier 2017.

MOLESCHOTT, Jacob (1866). *La Circulation de la vie*, Paris : Germer Baillière.

MALINOWSKI, Wiesław Mateusz (2003). *Le roman du symbolisme*, Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.

NOIRAY, Jacques (1999). *L'Ève future ou le laboratoire de l'Idéal*, Paris : Belin.

PONNAU, Gwenhaël (2000). *L'Ève future ou l'œuvre en question*, Paris : Presses Universitaires de France.

RAIMOND, Michel (1966). *La crise du roman*, Paris : Jose Corti.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de (1957). *L'Ève future*, Paris : Le Club du meilleur livre.

La vitesse de l'image – la perception visuelle chez Marcel Proust

Les réflexions sur la perception, sur le fonctionnement des sens et de la mémoire qui donnent sens à la vie sont primordiales dans l'œuvre proustienne. Nous avons choisi pour la présente étude d'examiner le rôle de la perception visuelle chez Proust, justement parce que c'est à travers les réflexions sur les arts visuels que l'on peut toucher à ce qui peut être essentiel pour les artistes dans la première moitié du XX^e siècle, concernant l'évolution scientifique et technologique qui a profondément modifié les représentations artistiques à cette époque.

Marcel Proust assiste de près à l'évolution technologique suscitée par les sciences expérimentales et il enregistre dans son célèbre roman les conséquences que subissent les arts visuels. Les nouvelles machines de déplacement et les nouvelles technologies visent à compléter notre système de perception incomplète et incapable. Proust en est fort conscient et intègre dans son texte des passages magnifiques sur la manière dont la vitesse du mouvement du regard et celle du déplacement du corps transforment l'image perçue.

Bien qu'issue du romantisme, la conception de l'art de Proust, justement par son langage, par sa syntaxe, c'est-à-dire par son système réflexif, s'incorpore dans la modernité de son époque entre l'impressionnisme, l'art moderne, le symbolisme et l'avant-garde. Les arts tiennent une place fort importante dans son roman *À la recherche du temps perdu*. Les considérations de l'auteur sur la peinture le placent à la frontière de l'impressionnisme et du cubisme, à celle de la tradition et de l'époque moderne.

Sans contester sa prodigieuse originalité, on peut dire que Proust est de son époque par son admiration pour Vermeer et pour les impressionnistes. Mais ses méditations sur la peinture reflètent des préoccupations plus générales et plus personnelles. Elles sont d'une part philosophiques, car concernant les rapports entre la matière et l'esprit. Sur ce point, il dépasse l'esthétisme de son temps par la syntaxe de son langage et élabore une méthode presque cubiste tout en présentant, paradoxalement dans le texte apparemment linéaire, tous les aspects des choses à la fois. Notre auteur ne suit pas seulement ses aspirations littéraires quand il introduit dans la fiction des peintures fictives et des tableaux réels. Tout en élaborant son manuscrit qui dépasse toute mesure, il dessine d'autre part entre les lignes, entre les pages, il crée des portraits picturaux, qui ressemblent surtout à des animaux, à des oiseaux réduits à des formes géométriques. Ces dessins analytiques sont les résultats d'une seconde vision proustienne qui semble être le revers de sa manière de voir synthétique, autrement dit, ils sont des caricatures « empruntées à un autre moi créateur » (Sollers 2014).

Les relations de Proust avec la peinture sont plus ou moins contradictoires : on pourrait dire qu'il est paresseux quand il s'agit de la peinture. Proust va de temps en temps dans la grande galerie du Louvre, mais de son propre aveu, il passera 26 ans sans y retourner alors qu'il consacre dans son vaste roman des pages capitales à

cet art. Il n'achète jamais un seul tableau, ne se rend jamais à Florence ni à Rome et il ne séjourne qu'une heure entre deux trains à Padoue pour y voir les Giotto et les Mantegna. Proust cite 250 peintres dans ces textes - auxquels il faut ajouter les peintres fictifs.

Dans son roman, nous trouvons deux manières de présentation concernant les arts visuels. Ou bien c'est le narrateur lui-même qui expose ses réflexions sur l'art, ou bien c'est un personnage peintre qui rend compte de ses admirations, de ses expériences vécues comme peintre – excepté le cas de Swann dont la vision artistique est différente, voire opposée à celle du narrateur et qui n'est même pas peintre mais amateur de l'art.

La conception proustienne de l'art est paradoxale sur deux niveaux d'abstraction ; d'abord, sur un plan universel où l'œuvre peut être considérée comme but à atteindre, comme résultat et aussi comme action de créer - dans les deux cas, la démarche esthétique signifie l'action à plusieurs vitesses même - ; ensuite, sur le plan du concret où le narrateur se trouve, d'une part, en face de la difficulté de l'interprétation et de la réception des œuvres d'art dont il fait des réflexions. Mais d'autre part, comme artiste créateur, il nous introduit dans un monde fictif où, pour créer un univers textuel, le narrateur recourt à des descriptions qui, selon les acceptations narratologiques, sont les parties statiques de la narration. Chez Marcel Proust pourtant, ces descriptions ne sont jamais statiques, mais elles sont dynamiques, des éléments constitutifs qui poussent en avant l'action, certes intérieure. Dans le cas des œuvres artistiques, ces descriptions vont bien au-delà d'une *ekphrasis*, elles deviennent sous la plume de l'auteur des hypotyposes, des descriptions animées où tout est en mouvement à vitesse différente, et qui suivent le mouvement de l'œil.

Selon la philosophie romantique, qui serait d'après certains critiques la source de l'esthétique proustienne, la nature se développe en vertu d'une énergie immanente tandis que l'art doit son existence à la volonté de l'artiste. Cette volonté de l'individu qui s'oriente vers lui-même est l'intuition pure, principe fondamental de toute création. L'intuition est précédée par la contemplation de la nature tout en transformant l'énergie naturelle en création artistique ; la passivité en activité. Proust dépasse de loin cette conception. Sa philosophie de l'art, théoriquement, est plus proche de l'impressionnisme pictural, de la phénoménologie du saisissement du moment privilégié et de la possibilité de suspendre l'écoulement du temps. La conception proustienne ne serait pas ainsi la recherche de l'essence éternelle et invisible des choses mais le saisi des images fugitives de la vie, constituant cette essence.

Un paysage impressionniste à cent visages, exprimé verbalement par des métaphores issues de toute sorte de sensations, c'est en ce qui consiste la peinture proustienne où l'art est plus réel, plus vivant, plus rapide que la vie même.

Dans la citation qui suit, c'est un tableau d'Elstir, une œuvre d'art qui devient sous la plume de l'auteur un paysage réel, mouvementé, même narratif, grâce aux réflexions du narrateur.

Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. [...] C'est par exemple à une métaphore de ce

genre - dans un tableau représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardais longuement - qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer même s'enfonçant en golf dans les terres, ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés [...] par des mâts, [...] lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés le long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on pût distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau [...] (Proust 1987 : I/836).

La description de la toile d'Elstir se transforme en une description d'un paysage réel, même bruyant suivant les égarements de la perception. Lisant l'extrait cité, nous avons l'occasion de participer en même temps à la création, à la contemplation et à l'interprétation de la métaphore picturale de la mer et de la terre. L'écrivain et le lecteur suivent le chemin en direction opposée par rapport à l'ordre du processus romantique, à savoir contemplation, réflexion, création.

En citant un autre extrait bien connu de la *Recherche*, on observe la démarche déjà deux fois inversée, où le paysage naturel contemplé à travers la vitre de la bibliothèque dans l'hôtel de Balbec est décrit d'une manière dynamique, où mer et terre se confondent toujours en une sorte d'image sur l'image, et deviennent la métaphore de l'impression même, une sorte d'image impressionniste sur l'impression-même, que certains critiques appellent surimpressionnisme.

Mais le lendemain matin ! – [...], quelle joie, [...] de voir dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques, comme dans les hublots d'une cabine de navire, la mer nue, sans ombrages, et pourtant à l'ombre sur moitié de son étendue que délimitait une ligne mince et mobile, et de suivre des yeux les flots qui s'élançaient l'un après l'autre comme des sauteurs sur un tremplin ! [...], je retournais près de la fenêtre jeter encore un regard sur ce vaste cirque éblouissant et montagneux et sur les sommets neigeux de ses vagues en pierre émeraude ça et là polie et translucide, lesquelles avec une placide violence et un froncement léonin laissaient s'accomplir et dévaler l'écroulement de leurs pentes auxquelles le soleil ajoutait un sourire sans visage (Proust 1987 : I/672).

Pour le narrateur, les figures peintes, y compris aussi les portraits, peuvent devenir plus vivants que des personnes réelles et, inversement, une servante, personnage humble et familier, peut devenir aussi allégorique qu'une fresque (comme c'est le cas bien connu de l'amour de Swann).

L'impossibilité de connaître et de posséder l'autre s'exprime également dans la dimension cubiste de l'écrivain. Proust se révèle en effet cubiste lorsqu'il dessine des portraits grotesques et bizarres. Ces portraits correspondent à l'idée des cubistes, voire des futuristes, adeptes de la vitesse, que l'on peut représenter sur une seule et même image les phases du mouvement et la pluralité des mois hétérogènes qui habitent l'être humain. Parlant des jeunes filles, l'auteur écrit :

J'avais bien regardé leurs visages : chacun d'eux, je l'avais vu, non pas dans tous ses profils et rarement de face, mais tout de même selon deux ou trois aspects différents pour que je puisse faire soit la rectification, soit la vérification et la preuve des différentes suppositions de lignes (Proust 1987 : I/797).

Dans *Côté de Guermantes*, l'auteur présente en ces termes un catalogue des différents visages de la Duchesse de Guermantes : « [...] apparitions successives de visages différents qu'offrait Madame de Guermantes, visages occupant une étendue relative et variée, tantôt étroite, tantôt vaste [...] » (Proust 1987 : II/63).

Influencé par l'art oriental et primitif, semblablement aux artistes cubistes, Proust souligne dans les *Jeunes filles en fleurs* le caractère sacré et mystique de la représentation du visage humain : « Le visage humain est vraiment comme celui du Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois. » (Proust 1987 : I/916-17)

Si Proust emprunte la vision analytique d'un cubiste quand il dépeint des portraits, il s'apparente à un impressionniste lorsqu'il décrit les paysages dans la nature et les paysages représentés sur les toiles des peintres, et s'attache à créer la perspective, à analyser les couleurs et les illusions suscitées par le changement du moment et du mouvement. Il suffit d'évoquer la description des clochers de Martinville :

Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, [...] je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose qu'il semblait contenir et dérober à la fois (Proust 1987 : I/180).

C'est avec justesse que les critiques évoquent souvent le nom de Descartes tout en parlant des conceptions proustiennes en rapport de la jalousie par exemple. Sans entrer dans les détails de l'optique géométrique de Descartes, il nous paraît également juste d'éclairer le rapport entre l'image perçue et le mouvement plus ou moins rapide de l'œil, invoquant Descartes et la critique de Merleau-Ponty qui nous enseigne encore beaucoup sur l'esthétique sensuelle de Proust.

Le titre de *Dioptrique* fait bien référence à la réfraction et à la construction d'instruments d'optiques, mais Descartes y traite également de la nature de la lumière, de la réflexion, de la vision et de l'œil.

La grande nouveauté de la théorie de Descartes est qu'il analyse la perception visuelle ensemble avec le fonctionnement des autres sens. Selon lui, il faut prendre garde à ne pas supposer que, pour sentir, l'âme ait besoin de contempler quelques images qui soient envoyées par les objets jusqu'au cerveau. Il faut concevoir la nature de ces images tout autrement. Elles ne doivent pas ressembler aux objets qu'elles représentent. Ces objets les forment, les organes des sens extérieurs les reçoivent, les nerfs les transmettent jusqu'au cerveau (Descartes 1824 : D/IV).

Seule une physique mécaniste du mouvement et du repos peut expliquer ce phénomène. La sensation du rouge ou du vert ne nous renseigne en rien sur la cause externe des couleurs. Ce ne sont plus que des impressions subjectives. Il y a une

rupture entre la conscience percevante et le monde perçu tel qu'il existe objectivement.

Merleau-Ponty va plus loin et veut montrer que la perception n'était pas la résultante d'atomes causaux de sensations :

Toute l'affaire est de comprendre que nos yeux de chair sont déjà beaucoup plus que des récepteurs pour les lumières, les couleurs et les lignes : des computeurs du monde, qui ont le don du visible. Précoce ou tardive, spontanée ou formée au musée, sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même. L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même (Merleau-Ponty 1964 : 16).

La perception a plutôt, selon Merleau-Ponty, une dimension active en tant qu'ouverture primordiale au monde vécu.

Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation. Il est là, fort ou faible dans la vie, sans autre « technique » que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible (Merleau-Ponty 1964 : 53).

Marcel Proust, lui aussi, fait entrer le corps dans le processus de la perception visuelle. Il a le même rapport à la mobilité et à la vitesse qu'aux arts plastiques. Par rapport à son intérêt pour le mouvement et le changement de perspective, il voyage peu malgré son « désir fou » qui le prend, au matin, de « violer les petites villes endormies », et la « curiosité ardente » qui le guide à travers la France, « de vestibules romans en chevets gothiques » (Borel 1994), il se plaint de l'odeur de pétrole d'une automobile ou des courants d'air qui envahissent le hall de son hôtel. Pareils à son musée imaginaire et alimenté par quelques expériences sensibles vécues, et des expériences en grande partie livresques, il fait des voyages intérieurs, littéraires qui lui offrent les mêmes sensations que pourrait lui procurer la vraie vie. À lire ses pages sur les moyens de locomotion possibles à l'époque, on apprend la même esthétique que dans le cas des arts : l'essentiel pour saisir une vérité de l'existence est le mouvement même.

La Belle Époque, qui est une sorte de prolongement paresseux du siècle précédent, dans *La Recherche*, laisse ses traces sous forme de minuscules ébranlements. Mais ce n'est qu'une illusion de l'oisiveté. On ne voit pas le temps passer, on constate qu'il s'est écoulé et on le retrouve grâce à des moments privilégiés. Par contre, l'espace est bien perçu par les déplacements, puisque l'expérience vécue ou les souvenirs nous situent toujours quelque part. L'expérience sensible de l'espace (Poulet 1963) est saisie dans l'écriture proustienne grâce aux représentations de la sensation de la vitesse qui ne signifie pas forcément la rapidité du déplacement mais la différence de point de vue et les changements de perspectives : la voiture du docteur Percepied par exemple, les clochers de Martinville déjà cités, la voiture de Madame de Villeparisi qui permet au narrateur

d'entrevoir au-delà de la simple apparence des arbres d'Hudimesnil. Le monde doit bouger pour que le narrateur ait l'intuition d'une réalité cachée à l'aide des rapports qui unissent les objets. « Pour parcourir les jours, les natures un peu nerveuses, comme était la mienne, disposent, comme les voitures automobiles, de "vitesses" différentes. Il y a des jours montueux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant. » - nous enseigne l'auteur de *La Recherche* (Proust 1987 : I/383). Les voitures roulent trop vite quand il aperçoit le visage d'une jeune fille et celle-ci est déjà éloignée. La vitesse lui fait tourner la tête quand il visite en automobile avec Albertine les recoins de la Normandie : « l'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées » (Barathieu 2002).

Dès *Les journées en automobile* (1907), le bonheur de la vitesse s'oppose à celui de demeurer, à l'arrêt quand Agostinelli a éclairé avec ses phares les façades des églises. Pour l'aviation, le narrateur doit se contenter d'imaginer le rapport des choses et de la vitesse du regard du pilote. Dans *Sodome et Gomorrhe*, il est troublé à la vue d'un « aéroplane semblant céder à quelque attraction inverse de celle de la pesanteur ». La mort douloureuse de son cher Agostinelli se transforme en émotion esthétique. Selon Jean-Yves Tadié,

[i]l y a des signes du temps qui comptent plus que les dates : de même que le romancier ne doit pas dire qu'une femme est belle mais qu'on a envie de l'embrasser, de même, la calèche de Mme de Villeparisis, la bicyclette d'Albertine, l'auto de Balbec, l'avion au-dessus de la Manche ; [...] la mode, la présence ou non d'élégantes au Bois sont les vraies dates du romancier (Tadié 1971 : 298).

De nouveaux moyens de télécommunication (télégraphe, téléphone), comme le cocher et le « wattman », marquent la succession des jours, mais sont aussi des métaphores filées. Proust avait lui-même publié, en novembre 1907, dans le même *Figaro*, ses *Impressions de route en automobile* qui élevaient les sensations de la vitesse au rang de la transcendance esthétique :

Que de fois en voiture ne découvrons-nous pas une longue rue claire qui commence à quelques mètres de nous, alors que seul, devant nous un pan de mur violemment éclairé nous a donné le mirage de la profondeur ! Dès lors, n'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclaire d'une illusion première nous avons prise pour elle ? [...] Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ; son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision (Proust 1987 : II/712-713).

D'après Luc Fraisse, le déplacement dans l'espace est donc un voyage dans le temps, par quoi « Proust contredit, aux côtés de Kant, un Descartes pour qui l'espace est le domaine du corps et le temps la sphère de l'âme », mais il contredit aussi son contemporain et cousin Bergson, il lui reproche la confusion de l'espace et du temps, et la déformation de la représentation de la durée qui en résulte (Fraisse 2017).

Bergson dit les suivants : « Nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre ; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue. » (Bergson 1976 : 75-76) Bergson regrette cette sorte d'anamorphose, alors que Proust s'en réjouit, pour lui, ces deux catégories de l'entendement demeurent proches et souvent interchangeables.

C'est un voyage, un déplacement à différente vitesse à l'intérieur de soi-même, à l'intérieur des époques de sa propre vie, où « notre vie d'autrefois ne se pare de prestige que parce qu'elle eut lieu successivement – et aujourd'hui se présente donc simultanément - à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Dancières, à Venise, ailleurs encore » (Proust 1987 : IV/451).

Proust est pleinement de son époque où il voit s'élaborer la théorie de la relativité d'Einstein. En 1922, dans une critique, un journaliste met en rapport le roman de Proust avec la théorie d'Einstein. À lire cet article, l'écrivain questionne un scientifique, le mathématicien Camille Vettard, pour « savoir quels sont ces livres de Sciences qui ont renouvelé votre vision des choses ». Paul Souday, le critique peu favorable à Proust, aussi l'appelle-t-il « un Einstein de la psychologie romanesque » (Fraisie 2017), ce dont le romancier le remercie vivement. Ensuite, Proust confie à un autre ami scientifique, Armand de Guiche les suivants :

Que j'aimerais vous parler d'Einstein ! On a beau m'écrire que je dérive de lui, ou lui de moi, je ne comprends pas un seul mot à ses théories, ne sachant pas l'algèbre. Et je doute pour sa part qu'il ait lu mes romans. Nous avons paraît-il une manière analogue de déformer le Temps. Mais je ne puis m'en rendre compte pour moi, parce que c'est moi, et qu'on ne se connaît pas, et pas davantage pour lui parce qu'il est un grand savant en sciences que j'ignore et que dès la première ligne je suis arrêté par des « signes » que je ne connais pas (Proust 1970-1998 : 578).

Le second séjour à Balbec est un passage sur les randonnées aux alentours de la station normande, dont l'aspect se trouve modifié par les trajets avec Albertine en automobile qui ont remplacé les promenades en calèche de Mme de Villeparisis durant le premier séjour d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Le narrateur en induit une remarque très einsteinienne :

Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. Nous exprimons la difficulté que nous avons à nous rendre à un endroit, dans un système de lieux, de kilomètres, qui devient faux dès que cette difficulté diminue. L'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées (Proust 1987 : III/385).

Si nous rapprochons les réflexions de notre auteur sur l'image, sur les impressions fugitives, sur le mouvement et sur la sensation de vitesse différentes que procurent les différents moyens de déplacement, nous comprenons qu'il ne suit pas de près la méthode cubiste, il ne juxtapose pas tout simplement en calques les plans visuels dans l'espace, mais il déplace les lignes dans la dimension du temps aussi. Il ne suit pas non plus l'enseignement futuriste sur le dynamisme et la simultanéité des structures multiples du monde visible et perceptible. Il veut faire voir dans son texte

tous les aspects spatiaux et temporels de l'existence à la fois, à quoi s'ajoute l'histoire étendue de son propre œuvre où les anciens textes s'introduisent dans un nouvel aspect temporel, dans le plan temporel de la création même. Cette aspiration n'alimente pas seulement son esthétique au sens propre du terme, mais engendre son langage et sa syntaxe, jusqu'à la disparition de toute linéarité textuelle et narrative. C'est un voyage où toutes les facettes du moi et de l'univers se retrouvent co-présentes à elles-mêmes.

Marcel Proust vit les choses souvent au niveau livresque. Il n'a pas besoin de voir des œuvres futuristes pour comprendre et assumer les résultats du développement technique et technologique et leurs effets sur la perception de l'espace et du temps et pour les transformer en sensation esthétique. Ce qui est étonnant, c'est qu'il n'en fait jamais une esthétique exclusive si ce n'est l'esthétique elle-même :

[...] car cet écrivain, qui, d'ailleurs, pour chaque caractère, aurait à en faire apparaître les faces les plus opposées, [...] devrait préparer son livre minutieusement, [...] le créer comme un monde, sans laisser de côté ces mystères, qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées (Proust 1987 : IV/610).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE PÁZMÁNY PÉTER
maître de conférences, HDR
adam.aniko@btk.ppke.hu

BIBLIOGRAPHIE

BARATHIEU, Agnès (2002). *Les Mobiles de Marcel Proust: Une sémantique du déplacement*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

BERGSON, Henri (1976). *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF [1889].

BOREL, Anne (1994). *Voyager avec Marcel Proust. Mille et un voyages*, Paris : La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton.

DESCARTES, René (1824). *Œuvres de Descartes*, Texte établi par Victor Cousin, Paris : F. G. Levrault, [en ligne] URL : https://fr.wikisource.org/wiki/La_Dioptrique. Consulté le 15 août 2017.

FRAISSE, Jean-Luc (2017). « Le seul véritable voyage, le seul bain de jouvence (Marcel Proust) », *Fabula / Les colloques*, [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4543.php>. Consulté le 3 août 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard.

POULET, Georges (1982). *L'espace proustien. Proust et la répétition*, Paris : Gallimard [1963].

PROUST, Marcel (1970-1993). *Correspondance de Marcel Proust*, KOLB, Philip (dir.), Paris : Plon.

PROUST, Marcel (1987). *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

SOLLERS, Philippe (2014). *L'œil de Proust, Les dessins de Marcel Proust*, Paris : Stock, [en ligne] URL : <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1466#section2>. Consulté le 20 mars 2016.

TADIÉ, Jean-Yves (1971). *Proust et le roman*, Paris : Gallimard.

Culture & Voyage

Géza SZÁSZ

Le voyage moderne, entre désir de vitesse et nostalgie de la lenteur : l'exemple des voyages en Hongrie

En ce qui concerne la littérature des voyages, il va pratiquement sans dire (et l'on a l'impression d'avoir affaire à un lieu commun) que la vitesse, l'attention et la perception occupent une place privilégiée tant dans l'exécution du voyage même que dans le récit qui en naît (ou est susceptible de naître). Tout se passe comme s'il s'agissait de l'essence même du voyage et de sa narration.

Une réflexion sur la triade vitesse-attention-perception (notamment sur leur place dans le discours viatique en général) se propose donc – et nous tend en même temps tous les pièges qu'un chercheur puisse imaginer. Tout d'abord, pour pouvoir s'exprimer avec autorité sur ce sujet, on devrait intégrer des bibliothèques entières – étant donné le caractère fort limité de l'existence humaine, on n'y parviendra pas. En deuxième lieu, se prononcer sur la philosophie du voyage sans une étude philologique approfondie des textes (de tous les textes) nous conduirait inévitablement vers les écueils de l'orgueil ainsi que des affirmations hâtives et sommaires.

Au lieu de cela, nous avons choisi un aspect particulier, facilement identifiable, mais relativement peu étudié de la littérature des voyages : la présentation et l'analyse des rapports que le voyageur peut avoir avec la vitesse, à travers des remarques formulées par les voyageurs français en Hongrie au sujet des moyens de transport utilisés pour se déplacer à l'intérieur du pays.

Nous sommes partis du constat, généralement adopté par les spécialistes de la littérature des voyages, selon lequel le voyageur moderne consacre une large place aux circonstances matérielles ou physiques du trajet dès le XVI^e siècle. On repère aussi dans les récits un désir constant de raccourcir les distances et minimiser les souffrances éprouvées ou les dangers encourus pendant le voyage. Ce fait s'explique aisément si l'on prend connaissance de l'état arriéré des infrastructures, notamment routières, ou de l'insécurité provoquée par les guerres ou des problèmes sociaux conduisant souvent les gens du peuple à pratiquer le brigandage. Et l'on comprend aussi les efforts des pouvoirs publics de contribuer, dans le cadre des grands travaux, à l'amélioration de ces infrastructures. Pour ne citer qu'un exemple : en France, à partir des mesures entreprises par Sully, surnommé aussi « le grand voyer de France » au début du XVII^e siècle, les Bourbons feront de la modernisation et de l'extension du réseau routier et navigable une véritable priorité. Il en témoigne le creusement du Canal du Midi sous Louis XIV, la création de l'École royale des ponts-et-chaussées (1747) sous Louis XV ou les grands travaux du règne de Louis XVI. Si ces efforts ne sont pas déployés directement dans l'intérêt des voyageurs, et sont destinés à augmenter les revenus du fisc par la relance du commerce à l'échelle nationale, les répercussions n'en sont pas moins sensibles dans le domaine de la

littérature des voyages. (On remarque, entre autres, l'augmentation du nombre des voyageurs et la multiplication des itinéraires.)

Ceci est complété, parallèlement ou de manière différée, par les acquis de la première révolution industrielle qui, avec la mise en service des bateaux à vapeur et l'exploitation commerciale des chemins de fer, initie une véritable « révolution des transports » qui dure jusqu'à nos jours. Il en résultera une profonde modification des circonstances et de la nature du voyage. Au gré des inventions et des modes, celui-ci devient d'aventure périlleuse osée par des gens courageux un passe-temps ou un simple acte de déplacement. (Notons par exemple le tourisme de masse d'aujourd'hui, avec tous ces gens qui, en quête de nouvelles impressions ou obéissant à une sorte de contrainte sociale, se déplacent uniquement pour « être ailleurs » – au bord de la mer, dans un autre pays, à Paris, en Islande, aux Maldives, à Bali...)

Si au XIX^e siècle, le voyage ne perd pas encore entièrement son caractère d'aventure, les inventions techniques ou les innovations structurelles dans son exécution entraînent non seulement une accélération perceptible (et influençant jusqu'à l'organisation de son récit), mais aussi une nostalgie, jadis inconnue, de la lenteur. Cette nostalgie, dont les débuts remontent aux années 1830, s'accroît au XX^e siècle et provoque maintes réactions, allant de la simple réflexion jusqu'au rejet de la rapidité. Récemment, Halia Koo a même consacré un livre aux approches contradictoires de la vitesse, notamment dans les œuvres de Paul Morand et de Nicolas Bouvier (Koo 2015). Dans la préface de l'ouvrage, Roland le Huenen fait remonter la nostalgie de la lenteur jusqu'à Victor Hugo (Koo 2015 : 10-11).

Cette nostalgie, anachronique au prime abord chez ces humains qui ont toujours voulu être plus rapides, est tout à fait compréhensible : en l'espace de moins de deux siècles, l'homme a augmenté la vitesse de son déplacement d'une manière incroyable sinon effrayante. La chaise de poste de la fin du XVIII^e siècle, réalisant en moyenne entre 5 et 10 kilomètres à l'heure (parfois bien moins en hiver, par temps de pluie, à la montagne ou dans les régions marécageuses) cède sa place d'abord au train (XIX^e siècle), ensuite à la voiture (milieu du XX^e siècle) et, aujourd'hui, à l'avion.

Hanté par la vitesse, d'une manière ou d'une autre, le voyageur multiplie alors les réflexions sur la rapidité ou la lenteur de son parcours et fait du moyen de transport utilisé, simple instrument du trajet pour nous, un véritable objet d'étude.

Dans le cadre de nos recherches, centrées sur les récits de voyage de la première moitié du XIX^e siècle nous avons pu avoir accès aux textes des voyageurs français venus en Hongrie pendant l'ère des réformes¹ (Kecskeméti 2011 : 49-154), et qui ont formulé maintes remarques relatives au sujet choisi (Szász 2005).

¹ Terme utilisé par les historiens hongrois pour désigner essentiellement les années 1830 et 1840 (avant le printemps des peuples), période des tentatives de modernisation économique, sociale, politique et culturelle en Hongrie. Ses succès aussi bien que ses échecs ont soudé un nouveau type de patriotisme et ont largement contribué à l'explosion révolutionnaire de mars-avril 1848.

Dans ce qui suit, en nous appuyant sur les constats de la dromologie (l'étude du rôle de la vitesse dans les sociétés modernes), nous tentons d'étudier les formes d'apparition de la réflexion sur la vitesse et le développement des moyens de transport chez ces auteurs.

Parmi eux, nous avons choisi quatre, pour la qualité de leurs représentations et l'importance ou l'abondance des remarques formulées par leurs auteurs.

Le premier est le maréchal Marmont, ancien compagnon d'armes de Napoléon, venu en Hongrie deux fois, d'abord en 1831, et ensuite en 1834. Il a favorisé les chemins terrestres (Szász 2005 ; Tóth 2000).

De ses successeurs, le comte Anatole de Démidoff (venu en 1837) a encore utilisé la chaise de poste entre Vienne et Buda, avant de prendre le bateau à vapeur à Pest, alors que les deux derniers, Édouard Thouvenel (1838) et Xavier Marmier (1845) ont réalisé l'intégralité de leur parcours sur le Danube, en bateau à vapeur.

Ces choix exerceront une énorme influence non seulement sur l'itinéraire, mais aussi sur la perception et, par conséquent, la représentation du pays. Dans un certain sens, ces récits « accompagnent » la modernisation des transports en Hongrie.

Si le chemin de fer y reste absent jusqu'en 1846, année de l'inauguration de la première ligne, d'une longueur de quelque 20 kilomètres, reliant Pest à Vác, les lignes de la poste impériale, qui préfigurent la carte routière et ferroviaire de la Hongrie du XX^e siècle, sont très largement utilisées, malgré les infrastructures défectueuses et les conditions éprouvantes (routes poussiéreuses en été, embouées au printemps et en automne, neige et glace en hiver). Cependant, la véritable nouveauté, symbole de modernité et de l'arrivée de la révolution industrielle en Hongrie, sera la mise en place, au début des années 1830, d'un service régulier de bateaux à vapeur sur le Danube hongrois, entre Vienne et Pest, et de Pest à Zimony (Belgrade). (Un service moins important et moins régulier sera aussi créé sur les plus grandes rivières, ainsi que sur le lac Balaton.)

On voit donc que la période couverte par nos récits correspond à une « phase intermédiaire » de la révolution des transports, entre la diligence et le train. Par la suite, nous allons essayer de repérer les traits caractéristiques de cette phase tels qu'ils sont décrits dans les textes.

La méthode que nous proposons pour y arriver est des plus simples. Nous chercherons dans les récits les termes relatifs à la vitesse et la lenteur. En nous y appuyant, nous structurerons les propos des auteurs pour démontrer leurs approches relatives à la précipitation ou à son manque. Tout cela dans l'objectif de pouvoir représenter la manière dont la vitesse de l'avancement (donc le moyen de transport) contribue non seulement à la représentation du contexte physique du voyage mais aussi à celle de la société trouvée sur place.

Trouve-t-on beaucoup de remarques relatives à la vitesse dans les récits en question ? La statistique des termes relevant de ce domaine (*vitesse*, *lenteur*, *célérité*, *rapide*, *rapidité*, *prompt(e)*, *promptitude*, *accélération*, *vélocité*, *mouvement*, *précipitation*) donne des chiffres assez élevés. Les quatre auteurs totalisent 74 occurrences (pour plusieurs centaines de pages) dont pratiquement les deux tiers (52) s'avèrent anodines. C'est-à-dire que le voyageur utilise le terme pour

désigner un phénomène ou un caractère qui n'est pas lié à la réalisation spatio-temporelle du voyage. (C'est par exemple le cas du mot « mouvement » utilisé dans tous les cas pour parler des changements économiques ou sociaux.) 22 « vraies » occurrences alors. Manque-t-on de parole pour évoquer des choses aussi importantes que les conditions du voyage ou l'évolution des transports, signe de modernité ?

La répartition des occurrences selon les auteurs permet déjà d'établir un constat. Les douze occurrences « validées » chez le maréchal Marmont et onze chez le comte Démidoff sont sérieusement contrariées par une seule chez Thouvenel et par nulle chez Marmier. Non seulement le discours relatif à la question de la rapidité vs. lenteur va décroissant, mais aussi il disparaît complètement à la fin de la période étudiée. Avant d'en tirer des conclusions hâtives, regardons de plus près les textes.

Au début des années 1830, le maréchal Marmont vient encore dans un pays qu'il a l'impression d'explorer (Marmont). Ayant quitté la France après la Révolution de juillet 1830², jouissant de l'hospitalité du gouvernement autrichien, il n'est pas pressé et semble vouloir parler de tout. Il choisit aussi un itinéraire (ou, plutôt, deux itinéraires) qui permet(tent) de traverser le territoire dans plusieurs directions, et faire un véritable « mini-tour de Hongrie ». Il a le temps, il passe assez de temps en Hongrie, et il s'occupe, tout naturellement, dira-t-on, des conditions de son voyage.

Ainsi, dès le début du récit de son voyage de 1834, il se met à parler transports, et dans des termes presque élogieux. Il présente la *poste des paysans*, « invention » récente :

Le 22 avril 1834, je quittai Vienne. Arrivé à la frontière de la Hongrie, je pris la route de Pesth, en me faisant conduire par la poste des paysans, établissement nouveau, qui est une imitation des postes d'Angleterre. Dans un pays aussi reculé que la Hongrie, où les mœurs et les habitudes sont si peu en harmonie, avec celles du reste de l'Europe, on s'étonne de trouver en pleine activité une industrie qui naît de la richesse des moyens et d'une libre concurrence. C'est qu'il faut moins de temps qu'on ne le suppose pour donner l'élan et l'esprit de l'industrie à un peuple actif, quand les circonstances sont favorables, et que l'autorité n'y met aucun obstacle.

Ces conditions se rencontrent ici : les rapports entre Pesth et Vienne sont fréquents ; les affaires, les intérêts, les plaisirs amènent sans cesse des voyageurs de l'une à l'autre ville. Les relais du gouvernement, calculés sur les besoins rigoureux du service, sont à des prix élevés, et dès-lors des établissements particuliers et rivaux pouvaient naître avec d'autant plus de facilité que les paysans hongrois entretiennent à bas prix un grand nombre de chevaux d'une excellente qualité, remarquables par leur vitesse, et durs à la fatigue. Les dépenses que l'entretien de ces chevaux occasionne étant couvertes par les travaux journaliers de la culture, la conduite des voyageurs par exception donne aux propriétaires des bénéfices nets, qu'ils touchent en argent comptant. Cet appât a dû leur faire concevoir l'idée d'établir des lignes de communication, de choisir des correspondants sur la route de Pesth à Vienne, et d'offrir ainsi au voyageur un moyen de transport prompt et économique. Cette

² Ancien compagnon d'armes de Napoléon Bonaparte, il est devenu un fidèle soutien du régime de Restauration et fut chargé en 1830 du commandement de la garnison de Paris envoyée contre les insurgés. Cette charge ajoutait encore à son impopularité. Battu, dépourvu de ses dignités, il a décidé de s'exiler, et s'est installé en Autriche.

industrie résultant de la nature des choses, plusieurs s'y sont livrés à la fois, et la concurrence a fait baisser les prix, qui sont descendus à la moitié de ceux de la poste royale, en même temps que la rapidité de la marche était doublée. Un voyageur n'a que l'embarras du choix : à chaque distance marquée pour le changement des chevaux, les conducteurs viennent lui offrir leurs services, et il y a émulation entre eux pour relayer promptement, comme pour courir avec rapidité ; de manière qu'aujourd'hui le voyage entre Vienne et Pesth se fait avec une promptitude extrême, et au moindre prix possible. C'est après l'Angleterre, et sur le continent, le seul établissement de ce genre qui existe aujourd'hui. Il est singulier que ce soit la Hongrie qui donne cet exemple à la France, à l'Allemagne et à l'Italie (Marmont 1837 : 5-7).

La lecture de ce passage, qui réunit d'ailleurs une grande partie des occurrences, nous conduit à remarquer que la vitesse y est traitée d'un ton presque élogieux, et la rapidité (la « promptitude ») apparaît également sous une lumière tout à fait positive. Point de nostalgie, donc.

Une évaluation identique et le même éloge, presque prophétique, de la vitesse (et des inventions techniques) apparaissent vers la fin du texte consacré à la Hongrie. En parlant des travaux du Danube (notamment de la navigation à travers les Portes de Fer³), Marmont anticipe un avenir plus heureux parce que rendant la communication plus rapide :

Une fois ce [...] travail terminé, la navigation de Vienne à la mer sera établie d'une manière prompte, facile et certaine. [...]. La navigation du Danube assurée, et la communication avec la mer rendue facile, tous les produits de la Hongrie peuvent être envoyés à peu de frais en Italie et en France ; ils entrent naturellement dans les marchés de l'Europe, et retrouvent toute leur valeur. Cette navigation peut même servir utilement à une partie de l'Allemagne, et faciliter les relations avec l'Inde ; soit par l'Égypte, quand une communication facile aura été établie entre la Méditerranée et la mer rouge ; soit par Trébisonde et la Perse.

On a calculé que la durée du voyage de Vienne à Constantinople ne dépasserait pas douze jours, et l'on ne saurait trop admirer ces grandes et belles applications des connaissances actuelles qui lient ensemble toutes les parties du monde ; et font disparaître les distances, et unissent tous les intérêts, en multipliant à l'infini les points de contact entre les hommes, et en modifiant l'influence des localités. Les effets qui doivent en résulter sur l'état de la société sont hors de toutes les prévisions (Marmont 1837 : 115-117).

Le comte de Démidoff, aristocrate d'origine russe résidant à Paris, vient en Hongrie en 1837, année de parution du récit de voyage du maréchal Marmont. Il n'est donc pas surprenant que le récit s'occupe, dès le début, de la fameuse poste des paysans ; mais, cette fois, d'un ton bien différent de celui de Marmont :

³ Les *Portes de Fer* sont une sorte de canyon serré entre les Carpates du Sud et les Carpates serbes, constituant la vallée du Danube sur plus de cent kilomètres. Infranchissables pendant une grande partie de l'année, en raison des rochers et de la variation du niveau de l'eau, elles constituaient un obstacle à la navigation danubienne jusqu'aux années 1830, début des travaux de régulation.

Le service de poste, en concurrence publique, établi en Hongrie, ne nous a pas paru justifier tout-à-fait les grands éloges que lui donne, dans une publication récente, un illustre personnage français. L'exploitation des relais, laissée à l'industrie particulière, comme cela se pratique en Angleterre, est évidemment une chose avantageuse à ceux qui l'exercent, puisqu'elle constitue en leur faveur un gain éventuel qui vient augmenter le revenu que les chevaux employés à l'agriculture rendent déjà à leur maître. Mais, si ce système profite aux propriétaires des chevaux, il est moins profitable aux voyageurs, obligés d'attendre plus d'une fois que le cheval revienne de la charrue, et que le laboureur soit changé en postillon. Un remède très-simple, c'est de prendre les relais du gouvernement, qui n'a pas de chevaux à deux fins (Démidoff 1840 :46).

On évoque ici un aspect de ce service, invisible chez le maréchal Marmont : les paysans étant avant tout des cultivateurs, l'exploitation des relais restait une activité secondaire. Ceci obligeait le voyageur, impatient et pressé sans le dire, d'attendre. Le lecteur est témoin du désagrément provoqué par la lenteur (ou d'une manifestation du désir de vitesse). Ce constat ne contredit point la préoccupation principale des deux voyageurs, à savoir la rapidité.

Un peu plus tard, la lenteur (et, avec elle, l'inexpérience) sera déjà ouvertement reprochée au service des bateaux à vapeur. Si Démidoff est en général compréhensif à l'égard des défauts dudit service (il trouve même une explication dans sa récente fondation), une fois concerné en sa personne, obligé de respecter l'avancement paresseux du moyen de transport, il ne tarde pas à formuler sa critique. Ceci se produit au moment où, déjà intrigué par le temps passé à bord, il se rend compte que le navire qu'il avait pris à Pest pour descendre le Danube, passera une nuit entière en rade de Mohács⁴, encore loin de la frontière :

La première journée du *François I^{er}* [nom du bateau à vapeur] finit à Mohacs. Ce navire, novice encore, a besoin de toute l'aide que lui prête le courant du Danube pour arriver à sa station du soir ; car ses machines, chauffées avec une irrégularité pleine d'inexpérience, ne fonctionnent qu'avec lenteur. [...] Au reste, lorsque cette importante ligne de communication de Vienne à Constantinople par les bateaux à vapeur sera plus généralement suivie, le transport des voyageurs deviendra pour les compagnies exploitantes un objet de soins et de recherches qu'on a jusqu'ici par trop négligés, pour s'occuper, de préférence, des moyens matériels d'assurer le trajet du navire lui-même, en échelonnant ses approvisionnements de charbon (Démidoff 1840 : 82-83).

Chez Édouard Thouvenel, le nombre de remarques non-anodines baisse considérablement. Tous éléments confondus, une seule vraie mention se rapporte à la question rapidité-lenteur. Mais elle est d'une ampleur sans pair. Thouvenel ne se contente pas de mentionner qu'il a traversé la Hongrie en bateau à vapeur : il insère dans son texte de longs passages sur le service des bateaux à vapeur. S'il est un peu déçu sur le plan personnel, parce que retardé considérablement à un arrêt, il n'en reconnaît pas moins l'importance de la navigation sur le Danube qui pourrait assurer

⁴ Ville sur la rive gauche du Danube située à deux cents kilomètres au sud de Budapest. Au début du XIX^e siècle, avant la régulation des eaux du Danube, le trajet a pris une journée entière entre Pest et Mohács. (La frontière entre l'Autriche-Hongrie et la Turquie se trouvait à l'époque près de Belgrade.)

à l'Autriche une liaison prompte avec les principautés danubiennes (le sud et l'est de la Roumanie actuelle) :

Tous les mois, les jours de départ des différentes stations sont fixés à Vienne. Je ne puis reprocher qu'une seule inexactitude aux agents de la compagnie ; *le Ferdinand* [nom du bateau] nous a fait attendre vingt-quatre heures à Galatz. Ce paquebot, en outre, est si mal construit, qu'il est à désirer qu'on se décide à le remplacer. Quant au nom de *la Bella*, donné à la barque qui fait le trajet de Drenkova à Orsova, c'est une mauvaise épigramme.

Les bateaux du Danube sont beaux, mais dans leur aménagement on a trop sacrifié les voyageurs aux marchandises. [...] On pourrait aussi mettre plus d'activité dans le service et réduire facilement à dix les treize jours employés pour le trajet de Vienne à Constantinople. Malgré ces reproches mérités, il faut le reconnaître, l'entreprise, toujours surveillée par M. de Szécéhényi [sic], marche bien, et son succès n'est plus douteux ; le commerce de la Hongrie est en plein progrès, et c'était là le but qu'on voulait atteindre. [...] L'Autriche, de son côté, acquiert une voie prompte et facile pour ses rapports avec Bucharest et les principautés riveraines (Thouvenel 1840 : 35-36).

En ce qui concerne Xavier Marmier, il n'a fait, comme nous l'avons déjà dit, aucune remarque au sujet de la vitesse du service. (Et, en général, il est peu disert sur les moyens de transport.) S'agirait-il là d'une incurie de la part du voyageur ? Comment expliquer ce désintéret progressif à l'égard du sujet ?

On trouve plus facilement la réponse si l'on fait une étude comparée des quatre récits placés dans le contexte de l'évolution de la situation hongroise. Pour le maréchal Marmont, traverser la Hongrie au début des années 1830 correspondait à un voyage d'exploration. Il est alors évident que les moyens de transport, et dans un sens plus large, les conditions de circulation occupent une place privilégiée dans son récit.

Le comte Démidoff, pratiquant encore et les chemins terrestres et la voie fluviale, se plaît aussi à faire des remarques – il se distingue cependant de Marmont par sa manière d'aborder la question. Une impatience toute personnelle se fait entrevoir derrière les remarques formulées.

Avec Thouvenel, on entre dans l'ère des voyages en Hongrie dont l'intégralité se fait en bateau à vapeur. Pour en donner une idée : cela rend possible la traversée du pays en l'espace de deux-trois jours, entre Vienne et la frontière sud. Cette méthode se généralisant, le voyageur semble perdre tout intérêt pour le moyen de transport. Celui-ci n'est plus ni nouveau ni particulier. Ce constat est d'une pertinence saisissante chez Marmier, pour qui le bateau à vapeur du Danube hongrois (le service fonctionne déjà depuis presque 15 ans !) n'est ni rapide, ni lent, mais naturel. D'objet-paysage il devient un accessoire du voyage qui n'est plus digne d'intéret. Il n'est plus jugé, ni admiré, ni critiqué.

Ceci dit, on pourra affirmer en guise de conclusion que les récits des voyages exécutés en Hongrie par des auteurs d'expression française au cours des années 1830-1840 se situent encore majoritairement sous le signe du désir de vitesse (et du bonheur ressenti par son expérience). Point de nostalgie de la lenteur. Mais une nouvelle réalité : la généralisation du bateau à vapeur. Cette nouvelle mode fixera l'itinéraire, les haltes, les modalités de la représentation du paysage (notamment

urbain), les possibilités des rencontres, du moins jusqu'à l'arrivée du chemin de fer, et fera du Danube, élément flottant par excellence, le point fixe, à partir duquel le regard du voyageur pourra balayer les rives.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences
szaszgeza@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

DÉMIDOFF, Anatole de Démidoff (1840). *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie, et la Moldavie exécuté en 1837*, Paris : Ernest Bourdin.

KECSKEMÉTI, Charles (2011). *La Hongrie des Habsbourg, Tome II, de 1790 à 1914*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

KOO, Halia (2015). *Voyage vitesse et altérité selon Paul Morand et Nicolas Bouvier*, Paris : Champion.

MARMIER, Xavier (1846). *Du Rhin au Nil. Tyrol. – Hongrie. – Provinces danubiennes. – Syrie. – Palestine. – Egypte. Souvenirs de voyages, Tome Premier*, Paris : Arthus Bertrand.

MARMONT (1837). *Voyage du maréchal duc de Raguse en Hongrie, en Transylvanie, dans la Russie méridionale, en Crimée, et sur les bords de la mer d'Azoff, à Constantinople, dans quelques parties de l'Asie-mineure, en Syrie, en Palestine et en Egypte, Tome premier*, Paris : Ladvocat.

SZÁSZ, Géza (2005). *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Szeged : JATEPress.

THOUVENEL, Édouard (1840). *La Hongrie et la Valachie (Souvenirs de voyage et notices historiques). Ouvrage accompagné d'une carte détaillée du bassin du Danube*, Paris : Arthus Bertrand.

TÓTH, Ferenc (2000). « Le duc de Raguse à Szombathely », Ferenc Tóth, *Le département de Vas et la France dans l'histoire*, Szombathely : École Supérieure Berzsenyi Dániel, 67-73.

Krisztián BENE

Une littérature des voyages particulière Les mémoires des membres hongrois des Forces françaises libres

Bien que les relations franco-hongroises aient une histoire millénaire, certains chapitres de ces rapports sont peu connus même aujourd'hui. Dans les rangs de ceux-ci, on peut mentionner les relations militaires franco-hongroises lors de la Seconde Guerre mondiale qui ne sont pas encore découvertes en détail par les historiens, et restent ainsi méconnues par le grand public.

Pour éclaircir cette sombre partie laissée dans l'ombre de l'histoire commune des deux pays, on a besoin de recherches approfondies dans les archives françaises et hongroises, et un autre type de source peut se révéler également très important. Il s'agit de la littérature des voyages écrite par les participants de ces événements. Dans la présente étude, après la brève présentation des Hongrois luttant aux côtés des Français, on essaye de montrer et d'analyser les rares ouvrages faisant partie de cette catégorie originale.

Les Hongrois au service de la France pendant la Seconde Guerre mondiale

Au cours des derniers siècles, il arrivait plusieurs fois qu'un grand nombre de personnes aient quitté la Hongrie pour des raisons différentes, mais surtout économiques ou politiques. En général, ces émigrés avaient l'intention de s'installer dans des pays occidentaux plus développés, en Europe et en Amérique du Nord. La France est loin d'être la cible préférée des Hongrois qui sont attirés par d'autres pays ; pourtant, un certain nombre de Hongrois optent pour l'Hexagone, et essayent de recommencer leur vie dans ce pays européen.

Une partie de ces émigrés hongrois s'installent en France après les événements politiques de 1919 (notamment, l'activité et l'effondrement de la République des Conseils suivis par une sévère répression de la part du nouveau régime). Certains d'autres choisissent la France lors de la Grande Dépression au tournant des années 1920-1930 qui rend précaire leur situation en Hongrie. Ces phénomènes contribuent au développement de la diaspora hongroise en France, ainsi elle compte de 30000 à 50000 personnes (Janicaud 2009 : 131-132) à la fin des années 1930. Cependant, selon d'autres estimations, les effectifs de cette communauté peuvent atteindre 80000 (Komját et Pécsi 1973 : 17), même si ce chiffre peut sembler exagéré. Elle est composée surtout d'ouvriers qui se trouvent dans les grands centres industriels du pays, en Ile-de-France et dans le Nord, ainsi que dans certaines des autres régions françaises. À côté des ouvriers, des intellectuels de gauche s'installent aussi en France. Leur majorité habite à Paris, centre culturel et politique du pays (Pécsi 1980 : 249).

D'une manière surprenante, la guerre mondiale n'influence pas les relations bilatérales officielles des deux pays, car au moment de l'entrée en guerre de la Hongrie aux côtés des puissances de l'Axe en été 1941, la France ne participe plus

au conflit comme partie belligérante en raison de l'armistice conclu en juin 1940 avec les mêmes puissances après son étrange défaite. Ainsi, la France et la Hongrie ne sont pas en état de guerre lors du conflit (Horel 2013 : 11), leurs rapports restent plutôt neutres (Müller 2007).

Cette situation explique le fait qu'un nombre de citoyens hongrois décident de s'engager dans les rangs de l'armée française. Parallèlement, les Hongrois obtenant antérieurement la citoyenneté française sont mobilisés avec les Français qui constituent la réserve des forces armées (Filyó 1986 : 52-53). D'après nos recherches effectuées dans les archives françaises, on peut établir la liste des volontaires hongrois (ayant la citoyenneté hongroise, nés en Hongrie ou ayant appartenu à l'ethnie hongroise) avec une précision auparavant inimaginable en raison de l'inaccessibilité de ces sources. Sur la liste, on trouve 1 572 personnes, mais ce chiffre est complété par un groupe constitué des hommes ayant une citoyenneté différente (roumaine, yougoslave, tchécoslovaque, etc.), mais dont l'origine ethnique est certainement hongroise selon leur nom (96 hommes) (MS UEVACJ-EA MDLX-1 – MDLX-18.). On peut supposer que le nombre des membres de ce dernier groupe est plus élevé, mais l'identification des Hongrois est très difficile si leur nom n'est pas typiquement hongrois, car les autres données disponibles (date et lieu de naissance, lieu de l'engagement, unité, etc.) ne contribuent pas à la précision de la nationalité. Après leur engagement, ces volontaires sont dirigés vers des unités de la Légion étrangère (les 11^e, 12^e régiments étrangers d'infanterie et les 21^e, 22^e, 23^e régiments de marche de volontaires étrangers) (SHD GR 34 N 319. Dossier n° 1a3) qui sont déployées contre les troupes allemandes en mai-juin 1940. Lors des combats, ces formations sont presque entièrement détruites, ainsi elles sont dissoutes après l'armistice, et les survivants qui évitent la captivité dans les camps de prisonniers allemands, quittent le service (Porch 1994 : 529-532).

Vu que la communauté hongroise est formée surtout par des ouvriers attachés aux idéologies de gauche, ils sont dans leur majorité hostiles aux Occupants allemands (Godó 1980 : 19). C'est pourquoi certains chefs syndicaux hongrois organisent une rencontre clandestine en juillet 1940 lors de laquelle ils décident de participer au combat contre les autorités d'occupation (Schkolnyk-Glangeaud 1990 : 30). Les missions réalisées par les résistants hongrois visent la population française avec l'intention de la convaincre pour soutenir la Résistance (Godó 1980 : 20-21). Avec leur connaissance de langue allemande et hongroise, ils diffusent également une propagande pacifiste auprès des soldats de l'armée d'occupation. Cette action a un certain effet, car plusieurs soldats d'origine hongroise désertent l'armée d'occupation pour rejoindre la Résistance (Filyó 1986 : 56-58).

Des changements considérables ont lieu en 1943 dans les rangs des organisations clandestines françaises (et hongroises). Après de longues négociations avec les groupes intéressés, la Résistance intérieure, de plus en plus importante, reçoit une direction centrale le 27 mai 1943 quand le Conseil national de la Résistance voit le jour grâce aux efforts de Jean Moulin. Cet organe compte dans ses rangs les chefs des mouvements de résistance de premier ordre. Cette transformation contribue à l'amélioration de l'efficacité du combat contre l'Occupant (AN 72 AJ

233. Texte sur Jean Moulin rédigé par Daniel Cordier : 7). En même temps, ce développement permet l'établissement du Mouvement pour l'indépendance hongroise¹ (MIH) ayant l'intention d'aligner tous Hongrois luttant dans les rangs de la Résistance. Cette initiative connaît un succès, car le MIH peut mettre sur pied 70 nouveaux groupes avec un effectif d'un millier de personnes au total (Pécsi 1980 : 257-258). Selon les mémoires des survivants, 112 Hongrois perdent la vie dans le combat clandestin jusqu'à la Libération. Leurs noms figurent sur une plaque commémorative inaugurée le 6 mai 1948 dans la Maison hongroise de Paris (aujourd'hui Consulat de Hongrie à Paris, 7, Square Vergennes, 75015 Paris) (Godó 1980 : 25).

En automne 1944, après la libération de Paris, le MIH décide de contribuer à la libération de l'ensemble du pays avec l'établissement d'une unité au sein de l'armée française. L'effectif de la formation est modeste, car la troupe ne compte que 61 hommes sous les ordres de László Marschall et d'Imre Palotás. Elle porte officiellement le nom de la compagnie Petőfi en 1944-1945, et fait partie du 3^e bataillon du 51-22^e régiment international. Elle participe à la protection des lignes de communication (ponts, chemins de fer) et des bases militaires en retrait du front (Komját et Pécsi 1973 : 165-168).

Cette contribution hongroise à la victoire de la Résistance française est méconnue, et sa découverte nécessite encore des recherches approfondies avec l'utilisation des sources d'archives et des œuvres littéraires (voir par exemple Szekeres-Varsa 1985), qui peuvent éclaircir plusieurs détails de cette épopée plus ou moins oubliée.

Les membres hongrois des Forces françaises libres

En ce qui concerne le nombre des membres des Forces françaises libres, il existe plusieurs calculs qui incitent certains débats. De notre part, on admet la méthodologie et les chiffres de Jean-François Muracciole, spécialiste de la question, qui identifie 70000 Français libres parmi lesquels approximativement 3000 viennent de l'étranger (Muracciole 2009 : 36-37) et représentent environ une cinquantaine de pays (Crémieux-Brilhac 2013 : 708). Les groupes les plus nombreux sont ceux des Espagnols (480 hommes), des Polonais (270 hommes), des Belges (265 hommes) et des Allemands (185 hommes). D'après ce recensement, le taux des Hongrois auprès des volontaires étrangers est insignifiant (Broche et Muracciole 2010 : 554-555). En même temps, la recherche réalisée dans les archives militaires françaises (SHD GR 16 P. Dossiers individuels du bureau Résistance) modifie la situation. Selon ces résultats, le nombre des Hongrois est autour de 150 personnes, par conséquent ils représentent environ 5 pour cent des engagés étrangers, et occupent la 7^e place sur la liste des nations.

Les données officielles se trouvant dans les dossiers individuels de ces volontaires montrent que les Hongrois sont actifs dans trois domaines principaux au sein de la France libre. Une partie importante des engagés effectuent leur service

¹ En hongrois : Magyar Függetlenségi Mozgalom.

dans les rangs des unités militaires. Leur nombre est très élevé dans la 13^e demi-brigade de la Légion étrangère qui joue un rôle important et souvent décisif dans les opérations militaires des Forces françaises libres entre 1940 et 1943 (FCDG. Les Membres des Forces françaises). Bien évidemment, ils sont également présents dans d'autres unités (2^e division blindée, régiment de marche du Tchad, etc.) de l'armée, cependant, leur nombre est très réduit dans les deux autres armes traditionnelles (marine, armée de l'air) de la France libre. L'autre domaine où l'on trouve un nombre important de Hongrois, c'est la Résistance intérieure gaulliste. Dans les rangs des groupes clandestins luttant en France, l'activité hongroise est importante mais sporadique, car les citoyens hongrois ne sont pas organisés en unité nationale. Il faut également mentionner les Hongrois qui exécutent des missions administratives au sein de la France libre comme secrétaires, chauffeurs, médecins, etc. (SHD GR 16 P. Dossiers individuels du bureau Résistance).

En ce qui concerne le passé militaire de ces engagés, il serait logique de supposer que les membres survivants des unités légionnaires décimées dans la campagne de 1940 sont présents en masse dans les rangs de ces formations. Cependant, les chiffres ne confirment pas cette théorie : apparemment, il n'y a que 16 anciens légionnaires engagés pour la durée de guerre en 1939 qui continuent le combat aux côtés du général de Gaulle après l'armistice (SHD GR 16 P. Dossiers individuels du bureau Résistance ; FCDG. Les Membres des Forces françaises). Ce fait surprenant peut avoir plusieurs raisons. Les unités légionnaires ont subi des pertes élevées lors de la campagne, ainsi une partie de leur effectif disparaît sur le champ de bataille, beaucoup d'autres se retrouvent dans les camps de prisonniers de guerre allemands. De plus, les survivants ont très peu de possibilités de rejoindre le mouvement gaulliste en France, car il s'organise au Royaume-Uni et aux colonies qui sont normalement inaccessibles à partir de l'Hexagone (FCDG. Les Membres des Forces françaises).

D'après l'analyse des dates d'adhésion des engagés hongrois, on peut distinguer quatre périodes : l'été 1940, l'été 1941, une longue période en 1942 et la première moitié de 1943. La majorité des adhésions ont lieu lors de la naissance de la France libre en juillet 1940. Un grand nombre d'étrangers servant dans la 13^e demi-brigade de la Légion étrangère se trouvant en Angleterre optent pour la France libre en 1940 (AN 72 AJ 238. L'origine du recrutement et des motivations des Forces françaises libres : 7). Les Forces françaises libres proposent la possibilité d'adhésion aux membres de l'armée du Levant après la campagne de Syrie dans laquelle des troupes vichystes et gaullistes s'affrontent. Environ 5000 hommes, et parmi eux beaucoup de Hongrois, acceptent cette proposition (Broche et Muracciole 2010 : 554-555). En 1942, une série d'adhésions individuelles se produisent en faveur des groupes gaullistes résistants (FCDG. Les Membres des Forces françaises). Finalement, pendant les premiers six mois de 1943, une vague de désertions à partir des troupes françaises d'Afrique se réalisent au profit des Forces françaises libres pendant la campagne de Tunisie quand les troupes françaises libres et l'Armée d'Afrique combattent ensemble les armées allemande et italienne (Crémieux-Brilhac 2013 : 699-700).

En ce qui concerne l'âge des engagés hongrois, il y a une grande diversité, car le volontaire le plus âgé est né en 1888, tandis que le plus jeune en 1925. On peut constater que l'âge moyen des engagés dépasse les 30 ans, c'est-à-dire ce sont des adultes qui prennent une décision sérieuse lors de leur engagement et pas des jeunes poussés par l'enthousiasme. On ne trouve que cinq femmes parmi les volontaires hongrois². Par rapport à leur vie antérieure, seulement une rubrique intitulée « origine » donne des informations restreintes qui ne permettent pas de dessiner leur arrière-plan sociologique. En général, la mention « militaire » s'y trouve, mais souvent celles de « libéral » et « étudiant » sont notées (FCDG. Les Membres des Forces françaises). En même temps, ces informations ne décrivent que la situation au moment de l'adhésion, ainsi beaucoup de légionnaires qui signent un contrat avec les Forces françaises libres sont marqués comme militaire, en raison de leur statut du moment, bien qu'ils aient eu normalement une profession civile (SHD GR 16 P 289462. Fiche N° 50592).

On peut constater que, malgré les difficultés de l'adhésion, le nombre de ces engagés hongrois est relativement important. En même temps, ils représentent une valeur combattante considérable, car parmi eux, un nombre important sert comme officiers et sous-officiers. En plus, pour cinq Hongrois il a été décerné le titre de compagnon de la Libération, la plus haute distinction de la France libre (Troupin 2010 : 73, 281-282, 566-567, 849, 887).

Les récits autobiographiques hongrois

Bien évidemment, une partie des survivants de cette époque mouvementée ont l'intention de raconter leurs expériences pour le public en publiant leurs mémoires, comme on peut le constater dans les librairies où les livres concernant la Seconde Guerre mondiale sont toujours très abondants. Cependant, cette volonté de publication est influencée par plusieurs circonstances parmi lesquelles deux sont particulièrement importantes : le nombre des participants et leur situation pendant la période d'après-guerre.

En ce qui concerne le premier élément, il y a une difficulté considérable. Le nombre des membres hongrois des forces armées françaises est bien limité déjà au début, et il est encore plus réduit lors des combats meurtriers, ainsi le nombre des auteurs potentiels est très restreint. Au sujet du deuxième, il faut voir que l'évolution de la situation politique au lendemain de la guerre n'est pas favorable pour la publication de tels ouvrages. Étant donné que la France et la Hongrie se trouvent dans deux camps politiques et idéologiques opposés, les autorités hongroises ne sont pas ouvertes pour l'édition des mémoires concernant les combats communs des deux pays. Donc, selon l'état actuel des recherches, la caractéristique la plus importante de ces ouvrages est le nombre limité (une douzaine d'œuvres au total). Par conséquent, le corpus de cette étude est relativement petit.

Malgré leur nombre restreint, ces livres de caractère autobiographique représentent une grande variété si l'on essaye de les catégoriser. Le point commun

² Notamment, Mariette Anxionnaz, Judith Szabo, Louise Wewig, Rosette Szekany és Judith Karolyi (fille du comte Mihály Karolyi, ancien président de la République hongrois).

de ces ouvrages est qu'ils racontent la vie et l'activité de leurs auteurs avant et surtout pendant la guerre, mais cette transmission d'informations est réalisée de plusieurs manières différentes. Selon ces méthodes, on peut établir plusieurs catégories qui correspondent à des genres littéraires. En premier lieu, on rencontre les mémoires dont les auteurs présentent les événements historiques dans lesquels ils ont joué un certain rôle, mais l'accent est mis sur le contexte historique au lieu de leur vie personnelle. Les meilleurs exemples pour ce genre sont les livres d'Yves de Daruvar (Daruvar 1945) et de Raymond Maggiar (Maggiar 1984). On va les voir de plus près plus tard.

Ensuite, il faut parler des autobiographies qui occupent une place importante parmi les œuvres étudiées. Dans ces livres, les auteurs présentent aux lecteurs également l'histoire, mais leur propre vie reçoit une plus grande importance, car ils racontent leur parcours dans un contexte historique particulier. Par conséquent, ce genre est certainement plus personnel et contient beaucoup d'informations (personnelles et historiques) d'ailleurs inaccessibles, car il fait référence à des lieux, des personnes et des événements réels. Étant donné que ces textes sont loin de la fiction, ils constituent souvent une source d'information de premier ordre. L'autobiographie est écrite à la première personne du singulier, et suit en général un strict ordre chronologique. Dans notre corpus, ses exemples les plus illustres sont les œuvres de Lázár Endre Bajomi, ancien membre des unités légionnaires (voir par exemple Bajomi 1982 et Bajomi 1984), mais il faut également mentionner le livre de Nicolas Dobo, ancien militaire mobilisé et résistant (Dobo 1975) ainsi que celui d'Albert Haas, ancien résistant (Haas 1986) et finalement l'ouvrage sur Raoul Monclar (Monclar 2014)³.

La troisième catégorie est constituée des romans historiques. Cette forme de romans prend pour arrière-plan un ou plusieurs épisodes de l'histoire au(x)quel(s) elle ajoute des événements réels et fictifs. En général, l'auteur invente son double qui raconte sa vie de façon romanesque. Cela permet à l'auteur de déformer la vérité. Selon nos connaissances actuelles, ce sont les livres d'Endre Murányi-Kovács (par exemple Murányi Kovács 1957 et Murányi-Kovács 1958) et d'Imre Bóc (Bóc 2012), qui présentent la vie des résistants français et hongrois avec les moyens de la fiction. En même temps, les auteurs partagent leurs propres expériences (réelles) avec les lecteurs.

Nous devons parler en dernier lieu des romans documentaires. Cette catégorie contient proportionnellement le plus d'ouvrages. Ils essayent de dessiner un grand tableau historique basé sur la réalité, mais illustré par des éléments fictifs. On peut ainsi dire que ce sont des recueils de mémoires présentés d'une façon romanesque. On y trouve, parmi d'autres, les livres d'Éva Bedecs (Bedecs 1965), de János Békesy (alias Hans Habe, voir Habe 1969) ou de József Árkus (Árkus 1964), mais d'une manière intéressante certains auteurs mentionnés plus haut écrivent également des ouvrages de ce genre comme Bajomi ou Bóc. Pour la description de

³ Au sujet de ce dernier, il faut remarquer que son auteur est la fille du protagoniste, cependant, grâce à ses informations familiales, on peut le classer comme une quasi-autobiographie.

l'ensemble de ces catégories, on choisit le terme du récit autobiographique qui résume bien les caractéristiques communes des ouvrages.

En ce qui concerne le deuxième élément décisif, notamment la situation des auteurs, on ne peut l'étudier que dans le contexte de la situation politique internationale de l'époque. Étant donné que cette dernière est particulièrement complexe après le conflit, la publication des récits autobiographiques écrits par les anciens combattants hongrois sur leurs expériences vécues pendant la guerre rencontre des difficultés. Malgré le fait que ces œuvres sont destinées au public hongrois de Hongrie, elles ne peuvent voir le jour dans le pays que bien plus tard, en raison de l'évolution de la vie politique hongroise. Le nouveau régime communiste traite les anciens résistants, malgré leur attachement aux idéologies de gauche, comme d'individus suspects en raison de leurs expériences acquises dans un pays occidental. Par conséquent, les textes rédigés par les résistants hongrois restent des manuscrits inédits en Hongrie jusqu'au milieu des années 1950, lorsque quelques romans historiques paraissent, mais leur réception est peu positive par la critique littéraire officielle. Cette réticence s'explique par le fait que ces livres n'appartiennent pas au courant littéraire officiel du régime communiste, ainsi ils sont considérés comme des ouvrages secondaires dont le contenu et le style sont bien inférieurs au niveau souhaité de la littérature communiste. Donc, cette approche politique peu favorable contribue largement au fait que les (rares) œuvres restent pratiquement oubliées et inconnues jusqu'à nos jours en Hongrie.

En même temps, un certain nombre de livres sont édités en France, car leurs auteurs restent dans leur nouvelle patrie après la fin de la guerre. Ces ouvrages ne rencontrent qu'un succès limité, car le public français s'intéresse peu à la description de l'activité des résistants hongrois.

Les œuvres des membres hongrois des Forces françaises libres

Pour les raisons présentées ci-dessus, le nombre des livres liés aux résistants hongrois est très limité et celui des ouvrages issus des anciens membres hongrois des Forces françaises libres est encore plus restreint. Au total, nous ne pouvons traiter que quatre ouvrages qui sont les suivants : Daruvar 1945 ; Maggiar 1984 ; Haas 1986 et Monclar 2014. En ce qui concerne les auteurs, leurs points communs sont leur ethnie et leur appartenance à la France libre, car leur arrière-plan est très différent : le degré d'appartenance à l'ethnie hongroise, leur formation, leur rang dans l'armée, leur motivation, les circonstances de leur adhésion aux FFL, etc.

Yves de Daruvar (daruvári Kacsokovics Imre) est né à Istanbul en 1921 comme fils d'un ancien militaire de l'armée austro-hongroise et d'une mère austro-française. Après ses études secondaires effectuées à Paris, poussé par la défaite française, il quitte le pays pour aller en Angleterre où il s'engage dans les Forces françaises libres en été 1940. Il rejoint le régiment des tirailleurs sénégalais du Tchad, et participe à ses campagnes africaines sous les ordres du général Leclerc. En suivant son commandant, il fait partie de la 2^e division blindée et participe à la libération de la France. Blessé et décoré plusieurs fois, naturalisé français en 1944, il

occupe des fonctions importantes dans l'administration jusqu'à sa retraite en 1981 (Trouplin 2010 : 281-282).

Raymond Émile Charles Joseph Maggiar est né le 12 mars 1903 en France. Sa famille, d'origine hongroise, a vécu pendant des générations en Turquie, puis en Égypte pour s'installer finalement en France. Entré dans la Marine en 1922, il sert comme lieutenant de vaisseau au début de la Seconde Guerre mondiale. En 1940, il participe comme volontaire à la campagne de Norvège, puis, il contribue à l'évacuation des troupes françaises de Dunkerque à plusieurs reprises et au transport de l'or de la Banque de France de Brest à Dakar. Ensuite, il est nommé commandant en second du Bougainville, navire bananier armé en guerre (Maggiar 1984 : 15-75). Quand une importante force britannique attaque le port de Diego-Suarez en mai 1942, le Bougainville est détruit. L'équipage de bateau sous les ordres du capitaine de corvette Maggiar (promu le 26 décembre 1941) continue la résistance sur la terre, mais il est obligé de se rendre (Notin 2005 : 306). Les marins sont internés au Royaume-Uni par les autorités britanniques pour être relâchés et transportés en Algérie en février 1943 (Broche – Muracciole 2010 : 659-660). Maggiar est ordonné de former avec ses vétérans de Madagascar le noyau d'un bataillon d'infanterie dit « de Bizerte » qui regroupe les marins de de Vichy dont les navires ont été coulés lors de l'opération Torch en novembre 1942. Ayant reçu une instruction d'infanterie accélérée, l'unité participe aux combats de Bizerte en mai 1943 (Gaujac 1992 : 95-97). En septembre 1943, le bataillon est transformé en unité de chasseurs de chars, et reçoit le nom du Régiment Blindé de Fusiliers Marins (RBFM). Le régiment est attaché à la 2^e division blindée du général Leclerc située en Algérie. Les fusiliers marins prennent une part active à la libération de la capitale française en août 1944. À la fin de sa campagne glorieuse, son régiment participe à la prise du nid d'aigle de Berchestgaden en mai 1945 (Maggiar 1984 : 197-349). Maggiar termine sa carrière avec le grade de contre-amiral en 1955.

Albert Haas est né en Hongrie en 1911. Sa mère était française, il avait la double nationalité à la naissance. Après des études de médecine en Hongrie, il s'installe à Versailles. En 1940, il est mobilisé comme médecin-lieutenant et effectue son service dans un bataillon d'engagés volontaires pour la durée de guerre. Continuant son service au sein de l'armée après l'armistice, il part pour l'Angleterre avec sa femme en 1941, où ils rejoignent le réseau Marco-Polo en tant qu'agents. Après une formation spéciale, ils effectuent différentes missions d'espionnage en France. Arrêtés et torturés par la Gestapo, ils sont déportés en Allemagne. Haas, malgré sa tentative d'évasion, est utilisé comme médecin-officier dans plusieurs camps de concentration (Dachau, Flossenburg, Laurahutte, Gusen). Libérés et rapatriés en France en 1945, ils s'installent ensuite aux États-Unis.

Raoul Charles Magrin-Vernerey, plus connu sous le pseudonyme Raoul Monclar, est né en 1892 à Budapest. Sa mère était française, son père inconnu, mais un comte hongrois veille à son éducation en France. Il fait ses études à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr et sert dans l'armée française à partir de 1914. Il mène une brillante carrière militaire au Moyen-Orient et en Afrique pendant l'entre-deux-guerres. Lors de la Seconde Guerre mondiale, il opte pour le général de Gaulle et commande la 13^e demi-brigade de la Légion étrangère en Afrique. Ensuite, il

devient adjoint au général commandant supérieur des troupes du Levant. Il commande des troupes après la guerre en Afrique et en Asie. Il meurt en 1964 comme gouverneur des Invalides (Trouplin 2010 : 731-732).

Malgré ces parcours différents, les ouvrages ont plusieurs points communs qui permettent de les considérer comme les représentants d'une certaine littérature des voyages. Le premier est le parcours géographique, car ces militaires effectuent des voyages de grande distance (souvent touchant plusieurs continents), visitent un nombre de lieux qu'ils présentent d'une manière plus ou moins détaillée. Il faut également souligner la rapidité de ces voyages : la plupart des déplacements sont réalisés en très peu de temps, car les protagonistes des ouvrages utilisent la technologie la plus moderne de l'époque (navires, avions, trains). Ces voyages ont tous un objectif spécial : les auteurs sont en mission militaire, ainsi leur voyage est dirigé (ou fortement influencé) par leurs supérieurs, le but de leurs voyages est la contribution à la victoire militaire. Il faut noter que la description de paysages est spéciale dans ces œuvres, car les connaissances liées aux opérations militaires sont favorisées au détriment de la culture, ainsi la perception d'informations est plutôt professionnelle que personnelle. Finalement, on peut mentionner qu'il y a un certain manque de désir de découverte culturelle parce que les auteurs sont très peu intéressés par la culture locale. Pour eux, les personnages et les faits militaires sont bien plus importants que les paysages.

À la base sur ces perceptions, on peut constater que ces ouvrages font partie d'une catégorie à part de la littérature des voyages, car ils décrivent des « voyages d'affaires » particuliers, consacrés à la guerre.

Les ouvrages écrits par les membres hongrois des Forces françaises libres, comme on a vu ci-dessus, sont très peu nombreux et encore moins connus. Malgré le fait qu'ils présentent les caractéristiques les plus importantes de ce genre, ces livres sont atypiques, car ils n'ont pas l'objectif de montrer dans le détail les pays visités.

Par conséquent, nous pouvons les définir comme les éléments d'une littérature des voyages professionnelle qui décrit des parcours plus personnels que géographiques. Leur analyse permet de découvrir un univers spécial, celui de la littérature des voyages militaires en temps de guerre.

UNIVERSITÉ DE PÉCS
maître de conférences
bene.krisztian@pte.hu

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Archives nationales :

AN 72 AJ 233. Représentation du général De Gaulle en France – Jean Moulin.

AN 72 AJ 238. Généralités.

Fondation Charles de Gaulle :

Les Membres des Forces françaises libres (18 juin 1940 - 31 juillet 1943). Liste-FFL.

Mémorial de la Shoah :

Union des engagés volontaires, anciens combattants juifs, leurs enfants et amis. MDLX-1 – MDLX-18. Listes nominatives des volontaires étrangers engagés à servir la France entre le 1^{er} septembre 1939 et le 25 juin 1940.

Service historique de la Défense :

SHD GR 16 P. Dossiers individuels du bureau Résistance.

SHD GR 16 P 289462. Henger, Joseph.

SHD GR 34 N 319. 21^e régiment de marche de volontaires étrangers.

Ouvrages

ÁRKUS, József (1964). *A brüsszeli magyar század*, Budapest : Zrínyi.

BAJOMI, Lázár Endre (1982). *Párizs csillagként reszkető*, Budapest : Szépirodalmi.

BAJOMI, Lázár Endre (1984). *Tramontana. Magyar önkéntesek Franciaországban*, Budapest : Zrínyi.

BEDECS, Éva (1965). *Magyarok Párizsért*, Budapest : Zrínyi.

BÓC, Imre (2012). *Grenoble, de l'occupation à la liberté*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

BROCHE, François, MURACCIOLÉ, Jean-François (2010). *Dictionnaire de la France libre*, Paris : Robert Laffont.

CREMIEUX-BRILHAC, Jean-Louis (2013). *La France Libre. De l'appel du 18 Juin à la Libération*, Paris : Gallimard.

DARUVAR, Yves de (1945). *De Londres à la Tunisie, carnet de route de la France Libre*, Paris : Charles Lavauzelle.

DOBO, Nicolas (1975). *Orvos a fegyverek között*, Budapest : Kozmosz.

FILYÓ, Mihály et coll. (1986). *Magyarok az európai antifasiszta ellenállási mozgalmakban*, Budapest : Móra.

GAUJAC, Paul (1992). « Les marins de Bizerte à Berchtesgaden 1942-1945 », *Revue historique des armées*, vol. 48, n° 189, 4^e trimestre, 95 – 103.

GODO, Ágnes (1980). *Magyarok az európai népek antifasiszta harcában*, Budapest : Zrínyi.

HAAS, Albert (1986). *Médecin en enfer*, Paris : Presses de la Renaissance.

- HABE, Hans (1969). *Ha elesnek mellőled ezeren...*, Budapest : Kossuth.
- HOREL, Catherine (2013). « La France et la Hongrie : affinités passées et présentes, de saint Martin à Nicolas Sarkozy » *Revue historique des Armées*, vol. 69, n° 270, 1^{er} trimestre, 4-13.
- JANICAUD, Benjamin (2009). « Les missions religieuses au sein de l'immigration hongroise en France (1927-1940) », *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 39, n° 78, 131-132.
- KOMJÁT, Irén, PÉCSI, Anna (1973). *A szabadság vándorai. Magyar antifasiszták Franciaországban 1934-1944*, Budapest : Kossuth.
- MAGGIAR, Raymond (1947). *Les fusiliers marins dans la division Leclerc, du débarquement en Normandie, en passant par Paris et Strasbourg jusqu'à Berchtesgaden*, Paris : Albin Michel.
- MAGGIAR, Raymond (1984). *Les Fusiliers marins de Leclerc : une route difficile vers de Gaulle*, Paris : France-Empire.
- MONCLAR, Fabienne (2014). *Monclar. Le Bayard du XX^e siècle*, Versailles : Via Romana.
- MURACCIOLE, Jean-François (2009). *Les Français libres. L'autre Résistance*, Paris : Tallandier.
- MURÁNYI-KOVÁCS, Endre (1957). *Szenvedélyes évek*, Budapest : Szépirodalmi.
- MURÁNYI-KOVÁCS, Endre (1958). *Gilbert kapitány*, Budapest : Móra Ferenc.
- MÜLLER, Viktória (2007). *Francia-magyar kapcsolatok, 1940-1944*, Pécs : PTE (thèse de doctorat inédite).
- NOTIN, Jean-Christophe (2005). *Leclerc*. Paris : Perrin.
- PÉCSI, Anna (1980) « Magyar ellenállók és partizánok Franciaország és Belgium antifasiszta küzdelmeiben », *Fegyverrel a hazáért*, Budapest : Zrínyi, pp. 247-276.
- PORCH, Douglas (1994). *La Légion étrangère 1831-1962*, Paris : Fayard.
- SCHKOLNYK-GLANGEAUD, Claude (1990). « Les échanges culturels dans les milieux sympathisants communistes hongrois en France de 1936 à 1946 », *Cahiers d'études hongroises*, vol 2, n° 1, 27-33.
- SZEKERES-VARSA, Vera (1985). *Szalamandra a tűzben*, Budapest : Magvető.
- TROUPLIN, Vladimir (2010). *Dictionnaires des Compagnons de la Libération*, Bordeaux : Elytis.

Melinda ORBÁZI

Le voyage d'un faux picaresque – vitesse, attention et perception chez Lesage

Si j'arrête sur vous mes regards, ce n'est que pour admirer la prodigieuse variété d'aventures qui sont marquées dans les traits de votre visage. (*Gil Blas*, Livre VII, Chapitre 9)

L'*Histoire de Gil Blas de Santillane* est un produit littéraire qui reflète « l'humeur voyageuse [et] la quête de nouveaux horizons » caractérisant la mentalité du XVIII^e siècle. (Démoris 1999 : 61). Le héros – tout comme ses jeunes compatriotes qu'il rencontre lors de son voyage – se met en route d'abord pour satisfaire son désir ardent de « voir le pays » (Lesage 2006 : 6). Cette envie devient le déclencheur de toutes sortes d'aventures qui vont déterminer le sort du protagoniste. C'est pour cela que l'itinéraire géographique est toujours symbolique : il marque « les étapes d'un cheminement matériel et spirituel » (Souiller 1980 : 58).

Se situant au carrefour de plusieurs genres (roman de mœurs, roman d'aventures, roman de formation, roman de mémoires, roman autobiographique), le roman picaresque raconte en général « le récit pseudo-autobiographique de la vie errante d'un individu issu du peuple, voire du bas peuple » (Assaf 1984 : 8), ou bien « le récit d'un voyage à la recherche d'un moyen d'existence » (Todorov 1965 : 20).

Avant d'aller plus en avant, il convient de préciser pourquoi parle-t-on d'un faux picaresque dans le cas de *Gil Blas*. D'après les arguments de Souiller, le picaresque espagnol par excellence souffre d'une naissance infamante, n'a qu'une vision pessimiste du monde, et est incapable d'évoluer. Par contre, *Gil Blas* se montre comme une personne ayant comme principal défaut l'ingénuité. Il change, il est optimiste, son but consiste à atteindre le bonheur humain (Souiller 1980 : 81-82). Il s'agit donc d'un décalage au niveau de la mentalité : on passe du domaine religieux au domaine moral, où le picaresque français n'est plus une créature pécheresse mais un homme qui veut faire du bien.

Dans la présente étude, nous nous focaliserons sur trois axes de réflexion dont les mots-clés sont identiques à ceux proposés par ce colloque : *vitesse*, *attention* et *perception*. Le point de départ de notre analyse se nourrit du fait que le voyage, par nature, se compose d'étapes : le mouvement continu est toujours découpé par des pauses géographiques et temporelles. Il se pose ainsi la question du rythme du voyage, que nous traiterons dans un premier temps tout en nous concentrant sur l'alternance de la lenteur et de la précipitation dans *Gil Blas*. Dans un second temps, nous prendrons en considération les éléments qui captent l'attention du héros tout comme l'attention qui est portée sur celui-ci par d'autres. Pour ce qui est finalement de la perception, nous mettrons l'accent sur son côté temporel : nous verrons quelques exemples qui illustrent l'écart entre le jeune narrateur et le narrateur vieilli, technique de narration propre à Lesage.

Dès les premières lignes, la structure du roman est influencée avant tout par l'itinéraire du voyage. En fonction des phases de la publication, on distingue trois parties (Souiller 1980 : 79) : les six premiers livres (1715) constituent la phase purement picaresque du roman – ce dont nous nous occuperons dans cet article –, tandis que les livres VII à IX mettent en évidence l'ascension et la chute de Gil Blas. Ce sont enfin des lieux déjà parcourus qui apparaissent dans les trois derniers livres de l'œuvre.

Si nous bornons, comme prévu, notre analyse à l'étape picaresque du roman, il est à noter que les haltes du voyage dépendent fortement des rencontres fortuites accompagnées de communication (Szász 2005 : 122)¹. Ces tête-à-tête peuvent avoir quatre types de conséquences à l'égard du rythme du parcours, ce que nous allons détailler ci-dessous.

D'un côté, le voyage devient *précipité* lorsque le personnage risque de devenir la victime des circonstances. Il s'agit donc d'une mise en route *forcée*. C'est le cas par exemple de la tentative de fuite de Gil Blas en route vers Astorga : « Ainsi, cédant à notre frayeur, nous sortîmes de la chambre fort brusquement. Les uns gagnent la rue, les autres le jardin ; chacun cherche son salut dans la fuite » (Lesage 2006 : 14). Un autre passage, notamment celui lié à la libération de doña Mencia, peut être cité faisant preuve du voyage accéléré : « Pendant qu'on exécutait mon ordre, je conduisis la dame à une chambre, où nous commençâmes à nous entretenir. Ce que nous n'avions pu faire en chemin, parce que nous étions venus trop vite » (Lesage 2006 : 40).

Le voyage peut être *hâté* de manière *délibérée*, sans craindre les conséquences de la situation, comme dans l'extrait ci-dessous : « Je marchai aussitôt vers cette ville, au lieu de suivre la route du château, comme j'en avais dessein auparavant, et je volai d'abord au monastère où demeurait doña Mencia » (Lesage 2006 : 53).

De l'autre côté, les rencontres au hasard peuvent aboutir à un autre type de voyage : *retardé par nécessité*. À la suite de ces interactions personnelles, le héros tombe dans un piège. Il suffit de penser aux six mois que Gil Blas passe chez les brigands dans un souterrain (Livre I, chapitre 3), ou bien aux trois semaines de prison subie à Astorga (Livre I, chapitre 10). La discontinuité du voyage due au hasard malheureux est exprimée ainsi par le jeune narrateur : « Depuis que je suis sorti d'Oviédo, je n'éprouve que des disgrâces. À peine suis-je hors d'un péril, que je retombe dans un autre » (Lesage 2006 : 48).

Le *retardement* du voyage se présente également comme le résultat d'une décision *volontaire* du protagoniste. C'est le cas lorsque les événements se passent en chemin. Nous nous permettons d'attirer l'attention sur deux exemples : « En attendant que nous y arrivions, me dit-il, nous pouvons faire une pause. J'ai dans mon sac de quoi déjeuner. Quand je voyage, j'ai toujours soin de porter des provisions » (Lesage 2006 : 104) ; « [i]l est vrai que rien ne nous pressât, et que nous ne devions commencer la comédie qu'à l'entrée de la nuit. Aussi nous

¹ L'auteur distingue encore deux types d'entrevues dans sa monographie sur *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie* : les rencontres sans communication réelle et les rencontres préparées.

n'allâmes qu'au petit pas, et nous nous arrê tâmes aux portes de la ville pour y attendre la fin du jour » (Lesage 2006 : 345). Dans ces cas-là, les personnages concernés prennent leur temps puisque aucun danger ne les menace.

Les rencontres – prévues ou imprévues – permettent non seulement d'étaler les étapes de l'itinéraire géographique, mais aussi de décrire plusieurs personnages-types attirant l'attention du héros : il s'agit des portraits littéraires. Ce dernier « se définit à la fois par sa nature : c'est une peinture, – et donc dans le roman, une pause dans la narration –, et par sa fonction épictique : il est élogieux ou satirique » (Bahier-Porte 2004 : 104). Sans prétendre à l'exhaustivité, nous allons examiner de plus près quelques portraits, féminins et masculins, faits par Gil Blas et sur Gil Blas.

Étant donné que la misogynie est inséparable du courant picaresco (Souiller 1980 : 16), il n'est pas surprenant que la caractérisation s'avère peu flatteuse pour les femmes dans l'œuvre de Lesage. Le portrait de dame Léonarde nous en semble l'exemple parfait :

La cuisinière (il faut que j'en fasse le portrait) était, une personne de soixante et quelques années. Elle avait eu dans sa jeunesse les cheveux d'un blond très ardent ; car le temps ne les avait pas si bien blanchis, qu'ils n'eussent encore quelques nuances de leur première couleur. Outre un teint olivâtre, elle avait un menton pointu et relevé, avec des lèvres fort enfoncées ; un grand nez aquilin lui descendait sur la bouche et ses yeux paraissaient d'un très beau rouge pourpré [...] ce bel ange des ténèbres (Lesage 2006 : 16).

On peut lire ici une description physique – certes *ironique* – qui renvoie à la beauté déjà fanée et qui semble être un éloge grâce à l'emploi de l'adjectif *beau*.

La problématique de l'*être* et du *paraître* apparaît aussi dans la peinture littéraire faite sur dame Jacinte :

C'était une personne déjà parvenue à l'âge de discrétion, mais belle encore, et j'admirai particulièrement la fraîcheur de son teint. Elle portait une longue robe d'une étoffe de laine la plus commune, avec une large ceinture de cuir, d'où pendait d'un côté un trousseau de clefs, et de l'autre, un chapelet à gros grains [...] Elle nous rendit le salut fort civilement, mais d'un air modeste et les yeux baissés. (Lesage 2006 : 73)

Cette fois-ci aussi, la description semble panégyriste : l'exposition de l'apparence – les vêtements, les clés, le chapelet – implique des qualités morales : s'agirait-il sans doute d'une dévote qui prend soin scrupuleusement de son maître. En fin de compte, la gouvernante n'est qu'une fausse dévote dont la fraîcheur et la vertu sont artificielles.

Un autre exemple qui illustre le thème de *réalité-apparence* peut être observé dans l'épisode du travestissement d'Aurore. En effet, c'est ici que le portrait de la jeune femme est décrit pour la première fois :

Elle couvrit ses cheveux noirs d'une fausse chevelure blonde, se teignit les sourcils de la même couleur, et s'ajusta de sorte qu'elle pouvait fort bien passer pour un jeune seigneur. Elle avait l'action libre et aisée et, à la réserve de son visage, qui était un peu trop beau pour un homme, rien ne trahissait son déguisement. (Lesage 2006 : 235)

D'après Bahier-Porte, l'ironie de cette scène provient du fait que Lesage renverse les codes traditionnels en créant un homme blond à la place d'une femme brune (Bahier-Porte 2004 : 116), ce qui va entraîner une suite d'exclamations de la part de don Pacheco, jeune homme à séduire, qui contemple la beauté extraordinaire de son nouvel ami : « [v]os traits sont réguliers ; votre teint est parfaitement beau » (Lesage 2006 : 244).

Pour ce qui concerne les portraits masculins, les caractéristiques physiques et personnelles s'y mêlent. Le héros donne la description suivante d'un soi-disant homme de lettres :

Plusieurs personnes s'amusaient aussi à les lire, et j'aperçus parmi celles-là un petit homme qui disait son sentiment sur ces ouvrages affichés. Je remarquai qu'on l'écoutait avec une extrême attention, et je jugeai en même temps qu'il croyait la mériter. Il paraissait vain, et il avait l'esprit décisif, comme l'ont la plupart des petits hommes. (Lesage 2006 : 243)

Nous sommes face ici à un écho proposé au portrait de dame Jacinte : le comportement et la nature de l'homme sont régis par son apparence physique, notamment par sa petite taille. Dans certains cas, ce n'est que l'expression faciale qui est soulignée. Gil Blas décrit ainsi un de ces maîtres :

Si mon nouveau maître m'avait bien considéré chez Melendez, je l'examinai à mon tour avec beaucoup d'attention. C'était un homme de cinquante et quelques années, qui avait l'air froid et sérieux. Il me parut d'un naturel doux, et je ne jugeai point mal de lui. (Lesage 2006 : 136)

Comme dans le cas de certains portraits féminins déjà mentionnés, le visage masculin se métamorphose donc en quelque sorte en un livre qu'on est capable de lire. Reste à nuancer si ce décryptage pouvait correspondre à la réalité ou pas, comme nous l'avons remarqué.

C'est exactement l'observation minutieuse des traits qui nous amènent à la question de l'attention portée sur Gil Blas par des personnages qu'il rencontre. Nous tenons à préciser que le roman ne contient aucun portrait proprement dit du jeune héros. Des remarques subtiles qui sont plutôt émises sur lui. Gil Blas capte d'abord l'attention d'une personne qui le reconnaît par sa physionomie. C'est le fils du barbier Fabrice Nuñez :

Comme je sortais de chez le lapidaire, il passa près de moi un jeune homme qui s'arrêta pour me considérer. Je ne me le remis pas d'abord, bien que je le connus parfaitement. Comment donc, Gil Blas, me dit-il, feignez-vous d'ignorer qui je suis ? ou deux années ont-elles si fort changé le fils du barbier Nuñez, que vous le méconnaissiez ? (Lesage 2006 : 65-66).

Dans certains cas, le visage représente pour le héros un mérite dont il peut bénéficier : « Le cavalier me regarda fixement, dit que ma physionomie lui plaisait, et qu'il me prenait à son service » (Lesage 2006 : 135).

Le visage de Gil Blas devient finalement synonyme d'un itinéraire géographique et temporel reflétant les aventures vécues :

Fatigué de son attention opiniâtre à me regarder, je lui adressai ainsi la parole : Père, nous serions-nous vus par hasard ailleurs qu'ici ? Vous m'observez comme un homme qui ne vous serait pas entièrement inconnu. Il me répondit gravement : si j'arrête sur vous mes regards, ce n'est que pour admirer la prodigieuse variété d'aventures qui sont marquées dans les traits de votre visage. (Lesage 2006 : 400)

Après avoir passé en revue les sujets de la *vitesse* et de l'*attention*, il nous reste à développer l'aspect de la *perception* – du point de vue temporel. Avant tout, il convient d'observer la position du narrateur principal (Rousset 1972 : 15). Dans *Gil Blas au lecteur*, on lit : « Avant que d'entendre l'histoire de ma vie, écoute, ami lecteur, un conte que je vais te faire » (Lesage 2006 : 3). C'est ici qu'on se trouve pour la première fois face au problème du présent et du passé. Car le verbe *entendre* renvoie au présent tandis que *l'histoire de ma vie* indique le passé. Il existe donc une « distance temporelle » (Rousset 1972 : 17) entre le héros narrateur – qui est le jeune narrateur – et le narrateur vieilli qui raconte les événements en reconsidérant le passé². C'est pourquoi « l'ironie dramatique » (Démoris 2002 : 349) est assez fréquemment utilisée dans le roman – phénomène que nous avons remarqué lors de l'analyse des portraits littéraires. Bref, le récit principal n'est autre qu'une *rétrospection* accompagnée par l'avis du narrateur, sous forme d'autocritiques. Dans ce qui suit, nous allons en présenter quelques-unes.

Comme nous l'avons déjà indiqué, l'avant-propos commence par une disconvenance entre le présent et le passé. Si nous suivons la lecture, nous pouvons voir que le premier livre comporte plusieurs épisodes dans lesquelles nous trouvons des oppositions entre l'acte du héros et l'avis du narrateur. Ces phrases soulignent avant tout la *naïveté* du jeune héros. D'abord, dans l'épisode du parasite (chapitre 2), nous lisons des remarques qui encadrent l'aventure :

Pour peu que j'eusse eu d'expérience, je n'aurais pas été la dupe de ses démonstrations ni de ses hyperboles ; j'aurais bien connu à ses flatteries outrées que c'était un de ces parasites [...] mais ma jeunesse et ma vanité m'en firent juger tout autrement [...] Je fus aussi sensible à cette baie que je l'ai été dans la suite aux plus grandes disgrâces qui me sont arrivées. (Lesage 2006 : 10)

Ensuite, lors de l'aventure du muletier (chapitre 3), le narrateur décrit ainsi ceux qui participent à l'événement : « D'ailleurs, nous étions tous de jeunes sots » (Lesage 2006 : 13). Dans l'épisode suivant, celle des brigands (chapters 3-10), l'ironie apparaît avant et après le premier récit intercalé de l'histoire. Lors de la rencontre avec des bandits, nous lisons : « Ils firent un éclat de rire à ce discours, qui marquait ma simplicité » (Lesage 2006 : 15). L'autre remarque apparaît sous forme d'exclamation : « Ô ciel ! dis-je, est-il une destinée aussi affreuse que la mienne ? » (Lesage 2006 : 27). Nous pouvons voir le même type de phrase dans l'épisode qui se déroule dans la prison (chapitre 12) : « Ô vie humaine ! [...] que tu es remplie d'aventures bizarres et de contretemps ! » (Lesage 2006 : 48). Enfin, après l'aventure avec Camille et don Raphaël (chapitre 16), qui finit mal pour Gil Blas, le vieux narrateur parle ainsi de la réaction du jeune héros : « Au lieu de n'imputer

² C'est ce que Genette a appelé « je narré » et « je narré ». (Genette 1972).

qu'à moi ce triste incident, [...] je m'en pris à la fortune innocente et maudis cent fois mon étoile » (Lesage 2006 : 64).

Comme nous l'avons déjà souligné, la plupart des remarques sont liées à l'inexpérience du jeune héros qu'il essaie aussi de présenter comme la cause de ses malheurs. Ces autocritiques apparaissent sous forme de reproches et d'exclamations ironiques.

En ce qui concerne l'autre type de remarques du narrateur, il convient de mentionner celles qui renvoient au *paraître*. C'est ce que nous pouvons découvrir d'abord lors de l'activité de Gil Blas chez le docteur Sangrado (chapitre 3) : « [...] je parus persuadé qu'il avait raison. J'avouerais même que je le crus effectivement » (Lesage 2006 : 86). L'épisode de la bague retrouvée (chapitre 5), et celle qui suit cette aventure (chapitre 6) contiennent à leur tour des leçons morales cachées jugeant l'hypocrisie : « Bien loin de nous faire un scrupule d'avoir volé des courtisanes, nous nous imaginions avoir fait une action méritoire » (Lesage 2006 : 97), ou bien : « [j]e ressemblais aux femmes qui cessent d'être libertines, mais qui gardent toujours à bon compte le profit de leur libertinage » (Lesage 2006 : 103).

Le point culminant entre le comportement du jeune héros et l'avis du narrateur peut être observé dans le troisième livre du roman. Cet écart se manifeste dans l'épisode des comédiennes (chapitres 9-12). La présence du faire semblant reste forte tout comme sa condamnation. Nous nous contentons de citer un exemple illustre : « Malheureusement j'étais dans un âge où ils ne font guère d'horreurs, et il faut ajouter que la soubrette savait si bien peindre les dérèglements que je n'y envisageais que des délices » (Lesage 2006 : 189-190).

Dans le reste de la phase picaresque du roman, nous trouvons encore quelques exemples qui soulignent à nouveau l'opposition qui se trouve entre réalité et apparence. C'est le cas par exemple de l'exclamation de Gil Blas concernant la Marquise de Chavez : « Que je jugeais mal de la patronne ! » (Lesage 2006 : 262).

En guise de conclusion, nous pouvons établir que l'observation des exemples concrets confirme l'hypothèse selon laquelle le rôle des rencontres est primordial chez Lesage. Ceci s'avère encore plus si l'on concentre notre analyse sur la triade *vitesse, attention, perception*. Les rencontres déterminent le rythme du voyage, permettent d'exposer des portraits littéraires – ironiques – et deviennent aussi une source d'ironie dramatique provoquée par l'écart entre le *je narrant* et le *je narré*. Ce sont également les interactions personnelles, autant de résultats des rencontres, qui régissent la structure des aventures, leur fréquence, leurs types et leur influence sur l'intrigue. On notera tout de même que l'analyse de ces traits dépasserait les cadres de la présente étude, nécessairement focalisée sur une approche issue de la thématique vitesse-attention-perception.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante
lindicsy@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

ASSAF, Francis (1984). *Lesage et le picaresque*, Paris : A-G.Nizet.

BAHIER-PORTE, Christelle (2004). « Entre caractère et mystère : les portraits dans *Gil Blas* », Béatrice Didier, Jean-Paul Sermain (dir.), *D'une gaîté ingénieuse*, Louvain-Paris : Peeters, 104-120.

DÉMORIS, René (2002). *Le roman à la première personne*, Genève : Droz.

GENETTE, Gérard (1972). *Figure III*, Paris : Seuil.

LESAGE, Alain-René (2006). *Histoire de Gil Blas de Santillane*, [1715], [en ligne] URL : <http://livros01.livrosgratis.com.br/lv000825.pdf>. Consulté le 10 décembre 2017.

ROUSSET, Jean (1972). *Narcisse romancier*, Paris : José Corti.

SOUILLER, Didier (1980). *Le roman picaresque*, Paris : PUF.

SZÁSZ, Géza (2005). *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Szeged : JATEPress.

TODOROV, Tzvetan (1965). *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil.

Anita SÜLYÖK

Une géographie attentionnée : l'Europe et ses frontières dans *Histoire de ma vie de Casanova*

Avant la publication des mémoires de Casanova entre 1960 et 1962 par la maison d'édition Brockhaus-Plon, à la base des manuscrits crédibles, on ne peut pas parler d'une vraie recherche sur Casanova car les versions fragmentées ainsi que les traductions en langues différentes ne servaient qu'à enrichir la légende. Au cours des dernières décennies, plusieurs études ou livres ont paru (en sus de l'édition intégrale par la maison d'édition parisienne Laffont et des mémoires publiés entre 2013 et 2015 dans la *Pléiade*) par des chercheurs connus qui ont apporté des résultats importants et ont dévoilé beaucoup de faits intéressants de l'époque de Casanova. En Hongrie, on peut connaître Casanova et son XVIII^e siècle à travers les contributions de Miklós Szentkuthy, Sándor Márai, Miksa Fenyő et, dernièrement, d'Ilona Kovács.

Dans un précédent article intitulé *Être et paraître (Casanova, le spécialiste de la mode)* (Sulyok 2012 : 81-89), nous avons réussi à reconstituer, à partir des textes concrets de l'auteur le comportement de l'aventurier du point de vue du théâtre et de la mode. D'après cela, il a pu obtenir beaucoup d'avantages pour lui-même en formant consciemment l'apparence, c'est-à-dire sa tenue et en intégrant les normes exigées. De plus, il a donné avec plaisir des conseils aux autres dans ce domaine. Pour cette raison, il a consacré beaucoup de temps à son apparence et à celle d'autres personnes dès sa jeunesse. Comme la mode était le meilleur moyen pour atteindre l'objectif, il en a profité et est devenu spécialiste de la mode tant féminine que masculine, et du succès social. Son talent de jouer des rôles et son caractère ludique l'ont aidé. Dans le travail en question, nous avons surtout examiné ce que Casanova avait fait pour « (s')ennoblir » pendant qu'il aidait ses amours à monter dans la hiérarchie de l'époque.

Dans une deuxième étude, nous avons examiné, avec les méthodes de la philologie et de l'histoire de la civilisation, les références hongroises dans les mémoires de Casanova : quels sont les domaines à propos desquels il a pu entendre parler de la Hongrie, et quelles étaient ces conceptions vis-à-vis de l'adjectif *hongrois* ? D'après l'*Histoire de ma vie*, il a été plusieurs fois dans la compagnie des soldats, voyageurs et nobles hongrois. Il paraît que la question du statut de la langue latine en Hongrie l'a vivement intéressé : il est revenu plusieurs fois sur cette question. En revanche, il avait une opinion négative sur Marie-Thérèse, en raison du puritanisme de l'impératrice et reine de Hongrie. Nous ne pouvons pas bien sûr affirmer que cela aboutit à une représentation des réalités de la Hongrie de l'époque, mais nous pouvons connaître l'image de la Hongrie dans la pensée européenne du XVIII^e siècle du point de vue de Casanova.

Recherches et lectures menées à bien dans le domaine des études sur Casanova, on arrive progressivement au constat que les recherches sur l'œuvre de

Casanova sont restées, malgré les résultats de la dernière période, assez fragmentées. Ainsi, il est évidemment nécessaire d'interpréter l'*Histoire de ma vie* en tant que texte littéraire, mais aussi en tant que document sur l'auteur et sur son époque. Il est par exemple nécessaire d'analyser comment l'auteur et son époque s'influençaient mutuellement, à quel point nous pouvons considérer les éléments de l'*Histoire de ma vie* comme représentations de l'auteur et de son époque et quelle image de l'auteur et de l'époque nous pouvons reconstituer d'après le livre. De plus, il se pose la question cruciale de savoir comment analyser la représentation du passé dans des mémoires, c'est-à-dire dans une œuvre par laquelle l'auteur tend à se justifier. On ne doit pas oublier non plus que la modernité du XVIII^e siècle ne se prête pas toujours facilement aux tentatives de la deuxième partie du XX^e siècle d'expliquer le passé.

Une lecture plus attentionnée montre suffisamment bien que les mémoires écrites en français de Casanova peuvent être interprétées comme un véritable guide pratique du voyageur d'Europe au XVIII^e siècle. Quand Casanova voyage, il ne fait pas le Grand Tour aristocratique, même s'il est animé par la volonté de découvrir le monde et les peuples afin de développer sa personnalité ou de poursuivre sa carrière. Il est toujours en route pour assurer leur continuité, en passant les frontières, changeant de nom et d'identité, endossant de nouveaux titres quand cela est nécessaire. Pendant toute une période de sa vie, Casanova cherche des projets et, en fonction des personnes qu'il rencontre, reprend son chemin pour essayer, si possible, de faire fortune – en tout cas, pour tenter de nouer des relations qui lui permettront de naviguer dans la haute société. Il ne peut pas rester longtemps au même endroit, car il reproduit partout le même scénario : impressionner la noblesse, se faire accepter, être présenté à la cour, ne pas mourir de faim et d'ennui. Pour cela, il bouge toujours en utilisant tous les moyens de transport disponibles. Casanova quitte un pays le plus souvent parce que la nécessité s'impose. Comme les dettes s'accumulent et lui font courir les pires risques, y compris l'emprisonnement, il ne cesse d'errer de pays en pays, de ville en ville. Il découvre de nouveaux pays justement parce qu'il ne peut plus retourner dans un certain nombre de lieux. Après tous les périples et les exils, il n'aura plus qu'un seul objectif : rentrer à Venise, cette dernière se sublimant en éternel point de départ et de retour.

Ses voyages sont caractéristiques du siècle : indifférent aux paysages, il s'intéresse aux villes et aux hommes célèbres de son temps. Il observe les particularités des peuples qu'il rencontre, les manières de vivre. Comme il ne s'intéresse pas au paysage, sur tous ces pays ou villes traversés, ces longs chemins à parcourir, on n'apprend à peu près rien. Ni leur situation géographique ni leurs attraits ou caractéristiques. En revanche, il nous donne de nombreuses informations sur le confort, la rapidité, le coût des moyens de transport, sur la qualité des auberges et les prix de la vie quotidienne.

Notre recherche s'articule autour des questionnements sur les changements dans la vie de Casanova susceptibles d'influencer ses voyages. Comment a-t-il choisi ses destinations, comment a-t-il voyagé entre les villes et les pays, et quelles impressions a-t-il pu avoir sur la vie quotidienne et sur celle de la cour. Nous essayons de présenter comment et avec quels outils Casanova dévoile les détails de ses voyages, comment il représente la société autour de lui et les spécificités

culturelles qu'il a trouvées dans les pays visités. Enfin, nous examinons les conditions dans lesquelles Casanova a rencontré des personnages illustres (ayant un rôle important dans la hiérarchie sociale) lors de ses voyages. En revanche, nous ne traitons pas de ses affaires avec des femmes qui sont déjà bien examinées et qui rendent selon nous son image unilatérale.

Nous savons depuis longtemps que les mémoires de Casanova peuvent aussi être analysés du point de vue de l'histoire de l'art. Antal Szerb, qui a beaucoup aimé Casanova et traduit même un chapitre de *l'Histoire de ma vie*, écrit : « les mémoires de Casanova sont plus qu'une série de ses aventures amoureuses légères et palpitantes. C'est le vaste ouvrage du XVIII^e siècle, le souvenir le plus plastique et le plus varié de la belle vie de l'Ancien Régime »¹. (Szerb 1941 : 387)

Nous essayons de profiter de ce « fichier » européen en utilisant les méthodes de l'histoire et de l'histoire littéraire. Nous avons consulté les ouvrages écrits par des spécialistes de la littérature des voyages, nous avons clarifié les notions et nous avons aussi consulté l'histoire du genre du récit de voyage afin que nous puissions placer le récit dans l'histoire et dans les convenances de la terminologie.

Le voyage en tant que phénomène socioculturel est présent dans l'histoire de l'humanité dès les origines. Au-delà de la mobilité visant la survie, les objectifs du déplacement sont devenus de plus en plus variés tels que les voyages pour des motifs religieux (par exemple les pèlerinages), commerciaux, diplomatiques et aussi éducatifs. Les impressions, les impulsions étrangères de la société, les efforts de connaître de nouvelles choses ont motivé certains de les coucher sur le papier.

La littérature de voyage ainsi née ne peut pas être séparée des relations sociales parce que les conditions du voyage, les situations sociopolitiques, les moyens techniques ont déterminé qui, où, quand, dans quelles conditions peut se rendre et quelles impressions il peut obtenir. Le récit de voyage existe depuis l'Antiquité. Les recherches ont constaté que l'objectif primordial du récit de voyage était de prouver pour le public que le voyage a été effectué et a apporté des résultats (Szász 2005 : 7). La naissance du récit de voyage moderne date de l'époque des Grandes Découvertes des XV^e et XVI^e siècles. Par ces temps-là, les territoires conquis par les exploités ont été reconnus et documentés. Les destinations des siècles à venir ont pourtant changé : les voyageurs sont partis vers la Turquie, la Chine, l'Asie Centrale et l'Arabie. Comme l'importance de ces voyages a diminué, l'attention de voyageurs et du public tournait vers les pays d'Europe.

Les récits de voyage ont connu leur premier âge d'or au cours des XVII^e et XVIII^e siècles lorsque le *Grand Tour* est devenu populaire au sein des hautes couches sociales en Angleterre. C'était un supplément de l'éducation des jeunes aristocrates par un tour au continent européen (Szász 2016 : 19). Ils sont surtout partis vers les centres culturels et historiques de l'Europe. Lors de leurs voyages (comme c'était obligatoire), ils ont noté leurs expériences et ont documenté leur voyage. Grâce à ces récits de voyages, les futurs voyageurs ont pu partir avec beaucoup de conseils et d'informations pratiques (aires de repos, auberges, moyens de transport, distances etc.).

¹ C'est nous qui traduisons.

Itinéraires

En ce qui concerne Casanova, grâce sans doute à sa curiosité et son esprit d'aventure, il s'est mis à voyager assez tôt, à l'âge de 16 ans, et il a visité beaucoup d'endroits. Il est surtout allé (à part quelques exceptions) dans les grandes villes et dans les villes d'eaux d'Europe. Apparemment, il n'a jamais voyagé sans objectif. Pour lui, le voyage était un mode de vie, une forme d'existence, une série d'expériences et d'aventures formant la mentalité et la philosophie. Il a visité Paris, Londres, Naples, Varsovie, Berlin, Amsterdam, et est allé, entre autres par exemple à Spa, à Cologne, à Augsbourg. Selon ses mémoires, il est aussi allé une fois à Presbourg en Hongrie, et il a plusieurs fois rencontré des nobles, soldats voyageurs et aventuriers hongrois en Europe (Casanova 1998 : 121-158). De plus, il a aussi séjourné en Russie, à Corfou et en Turquie.

Casanova a aussi essayé de se rendre dans les villes du *Grand Tour*. Au début des années 1750, il a passé plusieurs années à Paris où il n'a pas seulement amélioré son français et sa culture, mais il a également fréquenté des milieux plus élevés comme personnage distingué et élégant. Grâce à ses amis acteurs, particulièrement la famille Baletti, Silvia et Antonio, il a eu accès aux milieux les plus élevés de l'aristocratie parisienne. Ensuite, il est revenu à Venise, sa ville natale, afin de montrer à ses amis « ce qu'il a atteint dans sa vie », en témoignage. (Pelle 1987 : 95). Cela justifie également que Venise était tout pour lui : elle restait le point de repère absolu.

La plupart des voyages ont été effectués pour un objectif concret, pour des raisons émotionnelles, ou pour des missions commerciales et diplomatiques. Cependant, après 1756, son enfermement dans la prison des Plombs et sa fuite, il s'est surtout déplacé par contrainte et pas de sa propre volonté. Il s'est fait prisonnier à plusieurs reprises, a connu des situations dangereuses où il était obligé d'aller dans une autre ville à cause des expulsions. La vie d'errance est devenue un mode de vie pour lui, et il n'a pas pu retourner dans sa ville natale pendant longtemps. Plus tard, en 1774, âgé de presque 50 ans, il a rejoint les inquisiteurs vénitiens. Pourtant, il n'a pas réussi à se faire une existence à Venise par ses propres ressources. Il fut donc obligé de dire adieu à sa ville natale et de passer les dernières années de sa vie à Dux (actuellement Duchov, en Tchéquie) dans le château de Walstein en tant que bibliothécaire. À cause de son échec évident, il est devenu comme une sorte de déprimé dans sa vieillesse. Il s'est alors mis à évoquer et à noter ses anciens souvenirs, sur conseil de son médecin.

Souvenirs de voyage

Casanova est né à Venise où régnaient au XVIII^e siècle la vie légère, la griserie, les fêtes constantes et le faux éclat. Lors de la période du carnaval qui s'étend alors à plusieurs mois (alors que la tradition le situait entre L'Épiphanie et le Carême), les masques, les déguisements et les décors passaient au premier plan. Casanova a aussi considéré les lieux de ses aventures comme une sorte de décor, il ne leur a pas accordé de grande importance. Ignorant le découvert et le spacieux, il préfère décrire les lieux clos, souvent exigus (loges, salle de jeux, calèches, malles-poste, gondoles,

etc.), et cela avec minutie. Nous avons une description détaillée des plats et des boissons qu'il a goûtés et aussi des traditions locales et langues en dehors de Venise.

Au cours de sa vie pleine de voyages et d'aventures, il est devenu un observateur extraordinaire. Bien qu'il ait beaucoup voyagé, nous ne trouvons guère de renseignements et d'informations nécessaires au point de vue général des voyageurs. Dans ses mémoires, il ne dit presque rien sur les paysages, sur la nature et sur la beauté de villes. Il a plutôt utilisé une technique spéciale pour cet objectif. Il décrit la vue avec grand enthousiasme, mais ne donne aucun détail. Nous voyons bien cette méthode dans un extrait de son voyage à Constantinople : « La vue de cette ville à la distance d'une lieue est étonnante. Il n'y a pas au monde nulle part un si beau spectacle. Cette superbe vue fut la cause de la fin de l'Empire romain, et du commencement du grec ». (Casanova 1993 t.I. : 280)

Comme il n'a pas fait attention à la vue autour de lui, ou il a oublié les beautés de la nature à sa vieillesse, il se peut qu'il ait décrit les paysages d'après les guides contemporains qu'il a trouvés à la bibliothèque dont il fut chargé. Il mentionne plusieurs fois ces sources externes ; pourtant, elles ne sont pas toujours très claires. Dans sa monographie intitulée *Casanova mémorialiste*, Marie-Françoise Luna présente justement les guides utilisés (ou susceptibles de l'être) lors des voyages précoces. (Luna 1998) Casanova mentionne dans ses mémoires surtout les lieux qui sont présents dans *Il Burattino verdico* de Miselli paru en 1682, et aussi dans la troisième édition du guide de Barbieri paru en 1773.

Nous avons aussi une description détaillée des moyens de transport différent dans les mémoires (Günther 2002). Ainsi, nous connaissons tous les bateaux utilisés à cette époque à Venise, les véhicules employés sur les voies européennes, leur niveau de confort et leurs caractéristiques. Bien sûr, le résultat des avances qu'il a faites a fortement influencé le jugement sur les moyens de transport.

Le troisième jour après le départ de Marcoline j'étais en état de partir. J'avais acheté une voiture qu'on appelle un solitaire à trois glaces, à deux roues, à brancards, avec des ressorts à l'Amadis, doublé de velours cramoisi, presque neuve. Je l'ai eue pour quarante louis. [...] Je la regarde avec attention, et je la trouve telle qu'il était impossible que voyageant seul avec elle je me tinsse dans certaines bornes. (Casanova 1993 : 97; 98)

Comme il a voulu rester Vénitien dans toute sa vie, il a pu démontrer son « être vénitien » partout : dans ses habits, dans la nourriture et les boissons, dans sa façon d'écrire et de parler, même s'il était capable de s'adapter facilement à tout type de situation. Lors de ses discussions, il a toujours préféré le dialecte vénitien ou la langue italienne. Il a aussi appris le français, langue de communication des élites européennes, mais il a toujours fait attention d'y mettre des tournures italiennes et de le parler avec un accent italien. C'est ainsi qu'il a pu rester fidèle à son existence vénitienne pendant ses exils, et il a noté ses souvenirs en utilisant cette langue mixte dans ses dernières années.

L'analyse détaillée des voyages de Casanova confirme avec d'autres éléments l'idée bien formulée déjà par Antal Szerb et de plus en plus acceptée de nos jours, à savoir que les mémoires de Casanova sont aussi une encyclopédie du

savoir du XVIII^e siècle. En effet, Casanova contribue non seulement à créer et à crédibiliser clichés et poncifs qui courent sur son époque, mais grâce à ses déplacements et voyages, il incarne aussi le rôle d'intercesseur culturel susceptible de partager un savoir culturel moderne.

UNIVERSITE DE SZEGED
doctorante
sulyoka@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

- CASANOVA, Giacomo (1993). *Histoire de ma vie*, t. I-III, Paris : Laffont.
- CASANOVA, Giacomo (1998). *Casanova emlékiratai I.*, Budapest : Atlantisz Kiadó.
- GÜNTHER, Hartmut (2002). *Casanovas Riesen*, [en ligne] URL : <https://www.giacomo-casanova.de/catour1.htm>. Consulté le 28 février 2018.
- LUNA, Marie-Françoise (1998). *Casanova mémorialiste*, Paris : Honoré Champion.
- PELLE, János (1987). *Casanova, avagy a 18. század egy kalandor szemével*, Budapest : Kossuth.
- SULYOK, Anita (2012). « Être et paraître chez Casanova, spécialiste de la mode », GÉCSEG Zsuzsanna, PENKE Olga, SZÁSZ Géza (dir.), *Acta Romanica. Tome XXVIII*, Szeged : JATEPress, 81- 89.
- SZÁSZ, Géza (2005). *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Szeged : JATEPress.
- SZÁSZ, Géza (2016). « *Ki fog itt segíteni?* » *A reformkori Magyarország képe a francia útleírásokban*, Szeged : JATEPress.
- SZERB, Antal (1941). *A világirodalom története*, Budapest : Magvető.

Les particularités de la stéréotypie sur les Slaves du Sud et les Serbes

La présente étude de l'évolution de l'image des Slaves du Sud et des Serbes est une tentative d'appliquer la méthode imagologique sur un matériau varié, couvrant différentes formes d'expression : les journaux, les rapports diplomatiques, la littérature, la caricature et le film. Cette méthode découvre un champ interdisciplinaire qui se réclame d'un point de vue littéraire mais qui a de multiples implications sociales, historiques, et culturelles. À cet égard, Joep Leerssen, parle d'un changement épistémologique important concernant la création d'images, qui a eu lieu au cours des dernières décennies : le passage de l'essentialisme (l'idée selon laquelle chaque entité possède un certain nombre de caractéristiques stables qui définissent son identité et sa fonction), au constructivisme ou l'idée que notre image de la réalité est le produit de l'esprit humain en relation avec cette réalité, et non le reflet exact de cette réalité (Leerssen 1997 : 285). Ce qui est « typique » d'une nation donnée, n'est plus considéré comme émanant d'une essence caractéristique inhérente à cette nation, mais plutôt d'une manière spécifique de percevoir celle-ci. Ou, comme le dit le même auteur, les images nationales sont un système poétique largement autoréférentiel et auto-perpétuel qui n'est que marginalement déterminé par la réalité sociale ou politique. Les caractéristiques attribuées à une personne donnée dans la littérature sont déterminées par des facteurs intertextuels plutôt qu'empiriques. Toute l'idée de stéréotype est là : image simpliste, acquise de manière indirecte, résistante au changement, et qui médiatise notre rapport au réel. Le mot « image » étant flou et vague, nous nous concentrerons sur ces images particulières appelées stéréotypes, qui ne nous laissent voir que ce que notre culture a défini d'avance. Notre expérience de la réalité est modifiée par les moules transmises culturellement.

Ce qui est symptomatique dans l'emploi des stéréotypes, tels qu'ils sont envisagés par Daniel-Henri Pageaux, c'est une confusion dangereuse de l'attribut et de l'essentiel, qui renvoie à une seule interprétation d'image censée se prêter à une multitude d'interprétations :

[...] le stéréotype apparaît non comme un signe (comme une représentation génératrice de signification) mais comme un « signal » renvoyant automatiquement à une seule interprétation possible. Le stéréotype serait l'indice d'une communication univoque, d'une culture en voie de blocage. [...] l'imaginaire, c'est-à-dire la capacité à produire des formes et donc des significations, la capacité morphopoïétique que suppose toute culture ou manifestation culturelle se trouve réduite à un message unique : le stéréotype serait donc le figurable monomorphe et monosémique. [...] le stéréotype délivre, en fait, un message « essentiel ». Ce figurable diffuse une « image » essentielle, première et dernière, primordiale (Pageaux 1994 : 62).

Sans aucun doute, l'image culturelle est inséparable des enjeux idéologiques de la société à laquelle l'écrivain appartient, car une œuvre artistique naît dans les contraintes du monde vécu par son créateur. Il n'existe pas un point d'apesanteur dans laquelle l'artiste contemplerait le monde sans aucun rapport émotif ou éthique. « L'image est donc la représentation d'une réalité culturelle à travers laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée (ou qui la partagent ou qui la propagent) révèlent et traduisent l'espace social, culturel, idéologique, imaginaire dans lequel ils veulent se situer » (Pageaux 1994 : 60).

La période de production d'images sur les Serbes étudiées dans cet article va de 1778 jusqu'aux récentes productions hollywoodiennes. Nous commençons par le livre *Le voyage en Dalmatie* de 1774 de l'abbé Alberto Fortis, cartographe et naturaliste italien, et finissons avec des films américains récents¹.

Le Voyage en Dalmatie est la source la plus importante de nouvelles données sur les Serbes et les Slaves du Sud (« Morlaques », « Illyriens », Yougoslaves), très peu connus en Europe au XVIII^e siècle. Fortis ne fait pas la distinction entre les Serbes et les Croates, mais entre les Morlaques catholiques et orthodoxes. Différents noms sont utilisés parallèlement : les Serbes, les Croates, les Slovènes, les Monténégrins, les Bosniaques, les Dalmates... Selon les époques, divers auteurs, pour des raisons différentes, favorisaient des formes particularistes ou génériques pour nommer ces peuples.

Les Morlaques² observés par Fortis étaient les habitants isolés de la partie continentale de la Dalmatie peu explorée, et pour cela ils attiraient l'attention des préromantiques, toujours à la recherche des populations exotiques et primitives et des couleurs locales. Les premiers éléments reconnaissables de la couleur locale sudslave apparaissent ici avec les mots tirés de « l'illyrien » (yougoslave, serbo-croate), et du folklore : la guzla (*gusle*, un instrument populaire primitif), le heiduque (*hajduk*, voleur, hors-la-loi, mais aussi guerrier contre les Turcs), l'uscoque (*uskok*, pirate de la mer Adriatique), *kolo* (la ronde, une danse folklorique), *opanak* (une sorte de chaussure), *piesma* (poème folklorique) le raki (*rakija*, une boisson alcoolisée forte), le vampire (*vampir*), *urokljivo oko* (l'œil maléfique). Ces mots dans les textes sur les Slaves du Sud avaient la même fonction que les mots *corrida*, *torero* et *flamenco* dans les textes sur un thème espagnol, ou les mots *palinka*, *goulash* et *paprika* désignant un univers hongrois. Clichés et signes fossilisés, étranges aux lecteurs français, ils sont destinés à suggérer quelque chose d'exotique. Ils n'indiquent aucun type de réalité précise, mais créent plutôt une atmosphère dans laquelle le lecteur peut rapidement et facilement identifier

¹ Pour les films américains voir l'article de Jelena Jorgačević *Hollywoods Construct of Serbs 1996-2011*, ainsi que le site web <https://serbiathroughamericaneyes.wordpress.com/2012/02/19/serbophobia-how-hollywood-helps-push-propaganda/>. Consulté le 6 mars 2018.

² Alberto Fortis, *Voyage en Dalmatie*, Beme, 1778, t. I, p. 63. Fortis constate que « le pays de Morlaques s'étend beaucoup plus loin vers la Grèce, l'Allemagne & la Hongrie ». Ses connaissances des Morlaques sont limitées à une partie très spécifique de la population qui habitait les montagnes arides de la Dalmatie qu'il a parcourues, mais il est clair que ce nom remplace d'autres noms génériques comme Illyriens ou Slaves du Sud.

l'exotisme sudslave ou serbe. De tels procédés sont reconnaissables au cours du XIX^e siècle dans les récits sur les Slaves du Sud de Charles Nodier³, de Maurice Brisset⁴, de Mérimée, de Balzac, et de Gérard de Nerval.

Au cours du XIX^e siècle, les Serbes et les Slaves du Sud faisaient partie du contexte de la littérature exotique qui a commencé un dialogue entre le nouveau monde occidental et l'ancien, oriental. Les régions où ils vivaient sont représentées comme des espaces utopiques lorsque ces images servent comme prétexte et argument pour la critique de la société occidentale. Mais, en même temps, ces mêmes images sont dans le contexte idéologique différent utilisées pour les désigner comme barbares qui ont besoin des lumières de la civilisation occidentale (Sekeruš 2002 : 98).

Un des moments clé pour la création d'images des Slaves du Sud en France a été la courte période de l'existence des Provinces Illyriennes créées par Napoléon I^{er}. Alors que les diplomates et les soldats parlaient des barbares qui devaient être mis sous contrôle, surtout s'ils étaient des ennemis comme les Montengrins qui tuaient des soldats de Napoléon, Charles Nodier a chanté le bonheur de la vie sans civilisation, exploitant les thèmes à la mode, comme celui du bandit romantique (dans son roman *Jean Sbogar, 1818*) et les vampires (dans la nouvelle *Smarra, 1821*). Les écrivains et les soldats regardaient à travers des lunettes différentes. D'un côté, celles des romantiques, aimant le *Volkgeist* spécifique des Slaves du Sud. Et de l'autre, celles marquées par des idées évolutionnistes qui plaçaient les Slaves du Sud à l'aube de l'humanité, prêts à être civilisés et éduqués (Sekeruš 2002 : 101).

Les moments significatifs de différenciation et de l'identification du « Serbe » par rapport au générique « sudslave » et orthodoxe, c'est-à-dire « Grec » (tous les orthodoxes sont appelés Grecs à l'époque), étaient en effet les soulèvements serbes contre les Turcs en 1804 et 1815. Le thème de la bataille pour la libération des chrétiens sous l'occupation turque prenait un espace toujours plus grand, et les noms des dirigeants de ces soulèvements, Karadjordje et Miloš Obrenović, fondateurs des deux dynasties concurrentes, sont devenus des constantes dans les textes sur les Serbes. Leur trait distinctif était l'amour pour leur patrie et pour la liberté. Le désir d'indépendance est porté par le peuple représenté comme exceptionnellement courageux, noble et guerrier, menant une guerre juste contre les conquérants (Sekeruš 2007 : 235). La vague philhellénique qui marquera l'Europe à partir des années 1820, sera porteuse de la sympathie et de la compassion, de la solidarité et de l'enthousiasme pour tous les chrétiens de la Turquie, Serbes inclus, avec le lot de turcophobie correspondant. Cette période des images idéalisées de

³ Sur la recommandation de son futur beau-frère, François Tercy, secrétaire d'intendance à Ljubljana, (Leybach pour les Autrichiens), Nodier fut proposé au poste de bibliothécaire dans la capitale de l'Illyrie napoléonienne. Une fois sur place, en décembre 1812, il fut nommé rédacteur de la partie française du *Télégraphe Officiel des Provinces Illyriennes*, le journal étant prévu comme « tétraglotte ». Pendant son court passage à Ljubljana, jusqu'en août 1813, huit mois en tout, Nodier publia une trentaine d'articles dont quatre furent consacrés à la poésie « illyrienne » et quatre à la langue « illyrienne ».

⁴ Joseph-Mathurin Brisset, littérateur et auteur dramatique français, né en 1792, mort à Paris en 1856. En 1833 il a publié un roman avec le sujet illyrisant intitulé *Mauvais œil, tradition dalmate*.

paysans serbes peut être comparée à celle de l'après Première Guerre Mondiale, quand la Serbie se trouve dans le camp des Alliés.

Pendant la période de 1830 à 1848, les Slaves du Sud font partie des jeux politiques européens marqués par la peur de la Russie, les idées de l'union sudslave, le mouvement Illyrien⁵, le panslavisme, la décadence de la Turquie, la révolution de 1848. Les publicistes Cyprien Robert⁶ et Hyppolyte Desprez⁷ laissent de nombreux textes et livres qui étudient ces problèmes surtout dans le cadre de la fameuse question d'Orient.

Dans le travail des publicistes et de la presse, les Slaves du Sud sont jugés sur la distance qu'ils prennent par rapport à la Russie. Une union sudslave qui excluait la Russie, leur permettant de mieux faire face à cette puissance, est obsession des travaux de Robert et de Desprez. Cela va de pair avec les idées développées en Croatie et en Serbie sur une union sudslave. Le mot *Yougoslaves* (Slaves du Sud), se solidifie à cette époque dans les textes français. En 1848, l'année révolutionnaire en Europe, l'idéologie imprègne fortement les discours sur les Slaves du Sud, comme cela est souvent le cas au moment des crises. Les monarchistes français favorisent l'action des Slaves pour la préservation de l'Autriche alors que les républicains les détestent pour la même raison. (Sekeruš 2002 : 103).

L'image change lentement, et reste relativement stable. Les nouvelles études et textes publicitaires approfondissent la connaissance, apportant de nouveaux mots slaves du sud : *skupština* (assemblée), *ban* (dignitaire politique), *knez* (prince)... mais la littérature n'en profite pas.

La stabilité de leurs images dans la littérature s'explique par le positionnement des Slaves du Sud et des Serbes dans les affaires françaises et européennes. Ils ne sont qu'une sorte d'épice exotique ajoutée aux problèmes européens. Et leur rôle dans l'équilibre des pouvoirs reste marginal. D'ailleurs, la création d'image n'implique que très rarement la naissance d'une nouvelle image. Il s'agit plutôt du dépoussiérage et du rafraîchissement continu des images anciennes. Une fois un fond de connaissances établi, les auteurs qui écrivent sur la matière exposent des idées préconçues avant d'entreprendre leurs déplacements. Les opinions préexistantes d'un grand groupe de lecteurs correspondaient aussi au contenu de ce fond de connaissances établies.

L'inconnu, l'Autre, dans notre cas le Serbe est l'élément d'un problème développé dans le cadre d'une culture, soit pour renforcer l'appartenance au groupe

⁵ L'idéologie du Mouvement illyrien, développée par des intellectuels croates, chérissait l'idée de l'union de tous les Slaves du sud, des Slovènes jusqu'aux Bulgares en une nation illyrienne. Ses aspirations concordaient avec celles de certains lettrés serbes, ce qui mena sur le plan linguistique à l'idée d'une langue commune, c'est-à-dire le serbo-croate. Le domaine linguistique interfère étroitement avec le domaine politique, et ce jusqu'à nos jours, la relation entre croate et serbe oscillant d'une époque à l'autre entre l'idée d'une langue unique et celle de deux langues à part.

⁶ Cyprien Robert (1807- ?) publiciste et écrivain, chargé de cours de Langue et littérature slave (sic !) au Collège de France, rédacteur de la *Revue Des Deux Mondes*, auteur de plusieurs livres sur le monde slave comme *Les Slaves de Turquie* de 1844 et *Les Deux Panslavismes* de 1847.

⁷ Hyppolyte Desprez (1819-1898) rédacteur de la *Revue des Deux Mondes* et diplomate français. Il publie en 1850 le livre *Les Peuples de l'Autriche et de la Turquie. Histoire contemporaine des Illyriens, des Magyars, des Roumains et de Polonais*.

ou pour défier l'identité du groupe, à travers les images utopiques ou idéologiques. Ainsi, nous découvrons les forces qui gouvernent une culture, ses systèmes de valeurs. Paraphrasant Daniel-Henri Pageaux, nous arrivons à la conclusion selon laquelle dans une culture à un moment historique particulier, nous ne pouvons pas dire n'importe quoi sur l'Autre (Pageaux 1994 : 62).

Il faudrait ajouter ici que les Serbes entraient dans l'espace culturel européen presque exclusivement en période d'agitation et de guerre. Le reste du temps, ils étaient presque inexistantes.

Après la révolution de 1848 et la guerre de Crimée (1853-1856), qui ont apporté une solution provisoire à la question d'Orient, ils ont été mentionnés à l'occasion des changements dynastiques (défenestration du prince Alexandre Obrenović et de sa femme en 1903), les guerres balkaniques de 1912-1913 avec leur part d'atrocités, à propos de leur rôle dans la Première et la Seconde Guerre mondiale. Comme les Slaves du Sud ne sont pas entrés unis dans ces conflits mondiaux, le jeu des coalitions a désigné les favoris des gagnants. La Première Guerre mondiale a marqué le début de la romance serbe avec la France et l'Angleterre qui a duré jusqu'à la fin de la Seconde. Les relations avec les puissances majeures de l'Europe occidentale étaient relativement froides à partir de 1945, comme la guerre froide, car les anciens alliés se sont trouvés dans des camps idéologiques opposés. Cependant, depuis 1948 et la rupture avec Staline, les Slaves du Sud ne subissent pas le traitement réservé à la Tchécoslovaquie, la Pologne, la Hongrie et les autres pays du Pacte de Varsovie. La position d'indépendance relative par rapport au deux camps leur servait de bouclier contre la guerre de propagande engagée entre l'Est et l'Ouest.

Mais l'événement qui sera de l'importance capitale pour l'image des Serbes sera la dissolution de la Yougoslavie dans les années 1990. Les textes publicitaires, les articles dans la presse, les analyses faites par les historiens et les politiciens, les conférences, les programmes télévisés, commenceront tous à reproduire les idées anciennes sur la barbarie serbe, sur la supériorité de la civilisation de l'Europe occidentale, l'état rétrograde des Serbes, leur tribalisme et leur retard. Après avoir donné le feu vert à la dissolution de la Yougoslavie, les puissances occidentales ont proclamé leur volonté de préserver « la vie multiculturelle et la diversité ethnique ». Comme les dieux olympiens pendant la guerre de Troie, ils joueront leurs petits jeux les uns avec les autres, tout en regardant leurs protégés dans le sang. La culture occidentale qui a du mal à s'identifier aux massacres perpétrés au cours des deux guerres mondiales, Auschwitz, le bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki, la guerre au Vietnam, sera surprise une fois de plus par la barbarie balkanique. Pour ceux qui reproduisaient les idées essentialistes, ces événements prouvaient encore une fois que rien n'a changé dans les Balkans.

Les guerres des Balkans de la dernière décennie du XX^e siècle ont produit une quantité considérable de texte et d'images correspondantes. La colonisation par les images peut sembler innocente par rapport au colonialisme ou à l'impérialisme économique classique, mais elle produit d'effets multiples. Elle crée la nouvelle carte intellectuelle de la région et les idées qui en résultent ont le pouvoir de rééditer la réalité. D'ailleurs, elles sont créées exactement pour cela.

Alors que les événements des années 1990 forgent de nouvelles perceptions des nationalités balkaniques, on se rend compte assez rapidement qu'elles trouvent leurs origines dans les archétypes du dix-neuvième siècle, transmis par des générations d'écrivains de toutes sortes. Les Slaves du Sud et leur État, considérés sous Tito pendant la Guerre froide, comme des héritiers relativement bénins de l'Autriche-Hongrie, redeviennent sauvages et barbares au cours des années 1990. Leur non-européanité est stressée ainsi que leur position intermédiaire, le *melting pot* de l'Est et de l'Ouest, de l'ancien et du neuf. La brutalité des guerres des Balkans est représentée comme inimaginable ailleurs en Europe.

Une sorte de cruauté spécifique est attribuée aux Serbes et aux nations des Balkans (Živančević-Sekeruš 2007 : 103), de même, une volonté de souffrir, dont la source est souvent recherchée dans la réalité de la vie en Turquie, dans les guerres brutales et les mesures répressives des gouvernements envers la population civile, une éthique militaire. Ce caractère violent des Serbes et des autres peuples des Balkans est supposément différent de celui des Européens parce qu'il est archaïque, né dans une société organisée en clans, familles et tribus, dans une économie basée sur l'élevage, dans un pays sans villes. Cette sorte d'explication est survenue surtout après les implacables guerres des Balkans de 1912 et 1913, menées par les États balkaniques nouvellement libérés, la Serbie, la Bulgarie, le Monténégro, la Grèce, la Roumanie et la Turquie. (Sekeruš 2007 : 235). Ces élucidations seront répétées dans les années 1990 pendant les guerres des républiques de l'ex-Yougoslavie avec la même argumentation, indépendamment des changements dramatiques que les sociétés des Balkans avaient traversés.

Cela fait deux siècles que les Slaves du Sud sont une sorte de repoussoir, fournisseurs des caractéristiques négatives auxquelles s'oppose l'image auto-satisfaisante de l'Europe et de l'Occident. Le futur ne promet pas de changements radicaux et rapides. Nous avons pu constater que la formation des stéréotypes est une activité consciente, volontaire, dans le but de rendre compte des aspects d'une certaine réalité sociale d'une manière pertinente qui reflète les perspectives et les intérêts du groupe, qui détournent les stéréotypes en moyens d'accomplissement des buts sociaux. Le matériel, encore majoritairement d'information, les œuvres littéraires qui commencent à paraître et les nouveaux films hollywoodiens sur les terroristes serbes qui attaquent les ambassades américaines et tuent les otages, renforcent tous les jours d'avantage les vieilles images sombres, et montrent que les principaux créateurs d'images n'apprécient le rôle que jouent les Serbes en ce moment dans les affaires du monde.

UNIVERSITÉ DE NOVI SAD
professeurs titulaires
psekerus@ff.uns.ac.rs
nauka@ff.uns.ac.rs

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, Benedict (1991). *Imagined communities : Reflections on the origins and spread of nationalism*. London and New York : Verso.
- BRISSET, Maurice (1835). *Le mauvais oeil, tradition dalmate*, Paris : U. Canel.
- DYSERINCK, Hugo (2003). *Imagology and the Problem of Ethnic Identity*, <http://www.intercultural-studies.org/IC1.html>, Consulté le 30 avril 2011.
- FORTIS, Alberto (1778). *Le Voyage en Dalmatie*, (traduit de l'italien), Berne : Société typographique.
- JORGAČEVIĆ, Jelena (2014). « Hollywoods Construct of Serbs 1996-2011 », *The South Slav Journal*, Vol. 33, No. 1-2, 51-87.
- LEERSSEN, Joep (1997). « The Allochronic Periphery », Barfoot C. C. (ed.), *Beyond Pug's tour*, Amsterdam : Rodopi
- MERIMEE, Prosper (1885). *La double méprise. La guzla*, Paris : Calman Lévy.
- MOURA, Jean-Marc (1992). *L'image du tiers-monde dans le roman français contemporain*, Paris : PUF.
- NODIER, Charles (1813). *Statistique Illyrienne, articles complets du Télégraphe officiel de l'année 1813*, Ljubljana : Satura.
- NODIER, Charles (1818). *Jean Sbogar*, Paris : Gide.
- NODIER, Charles (1946). *Smarra ou les démons de la nuit. Songes romantiques*, Paris : Editions des Quatre vents.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *Littérature comparée*, Paris : Armand Collin.
- SEKERUŠ, Pavle (2002). *Les Slaves du Sud dans le miroir français*, Beograd : Zadužbina Andrejević.
- SEKERUŠ, Pavle (2007). « Serbs », Beller Manfred and Leerssen Joep (eds.), *Imagology : The cultural construction and literary representation of national characters*, Amsterdam-New York : Rodopi.
- SEKERUŠ, Pavle (2009). *Cyprien Robert. Un slavisant français du XIX^e siècle*, Novi Sad : Filozofski fakultet.
- SEKERUŠ, Pavle (2011). « Imagologie et politique identitaire », Davor Dukić (ed.), *Imagology today : Achievements, Challenges, Perspectives*, Bonn : Bouvier Verlag.
- ŽIVANČEVIĆ SEKERUŠ, Ivana (2007). « Balkans », Beller Manfred and Leerssen Joep (eds.), *Imagology : The cultural construction and literary representation of national characters*, Amsterdam-New York : Rodopi.

L'image des Balkans dans les textes de Renaud Girard

I. Écrire la guerre

Écrire sur les guerres est toujours un défi pour tous ceux qui veulent s'en occuper : poètes, chroniqueurs, témoins, mais aussi pour les reporters de guerre. La guerre a toujours une force révélatrice, posant des questions sur les rapports entre la réalité bouleversante et le romanesque ou le journalistique. Selon l'historien français Jean-Pierre Rioux, écrire la guerre consiste à lutter contre le silence, à parler encore aux morts et attester de leur vie auprès des vivants et des survivants. (Gayme 2013) C'est pourquoi les reportages journalistiques qui décrivent les régions en guerre s'offrent à l'analyse, puisqu'ils représentent une sorte de témoignage.

Les guerres des Balkans sont une série de conflits violents sur les territoires de Yougoslavie entre 1991 et 2001, les plus meurtriers en Europe depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. On estime qu'il y a eu plus de 150 000 morts et 4 millions de personnes déplacées. En ce qui concerne la représentation des guerres dans la tradition des pays dans les Balkans, seulement trois ont été accompagnées de leur traduction immédiate dans l'écriture, et cela sous des formes très variées : la Première et Seconde guerres mondiales et la guerre en ex-Yougoslavie. Dès le début de cette dernière guerre, qui a provoqué une immense polémique et une affluence des textes dans la presse européenne, les reporters des journaux se trouvaient sur place et diffusaient immédiatement les informations pour les lecteurs internationaux. La France, qui a introduit les sanctions internationales contre la Serbie, n'a pas observé de loin ces conflits. La presse française a donc publié régulièrement des rapports parfois inexacts ou politiquement orientés sur ces conflits. C'est pourquoi il faut rappeler le nombre d'ouvrages traitant la question de l'ex-Yougoslavie. De 1991 à 1996, il a été publié en France une cinquantaine d'ouvrages qui traitaient l'ancienne et la nouvelle Yougoslavie souvent avec beaucoup de passion et sans connaître les faits et la vraie situation. (Vujović 2015 : 209) Bernard-Henri Lévy, Alain Finkielkraut et André Glucksmann ont publié des ouvrages, presque des pamphlets contre les Serbes, mais l'ouvrage de Jean Nourille, *Histoire des frontières* et *Les vérités yougoslaves ne sont pas toutes bonnes à dire* de Jacques Merlino décrivent la situation politique et les conflits dans les Balkans de manière plus objective.

Un des journalistes ayant visité plusieurs fois ces régions en conflits et qui a informé ses lecteurs à propos de cette très grave situation à travers une optique objective a été Renaud Girard. Ses dix textes publiés entre 1997 et 2006 dans la *Revue des deux mondes*¹ sont ceux que nous voudrions présenter et analyser dans cet article. Quant à la méthodologie adoptée, c'est en suivant les principes de

¹ La *Revue des deux Mondes* est une revue mensuelle littéraire française, une des plus anciennes publications périodiques encore en activité en France, fondée en 1829.

l'imagologie que nous aborderons le rapport que cet auteur crée envers les pays en guerre, la présence des stéréotypes, et la manière dont l'auteur a représenté les conflits, les manifestations, les régimes politiques, les situations et les sentiments du peuple dans une société troublée ; en interprétant également les événements historiques décrits dans ces textes. Une des particularités des reportages de Girard est la question du *double* témoin, parce que cet auteur se présente parfois comme témoin sur place, et parfois il introduit dans ces textes des intervenants qui l'aident à mieux expliquer la situation. Comme le sujet de ces reportages est constitué par tous les pays de l'ex-Yougoslavie, nous diviserons notre travail en quatre parties. La première sera consacrée aux textes qui décrivent la situation en Serbie, la deuxième aux textes qui traitent la situation au Kosovo, la troisième en Bosnie et la dernière partie de notre étude portera la situation en Macédoine.

II. Renaud Girard : reporter des guerres

Renaud Girard est un reporter de guerre international au journal français *Le Figaro* depuis 1984. Il a couvert la quasi-totalité des grandes crises politiques et des conflits armés de la planète depuis trente ans. Il est notamment reconnu pour sa couverture des guerres à Chypre, en Asie centrale, en Indochine, au Maghreb, au Proche- et au Moyen-Orient, en Libye, et dans les Balkans des années 1990. Au cours de ces reportages, Renaud Girard a créé de nombreux liens personnels avec des leaders politiques, religieux et militaires, des hommes d'affaires et des entrepreneurs, des diplomates, partout dans le monde. Il est expert en géopolitique, de même que professeur de stratégie et des relations internationales à l'Institut d'études politiques de Paris (Sciences-Po Paris). Il est aussi membre du Comité de rédaction de la *Revue des deux mondes*, éditorialiste à *Questions internationales*, membre du *Cercle de l'Union interallié* et du club *le Siècle*. Girard a obtenu plusieurs prix pour son travail, comme le *Grand prix de la Presse Internationale* de l'Association de la presse étrangère pour « l'ensemble de sa carrière de Grand reporter international et pour l'excellence de ces chroniques internationales ». Il a publié *Pourquoi ils se battent, voyage à travers les guerres du Moyen-Orient* (Flammarion, 2005), *La guerre ratée d'Israël contre le Hezbollah* (Paris, 2006), *Retour à Peshawar* (Grasset, 2010), *Le monde en marche* (CNRS Editions, 2014) et, avec Régis Debray, *Que reste-t-il de l'Occident ?* (Grasset, 2014).

III. La Serbie : nationalisme et les opposants du régime

Du mois de novembre 1996 au mois de février 1997, il y a eu des manifestations en Serbie contre le régime de Slobodan Milosević. Les manifestations citoyennes ont duré 88 jours et les manifestations étudiantes 117. La cause directe des manifestations était la fraude électorale de 1996, mais les raisons profondes résidaient dans l'insatisfaction des citoyens due à la situation socio-économique difficile et à l'isolement économique du pays. Ces manifestations ont été le sujet du premier texte de Renaud Girard sur les Balkans intitulé *Les racines de la protestation serbe* qui a été publié dans *Revue des deux Mondes* en janvier 1997. Ce texte est divisé en sept chapitres avec une introduction : *Le contrôle des médias de*

masse, Le grain de sable, Nous voulons un état de droit, Un territoire étriqué, Économie sinistrée, Le Pacifisme marginal et Les horreurs de la guerre.

Dans la plus grande partie, Girard parle de Slobodan Milošević, qui, d'après lui, pourrait être le nouveau Premier ministre fédéral, et il déclare que « son avenir politique est assuré » (Girard 1997 : 53). Il le décrit en tant que l'homme « fort des Balkans » (Girard 1997 : 53), tout en soulignant que ce président est déjà connu en France par sa visite au président Chirac, le 2 octobre 1996, rendue avec le président bosniaque Alija Izetbegović. En ce moment-là le président Chirac l'avait présenté comme « le chef d'État d'un pays très anciennement ami de la France » (Girard 1997 : 54). Cela a amené l'auteur du texte à constater que Milošević « pouvait être particulièrement satisfait en cet automne 1996 ». (Girard 1997 : 54) « Il avait traversé sans une éclabousse la désintégration sanglante de la Yougoslavie, dont il était pourtant en grande partie responsable ». (Girard 1997 : 54)

Nous trouvons dans ce texte une description de la société serbe sous le régime de Milošević. L'auteur traite la question de la liberté des médias de masse et découvre au public international qu'en Yougoslavie, par ce temps-là (en automne 1995), il n'y a qu'une télévision libre. C'était la chaîne Studio B, dont le régime s'est emparé en février 1996. Il insiste également sur le rôle des médias dans le contrôle du régime : « Silence chez lui, crainte administrative prévalant dans les chancelleries occidentales, Milosevic avait réussi le parcours sans faute du parfait dirigeant communiste. » (Girard 1997 : 55)

Dans la suite du texte, il tentera de visualiser la situation dans la société après les élections, les grandes manifestations des travailleurs et des étudiants qui les ont suivies, affirmant que d'autres pays y ont également participé, et que les États-Unis ne soutenaient pas le président dans son intention d'étouffer la révolte. Ce problème a été résolu par l'augmentation du montant des bourses d'études et par la réduction du prix de l'électricité. Pour illustrer la situation sur place, l'auteur transmet l'esprit des manifestants et cite les mots de la foule : « Nous voulons un État de droit, nous voulons devenir un pays européen normal, avec des médias indépendants et un gouvernement qui ne se permette plus de tricher aux élections. » (Girard 1997 : 53) D'après ses mots, la situation dans la société devient très grave, ce qui explique pourquoi le tribunal de Niš (deuxième ville de Serbie) a décidé d'ordonner à la Commission électorale de proclamer la victoire de l'opposition : « À l'étranger comme en Serbie on sait désormais que les jours du semi-despotisme du régime de Milosevic sont comptés. » (Girard 1997 : 57)

Dans la suite du texte nous trouvons des raisons possibles qui ont fait attendre aux Serbes si longtemps pour contester le pouvoir sans partage du président qu'il exerçait depuis huit ans en Serbie. Une de ces raisons pourrait être que les Serbes n'avaient rien gagné de concret à l'éclatement violent de la Yougoslavie, dont Milosevic était en grande partie très responsable. C'est pourquoi l'état catastrophique de l'économie de la Serbie est dû aux sanctions internationales pendant trois ans et demi, ce qui a provoqué une augmentation importante du chômage. Cependant ces manifestations dans les grandes villes serbes n'étaient pas les premières manifestations contre le régime. Girard ne voit pas le président de la Serbie comme seul coupable de la situation au pays. Par contre, il ne cache pas ses

sympathies envers les étudiants belgradois qui manifestaient tous les jours contre le régime et la guerre. Dans ce texte, l'auteur apprécie les intellectuels qui sont forcément marginaux dans un pays dépourvu de médias de masse, de même que le petit peuple manipulé, qui n'est pas coupable de la situation, et il éclaircit que « les Serbes se sont révoltés contre le leader qu'ils avaient choisi mais qu'ils accusent désormais de les avoir floués » (Girard 1997 : 60)

Dans ces textes nous voyons que l'auteur a visité la Serbie et Belgrade, et ce sont les raisons pour lesquelles il donne des informations sur place. Dans le deuxième texte intitulé *Belgrade : le bras de fer victorieux de la rue*, divisé en cinq parties : *Que Dieu nous libère de la tyrannie, Les rats quittent le navire, Les états d'âme de l'armée, Réveillon dans la rue, Liberté, je t'aime aussi !* Girard donne la description des funérailles de Predrag Starčević, « le premier martyr de leur révolution pacifique » (Girard 1997 : 19). Starčević était un professeur âgé de trente-huit ans battu à mort à Belgrade par des partisans du président Milošević. L'auteur décrit l'atmosphère et le silence autour du tombeau de ce jeune homme qui est pour Girard très impressionnant. Pendant la cérémonie l'auteur-témoin a remarqué beaucoup d'opposants du régime, et même trois leaders de l'opposition unie. Il a entendu les mots d'un prêtre qui est, lui aussi, opposant : « Que Dieu nous libère de la tyrannie ! » (Girard 1997 : 20). Les manifestations ont continué après la mort du jeune professeur, et pendant les fêtes de décembre et de janvier les télévisions ont continué leur propagande éhontée. Ces événements ont provoqué la démission du rédacteur en chef de la télévision Studio B, et la diminution du pouvoir de la manipulation de masse. L'auteur du texte est ravi des mots qu'il a entendus parmi les étudiants à Belgrade : « Nous n'avons connu jamais ça en Serbie » (Girard 1997 : 25).

En détaillant le régime de Milosevic et les liens entre le gouvernement serbe et l'Église orthodoxe, l'auteur mentionne le message du patriarche serbe Pavle, quand le synode de cette Église a condamné le pouvoir, manquant ainsi au respect de la volonté du régime. C'est un moment crucial parce que c'était la première fois que l'Église, jusqu'alors toujours fidèle au pouvoir, a été si sévère envers le régime de Milošević. Malgré tout, les médias de masse ont continué leur propagande. Milošević, qui a perdu son pouvoir en 1996, selon Girard, restait président légitime jusqu'à 2000, et Girard a continué de suivre la situation politique en Serbie. La succession des régimes et le changement dans la société serbe ont inspiré ce journaliste à publier un texte intitulé *Le regain nationaliste en Serbie* en 2004 dans lequel il explique les résultats des élections législatives du 28 décembre 2003 en rappelant aux lecteurs le régime de l'ancien président. Girard mentionne que le successeur de Milošević, Kostunica, dès qu'il a pris le pouvoir, a été immédiatement reçu par le président français Chirac, mais cette visite et les changements politiques n'ont pas suffisamment amélioré la situation dans la société serbe.

IV. Le Kosovo : fiasco de l'Europe

Le premier texte consacré aux conflits au Kosovo, intitulé *Kosovo : la démographie contre l'histoire*, a été publié au mois de mai 1998, au cours des grands conflits dans

cette région de la Serbie. Ces conflits, qui ont duré des années entre les deux principales communautés du Kosovo-et-Métochie (Serbes et Albanais) sont liés à leur conviction mutuelle d'être les seuls occupants légitimes de cette région du sud de la Serbie. Ce texte de Renaud Girard est divisé en six parties avec une introduction : *Natalité la plus élevée d'Europe, Bastion rebelle, Impossible « statut quo », Le tombeau du roi Stefan, Immigrés de fraîche date, Un chantage au monde entier.*

Le reportage commence par une question rhétorique : « Faudra-t-il une nouvelle guerre balkanique pour résoudre la question nationale au Kosovo ? ». (Girard 1998 : 95) Tous les ingrédients d'un conflit potentiel se trouvent dans la région du sud de la Serbie qui est « le cœur historique de l'église orthodoxe et de la civilisation serbe, mais aujourd'hui peuplée à 90 % d'Albanais. » (Girard 1998 : 95) L'auteur présente la position géographique du Kosovo qui se trouve entre l'Albanie, la Macédoine et le Monténégro, et il justifie qu'aucune des deux communautés (serbe et albanaise) ne veut d'une nouvelle guerre. Pour mieux expliquer la situation, Girard introduit des témoins, qui se trouvaient sur place, et il cite des mots des jeunes Albanais du Kosovo qui ne sont pas intéressés par la politique. Le témoignage, dans cette perspective, apparaît donc comme engagement, ce qui n'est pas étranger à l'engagement intellectuel et politique proprement dit mais qui ne le sous-entend pas nécessairement. (Vigier 2013) Dans un bureau de vote au Kosovo, l'auteur du texte est frappé par la discipline et par la jeunesse des assesseurs, parce que : « Au Kosovo, région qui a le plus fort taux de natalité d'Europe, 70 % de la population a moins de trente ans. » (Girard 1998 : 97)

Enfin Girard donne aussi une explication pour un dialogue serbo-albanais et mentionne que le président Milošević a nommé comme chef-négociateur le vice-premier ministre de la République fédérale de Yougoslavie. Au moment où l'auteur a publié ce texte, les Serbes étaient paradoxalement dans la position la plus incontestable au Kosovo. « Ils détiennent tous les pouvoirs (police, administration, et entreprises d'État), mais ils n'ont pas de véritable stratégie. » (Girard 1998 : 97) Dans la suite du reportage nous voyons que Girard comme *témoin* sur place connaît très bien la situation politique, l'histoire, les coutumes, et c'est la raison pour laquelle il veut à travers ce texte expliquer la source des conflits. De même, en guise de bon exemple sur la présence des Serbes pendant des siècles sur ce territoire, Girard décrit la ville de Prizren, qui était au Moyen Âge un centre important de la culture et la politique serbes. Il la décrit comme une « antique capitale commerciale typiquement balkanique, mélangeant minarets, clochers et coupoles [...] ». (Girard 1998 :100) En expliquant la situation et la position de la minorité serbe, l'auteur représente aux lecteurs internationaux l'importance du monastère de Dečani². Il compare ce lieu sacré à la cathédrale de Chartres en France, et ainsi il explique que ce lieu est important pour le peuple serbe parce que le père du roi Stefan Dečanski (qui a construit le monastère) était Dušan, le plus grand roi de l'histoire serbe, conservé

² Son église est la plus grande église médiévale des Balkans et elle conserve un important ensemble de fresques byzantines. En 2004, le monastère de Decani a été inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO et, en 2006, il a été placé sur la liste du patrimoine mondial en péril.

par la mémoire collective comme le chef d'un grand État médiéval s'étendant du Danube jusqu'au Péloponnèse. « À Decani, on ressent presque physiquement le nœud du problème du Kosovo, province peuplée à 90 % d'Albanais : cœur historique de la culture serbe, mais dépeuplé de ses héritiers. » (Girard 1998 : 101)

Pour obtenir un équilibre dans les témoignages, l'auteur a introduit dans le texte les confessions d'un jeune Serbe, Ilija, avec qui il avait mené une conversation. Ilija, qui assistait régulièrement aux messes à Dečani, lui a expliqué la situation des Serbes au Kosovo et une grande immigration vers Belgrade. Sur la question de Girard : « Ilija luttait – si une guerre éclatait au Kosovo » (Girard 1998 : 102), Ilija a répondu tout simplement : « Non, je n'aurais plus qu'à partir » (Girard 1998 : 102). Par contre, le père Sava³ a décidé de lutter avec les mots et les négociations. Ici, nous voyons deux visions de la lutte parce que le père Sava ne critique pas les Serbes qui sont partis et il a dit : « Ils sont effrayés, c'est humain. Nous, moines, c'est différent, car tous les jours, nous pensons à la mort ». (Girard 1998 : 104). Dans ce texte, Girard a donné l'opportunité à deux parties assermentées d'exprimer leurs observations, opinions et sentiments liés aux événements au Kosovo, ce qui nous amène à conclure que l'auteur ne favorise aucun des côtés.

Le deuxième texte de Renaud Girard intitulé *Le fiasco de l'Occident au Kosovo* a été publié au mois de mai 2000, donc un an après le bombardement de la Yougoslavie par l'OTAN. Ce texte est divisé en cinq chapitres avec une introduction (*Obligation de résultats. Politique de la terre brûlée, Milošević renforcé, Épuration ethnique à rebours, L'installation d'un État mafieux*). En expliquant cette intervention militaire contre la Yougoslavie avec l'autorisation des Nations Unies, il dit que les villages au Kosovo sont systématiquement vidés de leur population. « Par dizaine des villages albanais sont incendiés non sans avoir été probablement pillés. » (Girard 2000 : 161)

L'auteur nous rapproche de la situation avant et après le bombardement de la Yougoslavie par l'OTAN en mentionnant les sentiments dans la société yougoslave envers cette action militaire. Après le bombardement il a été installé au Kosovo un état et où il y avait du trafic de stupéfiants. Donc, nous pouvons constater que cet auteur n'apprécie pas le cynisme de l'OTAN envers ces régions, et il conclut quand même que : « Si l'OTAN ne parvient pas à pacifier rapidement les Balkans, son intervention risque bientôt d'être jugée comme le plus grave échec diplomatico-militaire de la fin du XX^e siècle ». (Girard 2000 : 166)

V. La Bosnie : toujours nostalgique envers son cosmopolitisme passé

Renaud Girard a publié cinq textes qui traitent les problèmes et les conflits en Bosnie et Herzégovine. Tous les textes sont publiés après l'accord de Dayton⁴, qui a mis fin aux combats interethniques dans cette région. Le premier texte est publié en

³ Voir sur ce sujet : <https://www.la-croix.com/Religion/Actualite/Le-P.-Sava-Janjic-le-cybermoine-du-Kosovo-2013-12-27-1081513>

⁴ Les accords conclus à Dayton, sous l'autorité du président américain Clinton, et signés à Paris, le 14 décembre 1995, ont mis fin au cycle des guerres en ex-Yougoslavie. <http://mjp.univ-perp.fr/constit/ba1995dayton.htm>

1997 et intitulé *Le bonheur artificiel de Sarajevo*. Dans ce texte, Girard décrit l'atmosphère dans les rues de la capitale de Bosnie et Herzégovine – Sarajevo – après la guerre, en disant que la situation s'améliore parce qu'il y a beaucoup de boutiques, de nouveaux restaurants et de cafés dans la ville et que dans les boulevards il n'y a plus de voitures brûlées. La visite du pape Jean Paul II, après les conflits, est un bon exemple qui montre comment cette capitale s'est ouverte vers le monde, mais cette visite cause toujours des problèmes dans un pays où habitent trois nationalités. C'est pourquoi Girard donne des informations sur cette visite chaleureuse à laquelle le membre serbe de la « Présidence commune » n'a pas participé. À Sarajevo en ce temps-là il y avait plus de 85 % de population musulmane, et cette visite symbolisait une grande volonté de la capitale de rester attachée à la culture européenne. Girard décrit la ville de Sarajevo comme une capitale croato-musulmane – mais cette ville multiethnique n'existerait que sur papier. Il veut expliquer l'accord de Dayton aux lecteurs internationaux et le fait que la paix basée sur cet accord devait permettre le retour des réfugiés chez eux. Le nationalisme, toujours présent dans cette région, pose encore des problèmes, c'est pourquoi Girard cite les paroles d'un groupe de Musulmans.

Le nationalisme musulman n'a grandi qu'en réaction aux nationalismes serbe et croate. « Puisque les Serbes et les Croates ne veulent pas cohabiter avec nous, vivons donc entre nous ! » telle est la réaction de nombreux Musulmans, qui par ailleurs se présenteront volontiers comme des « Européens convaincus » (Girard 1997 : 42)

En décrivant la croissance d'une ville, l'auteur montre tous les désastres de la guerre qui ont changé Sarajevo, ville toujours nostalgique de son cosmopolitisme d'antan. Dans le deuxième texte intitulé *L'agonie du séparatisme croate en Bosnie*, l'auteur dit de la Bosnie que ce pays, qui avait obtenu son indépendance le 6 avril 1992 et qui a subi des conflits et le nettoyage ethnique, a failli disparaître corps et âme. Girard donne des informations sur place sur la vie dans les villes bosniennes qui sont peuplées et divisées par trois nationalités : Serbes, Croates et Musulmans. Les lecteurs peuvent constater que la situation politique en Bosnie ne s'améliore pas par rapport au reportage précédent, car le gouvernement ne fonctionne pas et que les députés des trois nationalités ne parviennent pas à se mettre d'accord pour voter les lois pour le pays. Comme exemple, l'auteur donne le tableau de la ville de Mostar, toujours divisée entre Croates et Musulmans.

Le centre d'intérêt dans ces textes de Renaud Girard est le nationalisme et notamment la manière dont il se manifeste dans un pays. C'est pourquoi dans le troisième texte, *Portrait d'un jeune islamiste en Bosnie*, qui date de février 2002, il décrit un jeune homme – Farouk – âgé de 22 ans, qu'il présente comme un « frère musulman » et le successeur du mouvement islamiste égyptien, créé au Caire en 1928. Ce jeune homme se manifeste dans ce reportage comme le personnage central, mais aussi comme *un témoin* auquel l'auteur du texte a donné l'opportunité d'exprimer son opinion et son parcours politique. Dans ce texte Girard nous dit que les conflits, qui ont provoqué un sentiment amer chez les citoyens de Bosnie, ont fait aussi naître le nationalisme, la pauvreté, le mépris envers les gens qui appartiennent à une autre confession. Ce sentiment a amené Farouk à être le seul dans sa famille

qui a commencé à prier cinq fois par jour et à ne pas supporter l'indifférence souveraine des citoyens de Bosnie envers l'islam. Pendant des conflits en Bosnie, il était trop jeune pour participer aux combats, et se rend compte de sa mission militante après la guerre. Pour ce jeune homme, la Bosnie reste « une colonie américaine », parce que ce pays exploite les pauvres musulmans dans le monde entier, et il voit ces combats en Bosnie juste comme des guerres défensives contre le nationalisme serbe et croate.

Le texte de Renaud Girard qui clôt le débat sur les conflits en Bosnie est publié en mai 2006, c'est-à-dire dix ans après les grands massacres en Bosnie et quand beaucoup d'officiers se trouvaient devant le tribunal créé à La Haye pour juger les crimes commis dans l'ex-Yougoslavie. Ce reportage est divisé en deux grandes parties, intitulées respectivement *L'absence d'une réelle identité bosniaque* et *Difficile de se passer d'un proconsul...*, avec une introduction. Dans l'introduction de ce texte, l'auteur informe les lecteurs sur le plan Vance-Owen⁵ qui a été refusé par le gouvernement serbe, et il mentionne le centre de ski de la montagne Jahorina, qui, en 1984, pendant les Jeux Olympiques d'hiver était un centre touristique et qui aujourd'hui fait partie de la région de Republika Srpska qui est l'une des entités autonomes en Bosnie et Herzégovine. Il le mentionne parce qu'il voulait mieux expliquer les relations entre les trois nationalités en Bosnie et que cette montagne incarnait le mieux la Bosnie d'après-guerre. Elle est visitée par des Serbes, mais aussi par des Croates et des Musulmans. Par rapport à ces lieux touristiques, la démographie dans les villes principales a bien changé, parce que dans la capitale – Sarajevo – il y avait 5000 Serbes, au total, par rapport à leur nombre avant la guerre et que dans la ville de Mostar en Herzégovine la situation était encore pire parce que « Les musulmans vivent à l'est de la rivière Neretva et les Croates à l'ouest. » (Girard 2002 : 11)

Ce reportage est intéressant parce qu'on y trouve pour la première fois l'utilisation du mot *guerre* par l'auteur pour nommer ces conflits. Il rappelle aux lecteurs que cette guerre a duré plus de dix ans, et que le président Milosević, selon Girard, l'un des coupables pour cette guerre, a décédé dans sa cellule de prison.

VI. La Macédoine : un nouveau conflit ?

La Macédoine, qui faisait partie de la Yougoslavie n'a pas participé aux conflits pendant les années 1990. Elle a obtenu son indépendance au référendum de 1991 et, sous le nom provisoire d'*Ancienne république yougoslave*, elle est devenue membre des Nations Unies en 1993. Le seul texte de l'auteur Renaud Girard sur ce pays, intitulé *Macédoine la prochaine guerre en Europe ?*, est publié en 2005. Dans la plus grande partie de ce texte, Girard a tenté d'expliquer la situation politique et sociale dans ce pays situé au sud des Balkans. Il a visité la ville d'Aračinovo, au nord du pays, qui se trouve près de la frontière avec la Serbie et l'Albanie. L'auteur l'a décrite comme un lieu assez pittoresque et multiethnique, mais il a constaté quand même, que parmi les différents drapeaux flottant dans cette ville il ne se

⁵ Voir plus sur ce sujet : Dizdarevic, Svebor *Les irrecevables postulats du plan Owen-Vance* <https://www.monde-diplomatique.fr/1993/03/DIZDAREVIC/45161>

trouvait pas celui du pays. Il compare cette ville à des villages bosniens, dans lesquels il a remarqué des minarets, drapeaux verts et des femmes avec le foulard islamique, mais un seul café avec trois drapeaux a attiré l'attention de l'auteur. Ces trois drapeaux symbolisent trois opinions différentes et une grande division entre les nations en Macédoine. Dans ce reportage, il constate que le rapport des musulmans au Kosovo envers l'Amérique est un peu différent de celui des musulmans en Bosnie, parce que les Albanais voient l'Amérique comme *libératrice*. L'auteur ne voit pas le Kosovo comme une région multiethnique, ni pacifiée, parce que dans la capitale – Priština – il n'y a plus un seul Serbe : « En revanche, les Albanais du Kosovo et de Macédoine sont une seule nation, car c'est ainsi qu'ils se ressentent. » (Girard 2005 : 48).

Comme un témoin de la situation en Macédoine, nous trouvons dans ce texte un jeune homme nommé Adem, né en Yougoslavie et qui habite en Macédoine, dans un pays dont il ne respecte ni la langue, ni la culture, ni les institutions. Il était trop jeune pour participer aux combats entre les Macédoniens et les Albanais en 2001⁶, que Girard a qualifiés de mini-guerre. Il l'introduit pour montrer que la situation politique ne s'est pas améliorée même après 2002 quand le parti social-démocrate a pris le pouvoir. Quand Girard a mené une conversation avec un jeune homme du nom d'Ahmeti pour connaître son opinion politique sur le pogrom des Serbes au Kosovo en 2004, il a appris que c'était « une provocation » de la part de Belgrade. Ce jeune homme se présente comme *un pro-européen*, mais le fait que d'autres Albanais ne le suivent pas provoquera des problèmes dans le futur, selon Girard.

Nous voyons que, dans ce texte, l'auteur a anticipé les événements et les conflits entre les Macédoniens et les Albanais qui ont eu lieu en 2015 dans la ville de Kumanovo, au nord du pays, quand les Albanais voulaient obtenir plus d'indépendance et que leur langue deviendrait une des deux langues officielles du pays. Ce dernier texte nous donne beaucoup d'informations sur Girard lui-même, sur son érudition et sa manière d'écrire. Sa lucidité et une excellente connaissance des problèmes dans les Balkans qui sont présentés de manière historique et journalistique mais avec une certaine distance par rapport aux événements, aux régimes et aux témoins, nous amènent à conclure que cet auteur ne s'est pas servi de stéréotypes et qu'il ne voulait pas écrire pour provoquer des émotions chez ses lecteurs, mais pour expliquer et rapprocher la situation, car la guerre elle-même est l'émotion la plus grande et inoubliable.

Ilija de Kosovo, Farouk de Bosnie, Predrag de Belgrade, Ahmet et Adem de Macédoine sont *des témoins*, et chacun d'entre eux raconte sa propre histoire, son expérience et ses problèmes. Ils ont tous survécu aux mêmes conflits, l'incompréhension et leurs histoires dans ces textes nous restent comme autant de témoignages sur une période très difficile à comprendre et comme un avertissement pour les générations futures, dans les Balkans ainsi que dans le monde entier.

⁶ *L'insurrection albanaise* de 2001 en Macédoine est une insurrection armée menée par l'Armée de libération nationale (ou UÇK-M), organisation d'origine kosovare, contre le gouvernement de la République de Macédoine. Cette organisation manifestait ainsi la volonté des Albanais de Macédoine d'accéder à plus d'autonomie parce que lors de son indépendance la Macédoine s'est qualifiée, par sa Constitution, comme l'État du peuple macédonien, en excluant les Albanais, les Turcs, les Roms.

Conclusion

Ces textes de Renaud Girard constituent une bonne source pour les nouveaux chercheurs et un document historique sur les conflits dans les Balkans qui ont atteint leur fin cette année quand les derniers accusés ont été condamnés pour les crimes de guerre au tribunal pour l'ex-Yougoslavie à La Haye⁷. Notre analyse est une nouvelle lecture des anciens textes et un rapprochement des faits historiques à travers l'optique d'un reporter de guerre qui se présentait comme un vrai témoin de l'histoire. Dans ces articles, nous avons vu une image assez amère et bouleversante des pays des Balkans, mais nous apprécions également chez l'auteur son style énergique, le sens des formules, des croquis, des portraits aigus, en découvrant que Renaud Girard possède une qualité trop rare : il sait comprendre, décrire et analyser la situation politique dans un milieu toujours troublant – sans stéréotypes et clichés.

UNIVERSITÉ DE NOVI SAD – UNIVERSITÉ DE POITIERS
LABORATOIRE DE RECHERCHE FORELL
doctorant en littérature française
velimirmladenovic@gmail.com
velimir.mladenovic@univ-poitiers.fr

BIBLIOGRAPHIE

Digithèque de matériaux juridiques et politiques, *Accord de Dayton*, [en ligne] URL: <http://mjp.univ-perp.fr/constit/ba1995dayton.htm>. Consulté le 15 novembre 2017.

DIZDAREVIC, Svebor *Les irrecevables postulats du plan Owen-Vance*, [en ligne] URL: <https://www.monde-diplomatique.fr/1993/03/DIZDAREVIC/45161>. Consulté le 15 novembre 2017.

GAYME, Evelyne (2013). *Blois 2013 Ecrire la guerre*, [en ligne] URL: https://www.clionautes.org/spip.php?page=article&id_article=3049. Consulté le 15 novembre 2017.

GIRARD, Renaud (1997) « Les racines de la protestation serbe », *Revue des deux mondes*, janvier, 53-60.

GIRARD, Renaud (1998) « Kosovo : la démographie contre l'histoire », *Revue des deux mondes*, mai, 95-104.

GIRARD, Renaud, (1997) « Belgrade ; le bras de fer victorieux de la rue », *Revue des deux mondes*, février, 19-27.

⁷ Voir plus sur ce sujet : Maupas Stéphanie, *Ratko Mladic condamné à la perpétuité pour génocide et crimes contre l'humanité* http://www.lemonde.fr/europe/article/2017/11/22/le-verdict-du-proces-de-ratko-mladic-accuse-de-genocide-attendu-a-la-haye_5218588_3214.html

GIRARD, Renaud, (1997) « Le bonheur artificiel de Sarajevo », *Revue des deux mondes*, juin, 38-45.

GIRARD, Renaud, (1997), « Les racines de la protestation serbe », *Revue des deux mondes*, janvier, 53-60.

GIRARD, Renaud, (2000) « Le fiasco de l'Occident au Kosovo », *Revue des deux mondes*, mai, 159-166.

GIRARD, Renaud, (2001) « L'agonie du séparatisme croate en Bosnie », *Revue des deux mondes*, juillet, 107-111.

GIRARD, Renaud, (2002) « Portrait d'un jeune islamiste de Bosnie », *Revue des deux mondes*, février, 115-121.

GIRARD, Renaud, (2004) « Le regain nationaliste serbe », *Revue des deux mondes*, mars, 53-58.

GIRARD, Renaud, (2005) « Macédoine, la prochaine guerre en Europe », *Revue des deux mondes*, février, 45-54.

GIRARD, Renaud, (2006), « La lente mais indéniable convalescence de la Bosnie », *Revue des deux mondes*, mai, 9-14.

GUESNE, Sophie (2013). *Le P. Sava Janjic, le cybermoine du Kosovo*, [en ligne] URL : <https://www.la-croix.com/Religion/Actualite/Le-P.-Sava-Janjic-le-cybermoine-du-Kosovo-2013-12-27-1081513>. Consulté le 15 novembre 2017.

MAUPAS Stéphanie (2017). *Ratko Mladic condamné à la perpétuité pour génocide et crimes contre l'humanité*, [en ligne] URL : <https://goo.gl/3921fv>, consulté le 15 novembre 2017.

VIGIER, Luc (2013). *Figures et portée du témoin dans la littérature du XX^e siècle*, [en ligne] URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Figure_et_port%26acute%3Be_du_t%26eacute%3Bmoin_au_XXe_si%26eacute%3Bcle. Consulté le 15 novembre 2017.

VUJOVIĆ Ana (2015). *Francusko-srpska susretanja*, Beograd : Učiteljski fakultet.

La contrainte de vitesse comme instrument de non-perception

Dans notre étude¹, nous allons nous occuper d'une catégorie à part des récits de voyage, résultat des voyages effectués dans des pays soumis à des régimes totalitaires, comme l'Union soviétique ou la Chine populaire². Dans ces régimes, il apparaît un nouveau type du voyage. Son agent principal n'est plus le voyageur mais l'organisateur. Les régimes en question organisent des voyages pour des raisons de propagande politique (Gide 1989 : 5-30). Pour fasciner le voyageur occidental, ils se servent de diverses méthodes ; parmi celles-ci, la vitesse joue un rôle primordial. Dans ce qui suit, nous allons essayer de présenter comment la vitesse pouvait influencer le voyage et servir l'organisateur du voyage. Notre questionnement portera sur son double caractère : omniprésente, si l'on considère les cadres physiques du voyage, et, paradoxalement, pratiquement imperceptible pour le voyageur, de plus en plus perdu.

S'il va sans dire que les grands changements politiques modifient le centre d'intérêt des voyageurs, on doit aussi noter que le développement technique (surtout celui des moyens de transport) ouvre des nouveaux horizons. Il suffit de regarder l'exemple de la première révolution industrielle qui transforme globalement les manières du voyage. La durée du voyage diminue, les parties lointaines du monde deviennent accessibles (Czére et Nagy 1967 ; Mózes 1990). La deuxième révolution industrielle, du fait de l'invention de l'automobile et de l'avion, apporte une nouvelle perspective dans les rapports qui lient l'homme à l'espace. Ces moyens de transport vont, avec le développement du chemin de fer (notamment son extension à l'échelle mondiale), offrir une nouvelle perception du monde et provoquer une évolution importante dans le domaine des voyages (Gannier 2001). En règle générale, ce changement peut être relevé dans les récits de voyage du XX^e siècle de deux manières. D'une part, la vitesse peut servir le voyageur dans le sens où celui-ci se rend plus vite à sa destination ou voyage plus confortablement ; d'autre part elle peut être avantageuse pour le pays de destination. Créant un trompe-l'œil particulier, elle peut désorienter le voyageur. Cette double nature de la vitesse est souvent exploitée par les régimes totalitaires du XX^e siècle, dans le cadre des voyages organisés (Gide 1989 : 5-30)³. L'essentiel de ce système consiste à construire une illusion de la réalité pour cacher la vérité (Gide 1989). Son objectif est de présenter

¹ La présente étude, autant qu'une partie importante des recherches qui l'avaient précédée, a été réalisée dans le cadre d'une bourse accordée par le Programme d'Excellence National du gouvernement hongrois.

² L'idée d'organiser des voyages uniquement pour convaincre le voyageur occidental sur la supériorité du système est née en Union soviétique, mais plusieurs pays de régime totalitaire ont imité son exemple, et ont créé des voyages organisés. Parmi eux nous retrouvons la Chine populaire comme l'exemple plus connu, mais ce phénomène est présent dans plusieurs pays.

³ Nous pouvons relever ces voyages organisés entre autres chez André Gide (*Voyage en U.R.S.S.* et *Retouche à mon retour de l'U.R.S.S.*), Henri Barbusse (*Russie*), Florence Halévy (*Six jours en URSS*), Jules Roy (*Le voyage en Chine*).

tout au voyageur mais, en réalité, ne rien montrer. Afin d'être plus convaincant, on construit des établissements modèles ou établissements-vitrines qui ont la vocation de faire croire qu'il s'agit du plus commun des usages (Gide 1989). Le pays d'accueil garantit tout confort : véhicules modernes et confortables, logement impeccable, programme préparé en avance. Sauf que le voyageur n'a plus aucune liberté : tout est déterminé par une agence de voyages dirigée par le Parti⁴. En plus, le voyageur est conduit par un guide-interprète qui est en apparence un compagnon du voyageur, mais qui doit en vérité surveiller celui-ci. Tous ces efforts servent le système : ils sont censés donner une image idéale, montrer au voyageur et, par son biais, au public occidental que le régime fonctionne à merveille. Il s'agit donc là d'une pièce construite (Gide 1989) où vitesse et confort (ou bien, lenteur et confort) jouent un rôle important pour atteindre le succès.

Dans le contexte des voyages organisés, nous distinguons deux sortes de vitesse : la vitesse des transports ou du déplacement et la vitesse des visites. Le premier est le résultat du développement technique, la deuxième celui d'une capacité d'organisation parfaite. C'est-à-dire le résultat d'une bonne reconnaissance des circonstances, le choix approprié des programmes et leur placement à un emploi de temps. Comme nous l'avons déjà dit, après la deuxième révolution industrielle et grâce au développement technique qui la suit, le voyage change de nature. Le voyageur du vingtième siècle se déplace en train (qui est plus rapide que son prédécesseur du XIX^e siècle) (Czére et Nagy 1967 : 119), en voiture ou de plus en plus souvent, en avion (Czére et Nagy 1967 : 157 ; Grant 2003). Il va de soi que la durée du trajet entre deux points diminue considérablement. Par contre, nous devons souligner que cela ne signifie pas que le voyageur du vingtième siècle voit plus. Même s'il se rend plus vite à divers endroits, le temps de percevoir pendant le voyage diminue (Czére et Nagy 1967 : 7). Au lieu d'un voyage « linéaire », nous devons parler d'un voyage « ponctuel ». C'est-à-dire que nous nous rendons d'un point à un autre sans nous arrêter pendant le trajet, sans possibilité d'interrompre le voyage. Ainsi, le changement entre deux lieux, deux pays, deux cultures est beaucoup plus frappant. Avant, le voyageur qui se déplaçait à pied ou à cheval (au pire, en bateau à vapeur) pouvait suivre la transformation du paysage et de la culture. Il avait du temps pour s'accommoder et « digérer ». Il pouvait s'arrêter, modifier son itinéraire à sa volonté. Il pouvait ne pas avoir de plan précis à suivre ou d'horaire auquel s'adapter. À partir du XX^e siècle, les moyens de transport destinés au déplacement du grand nombre apparaissent (Czére et Nagy). Pour qu'ils puissent servir les voyageurs, ils circulent selon les horaires fixes, ce qui oblige le voyageur de planifier son voyage. Avant, le voyageur marchait pendant toute la journée, et quand la nuit tombait, il s'arrêtait (Antalffy 1975). Par contre, au XX^e siècle, aucun moyen de transport ne s'arrête pour la nuit, le voyageur passe donc une partie importante du trajet en dormant. En plus, le voyageur est physiquement séparé du

⁴ Suivant le modèle soviétique, il n'y avait qu'une seule agence de voyages, l'*Intourist*, créé en 1929 pour organiser des voyages. L'*Intourist* était un organe gouvernemental dont la fonction était de choisir, inviter et surveiller le voyageur de l'ouest. Sans permission de l'*Intourist*, il n'était pas possible d'entrer en URSS (Halévy 1998 :8-9). Son équivalent existait aussi en Chine.

pays qu'il traverse. C'est-à-dire, il ne le voit plus qu'à travers d'une vitre, il est éloigné de la nature et des gens, il ne peut plus les contacter.

L'avion, dont l'usage va croissant (Wissmann 1964 ; Grant 2003), au début surtout pour fasciner le voyageur, change radicalement les perspectives : le voyageur ne voit plus le paysage que de très loin, du haut, comme une sorte de carte (Gannier 2001). Ce paysage lointain, aperçu en miniature, peut être semblable, voire identique dans plusieurs pays, enlevant ainsi à la perception du paysage son rôle de marqueur (Gannier 2001 : 106). Un exemple de Jules Roy, qui a voyagé en Chine aux années 1960, illustre bien ce phénomène : « En me séparant des contacts permanents et en m'élevant, l'avion me rassérénait. Du haut du ciel la Chine devenait un continent comme les autres. Elle n'effrayait plus. » (Roy 1965 : 161) Nous en trouvons un autre exemple chez Henri Barbusse (aux années 1930) :

Mais lorsque l'avion nous a tirés en l'air, et s'est mis à dessiner en cercle, [...] les hommes de la terre sont devenus des traînées de points, les fleuves ont pris leur forme linéaire du fleuve, et les énormes chalands ne paraissaient plus que des hannetons qui nageaient, et bientôt, on ne les aperçut plus guère qu'à leur sillage triangulaire mille fois plus volumineux qu'eux (Barbusse 1930 : 75).

Il paraît que, du fait du développement technique, la perception du voyageur perd de sa profondeur, l'observation devient plus superficielle. Nous n'observons plus, mais nous jetons des coups d'œil (Gannier 2001). Cette superficialité est toujours salutaire pour l'organisateur du voyage car elle empêche le voyageur de voir les détails. Il se créera une image obscure ou confuse. Malgré tout, dans l'ensemble, l'avion fascine le voyageur : il illustre que la technique dans le pays est si développée que l'avion n'est plus inaccessible. Et cette fascination est en général plus forte que la déception à cause de l'opacité du paysage. Même si le voyageur se rend compte que la vitesse des transports modernes voile le paysage, il retient plutôt l'effet fascinant et le confort de (sur)voler ou de rouler. Aujourd'hui il n'est point exceptionnel de voyager en train ou en avion ; mais, à l'époque, surtout dans des pays moins développés, cela n'était pas évident du tout :

Une jeune fille qui s'y tient accrochée un pied et par une main, interpelle en riant notre chauffeur [...] Elle allonge un bras, une secousse l'ébranle, la décroche presque du tramway ; et nous la dépassons. Je n'ai pas compris. « Que s'est-il passé ? » « Ha, ha, rit notre jeune athlète. Et il explique à notre guide que le peuple de Leningrad s'intéresse beaucoup trop aux automobiles. Pour avoir la paix, il a pris le parti de faire passer un courant électrique dans toutes les parties métalliques de sa voiture. La jeune fille a voulu toucher la poignée et elle a reçu une secousse, voilà tout (Halévy 1998 : 96).

Les voyageurs occidentaux prenaient la voiture ou l'avion tandis que le peuple allait à pied ou utilisait des chariots. Dans les grandes villes, comme à Moscou, on prenait les transports en commun, mais on ne disposait pas de voiture et, surtout, on n'avait pas de moyen de prendre l'avion. Ces deux derniers étant considérés comme un luxe pour les gens du commun, le régime pense gagner ainsi la faveur du voyageur (Gide 1989).

Avec la montée en importance des moyens de transport en commun, le voyage devient comme réglé : le train et l'avion partent selon des horaires fixes, ils arrivent (plus ou moins) à l'heure prévue, suivent un itinéraire précis et, surtout, interchangeable. Le voyageur doit donc s'adapter. Tout cela diminue considérablement le rôle du hasard dans l'exécution du voyage : le nombre des rencontres fortuites diminue, on n'a plus de possibilité de choisir un itinéraire à volonté ou suggéré par l'évolution intérieure du voyage (comme c'était encore le cas au 19^e siècle) (Gannier 2001). Cette régularité profite aussi à l'organisateur du voyage car les horaires peuvent donner prétexte pour précipiter : pour ne pas rater le train ou l'avion, il faut toujours être à l'heure, il faut se dépêcher. Et lorsqu'on se dépêche, on n'a pas le temps pour observer.

À titre de service extraordinaire, l'organisateur met à la disposition du voyageur une voiture avec chauffeur. Nous pourrions croire que cela illustre sa générosité, mais en réalité cette méthode sert aussi à tromper le voyageur : le chauffeur suit un itinéraire choisi en avance, il peut éviter certains endroits des villes ou du pays parcourus. Souvent, la vitesse devient un instrument de manipulation du voyageur : en ville, le chauffeur roule vite, parfois même dangereusement. Ainsi le voyageur, qui a peur, se concentre sur la vitesse et non sur ce qui se trouve autour de lui. Puis, en sortant de la ville, là où il n'y a rien à voir, le chauffeur devient plus calme, il conduit beaucoup plus lentement. En Chine nous retrouvons souvent cette tactique. Jules Roy en parle ainsi :

Les voitures repartirent, et nous rejoignîmes la horde immense dans laquelle les conducteurs se ruaient : du pied je freinais par réflexe, je m'accrochais, en serrant les dents, à la portière et aux sièges. Le délégué de l'office du tourisme feignait aussi de ne rien voir. [...] Quand nous nous éloignâmes, et que la route se dégaugea, le chauffeur ralentit (Roy 1965 : 283).

En ce qui concerne les déplacements à l'intérieur du pays, il n'est pas toujours possible d'offrir une voiture. Pour arriver au pays ou pour parcourir de grandes distances, l'organisateur offre des billets de train ou bien il emmène le voyageur en avion. Jules Roy décrit un voyage en train :

Le wagon-lit où nous montâmes offrait un luxe digne des hôtes précieux que nous étions : lampe de table, fenêtres à glisser, grillage contre les insectes et pots de thé ; les larges banquettes sans dossier ni accoudoirs se transformaient en couchette. Nous étions les seuls à être plus joyeux que nos amis de Wouahan, et les effusions ne s'achevèrent qu'avec le départ du convoi (Roy 1965 : 199).

Puis, il décrit que le train traversait des rizières où des gens travaillaient. Apparemment, cela risquait de dévoiler la vérité : « Sous prétexte qu'il fallait traverser un fourgon pour gagner le wagon-restaurant, on nous changea de voiture. Les nouveaux compartiments étaient plus confortables et tapissés de bois plus précieux, mais les vitres en étaient si étroites qu'on ne voyait à peu près rien. » (Roy 1965 : 200)

Cela montre bien le fonctionnement du système : on laisse voir jusqu'à ce que ce ne soit pas trop dangereux. Quand il y a quelque chose à cacher, on invente un motif faux et on empêche de voir.

Sinon, le confort, qui est strictement lié à la vitesse, est mentionné par la plupart des voyageurs. Gide en parle ainsi :

Au nom de l'Union des Écrivains Soviétiques, Michel Koltzov, avait mis à notre disposition un très confortable wagon spécial. Nous y étions inespérément bien installés tous les six [...]. En plus de nos compartiments à couchettes, nous disposions d'un salon où l'on nous servait nos repas. On ne peut mieux (Gide 1936).

Florence Halévy décrit son voyage vers l'Union Soviétique :

Notre wagon, peint en jaune à l'intérieur et assez propre, se divisait en compartiments de première (mous), et en compartiments de seconde (durs). [...] Et nous étions seuls, dans une sorte de demi-compartiment, tandis que l'Américain, qui voyageait en seconde, était dans un compartiment à quatre banquettes, deux de chaque côté. Et il n'était pas seul, il s'en fallait : des femmes, des enfants, des cris (Halévy 1998 : 20-1).

Nous pouvons donc voir que le choix des moyens de transport influence aussi le succès du voyage. D'une part, la vitesse voile le paysage et tout ce qui est autour du voyageur, d'autre part le confort sert à gagner sa faveur.

Mais la vitesse ne se manifeste pas seulement en relation avec la technique et les moyens de transport. Comme le système des voyages organisés manipule sur plusieurs niveaux, il profite de tout ce qui peut attirer ou détourner l'attention. Outre la vitesse, il opère avec le temps. Le déroulement du temps est exploité de deux manières : soit on l'accélère (c'est-à-dire on profite de chaque minute de la journée) soit on ralentit (c'est-à-dire que, pour des motifs inventés, on empêche souvent le voyageur de quitter sa chambre d'hôtel ou bien on le fait attendre à divers endroits pendant longtemps). En lisant des récits de voyages relatifs à l'Union soviétique et à la Chine populaire, nous pouvons constater que la vitesse (ou bien la lenteur dans le cas de la Chine populaire) apparaît non seulement dans le sens habituel, elle ne concerne pas seulement le voyage, le changement de lieu, mais aussi le déroulement et l'application du temps. Au cours de ces voyages, le temps peut passer extrêmement vite ou très lentement – il n'y a pas de terme intermédiaire. Évidemment, cette volonté d'accélérer ou de ralentir le temps, le cours des événements apparaît aussi au niveau d'emploi du temps. Cela se fait par exemple voir dans le choix des programmes : l'organisateur, pour garantir le succès du voyage, joue avec le temps.

Au sujet du programme soigneusement préparé, nous devons noter que le voyageur ne dispose pas de liberté de choisir ni son itinéraire ni ses interlocuteurs ni même l'objet du voyage et des « découvertes ». Il ne se rend pas à certains endroits mais il y est emmené. Même s'il demande à voir certains endroits, sa demande sera dans la plupart des cas refusée. Sinon, l'organisateur propose un autre lieu qui ressemble aux demandes du voyageur et s'ajuste au programme proposé. C'est-à-dire que le voyageur va voir un autre établissement vitrine au lieu de celui qu'il voulait voir. Mais au moins, l'organisateur fait semblant comme s'il écoutait tous les

souhaits du voyageur. Jules Roy rencontre plusieurs fois le refus de sa demande. Les causes sont diverses :

Malgré cela, nous pouvions exprimer ce que nous souhaitions voir. On nous le montrerait. – Une famille, répétais-je. Ah ! justement, une famille ? Les familles s’occupaient. Les familles se consacraient à augmenter le niveau de la production. [...] – Il faudrait que vous viviez plusieurs mois ici pour tout voir et tout connaître, me dit M. Tsai. Même un jour tout entier passé avec une famille ne vous apprendrait rien (Roy 1965 : 345).

Le lendemain, l’atmosphère n’était pas meilleure. On ne pouvait pas aller à la commune populaire parce que la pluie tombée pendant la nuit rendait les chemins impraticables. – Une faux prétexte, dit Simon. Les routes sont très bonnes. – À quoi sert de me demander ce que je veux ? ajoutai-je. Il serait plus simple de fixer le programme vous-mêmes. [...] Enfin de compte, je dis : « Menez-nous où vous voulez. » Nous montâmes dans les voitures et nous allâmes dans la banlieue (Roy 1965 : 319).

En URSS, pour que le voyage réussisse, l’organisateur utilise la méthode d’accumulation : son objectif est de montrer le plus de choses possible le plus rapidement possible, de manière que le voyageur ne puisse pas prendre de notes détaillées (démarche cependant recommandée par les théoriciens du voyage dès le XVIII^e siècle). (Szász 2005) Florence Halévy fait mention d’un programme surchargé : « Elle parle, parle, fait mille projets pour le lendemain. Elle est contente que nous aimions Leningrad [...]. Elle voudrait tout nous montrer. Elle voudrait que nous partions » vraiment contents «, ayant vu tout ce qui mérite d’être vu. » (Halévy 1998 : 56)

Grâce à un programme qui tourne à plein, le voyageur est tellement fatigué et affamé qu’il n’arrive plus à percevoir et, surtout, à distinguer. Il n’a d’autre désir que de rentrer dans sa chambre d’hôtel.

Pour bien profiter de tout ce que la nature offre, en URSS l’organisateur modifie le rythme de la journée : le programme commence vers onze heures dans la matinée et ne finit qu’à une heure très avancée : vers minuit, parfois encore plus tard. Même si le soleil couche plus tard en été, après neuf heures et demi du soir, il fait nuit. De la part de l’organisateur, il est pratique de proposer des programmes de nuit car notre perception du monde est alors moins fine, nous rencontrons moins de gens, dans l’ensemble nous apercevons moins. La nuit nous empêche d’observer en profondeur. Florence Halévy illustre cette tendance : « Il est 9 h ½ du soir. Ai-je plus faim que sommeil ou plus sommeil que faim ? Heureusement je n’ai pas à résoudre la question. » (Halévy 1998 : 41) Ou bien : « Que j’ai donc faim ! Il est près de 16 heures. Chez nous c’est au goûter qu’on songerait, et non au déjeuner. » (Halévy 1932 : 64) Et ce déjeuner n’arrive qu’un peu plus tard, après la longue visite d’une école modèle :

Il est 18 heures passées. Nous finissons notre déjeuner. Oui, c’est bien le déjeuner, je m’y prends. Infatigable, notre guide nous propose d’aller voir un sanatorium de nuit. [...] Nous acceptons. Notre déjeuner est à peine terminé. De toute manière, il nous serait difficile de dîner avant 10 ou 11 heures du soir (Halévy 1998 : 70).

Plus tard, elle écrit en résumant l'essentiel du fonctionnement du système : « Elie est prêt. Il descend déjeuner et faire un petit tour en ville⁵ en attendant attendant l'heure du rendez-vous avec notre guide. ». Vers 10 heures ½ dans le hall : «. Ici tout commence tard et fini tard. » (Halévy 1998 : 43-44)

L'essentiel consiste donc à impressionner le voyageur, tant qu'il ne soit plus capable de juger et de critiquer. En plus, cette méthode d'accumulation est l'un des principaux éléments de la propagande : au bout d'un certain temps, on admet ce qu'on entend sans cesse et ce qu'on voit partout (Szulczewski 1974). L'omniprésence des principes du système socialiste, de ces résultats (théoriques) influence non seulement les indigènes, mais aussi les voyageurs occidentaux (Gide 1989).

En Chine, on constate le recours à la méthode opposée, pour obtenir le même résultat. L'organisateur du voyage allonge le temps des déplacements. Cela veut dire qu'on laisse les matinées libres, alors qu'il est strictement interdit de quitter l'hôtel. On laisse du temps pour se reposer dans l'après-midi et on se couche très tôt. Il n'y a aucun programme précisé en avance. Ainsi, le voyageur se trouve dans l'incapacité de prévoir sa journée. S'il essaye de s'informer au sujet des projets pour le lendemain, il ne reçoit aucune réponse. Jules Roy remarque souvent cette manière de ne rien dire, ni montrer : « Je commençais à me demander si je sortirais jamais de Pékin. Deux semaines avaient passé depuis notre arrivée, et je n'étais guère avancé. » (Roy 1965 : 95) Plus loin il écrit :

Nous rentrâmes tard pour le déjeuner mais je voulais revenir interroger le chef de village chez lui. À l'hôtel, par deux fois, je demandai à l'interprète à quelle heure nous reprenions le travail. Il ne savait pas. En sortant de table, je posais la même question à M. Tchen qui achevait son repas. Il me fit signe de me reposer. [...] Nous avions tous hâte de repartir pour tourner le retour de la pêche du soir. Inexplicablement, on nous oublia (Roy 1965 : 176).

On peut donc affirmer que ces deux régimes totalitaires s'appuient considérablement sur le facteur temps. Ils profitent de chaque moment, soit en remplissant la journée de programmes soit en forçant le voyageur de rester dans sa chambre d'hôtel et attendre, donc ne rien faire. Le temps passe. Il est soit complètement exploité, soit entièrement gaspillé.

Cependant, le jeu avec le temps ne concerne pas seulement l'emploi du temps dans la journée, mais aussi la longueur des visites. Le voyageur ne passe pas la même quantité de temps dans les différents endroits. Il existe des établissements qui sont directement construits pour les visiteurs (Gide 1989 : 23-33). Dans ces usines, écoles, musées, le voyageur est obligé de rester longtemps. Il doit écouter des longs discours sur le fonctionnement du système et de l'établissement. Il doit connaître des chiffres exacts qui montrent l'efficacité du système. Il doit réécouter tout le temps que le peuple prolétaire est plus content et plus insouciant qu'ailleurs dans le monde : « Au cours de la longue visite de cette grande école, le maître interrompra

⁵ Pour une certaine raison Elie et Florence Halévy n'étaient pas tenus comme invités spéciaux. Ainsi, ils disposaient d'une certaine liberté grâce à laquelle ils pouvaient quitter leur hôtel pour une courte période sans surveillance.

de temps en temps ses explications pour dire : “Priez Monsieur de regarder les pupitres, de tout regarder, de s’assurer que nos enfants n’abîment rien ici” » (Halévy 1998 : 66).

À part des établissements modèles, le paysage désertique est aussi un endroit qui correspond parfaitement aux souhaits de l’organisateur : en prétextant la beauté, il peut y conduire le voyageur, et le laisser contempler longtemps, sans rien voir de la vie des gens du pays. (Notons que la notion du « paysage désertique » signifie pour nous un lieu étendu où aucune trace des activités humaines ne peut être repérée.) Le paysage soviétique a une nouvelle composante, qui modifie le paysage habituel : ses éléments centraux sont les usines ou les blocs d’usine. Le paysage soviétique ne communique donc autre chose que le développement de l’industrie. Ainsi, même si le paysage désertique ne permet pas de s’informer sur la vie des habitants, il permet de se convaincre sur le progrès technique et ainsi l’augmentation du niveau de vie.

Chaque voyageur choisit au préalable des établissements qu’il aimerait visiter, mais qui ne font pas partie du programme mis en place par l’organisateur. Si ces lieux sont susceptibles de s’accorder aux projets de l’organisateur, pour faire semblant de céder aux demandes du voyageur, il l’y emmène, mais seulement pour une période très courte, pour une visite superficielle. Regardons par exemple le cas de Jules Roy :

De l’ancien palais impérial que on nous fit parcourir au pas de course parce qu’il était le témoignage d’une époque abominable et révolue, nous aperçûmes à peine le décor de colonnes d’or et de pourpre et les plafonds ornés des salles des ambassadeurs, des audiences, du conseil et du trône (Roy 1965 : 45).

Il est donc clair qu’il existe des endroits qui sont montrés aux voyageurs parce qu’il est inévitable de les omettre du programme. S’ils étaient exclus des visites, le voyage organisé risquerait de se dévoiler. Dans ce cas-là, il serait plus évident pour le voyageur qu’il est induit en erreur. Il est donc moins dangereux de montrer certains endroits, très vite, en pas de course, que de les négliger. Dans ce cas, le voyageur croit plus probablement de garder, de disposer de sa liberté de choisir et de juger. L’exclusion de tout ce qui est propre aux périodes antérieures serait plus désavantageuse.

Pour conclure, nous pouvons dire que l’Union soviétique et la Chine populaire profitent de toutes les occasions pour impressionner ou influencer le voyageur occidental, quitte à exploiter les phénomènes offerts par la nature comme la vitesse. D’abord, pour fasciner le voyageur, les régimes se servent du développement technique. Ils profitent donc de la rapidité des nouveaux moyens de transport. La vitesse du déplacement garantit par ailleurs le détournement de l’attention. Les fenêtres trop petites ou voilées sont aussi une bonne manière pour empêcher de voir. Pour garantir des souvenirs estompés et une perception superficielle, des moyens de transport, comme la voiture qui suit un itinéraire dicté par l’organisateur du voyage ou l’avion qui ne permet qu’une perception lointaine, sont souvent utilisés. Le déroulement du temps est aussi modifié, dans le sens où les programmes commencent tard dans la journée, et ils finissent tard dans la nuit. Rien

que pour commencer plus de programmes possibles après le coucher de soleil. Enfin, pour être sûr de gagner à sa cause le voyageur, l'organisateur allonge la durée des visites des établissements modèles. En raison des manipulations de son emploi du temps, le temps passe extrêmement lentement ou, au contraire, trop vite. La vitesse obtient ainsi un rôle incontestable dans le voyage : elle devient instrument de non-perception.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
étudiante en Master
mihalyidori@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

- ANTALFFY, Gyula (1976). *Így utaztunk hajdanán*, Budapest : Panoráma.
- BARBUSSE, Henri (1930). *Russie*, Paris : Flammarion.
- CZÉRE, Béla, Ernő, NAGY (1967). *A legyőzött távolság*, Budapest :Minerva.
- GANNIER, Odile (2001). *La littérature de voyage*, Paris : Ellipses.
- GIDE, André (1936). *Retour de l'U.R.S.S.*, [en ligne] URL : <https://gutenberg.ca/ebooks/gide-urss/gide-urss-00-h.html>. Consulté le 3 décembre 2017.
- GIDE, André (1989). *Visszatérés a Szovjetunióból*. Traduit du français par Tibor Déry et Pál Réz, Budapest : Interart.
- GRANT, R.G. (2003). *À repülés évszázada*. Traduit de l'anglais par András Fazekas, Budapest : Magyar Könyvklub.
- HALÉVY, Florence et Elie (1998). *Six jours en URSS (septembre 1932)*, Paris : Presses de l'École normale supérieur.
- MÓZES, Mihály (1990). *Az ipari forradalmak kora*, Budapest : IKVA Kiadó.
- ROY, Jules (1965). *Le voyage en Chine*, Paris : René Julliard.
- SZÁSZ, Géza (2005). *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Szeged : JATEPress.
- WISSMANN, Gerhard (1964). *A repülés története Ikarosztól napjainkig*. Traduit de l'allemand par Pál Vámosi, Budapest : Táncsics Könyvkiadó.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Research supported by the UNKP-17-2 New National Excellence Program of the Ministry of Human Capacities.

Dispositifs & Supports

L'historien, les « machines à classer » et les fictions populaires

L'injonction à « prendre » le tournant numérique gagne les études sur les textes et les faits littéraires, sommées d'utiliser machines et algorithmes pour sonder leurs objets. L'informatique appliquée à l'étude des textes n'est pas une nouveauté. Dès les années 1960, la journaliste Margaret Masterson vante dans le *Times* les progrès des « télescopes » d'un nouveau genre, appelés à permettre de nouvelles découvertes littéraires (Masterson 1962). Dans l'ensemble des sciences humaines l'ordinateur s'impose rapidement, à tel point qu'en 1991, le médiéviste Georges Duby peut se peindre en « obstiné, parmi les derniers historiens européens de l'ère pré-informatique ». Il précise : « Je n'ai pas suivi le mouvement retenu par l'horreur que j'ai pris du clavier depuis que j'ai dû taper de deux doigts les quelques mille cinq cents feuillets de [ma] thèse [...] » (Duby 1991 : 68). Duby utilise pour l'ordinateur le terme de « machine à classer » que nous reprendrons ici, privilégiant au terme générique d'ordinateur la fonction de cet outil dans l'atelier de l'historien, même si – et c'est en large partie le débat auquel notre texte contribue – ces machines n'aident plus simplement à classer, mais à analyser.

Si Georges Duby fait exception dans sa profession, les normes diffèrent dans le domaine littéraire. Sauf en linguistique, l'approche computationnelle est moins courante. Elle est moins utile pour des approches monographiques et pour le travail sur des corpus réduits de textes, sauf à ne faire de l'ordinateur qu'une machine à écrire. Mais ce qui pouvait apparaître comme une expérimentation marginale a changé de statut à mesure que se multipliaient les programmes de numérisation de fictions et qu'émergeait le champ des humanités numériques. Matthew Kirschenbaum définit ces dernières comme « un domaine d'études, de recherches, d'enseignement et d'invention à l'intersection de l'informatique et des disciplines relevant des humanités » (Kirschenbaum 2012). L'expression, aussi floue que courante, occupe aujourd'hui une place de choix dans les programmes de recherches. Les textes littéraires, leur poétique, leurs significations, leurs circulations dans l'espace et le temps se trouvent ainsi au centre de travaux se revendiquant des humanités numériques. L'essor de ces dernières relance un débat que le *linguistic turn* semblait avoir tranché, invalidant les tentatives de saisie de la réalité sociale dans une totalité envisagée comme impossible à circonscrire. Les grands corpus offerts par les programmes de numérisation de masse impliquent que nous nous interroguions sur ce qu'ils apportent à la connaissance des faits littéraires et notamment à leur histoire.

Ici, c'est à partir du cas des fictions populaires des XIX^e et XX^e siècles que nous interrogerons ce que les machines – en réalité la possibilité d'explorer des corpus plus vastes et augmentés de métadonnées – font à l'étude des fictions. Notre propos prolonge les réflexions critiques qui depuis le début des années 2010 pointent les limites des humanités numériques et questionnent les changements induits par la banalisation de l'informatique dans les sciences humaines. Il s'appuie aussi sur

l'expérience de différents projets collectifs où la question numérique a été centrale. Les fictions populaires représentent un cas particulièrement intéressant, puisqu'elles sont longtemps restées sous-représentées dans les corpus étudiés à l'Université, victime du « grand massacre » que représente l'histoire littéraire. La transition numérique, celle qui autorise les traitements scientifiques en grands nombres, serait-elle l'occasion d'une réparation pour ces corpus oubliés ?

L'ogre et le massacre

Dans une citation fameuse, Marc Bloch décrit l'historien comme l'ogre de la fable : « là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier ». (Bloch 1997 : 4) La profession est marquée par d'autres travers, et notamment par un attrait pour les massacres – de celui qui clôt la révolte de Spartacus en 71 avant notre ère au « grand massacre des chats », vengeance d'ouvriers-typographes du Paris pré-révolutionnaire à l'encontre de leurs maîtres (Darnton 1985).

Qu'en est-il des massacres symboliques, de ceux relevant des arts ? Franco Moretti propose de considérer l'histoire littéraire comme un « massacre », mu par une sélection drastique où la valeur esthétique se construit par la critique et la reconnaissance académique et scolaire. (Moretti 2013) Ce « massacre » s'amplifie mécaniquement à mesure que la production s'accroît, alors que l'Europe entre à partir des années 1830 dans « l'ère de la culture marchandise » (Kalifa 1999). Celle-ci est marquée par une profusion nouvelle d'imprimés, qui acquièrent un statut culturel différent. Ils étanchent une soif de lire que relance la sortie continue de nouveautés. Le nombre de titres imprimés qui inondent l'Europe est colossal : 12 379 au Royaume-Uni en 1911, 32 998 en Allemagne la même année, 32 834 en France en 1913, 11 120 en Italie en 1914¹ (Charle 2015 : 90).

Pour près de 30 %, ces titres sont des fictions, dont l'essentiel est inconnu des anthologies de la littérature. Ainsi, dans le Paris de 1914, Jean-Paul Sartre entraîne sa mère chez les bouquinistes des quais, à la recherche de *Nick Carter*, de *Buffalo Bill* ou de *Texas Jack* que publie Eichler. Le jeune garçon réunit plus de cinq cents fascicules, soit deux fois ce que conservent aujourd'hui les réserves de la Bibliothèque nationale de France de ce même éditeur (Sartre 1963). Durant la Belle Époque, Eichler avait inondé une large partie de l'Europe de ses publications, traduites en Espagnol, en Français, en Grec, en Italien, en Néerlandais, en Portugais, en Suédois et en Turc (Migozzi 2014). Si ses productions ont eu à souffrir de la censure et des restrictions de la Première Guerre mondiale, elles sont également victimes du « grand massacre » que constitue l'histoire des faits littéraires. Celle-ci ne retient qu'une part infime de ce qui fut publié, tandis que les principales institutions de conservation peinent à constituer des séries complètes des réalisations d'éditeur pour qui le respect du dépôt légal ne constituait pas une priorité majeure.

L'intérêt académique pour ces fictions est récent. En 1967, Noël Arnaud, Jean Tortel et Francis Lacassin organisaient à Cerisy un colloque fondateur sur la paralittérature, éclairée par les études littéraires, la sociologie et la psychanalyse.

¹ Les chiffres moindres de titres au Royaume-Uni s'expliquent par l'importance des périodiques.

Leurs ateliers distinguaient le photo-roman, le mélodrame ou le roman policier. Étiqueté « paralittérature », « littérature industrielle », « littérature connexe », « autre littérature », « contre-littérature », « littérature ersatz », « mauvais genre » ou « récit de grande consommation », le roman populaire devient un champ d'investigations multiples, partagé par les spécialistes de littérature et les historiens du livre. Les prolégomènes de la culture de masse, d'abord associée à l'avènement du cinéma, sont ainsi restitués. Précédant le règne des images animées et sonorisées, une économie-monde de la fiction littéraire fonctionne dès le XIX^e siècle. La France en constitue, comme l'Angleterre et les États-Unis, un rouage essentiel. C'est donc bien par le papier et dès les années 1830 que s'imposent de nouveaux produits culturels, dont l'ambition est d'atteindre le public le plus vaste. La diversité des supports offre une grande variété d'expériences de lecture d'une même œuvre. Le lecteur peut la découvrir par petites doses quotidiennes en feuilleton, voisinant avec les nouvelles locales ou nationales, l'apprécier dans un journal-roman illustré de gravures comme *Le Passe-Temps* ou la dévorer in extenso grâce à un volume acheté en librairie. Le développement de ces médias transforme les pratiques culturelles des masses, longtemps dominées par une sociabilité de l'oralité ; il devient le vecteur de représentations du réel dont il offre un « analogon discursif » (Vaillant 2006).

Pour un public élargi, les collections Bouquins à partir de 1979 et Omnibus à partir de 1990 permettent de rendre visibles des œuvres qui ont joué un rôle clé dans l'histoire de la culture médiatique, oubliées après avoir connu le succès populaire. Des réévaluations symboliques touchent les grands noms du populaire, non seulement étudiés à l'Université mais aussi reconnus par la Nation, comme l'atteste en 2002 le transfert des cendres d'Alexandre Dumas au Panthéon. Ce processus n'est pas singulier à la littérature, le travail de Nathalie Heinich sur *La Gloire de van Gogh* démontrant les lents mécanismes qui construisent la légitimité artistique dans le domaine plastique. (Heinich 1991) La mémoire collective a oublié les productions d'Eichler, mais aussi les romans de Pierre Loti, parfaits exemples d'une écriture moyenne vendue par centaines de milliers d'exemplaires et disparue ensuite du paysage culturel². Le « massacre » a des conséquences sur les recherches académiques. En France, depuis le milieu des années 1980, 445 thèses ont porté sur l'œuvre de Jean-Paul Sartre, mais aucune sur Eichler.

Que peuvent les machines ?

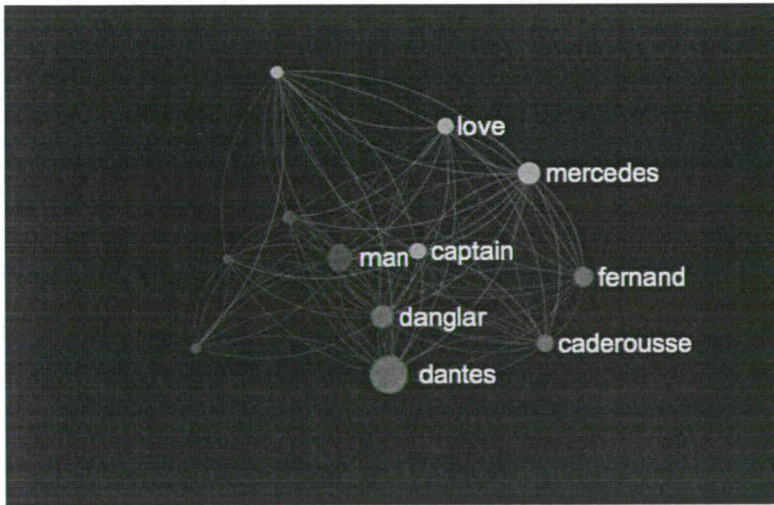
Avec des zones d'ombre dont Eichler n'est qu'un exemple parmi d'autres, un savoir savant s'est constitué sur les fictions populaires des XIX^e et XX^e siècles³. Souvent cependant, les fictions populaires sont étudiées avec les mêmes outils que ceux des « massacreurs », plaçant le texte et sa valeur esthétique ou patrimoniale comme centrales. Les rééditions, en choisissant des œuvres plutôt que d'autres, entretiennent

² Sur la notion de littérature moyenne, voir Holmes 2017.

³ L'association internationale des chercheurs en Littératures populaires et culture médiatique permet de mesurer le dynamisme de ce champ. Voir en ligne URL: <https://lpcm.hypotheses.org>. Consulté le 3 avril 2018.

les formes d'oubli et d'arbitraire⁴. De façon provocatrice, Franco Moretti propose d'évacuer les biais habituels de la lecture savante des œuvres littéraires en ne les lisant pas, ou plutôt en les lisant « à distance », en grand nombre, grâce à l'informatique. Le recours à la machine pour classer et étudier des corpus relevant de la littérature populaire permet de mobiliser plusieurs niveaux d'analyse. Nous ne donnons ici que quelques exemples des possibilités offertes par les machines face à des corpus numérisés ou par l'emploi des métadonnées associées aux documents enregistrés dans les catalogues des principales bibliothèques. Il s'agit moins de mener une démonstration à partir d'un cas que de montrer les échelles d'analyse possibles.

L'informatique offre dans un premier temps des possibilités nouvelles d'approche du texte, dont l'encodage permet le marquage hypertextuel. Lire des ouvrages « à distance », c'est ainsi repérer des liens entre les thèmes et certains personnages, comme l'illustre ici le schéma construit avec le logiciel Texttexture à partir du texte du *Comte de Monte-Cristo* (1844) d'Alexandre Dumas.



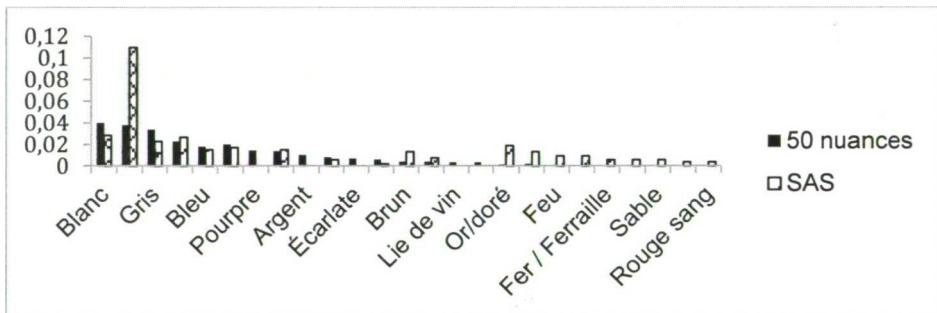
Graphique 1. Amour et revanche dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas (1844)⁵

⁴ En conduisant avec Matthieu Letourneux la réédition des volumes de *Fantômas* (Robert Laffont, 2013-2015), nous avons participé à cette entreprise ambiguë de sélection. Nos cinq volumes permettent en effet de découvrir des textes qui n'avaient connu que des rééditions tronquées. Mais outre le problème de leur valeur esthétique, la question de la représentativité des productions de l'époque se pose. D'un point de vue historique et documentaire, d'autres fictions populaires « mériteraient » d'être tirées de l'oubli, pour permettre de comprendre les mentalités et les sensibilités esthétiques des époques passées. Le modèle économique de l'édition commerciale ne le permet évidemment pas.

⁵ En raison des compatibilités linguistiques du logiciel, la figure est construite à partir d'une version anglaise du texte. Pour un aperçu des fonctions de Texttexture, voir « Texttexture: The Non-Linear Reading Machine », <https://noduslabs.com/cases/texttexture-non-linear-reading-machine/> (Consulté le 3 avril 2018).

Rapprochant les thèmes et les personnages en fonction de leurs proximités dans le texte, le graphique souligne ici ce que le lecteur peut constater : Dantès, Danglars, Fernand et l'aubergiste Caderousse constituent dans le roman un réseau de personnage reposant sur la trahison et la vengeance – ici en rose –, tandis que Mercedes renvoie à la période heureuse, celle où le personnage principal brigue un poste de capitaine. Les logiciels comme Texttexture, utilisé ici, ou Gephi permettent d'envisager l'intrigue et son système de personnage comme un réseau.

La machine peut par ailleurs révéler, à travers le repérage des occurrences, des imaginaires particuliers. Ainsi le simple repérage des adjectifs de couleur permet-il d'identifier des univers visuels différents. Dans *SAS à Istanbul* (1965), Gérard de Villiers propose un roman dominé par le noir, où la blondeur des personnages féminins se confond avec l'or ou l'aspect doré de butins ou d'objets prisés. Proposée dans le graphique 2, la comparaison chromatique avec *Cinquante nuances de Grey*, best-seller érotique de l'année 2011, montre des différences notables. Tout un contexte matériel brut – la rouille, le fer, le cuivre – constitutifs d'un récit d'espionnage se déroulant dans un univers portuaire disparaît dans le roman de E. L. James au profit d'adjectifs caractérisant la peau – écarlate – ou un univers domestique marqué par des contrastes plus doux. Les adjectifs de couleur sont plus nombreux dans *Cinquante nuances*, avec une cinquantaine d'occurrences contre 30 pour *SAS*.



Graphique 2. 25 couleurs dominantes dans *SAS à Istanbul* et *50 nuances de Grey*
(100 = nb total de mots)

La comparaison mériterait d'être étendue : elle montrerait par exemple que dans *Le Rouge et le Noir* (1830), ce sont le noir et le blanc qui dominent⁶ ou que *Le Manifeste du Parti Communiste* (1848), passé au même filtre, n'est caractérisé que par deux tons : l'or et la rouille. Comme pour les textes de Shakespeare, l'approche du texte par la machine mesurant les degrés de correspondance, permet également de

⁶ La palette de Stendhal comporte trente-quatre teintes : le noir, le blanc, le bleu, le rouge, le fer, l'or, le blond, le café, l'acajou, le feu, le gris, la paille, le rose, l'argent, l'orange, le bleu canard, le bleu ciel, le champagne, le jaune, la brique, le bronze, le charbonneux, le chocolat, le vert, l'albâtre, l'azur, le beurre frais, le bleu céleste, le châtaigne, le châtain, l'ivoire, le jais, la neige, le noiraud.

voir les inspirations, les reprises, les plagats ou d'identifier les coupes et les réécritures (McCarty et Schlueter 2018). Pour l'étude de ces matériaux à la nature plastique qui contrairement aux textes canoniques subissent des modulations formelles importantes, ces informations sont précieuses (Artiaga 2014).

L'investigation *dans* les textes par le *datamining* se prolonge par celle qu'autorisent les métadonnées associées au catalogage des œuvres dans les bibliothèques. À partir du milieu des années 1990, la généralisation en bibliothéconomie du format Dublin Core permet la collecte et la comparaison de données, renseignant notamment les éditeurs, les dates et les lieux d'édition des romans. Il devient possible de repérer dans le temps la diffusion d'une œuvre sans manipuler physiquement les différents exemplaires, en repérant traductions et rééditions. Nous avons montré ailleurs comment deux titres contemporains, *Fantômas* (Souvestre et Alain 1911) et *Du côté de chez Swann* (Proust 1913) avaient connu à travers le monde des destinées éditoriales opposées, le succès rapide du premier contrastant avec la sûre mais lente construction de la légitimité du second⁷.

L'ordinateur et ses limites

Ces recours à la machine suscitent des débats méthodologiques qui transcendent la nature des corpus étudiés et évoluent avec les avancées technologiques.

Les questions majeures que soulèvent les travaux relevant en littérature des humanités numériques sont celles des plateformes utilisées, des logiques qui conduisent la collecte des données et de la fabrique des outils d'investigation. Sur un domaine proche, celui de l'archive audiovisuelle et du recours à la plateforme commerciale YouTube comme pourvoyeuses de sources, les historiens ont exposé les problèmes posés par les nouvelles technologies et leur environnement technique. Proposant plus de documents que les institutions classiques de conservation, la plateforme n'offre cependant aucune garantie de pérennité de ses liens. Elle permet toutefois au chercheur de travailler sur les commentaires postés, offrant des informations complémentaires sur la réception des documents. Les chercheurs en appellent à la responsabilité des services publics pour assurer sur le long terme la préservation des archives (Kistler Mattock, Theisen et Burek Pierce 2018). De la même façon, les historiens des littératures populaires bénéficient de services mis en place par des sociétés privées comme Google Books et de programmes de numérisation menés par des bibliothèques nationales, comme Gallica, avec les mêmes limites que celles exposées par les historiens de l'audiovisuel.

Dans l'organisation de la recherche qu'induisent ces nouvelles plateformes, sur le principe éprouvé à partir des années 1950 par les *Big Science Initiatives* (Aronova, S. Baker et Oreskes 2010) la formulation d'hypothèses *suit* la collecte de données. C'est ce biais que Stanley Fish critique féroce dans les travaux relevant des humanités numériques. Face à des recherches basées sur l'occurrence de mots dans des textes, il martèle avec justesse que « la fréquence n'est pas un argument » et qu'il reste nécessaire de lire en détail les ouvrages étudiés pour les

⁷ L'appareil cartographique relativement lourd servant notre démonstration nous oblige à renvoyer le lecteur vers notre précédent article (Artiaga 2016).

comprendre. Reprenant les conclusions d'une étude de Matthew Wilkens, qui grâce au *datamining* repère la présence dans les fictions états-uniennes du XIX^e siècle de nombreuses occurrences géographiques étrangères pour souligner l'ouverture culturelle de l'époque, Stanley Fish propose une conclusion inverse :

If the international place names are invoked by a narrator, it might be with the intention not of embracing a cosmopolitan, outward perspective, but of pushing it away [...]. The list of possible contextual framings is infinite, but some contextual framing is necessary if we are to move from noticing the naming of international locations to the assigning of significance. Otherwise we are asserting, without justification, a correlation between a formal feature the computer program just happened to uncover and a significance that has simply been declared, not argued for (Fish 2012 : en ligne).

Depuis la fin des années 1990, Stanley Fish et Franco Moretti ont largement contribué à structurer le débat, tenant deux positions opposées. Aux anciens la lecture « au ras » des textes (*close reading*), qui seule peut en débusquer le sens (Fish). Aux modernes une lecture « de loin » (*distant reading*), assistée par des machines, qui embrasse de vastes corpus et permet de restituer la diversité des formes écrites (Moretti). La discussion porte moins sur le recours à de nouvelles sources rendues électroniquement disponibles que sur le caractère « inédit » des perspectives de recherches que suscitent ces matériaux, par leur masse, leur nature et par le type d'investigations que leur numérisation autorise. Les deux positions se rejoignent cependant sur un point. Elles sont centrées sur le texte et évacuent les autres archives produites par le système éditorial : documents des maisons d'édition, correspondances des différents agents du champ, papiers personnels des auteurs. Peu touchées par des programmes de numérisation et, au contraire, sujettes à la prédation et à la dispersion en raison de leur valeur financière et patrimoniale, elles se révèlent plus difficiles d'accès pour les historiens. Mais, même en se limitant aux textes, il est nécessaire d'indiquer que les numérisations sont loin de l'exhaustivité. Depuis les débuts de l'imprimerie, plus de 129 millions de livres ont été imprimés. Google Books n'en enregistre que 20 millions (Darnton 2008). Les collections spéciales, qui font la richesse des bibliothèques, lui échappent. Et, comme le souligne Robert Darnton, les collectes reposent à nouveau sur des arbitraires :

As the criteria of importance change from generation to generation, [...] we cannot know what will matter to our descendants. They may learn a lot from studying our Harlequin novels or computer manuals or telephone books. We still need to *touch* books, in order to understand the reading experience: its printing, the nature of its binding. Its physical aspects provide clues about its existence as an element in a social and economic system; and if it contains margin notes, it can reveal a great deal about its place in the intellectual life of its readers (Darnton 2008 : en ligne).

La question des représentativités linguistique et nationale des corpus se pose également. Qu'en est-il par exemple des traductions en russe, en grec, en yiddish – les deux dernières étant importantes, à travers la presse de la diaspora –, pour la diffusion des fictions criminelles françaises et britanniques du début du XX^e siècle ?



Celui qui souhaite les étudier doit recourir à des dépouillements de sources dispersées, absentes des corpus numérisés (Martellière et Empereur 2017).

Le recours aux machines doit aussi, dans une démarche réflexive, pousser les chercheurs en littérature à s'interroger sur les raisons objectives qui orientent l'informatisation de leurs démarches. La chute du nombre d'étudiants dans les humanités et notamment dans les cursus littéraires a favorisé l'injonction à réformer les curricula sous peine de disparaître. L'invitation institutionnelle au rapprochement avec les informaticiens est à la base du tournant numérique de nombreux littéraires. Comme l'indique Adam Kirsch,

[...] digital humanities has less to do with ways of thinking than with problems of university administration. The advent of the Internet has posed challenges to the institutions of academia just as it has to the music business, and one function of digital humanities is to address these issues (Kirsch 2014).

Ces changements d'objets en entraînent et en accompagnent d'autres dans l'organisation du travail : la collaboration entre chercheurs, ingénieurs de recherche et spécialistes de la numérisation comme préalable, la course à la « créativité » comme marqueur distinctif dans un univers académique concurrentiel, la valorisation du modèle du chercheur « connecté » – twitteur, blogueur, etc. L'extrême attention portée aux outils fait porter les débats sur le *faire* plus que sur des questions théoriques de fond. En rassemblant les textes présentés à la conférence annuelle de l'Alliance of Digital Humanities Organization en 2013, encodés dans la perspective du Text Encoding Initiative, on obtient le nuage suivant :



Nuage de mots du DH2013 TEI (Wordle)



Conclusion

Lorsque Raymond Queneau défend en 1950 le recours aux bâtons et aux chiffres pour étudier la littérature, il fait des mathématiques un motif poétique (Queneau 1965). La place prise par les machines institue pour les chercheurs un nouveau rapport à celles-ci, initie des formes inédites d'organisation de la recherche, permet d'envisager différemment le travail sur les corpus massifs constitués par les fictions de grande consommation. Néanmoins, livres et cartons d'archives forment encore l'essentiel de ce que manipulent dans l'exercice de leur métier les spécialistes de ces questions. Mais comme tous les travailleurs de l'ère numérique, ils exercent désormais la majeure partie de leur activité face à un écran d'ordinateur, quitte à n'y consacrer qu'une attention parfois oblique (Delalande et Vincent 2012).

Comme le remarque Antoine Compagnon, les questions que pose la littérature aux chercheurs n'ont pas fondamentalement évolué, en dépit des avancées théoriques et matérielles : qu'est-ce que la littérature ? Quel lien entretient-elle avec la réalité, avec ses lecteurs, avec le langage⁹ ? Les travaux mobilisant les outils des humanités numériques ont par ailleurs largement reposé sur les corpus du Canon, investiguant sur Balzac ou Shakespeare plutôt que sur la collection Harlequin. Dans l'étude des fictions de grande consommation, le numérique ne peut offrir qu'une échelle complémentaire, celle des grands corpus, mais ne peut remplacer les autres. L'expérience des *big data* dans les autres champs doit enfin inviter à la modestie et à la mesure, comme le montrent les échecs des collectes océanographiques des années 1960, produisant des sets de données multiples, gigantesques, mais incompatibles et donc impossibles à traiter ensemble (Aronova, S. Baker et Oreskes 2010).

UNIVERSITÉ DE LIMOGES
maître de conférences
loic.artiaga@unilim.fr

BIBLIOGRAPHIE

AKERA, Atsushi (2002). « IBM's Early Adaptation to Cold War Markets : Cuthbert Hurd and His Applied Science Field Men », *Business History Review*, vol. 76, n° 4, 767-802.

ARONOVA, Elena, Karen S. BAKER et Naomi ORESKES (2010). « Big Science and Big Data in Biology : From the International Geophysical Year through the International Biological Program to the Long Term Ecological Research (LTER) Network, 1957–Present », *Historical Studies in the Natural Sciences*, vol. 40, n° 2, 183-224.

ARTIAGA, Loïc (2014). « Expanding the European novel (1830-1920) », *Journal of European Popular Culture*, vol. 5, n° 1, 17-29.

⁹ Voir la conclusion d'Antoine Compagnon dans *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (Compagnon 1998).

ARTIAGA, Loïc (2016). « “Em busca...”* da história da circulação das ficções de grande consumo », *Artcultura*, vol. 16, n° 29, [en ligne] URL : <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34261>. Consulté le 3 avril 2018.

BLOCH, Marc (1997). *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris : Armand Colin, [1949].

CHARLE, Christophe (2015). *La dérégulation culturelle*, Paris : PUF, 2015.

CITTON, Yves (2012). « Traiter les données : entre économie de l'attention et mycélium de la signification », *Multitudes*, 2012, vol. 49, n° 2, [en ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-2-page-143.htm>. Consulté le 3 avril 2018.

CITTON, Yves (2014). *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris : La Découverte.

COMPAGNON, Antoine (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.

DARNTON, Robert (1985). *Le grand massacre des chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris : Robert Laffont.

DARNTON, Robert (2008). « The library in the new age », *The New York Review of Books*, vol. 55, n° 10, [en ligne] URL : <http://www.nybooks.com/articles/2008/06/12/the-library-in-the-new-age/>. Consulté le 3 avril 2018.

DELALANDE, Nicolas, Julien VINCENT (2012). « Portrait de l'historien-ne en cyborg », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 5, 5-29.

DUBY, Georges (1991). *L'histoire continue*, Paris : Editions Odile Jacob.

FISH, Stanley (2012). « Mind Your P's and B's : The Digital Humanities and Interpretation », *The New York Times*, 23 janvier, [en ligne] URL : <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/01/23/mind-your-ps-and-bs-the-digital-humanities-and-interpretation/>. Consulté le 3 avril 2018.

HEINICH, Nathalie (1991). *La gloire de van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Minuit.

HOLMES, Diana (2017). « Introduction: European Middlebrow », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 15, n° 2, [en ligne] URL : <https://journals.openedition.org/belphegor/942>. Consulté le 3 avril 2018.

KALIFA, Dominique (1999). « L'ère de la culture-marchandise », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, n° 19, 7-14.

- KIRSCH, Adam (2014). *Technology Is Taking Over English Departments*, [en ligne] URL : <http://www.newrepublic.com/article/117428/limits-digital-humanities-adam-kirsch>. Consulté le 23 mai 2014.
- KIRSCHENBAUM, Matthew K. (2012). « What Is Digital Humanities and What's It Doing in English Departments ? », Matthew K. GOLD (dir.), *Debates in the digital humanities*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-11.
- KISTLER MATTOCK, Lindsay, Colleen THEISEN et Jennifer BUREK PIERCE (2018). « A case for digital squirrels: Using and preserving YouTube for popular culture research », *First Monday*, vol. 23, n° 1, [en ligne] URL : <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/8163>. Consulté le 3 avril 2018.
- MANJOO, Farhad (2018). « Welcome to the Post-Text Future », *The New York Times*, le 14 février, [en ligne]
URL : <https://www.nytimes.com/interactive/2018/02/09/technology/the-rise-of-a-visual-internet.html>. Consulté le 3 avril 2018.
- MASTERSON, Margaret (1962). « The Intellect's New Eye », *Times Literary Supplement*, le 27 avril, [en ligne] URL : <https://pdfs.semanticscholar.org/bb1f/1574b9a9e490b9cca53880281a299cb3639e.pdf>. Consulté le 3 avril 2018.
- MARTELLIERE, Marie-Delphine, Jean-Yves EMPEREUR (dir.) (2017). *Presses allophones de Méditerranée*, Alexandrie : Centre d'études alexandrines.
- MCCARTY, Dennis, June SCHLUETER (2018). « A Brief Discourse of Rebellion and Rebels » by George Noth. *A Newly Uncovered Manuscript Source for Shakespeare's Plays*, Londres : Boydell & Brewer.
- MIGOZZI, Jacques (2014). « Translations, adaptations and cross media storytelling in Europe from 1830 to 1930 », *Journal of European Popular Culture*, vol. 5, n° 1, 7-15.
- MORETTI, Franco (2013). *Distant Reading*, Londres : Verso.
- QUENEAU, Raymond (1965). *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris : Gallimard, [1950].
- SARTRE, Jean-Paul (1963). *Les mots*, Paris : Gallimard.
- VAILLANT, Alain (2006). « Invention littéraire et culture médiatique au XIXe siècle », Jean-Yves MOLLIER, Jean-François SIRINELLI, François VALLOTTON (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Paris : PUF, 11-22.

La littérature à l'épreuve du numérique : Naissance de la twittérature

En 1998, alors que nous n'en étions qu'aux balbutiements d'internet, Christian Grenier ouvrait ainsi son roman de littérature jeunesse *Virus L.I.V. 3 ou la mort des livres* : « Les livres ont commencé à mourir à la fin du XXI^e siècle » (Grenier 1998). Déjà à cette époque nous prophétisions la fin de l'écrit, cet écrit qui n'en finit plus de mourir. Le texte opposait les « *lettrés* » aux « *zappeurs* », terme quelque peu désuet car finalement inspiré de la technologie précédente dont on avait déjà annoncé qu'elle signerait l'arrêt de mort du texte écrit : la télévision.

Nous sommes désormais en 2017 et la technologie n'a toujours pas tué le livre. La révolution numérique en a peut-être rongé les chiffres de vente, mais la création littéraire demeure bel et bien là. En 2012, inspiré par les contraintes du réseau social Twitter, le *Guardian* organisait un concours de fiction littéraire en 140 caractères, qui invitait les participants à raconter une brève histoire sous forme de tweets. Certains auteurs tels que Jackie Collins, Ian Rankin, Helen Fielding et Jilly Cooper se sont prêtés à ce jeu de nanolittérature qui n'est pas sans rappeler la micro-nouvelle en six mots d'Ernest Hemingway, *For sale, baby shoes never worn*, écrite d'après la légende à la suite d'un pari lancé dans un bar. Ainsi Jackie Collins a rendu au *Guardian* cette micro-nouvelle : « She smiled, he smiled back, it was lust at first sight, but then she discovered he was married, too bad it couldn't go anywhere » (*The Guardian* 2012), une histoire terriblement banale qui ne nécessite en effet guère plus de 140 caractères pour être contée. Internet n'a pas mis à mort la littérature, au contraire il a inspiré de nouvelles formes d'écritures.

Depuis l'arrivée du haut débit dans tous les foyers, on accuse la vitesse et l'immédiateté de nous mener tout droit vers un phénomène d'acculturation. Ne pourrait-on pas considérer au contraire que ces nouvelles narrations qui émergent des contraintes d'internet sont en train de créer une nouvelle forme littéraire et plus précisément de nouvelles formes d'autofiction ?

Nous n'évoquerons pas les initiatives tuées dans l'œuf tel que le livre augmenté qui n'a jamais pris son envol, ni le livre numérique qui, en termes de distribution, n'a certainement pas été à la hauteur des attentes des éditeurs, encore moins des auteurs. En revanche nous pouvons nous questionner quant à l'émergence de ce qui s'apparente à une forme de micro-littérature numérique. De Twitter ont surgi des écrits nés de contraintes techniques, une forme de « technotexte » jouant sur les typographies et dont la matérialité est un des enjeux principaux de l'œuvre : la twittérature. Il s'agit d'utiliser la contrainte pour penser autrement, s'abriter derrière la forme fixe des 140 caractères. Se propulser ailleurs tout en restant ici. Mais avec les autres. Tous les autres, dans le réseau compact mais ouvert de Twitter.

Écrire sans temps mort

On pourrait prendre cela pour une plaisanterie, il n'en est rien. La twittérature est un genre à part entière qui possède son propre organe officiel, l'ITC, Institut de Twittérature Comparée, fondé en 2010 au Québec et dont l'antenne française se trouve à Bordeaux. La structure de l'ITC est fédérative, elle regroupe des organisations vouées à la promotion de la twittérature francophone. L'origine nord-américaine de cette organisation s'explique probablement par l'existence d'antécédents twittéraires aux États-Unis, telles que les œuvres condensées en tweets de Shakespeare ou de Joyce. À l'origine, cette twittérature s'en tenait à l'art du résumé. Ce n'est réellement qu'à partir de l'acceptation de la contrainte comme défi et stimulation qu'elle s'est institutionnalisée. L'ITC revendique le sérieux des twittérateurs de la francophonie dont « les activités de production témoignent d'une remarquable créativité, certains s'investissant dans des démarches dont la rigueur impressionne » (ITC 2011 : page « Les statuts de l'ITC »). Les membres de l'ITC préfèrent l'action « aux ennuyeux préambules, les texticules en moins de 140 caractères, les maximes, les aphorismes, les apophthèmes » (ITC 2011). Leur manifeste se présente en quatorze points dont certains ne manquent pas d'humour :

La twittérature ne contraint pas le twittérateur, mais elle se joue de la contrainte. Une seule contrainte, être fier de ses propres tweets. [...] La twittérature ne s'intéresse pas qu'aux tweets présents en 140 caractères. Elle s'occupe aussi des tweets imparfaits, voire conditionnels [...] La twittérature n'est point à traiter par-dessus la jambe, quel que soit le nombre de pieds utilisés pour chausser cent quarante caractères. (ITC 2011 : page « Manifeste »)

L'ironie décelable dans le discours de l'ITC, la volonté de se réapproprié un média populaire ainsi que le recours au détournement ne sont pas sans rappeler les revendications de l'Internationale situationniste : le refus de toute activité séparée du reste de la vie quotidienne, la lutte pour l'abolition de l'art contemplatif et des loisirs en tant que séparés de la vie de tous les jours, et la réunification de toutes les activités humaines. Utiliser le calembour afin de tourner en dérision l'inanité et la superficialité d'une littérature considérée comme petite bourgeoise à laquelle l'ITC semble vouloir opposer l'urgence d'écrire, l'immédiateté du tweet : « La brièveté, l'éclair, l'incision, le trait du scalpel, tout ça plutôt que la logorrhée et le travail à la pelle » (ITC 2011 : page « Les statuts de l'ITC »), revendique-t-elle. Écrire sans temps mort – et par extension « vivre sans temps mort ». La twittérature est instantanéité, simultanée des affects partagés. Elle fait la promotion de l'instant et du bref. Elle s'inscrit dans une mouvance, celle d'une écriture courte propre à la temporalité d'internet.

Sur Twitter les informations affluent en temps réel, chacun a accès à un flux RSS de médias du monde entier. Les plus importants sujets d'actualité y sont presque instantanément traités. Twitter permet d'avoir un *screenshot*, une capture de la société à un instant T : on y découvre les tendances d'opinions et les polémiques du moment. Contrairement aux tribunes publiées sur papier ou même, dans une certaine mesure, aux billets de blog, Twitter contraint l'internaute à se faire une opinion rapide, à émettre un avis, fournir une analyse sans même avoir eu le temps

de digérer l'information transmise ni l'expérience vécue. Ce qui se dit sur Twitter devient en soi un évènement, plus encore qu'une manifestation ou qu'un rassemblement.

La durée de vie d'un texte sur internet est limitée dans le temps : on estime que la longévité d'un tweet atteindra péniblement les quatre heures, là où la durée de vie d'un post sur Facebook sera de quinze heures. Car le temps d'internet diffère du temps de la vie dite « I.R.L. » ou « *In real life* », sigle qui différencie la vie numérique de la vie organique. Le temps d'attention d'un internaute moyen est relativement réduit et cela n'est pas sans impact sur le processus créatif. 70% des contenus mis en ligne sont lus sur des téléphones portables et la durée moyenne d'attention est estimée à moins de trois minutes. Nous ne nous installons plus, nous ne prenons plus le temps d'être portés par un texte. Nous devenons exigeants et réclamons une émotion vive en quelques caractères.

Émergence d'un langage 2.0

De Twitter a émergé un langage, différent du langage SMS qui, lui, est basé sur l'écriture phonétique (« Salu Sava »), voire l'écriture phonétique contractée (« Pourquoi » devient « Pkoi »). Sur Twitter les règles sont différentes : il s'agit certes de limiter le nombre de caractères mais en respectant au maximum l'orthographe et les règles de grammaire. Le langage 2.0 inclut de nombreux acronymes et sigles anglais ou français. Tout comme l'argot consiste en une économie articulatoire, le langage Twitter consiste en une économie de frappe, émergeant non pas de la paresse – voire de l'analphabétisme – comme c'est le cas pour le langage SMS, mais plutôt de la contrainte d'immédiateté et d'efficacité de communication. Il s'agit de susciter l'émotion, le rire, la colère, en seulement quelques signes. À la différence de l'argot qui est essentiellement parlé, le langage twitter est destiné à être lu, même s'il peut arriver qu'il déteigne sur notre langage IRL. C'est le cas par exemple de « LOL » qui peut être désormais employé dans une discussion orale. Tout cela est signe qu'aujourd'hui, communiquer signifie avant tout écrire. Et si l'argot est un langage marquant son appartenance à un groupe social ou à une génération, alors on peut affirmer que le langage argotique de Twitter est celui d'une « génération Y » qui, qu'on se le dise, continue à écrire et à lire.

Une écriture née de la contrainte

Non seulement cette génération lit et écrit, mais elle continue à créer. Les twittérateurs voient dans la contrainte des 140 caractères un défi qui les stimule. Le format de Twitter est alors senti comme une nouvelle forme fixe comparable aux contraintes oulipiennes. En effet la démarche des twittérateurs n'est pas sans rappeler celle de l'OULIPO, l'Ouvroir de Littérature Potentielle, dont le but était d'inventer une nouvelle écriture – romanesque ou poétique – en intégrant des contraintes scientifiques à la littérature. On peut rappeler parmi les expérimentations poétiques de l'Oulipo le palindrome qui se lit de gauche à droite et inversement, le Chicago composé de quatre vers en forme de devinette et dont la solution est une

homophonie, ou l'abécédaire dont les initiales des mots successifs se suivent par ordre alphabétique. Ainsi, la micro-littérature d'internet, par la contrainte qu'elle implique, est en quelque sorte la petite-cousine des expérimentations oulipiennes. Et les twittérateurs s'emparent de tous les genres : poésie, récit, réflexion philosophique, maximes et même autofiction à travers le *thread*.

Le Thread : une nouvelle écriture autofictive ?

Thread signifie littéralement « fil ». À l'origine, il s'agit d'un terme issu du langage informatique. Il désigne un fil d'exécution, également appelé « processus léger ». Ce processus est inclus dans un autre processus qui lui-même utilise les ressources d'un autre processus. De nos jours le *thread* est un terme qui a dépassé les frontières de la sphère informatique pour entrer dans le langage commun des natifs numériques. Il désigne tout simplement un fil de discussion sur Twitter.

Le *thread* s'apparente à une chaîne, dont les maillons sont tous interdépendants. Dans le langage textile il renvoie à ce qui est filé ou tissé, c'est indivisible. Le *thread* est né du principe de *microblogging*. Il est composé d'une série de tweets n'excédant pas le format réglementaire. On considère qu'un fil de discussion devient *thread* à partir de sept ou huit tweets et peut s'étendre sur plusieurs dizaines – voire sur un roman complet. Généralement chaque bloc est numéroté, afin que l'internaute qui attrape le *thread* en cours de création puisse remonter le fil sans s'égarer.

Cette forme narrative est différente du *live tweet* qui, bien qu'il consiste également en une succession de tweets, n'a pour fonction unique que de commenter un évènement en direct sans prétention littéraire. Il ne s'agit pas d'un récit mais d'une retranscription factuelle. Le *live tweet* est par exemple utilisé par les journalistes lors d'une conférence officielle. Il peut être également utilisé lors d'une manifestation culturelle ou universitaire. À travers le *live tweet* on ne se raconte pas, on se contente de retranscrire des paroles rapportées. Les phrases sont simples, sans effet, « sujet + verbe + complément ». Le *thread* diffère du *live tweet* dans le sens où il implique une véritable volonté de se mettre en scène en travaillant ses effets de style. Il n'est pas un contournement de la contrainte technique des 140 caractères. Au contraire c'est de cette contrainte que naît la spécificité de cette structure longue. Le *thread* n'est pas une succession de tweets postés de façon anarchique, il a une écriture qui lui est propre, dans son style, dans sa construction et son évolution narrative. Il peut être éventuellement illustré par des *gifs*, de courtes animations de quelques secondes, pour en augmenter l'effet comique, bien que l'image demeure anecdotique.

Une écriture genrée

Dans son manifeste, l'Institut de Twittérature Comparée affirme que « La twittérature n'est pas affaire d'homme ou de femme, elle est ambidextre, son manichéisme asexué. Elle est aussi singulièrement plurielle » (ITC 2011 : page « Manifeste »). On pourrait cependant émettre des doutes et s'interroger sur la dimension genrée du *thread*. On retrouve en effet certains traits communs à

l'autofiction, dont se sont emparées les femmes depuis la fin du XX^e siècle. On distingue de façon évidente plusieurs grandes thématiques familières aux auteures d'autofiction : il y est question de traumatismes sexuels (agression, viol, humiliation), de relation toxique, de grossesse, de transmission de la maternité et de rapport à la mère. Les *threads* écrits par des hommes ne sont pas du même registre, d'ailleurs on s'y dévoile peu soi-même. Beaucoup de *threads* sont politiques ou concernent le monde du travail. Il s'agit plus de rapporter une action que de retranscrire un sentiment. On reste dans l'agir et non dans le ressentir.

Pourquoi parler d'autofiction et non de témoignage ? Parce que le *thread* colle rarement à la réalité, il s'en inspire. En tant qu'œuvre écrite éphémère, il peut se permettre de s'affranchir du réel. En cela Twitter diffère des autres réseaux sociaux. Sur Facebook il est question d'exposer sa vie, souvent de l'enjoliver, de la fantasmer : on s'auto-contemple dans le miroir moderne. On propose une vision retranscrite et par-là même déformée du réel, mais cela ne s'inscrit en rien dans une forme de littérature ni de création artistique. Certaines personnes postent parfois des extraits de leurs travaux non-publiés, mais la forme n'a rien de spécifique à internet. Sur Facebook, nous nous valorisons, nous développons ce que les anglo-saxons appellent « *l'auto-branding* » c'est-à-dire notre propre marketing, nous faisons de nous de véritables objets de consommation. Nous faisons croire à une vie extraordinaire, nous vendons notre avatar évoluant dans un monde virtuel. Nous sommes des produits qui consommons nous-mêmes des produits, des objets de consommation identiques qui prescrivent les mêmes comportements. Notre Iphone à la main nous nous fondons dans une forme d'homogénéité, dans une platitude qui fait de nous des êtres interchangeables.

La transmédiation comme Graal

Si l'écriture n'est pas morte, le livre l'est-il ? Ou du moins est-il moribond ? Rien n'est moins sûr. Preuve que le papier demeure sacré, sortir du numérique et être publié I.R.L. demeure un Graal absolu. Les twittérateurs se heurtent à une difficulté basement matérielle mais dont il faut néanmoins tenir compte : le propre de la twittérature est d'être gratuite, accessible à tous, sans aucune rémunération en retour. C'est d'ailleurs mentionné dans le manifeste de l'ITC : « La twittérature n'a pas de but lucratif. Seul l'enrichissement personnel d'ordre neuronal est autorisé dans les banques de données de l'ITC » (ITC 2011 : page « Manifeste »). Mais alors, comment attirer les auteurs ? Comment encourager à la production littéraire si aucune contrepartie n'est à espérer, si ce n'est la gloire éphémère ? La gratuité d'internet nous amène à nous confronter au principe de réalité, car elle impacte la rémunération de ceux qui vivent de leurs productions écrites, journalistes compris.

Pour qui veut sauver la twittérature, la solution se trouve peut-être dans la transmédiation d'un contenu web vers l'impression papier. L'exemple le plus abouti du changement de support d'un *thread* est sans aucun doute la parution de *La Quatrième Théorie* de Thierry Crouzet (2013), un « twiller » (contraction de Twitter

et de *thriller*) présenté par l'éditeur comme « le premier roman écrit sur Twitter¹ ». On assiste à une sorte de mise en abyme de l'auteur qui, par sa forme d'écriture, devient victime de ce qu'il dénonce dans ses écrits, à savoir la soumission aux nouvelles technologies d'une humanité qui fonce tête baissée vers sa servitude volontaire.

On peut également songer à la parution chez Grasset de *140 signes* d'Alain Veinstein (2013), série de tweets-aphorismes, de brefs paragraphes n'excédant pas le nombre de caractères réglementaire, respectant la mise en forme automatique du réseau social, mentionnant la datation et l'horaire précis de publication de chaque tweets, et incluant ainsi le texte dans une pratique diaristique. Contrairement au texte de Crouzet qui se lit de façon linéaire, celui de Veinstein consiste en une succession de maximes qui peuvent se lire indépendamment les unes des autres.

Cette transmédiatisation n'est pas complètement nouvelle. Elle existait déjà dans le milieu de la bande dessinée où les éditeurs ont adopté depuis le début des années 2010 une stratégie commerciale de publication des blogs. On peut songer à l'album *Texts from dog* (littéralement « Les sms de mon chien ») d'October Jones, (2012) initialement publié sur le Tumblr de l'auteur². L'oeuvre conserve la forme des messages – fictifs, faut-il le préciser ? – envoyés par un bulldog anglais. Ici l'auteur joue avec le format digital, sa bande dessinée étant entièrement composée de SMS.

Nous suspicions l'Institut de Twittérature Comparée d'être un repère de post-situationnistes. Il y a fort à parier que l'ITC ne cautionnerait pas cette sacralisation du papier. D'ailleurs, la quête de reconnaissance par la transmédiatisation, cette volonté d'être publié et de faire de son tweet, gratuit à l'origine, une marchandise, constitue déjà en soi un nouvel exemple de récupération spectaculaire.

Dans *Premier bilan après l'apocalypse*, Frédéric Beigbeder (2011) affirme que « lire est une conquête. Cet effort de déchiffrer un univers mental, plus personne ne va le faire avec une tablette [...] Lire c'est résister » (Mahler – Ono-dit-Biot 2011). Peut-être pouvons-nous émettre l'hypothèse qu'il se trompe, car la génération des natifs numériques épate par sa capacité à détourner les outils avec lesquels elle a grandi et fait preuve d'une grande créativité. Plus encore que les générations précédentes, la génération Y est celle de l'écrit, on le lui reproche souvent d'ailleurs. On ne peut pas lui imputer la responsabilité d'une prétendue mort du livre ou de la littérature, ce serait injuste. Avec ou sans tablette, il y a fort à parier qu'elle continuera à lire et qu'elle n'attendra pas Frédéric Beigbeder pour « résister ».

UNIVERSITÉ DE LIMOGES
doctorante
eloisedel@yahoo.fr

¹ Voir la présentation de l'oeuvre sur le site internet des éditions Fayard, [en ligne] URL : <http://www.fayard.fr/la-quatrieme-theorie-9782213672342>. Consulté le 3 avril 2018.

² Voir le Tumblr de l'auteur, [en ligne] URL : <https://textfromdog.tumblr.com/>. Consulté le 3 avril 2018.

BIBLIOGRAPHIE

BEIGBEDER, Frédéric (2011). *Premier bilan après l'apocalypse*, Paris : Grasset.

CROUZET, Thierry (2013). *La Quatrième Théorie*, Paris : Fayard.

GRENIER, Christian (1998). *Virus L.I.V. 3*, Paris : Le Livre de Poche.

ITC (2011). Site de l'Institut de Twittérature Comparée, [en ligne], URL : <http://www.twittexte.com/scriptoradmin/scripto.asp?resultat=734326>. Consulté le 3 avril 2018.

« Les statuts de l'ITC » (2011). *ITC*, [en ligne] URL : <http://www.twittexte.com/scriptoradmin/scripto.asp?resultat=631634>. Consulté le 18 avril 2018.

MAHLER, Thomas, Christophe ONO-DIT-BIOT (2011). *L'homme qui aimait les livres*, [en ligne] URL: http://www.lepoint.fr/livres/frederic-beigbeder-l-homme-qui-aimait-les-livres-08-09-2011-1373645_37.php. Consulté le 3 avril, 2018.

« Manifeste » (2011). *ITC*, [en ligne] URL : <http://www.twittexte.com/ScriptorAdmin/scripto.asp?resultat=784726>. Consulté le 18 avril 2018.

OCTOBER, Jones (2012). *Texts from dog*, Londres, Headline. « Twitter fiction : 21 authors try their hand at 140 characters novel », *The Guardian* (2012), 12 octobre, [en ligne] URL: <https://www.theguardian.com/books/2012/oct/12/twitter-fiction-140-character-novels>. Consulté le 3 avril 2018.

VEINSTEIN, Alain (2013). *140 signes*, Paris : Grasset.

Meriama RAHMANI

Le « corps violenté » dans les fictions romanesques d'Anouar Benmalek

« La violence, c'est ce qui fait de quiconque une chose. Quand elle s'exerce jusqu'au bout, elle fait de l'homme une chose, au sens le plus littéral, car elle en fait un cadavre. » Simone Weil

« Là-bas au milieu de l'agitation d'une foule de fin de marché était dressée une estrade de fortune où un homme en frappait un autre avec une sorte de bâton.[...] il n'y a que du bâton et du fouet. » Anouar Benmalek

« Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. » Marcel Mauss

Face à l'explosion des discours médiatiques, à la viralité de la diffusion massive des théories complotistes par les réseaux sociaux, par les chaînes de télévision sur Internet mais aussi par la simple sociabilité des jeunes, l'Homme est devenu un loup pour l'Homme pour reprendre le célèbre adage de Thomas Hobbes dans *Le Léviathan*. La triade « Vitesse-Attention-Perception » s'y trouve indéniablement dans le carcan négationniste allant de *La Chute* d'Albert Camus à la "chute" de l'Histoire de l'humanité. Ainsi, le phénomène de radicalisation politique induisant des violences extrêmes (génocide, massacre, extermination, déportation) a des précédents historiques qui doivent être utilisés comme autant d'outils de mobilisation intellectuelle et culturelle afin de prévenir l'attrait pour les discours radicaux. En effet, maintenir à l'égard de l'horreur une certaine lucidité est le gage de nombreux écrivains francophones de l'extrême contemporain qui mettent leur plume à l'égard des violences extrêmes à l'épreuve de l'Histoire. Ce faisant, la littérature de violence qu'elle soit fictionnelle, sociale ou historique, pose les interrogations suivantes : « que représenter ? », « comment représenter ? » et « pourquoi représenter ? ». Pour cette raison, il nous semble intéressant de pouvoir étudier ce que nous percevons comme un des traits marquants de l'écriture de la violence : la mise en scène du corps.

L'imaginaire francophone repose sur un imaginaire d'un corps extrêmement violenté, meurtri, endolori et ensanglanté, et cela est dû aux exactions d'une hégémonie dominante. Ainsi, le corps en tant qu'objet littéraire ne se limite pas à sa seule symbolique d'organisme mais il est aussi un « sujet parlant » dans la toile littéraire.

Notre tentative de recherche est d'ouvrir la perspective de l'hospitalité littéraire dans les ruines d'une narration, dans l'acharnement à redresser les torts d'une histoire sourde aux histoires des inaudibles, des sans-voix en faisant du « corps violenté » cette voix qui rejaillit dans l'univers romanesque. Par ailleurs, cette voix qui se

réincarne dans le « corps violenté » est une entreprise complexe car elle représente une tentative d'en rendre compte d'un certain nombre de considérations à propos de l'indicible, de l'esthétique et de l'éthique qui pourraient heurter la sensibilité du lecteur, mais dans notre analyse, il ne s'agit point d'une apologie de la violence gratuite, mais d'une forme d'opposition au non-sens qui peut être la pire des violences, aussi bien psychique que métaphysique. De ce fait, ce que nous tenterons de mettre en avant, ce sont les principales caractéristiques de cette représentation du « corps violenté » dans notre corpus, d'abord en tant qu'espace d'une douleur et d'une souffrance spectaculaire et ensuite en tant que territoire d'inscription des traumatismes de l'Histoire.

Ainsi, l'entrée d'Anouar Benmalek dans la production littéraire algérienne postmoderne peut s'inscrire dans cette dynamique. Ses œuvres procèdent par une interpellation systématique de référents historiques, emblématiques de la permanence de la violence extrême, qui confèrent une dimension universelle à ses œuvres. Cela est explicitement lisible à la lecture de ses trois romans traitant de génocide, d'extermination, et de massacre. Ainsi, à la lecture de *L'Enfant du peuple ancien* (2002), nous assistons au massacre des Aborigènes de Tasmanie perpétré par les Européens dans toute l'Australie. Dans *Ô Maria* (2008), la déportation des Morisques d'Espagne durant l'Inquisition chrétienne est la substance narrative de son roman. La permanence de cette thématique de la violence extrême se confirme dans son dernier roman intitulé *Fils du Shéol* (2015) où l'auteur met en scène le massacre des peuples de l'Afrique de l'Ouest particulièrement les tribus Hereros et Names, perpétrés par les Allemands. Ainsi, nous remarquerions dans la substance fictionnelle de son écriture que la narration parvient à inscrire la trace rhizomatique du « corps violenté » des peuples ensevelis par les méandres de l'Histoire et ce, sous une nouvelle forme littéraire qui parfois, transcende l'expérience esthétique de l'œuvre elle-même.

Dans sa trame romanesque, Anouar Benmalek représente une pléthore de « corps violentés » à la fois Morisque, Aborigène et Juif avec une ténacité historique où le souci de véridicité et de plausibilité culmine. Cette violence corporelle prend plusieurs formes tantôt des voix narratives qui pullulent dans le texte littéraire à la manière de plusieurs témoins qui se débattent pour raconter leurs histoires de peur qu'ils ne s'effritent et tantôt une absence de toute chair humaine de par leur décapitement et leur meurtrissure.

Dans *Ô Maria*, Juan un personnage du roman nous relate comment un esclave noir, cet Autre asservi, fut éliminé par l'Inquisition chrétienne après avoir essayé de la fuir. Il souligne :

Maria ne garda que le souvenir des yeux terrifiés du fuyard à la peau sombre quand, après la fustigation, le bourreau appliqua soigneusement une large couche de saindoux sur le dos ensanglanté [...] l'esclave noir ayant été plus sévèrement fouetté que les autres condamnés. Tout le temps qu'avait duré son supplice, l'homme presque nu avait gardé les yeux fermés, ne laissant échapper un rauquement de souffrance que lors que la lanière déchirait ses chairs. (Benmalek 2008 : 104)

Dans ce passage, nous remarquons que lorsqu'il n'est pas déjà mort, le corps est souvent en proie à une extrême violence. Il s'agit d'un lieu de la souffrance et de la douleur. Celles-ci s'y inscriront en effet d'une manière à en relever la dimension la plus physique et la plus vulnérable en l'exposant une fois encore de façon tout à fait spectaculaire. Ce procédé d'authentification des faits qui sont déjà réels est une manière de les rendre plus authentiques et visiblement plus frappants car en ayant une dimension surréaliste, ces événements donnent l'impression d'être imaginaires donc littéraires.

De surcroît, d'un texte à l'autre l'étrangeté des corps, la monstruosité et les amputations dont ils sont l'objet, la vision du sang, des membres déchiquetés, écrasés, écartelés, sont autant d'éléments de cette « (dé)monstration de la violence », un peu comme si l'auteur voulait absolument repousser les limites de la représentation de la douleur corporelle. Ainsi, parmi les voix qui animent ses œuvres, une voix prédomine, celle du personnage féminin. Il s'agit pour l'auteur de montrer cette femme courage, cette femme combative mais aussi victime qui subit plusieurs sortes de violences. Dans un passage du roman *Ô Maria*, le fils de Maria Juan nous décrit en usant d'une amplification pathétique le spectacle de brutalités que subit sa maman :

La Maria eut toute la nuit pour regretter ses aveux. Brisée par la douleur, elle n'ignorait plus qu'elle avouerait tout ce qui lui restait à avouer si on la soumettait de nouveau aux brodequins. Elle décida de prendre les devants. Quand le juge, accompagné de bourreau, s'en revint, au matin, pour l'interroger, il la trouva avec la bouche et le menton en sang. Pour ne pas trahir malgré elle ses acolytes, la morisque s'était tout simplement tranché la langue avec les dents ! On aurait beau la tenailler, lui briser les genoux, la soumettre aux charbons ardents ou au chevalet, sa bouche même si elle ne lui obéissait plus, ne proférerait que des cris de bêtes. Le comble, c'est que pour éviter qu'on le lui recousît, elle avait piétiné le bout de langue qu'elle s'était arraché (...) On l'a torturée maintes et maintes fois par la suite. Pendant des mois malgré les braises et les cordes, personne n'est parvenu à comprendre ce qu'elle glapissait. (Benmalek 2008 : 375-376)

La torture inquisitoriale conduit ainsi les Morisques à des choix et moyens de défense extrêmes à l'image de cette femme qui s'arrache la langue pour échapper au danger de la dénonciation des siens. De telles représentations ont surtout la capacité de traduire explicitement la femme Morisque soumise, violentée mais courageuse et combative. Ainsi « le corps au féminin » se voit comme un espace d'inscription d'une mémoire traumatique qui est en train de se faire car le corps subit ces formes de violence mais aussi qui se transmet aux générations futures car le corps meurtri laisse derrière lui un cénotaphe où demeure cette mémoire endolorie qui attend une nécropole en voix/ voie de résurrection d'un passé vidé de son sang. Indéfectiblement, cette esthétique de la cruauté fait du corps diaphane un lieu de représentation d'une violence extrême et injustifiable. Maffesoli souligne dans *La violence et sa ritualisation* :

Je propose de considérer que le terme violence est une manière commode de rassembler tout ce qui a attiré à la lutte, au conflit, au combat, en bref à la part

d'ombre qui toujours taraude le corps individuel ou le corps social. (Wathee-Delmotte 2002 : 20)¹

De facto, si l'image du corps permet de retranscrire l'expérience de la douleur, elle a aussi une autre fonction dans l'œuvre de Benmalek dans la mesure où elle sert d'inscription aux violences de l'histoire et assure, dans une certaine mesure le rôle de témoin. Ainsi, lorsque la parole ne peut exprimer la violence, c'est le corps qui prend le relais pour dire la mémoire étouffée et censurée, exprimant la dimension traumatisante des barbaries et des inhumanités de l'histoire : la subalternité.

En outre, la représentation du « corps violenté » montre la capacité de la littérature à subvertir la parole pétrifiée sous la tutelle du stéréotype dans un but de dévoilement. Dans le roman *Fils du Shéol*, le narrateur, un petit enfant essaie de lutter contre la répression de Sonderkommando :

On me bouscule violemment. Mon Crâne heurte le sol en ciment [...] on me marche dessus, des pieds m'écrasent le ventre, la poitrine, le sexe. Je pleure, je proteste, je couine « Je suis un enfant, je suis un enfant, crevures, vous n'avez pas le droit de me tuer ». Je suffoque, je rue (...) Je chie, je pisse, je vomis. Je veux vivre oh je veux vivre ce n'est pas ma faute si je suis juif je vous jure j'en guérirai. (Benmalek 2015 : 42)

À la lecture de ce passage, nous remarquons que l'enfant, de par son origine juive sanguinolente, tente d'échapper au moloch totalitaire allemand qui fait du corps juif un objet destiné à la violence somatique. Ce « corps violenté » devient ainsi une trace traumatique, un lieu qui aspire à survivre en se purifiant de ce sang maudit. De là, découle le rôle de la fiction romanesque dans l'inscription de l'Autre, de ce « corps violenté » dans son panthéon liminal qui a pour vocation de mettre à nu les tares et les scories d'une société en voie de destruction.

Ainsi, à force de dire et de redire l'Autre dans toute son humanité reniée, le centre hégémonique serait vite déstabilisé et la dichotomie centre-périphérie ainsi que les discours complotistes seront vite abolis. Dans cette perspective, l'Autre peut nous être présenté débarrassé des images stéréotypées et devient le lieu interstitiel de métissage et de brassage culturel.

En sus, une des modalités d'inscription de la meurtrissure corporelle dans le texte littéraire est la violence sexuelle. L'auteur interroge indubitablement la violence sexuelle exercée contre les femmes morisques, aborigènes et juives ayant fait l'objet de captivité de la part des promoteurs de l'Inquisition, de génocide et de déportation à l'exemple de la trajectoire de l'héroïne éponyme Maria qui offre l'intrigue nécessaire pour montrer une véritable autopsie des effets les plus pervers de ces événements violents. Il note :

De l'autre main il entraîna son esclave vers le lit. Écartant l'épée du pied pour libérer de la place, il coucha l'adolescente sur le dos. Les hauts-de-chausses à demi baissés, il s'assit à califourchon sur ses seins. Fermant les yeux, il poussa durement son sexe contre les lèvres de sa captive La poitrine écrasée par le poids de la brute, Maria tenta

¹ Cet article a été recueilli par Myriam Wathee-Delmotte dans un ouvrage intitulé *La Violence : représentations et ritualisations*, Coll « Structures et pouvoirs des imaginaires », Paris, Ed. L'Harmattan, 2002.

d'écarter le sexe qui butait contre ses dents. – Je ne peux pas... maître... j'étouffe... j'étouffe... votre poids sur ma poitrine. (Benmalek 2008 : 191)

Remarquons subséquemment la manière quasi théâtrale de cette scène qui montre à la fois l'association de l'épée, du corps massif et compresseur du violeur, sa libido déchaînée et du fouet, symbole de l'esclavage et de l'asservissement forcé, tous ces éléments dressés contre le corps frêle et chétif de la jeune captive. Dans cette trame narrative, l'auteur casse les verrous de l'indicible et de l'ineffable et use d'une écriture triviale en exposant le corps violenté à des scènes orgiaques. Cependant, ramenée au contexte de l'historicité, une telle scène ne peut qu'orienter le lecteur vers une autre manière de se représenter le déroulement de l'événement passé, celui de la déportation des Musulmans d'Espagne. Une manière qui permet de voir ce que l'on ne peut voir à travers la seule perspective historienne tant l'imagination et la fiction permettent de dire plus, voire mieux les faits. De plus, nous pouvons avancer que dans cette écriture de l'horreur, le corps est investi de marques qui sont autant de signes, de souffrances, de douleur qu'il renferme et dont il est l'objet dans sa dimension la plus complexe, comme le souligne notamment Isaac Bazié : « Il apparaît le lieu comme excellence de l'inscription d'expériences complexes » (Bazié 2005 :6)

Nous retenons de ces propos, l'idée du dévoilement tabou et de l'exposition symbolique du corps dans sa dimension la plus intime, la plus simiesque, pas seulement au sens de ce qui est caché ou de ce qui est indécent mais aussi dans sa plus extrême souffrance voire sa destruction la plus impudique et la plus inavouable.

À la lecture de *L'Enfant du peuple ancien*, une autre esthétique de représentation du corps violentée s'offre à nous. Il s'agit d'une écriture intrinsèquement liée à celle du spectacle de la violence. En effet, le corps violenté nous apparaît dans son œuvre sous des formes diverses et variées. Dans ce passage, le champ lexical « cri » en tant qu'objet corporel semble étoffer les lignes de ce roman : « Un hurlement déchire le silence. Des détonations. Des imprécations. Une autre vocifération. Plus hachée de douleur. un bruit de course affolée ». (Benmalek 2004 : 28)

Ainsi, lorsque les capacités physiques s'éternisent, la Voix est la seule parole qui peut affirmer encore la présence de la victime. Le corps supplicié ne peut *in extremis* que crier, vociférer, hurler pour panser d'une part sa douleur insoutenable et d'une autre part se sentir encore vivant car la mort le guette de plus près. Ce faisant, de par le cri corporel du massacre des Aborigènes, l'espace de cette violence extrême dégage une atmosphère sempiternellement sanguinolente. Ceci explique que l'auteur veut plonger immanquablement son lecteur dans le contexte historique de la Tasmanie et le sommer d'un discours tragique où l'horreur et la peur semblent être significatives pour rendre compte de la brutalité la plus suprême des événements.

Une autre forme de représentation du corps violenté serait notamment la « douleur corporelle ». L'on pourrait avancer que le corps tel que nous le retrouvons chez Benmalek est « devenue une crypte renfermant un unique objet : la douleur. » (Bourboulon et Sandlarz 2007 : 11) pas dans son sens anecdotique mais dans son essence et sa complexité. Cette douleur incommensurable qui se lit dans *L'Enfant du*

peuple ancien est une affliction traumatique qui terrorise la femme Aborigène Lislei :

Lislei a de la peine à respirer. Elle essaie de se dégager, mais une gifle lancée à toute volée l'immobilise. Terrassée de douleur, elle porte la main à son visage. Sa joue semble déchirée. Le marin la maintient toujours avec force. Lislei lit dans ses yeux qu'il est prêt à recommencer. D'ailleurs, il lève déjà le bras. La terreur est trop forte. (Benmalek 2004 : 125)

Ces processus de destruction qui racornissent et avilissent le corps humain jusqu'à l'inertie sont une manière de faire du corps un territoire qui arbore ostensiblement toutes les douleurs et toutes les terreurs engendrées par la gangue totalitaire. À travers ces lectures diversifiées des romans d'Anouar Benmalek, nous soulignons que tout pouvoir cherche à faire sa marque sur les corps ou que, à l'inverse, le corps est le réceptacle privilégié de la volonté du pouvoir s'inspirant ainsi de l'approche de Foucault que l'acte de massacrer constitue la pratique la plus spectaculaire dont dispose un pouvoir pour affirmer sa transcendance, en marquant, martyrisant, détruisant les corps de ceux qu'il désigne comme ses ennemis.

En guise de conclusion, nous dirons qu'Anouar Benmalek convoque une mémoire « transgénérationnelle » qui rapproche les peuples et les cultures partageant en commun ce « devoir de mémoire » pour faire sortir de l'enclos de l'oubli les minorités reléguées et marginalisées. Par ses romans, *L'enfant du peuple ancien*, *Ô Maria* et *Fils du Shéol*, l'auteur mène un combat contre la discrimination, le totalitarisme et les violences extrêmes. Le corps victimaire se métamorphosant devient « sujet parlant » et incarne le « dire » de l'Histoire longtemps mis à l'oubli. De ce fait, l'écriture à conscience épiphanique se substitue à ce corps manquant, corps qui dévoile ses pires exactions : « La représentation de la violence se comprend donc comme le paradoxe oxymorique d'une négativité positive, c'est-à-dire d'une négativité qui n'est positive que parce qu'elle fait prendre conscience de son caractère inacceptable. » (Myriam Watthee-Delmotte 2002 : 12) Autant dire que cet univers fictionnel apparemment insondable appellera encore et toujours de nouvelles recherches, tant les conduites des hommes dans ces circonstances sont proprement stupéfiantes.

Partager aujourd'hui une mémoire qui fait appel au corps implique une éthique de la représentation. On comprend que la quête de mémoire traditionnellement liée à la dimension consciente et phénoménologique de l'individu se voit sujette aujourd'hui à la gangue de la technologie, dont la célérité de la diffusion numérique. Ceci dit, le corps se doit de développer une voix authentique à même de capturer l'attention, car c'est grâce à ses capacités de perception qu'il serait possible d'accéder au recouvrement d'une mémoire, laquelle passe indubitablement par un corps sans sépulture.

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMARI DE TIZI-OUZOU
UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE
doctorante en science des textes littéraires
miryama_rahmani@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

BENMALEK, Anouar (2008). *Ô Maria*, Paris : Le Livre de Poche.

BENMALEK, Anouar (2004). *L'Enfant du peuple ancien*, Paris : Le Livre de Poche.

BENMALEK, Anouar (2015). *Fils du Shéol*, Paris : Calmann-Lévy.

BOURBOULON, Véronique, Éric SANDLARZ (2007). *De la violence politique au traumatisme*, Paris : L'Harmattan.

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (2002). *La Violence : représentations et ritualisations*, Coll « Structures et pouvoirs des imaginaires », Paris : L'Harmattan.

BAZIE, Issac (2005). « Le corps dans les littératures francophones », *Études Françaises*, Volume 41, Numéro 2, 5-8, [en ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2005-v41-n2-etudfr963/011374ar/>. Consulté le 28 mars 2018.

Judit LIPTÁK-PIKÓ

La question de l'attention esthétique dans quelques romans de Marie Darrieussecq

Les trois notions clé du colloque VAP sont : la vitesse, l'attention et la perception. Ces trois sont intimement liées les unes avec les autres tant il est difficile de parler seulement de l'un des constituants de la triade sans évoquer les deux autres. Je vais pourtant me pencher davantage sur la notion de l'attention qui se trouve depuis un certain temps dans le centre d'intérêt de plusieurs théoriciens de la littérature, notamment dans celui d'Yves Citton et de Jean-Marie Schaeffer. Si je vais évoquer quelques éléments de leurs réflexions en matière de l'attention, c'est pour mettre en lumière certains procédés d'écriture de Marie Darrieussecq en phase avec la question de l'attention.

Yves Citton et l'écologie de l'attention

Nous avons tous déjà entendu parler ou fait l'expérience d'une certaine façon de ce qui frappe notre société contemporaine : la crise de l'attention. Trop de courriels, de messages, de coups de fil auxquels il faut répondre, de notifications Facebook qu'il faut consulter – bref, le travail sous un mode de multitasking. Yves Citton dans une conférence donnée à l'université de Montréal (Citton, 2016a, 2016b) nous signale que le phénomène de la crise de l'attention date de l'époque du capitalisme industriel, c'est-à-dire du début du XIX^e siècle. C'est une autre notion, celle de *l'économie de l'attention* qui est en usage depuis l'apparition d'Internet pour refléter cette tendance qui a rendu l'attention l'une des ressources les plus chères dans nos sociétés des écrans. C'est notre attention qui est vendue aux enchères symboliques organisées par Google ou par Facebook qui nous bombardent de publicités en échange de l'utilisation gratuite de leurs services. Citton remarque (Citton, 2014) que la logique économique de l'attention est basée sur une conception fondamentalement individualiste de l'attention et ainsi ne se rend pas compte de milliers d'autres facettes du phénomène. Dans son interprétation, l'attention est beaucoup plus une question d'environnement qu'une question d'économie, c'est pourquoi il préfère parler non plus d'économie mais de *l'écologie de l'attention* au lieu d'économie. À part l'attention individuelle, Citton distingue encore deux types d'attention : *l'attention conjointe* (p.ex. l'attention d'un intervenant est influencée par l'attention que le public porte à ses propos) et *l'attention collective*, c'est-à-dire l'attention d'un certain groupe de gens qui est concentrée vers un sujet précis à travers de canaux médiatiques (comme la télévision ou les journaux). Cette attention collective nous dote d'une série de filtres sensoriels (ou clichés, si l'on veut) qui influencent la façon dont nous percevons le monde qui nous entoure. Ces clichés sont à la base d'un autre type d'attention, *l'attention automatique* dont nous nous servons chaque fois quand nous voulons identifier un objet et décider s'il présente

des dangers ou non. L'attention automatique en même temps qu'elle est indispensable à notre survie quotidienne, pose certaines limites à notre perception.

La liste continue, Citton distingue encore plusieurs types d'attention au niveau individuel (p.ex. l'attention réflexive, latente, numérique ou algorithmique, etc.), mais pour passer à la relation de l'attention avec la littérature, concluons sur le fait que Citton réussit à intégrer un côté environnemental et sociétal dans le modèle essentiellement individualiste de l'économie de l'attention et crée ainsi le modèle essentiellement collectif de l'écologie de l'attention dans lequel l'attention n'apparaît plus comme une ressource d'exploitation mais plutôt comme un réseau interpersonnel plus adapté à la description de notre société contemporaine numérique.

Jean-Marie Schaeffer et l'attention esthétique

C'est un autre théoricien de la littérature, Jean-Marie Schaeffer qui se propose d'étudier les différentes modalités de l'attention dans un cadre littéraire en s'appuyant sur les derniers résultats de la psychologie cognitive, de la neuropsychologie et des théories de l'attention dans son livre intitulé *L'expérience esthétique* (Schaeffer 2015). Schaeffer part de l'hypothèse que voici : l'expérience esthétique faisant partie des expériences communes du monde, met en œuvre nos ressources cognitives et émotives communes mais sous une modalité d'attention spécifique.

Dans un premier temps, l'auteur se propose de définir ce que nous entendons par expérience et par esthétique. Les interprétations possibles passées en revue, il constate que le noyau commun de celles-ci est un « ensemble de processus interactionnels de nature cognitive, émotive et volitive qui constituent notre relation avec le monde et avec nous-mêmes » (Schaeffer 2015 : 28). En ce qui concerne la notion d'esthétique, il nous met en garde contre l'éventuelle confusion entre l'expérience esthétique et l'expérience artistique. La relation esthétique ne se limite pas au domaine des œuvres d'art ; tout est susceptible d'être investi esthétiquement, c'est-à-dire sous une certaine modalité d'attention spécifique. Cette modalité d'attention, Schaeffer la traite dans la suite sous le nom de l'attention esthétique et la met en contraste avec l'attention standard.

Dans un deuxième temps, Schaeffer met en parallèle les deux types de lecteur présentés dans *De l'œuvre au texte* de Roland Barthes et les deux types d'attention ci-haut mentionnés. Le lecteur qui adopte la perspective de l'œuvre et aborde le roman comme un objet de savoir est apparenté à la modalité d'attention standard, tandis que la figure du lecteur qui adopte la perspective du Texte, traite celui-ci comme un support d'expérience, est apparentée à la modalité d'attention infléchie esthétiquement. Si le lecteur du Texte est comme le promeneur désœuvré qui contemple le paysage, ouvert à ses hétérogénéités et à ses multiplicités, le lecteur de l'œuvre agit en cartographe du même territoire et veut le parcelliser, catégoriser.

La question suivante serait de savoir comment distinguer l'attention esthétique de l'attention standard, quels sont les traits symptomatiques du premier. En s'appuyant sur les symptômes établis par Nelson Goodman, Schaeffer distingue

deux composants importants : la densification et la saturation attentionnelles, les deux caractérisées par un surinvestissement attentionnel par rapport à l'attention en régime standard. Lors de la densification, l'attention orientée esthétiquement a tendance à maximiser les possibilités de différenciation continue que lui offre l'objet de l'attention, contrairement à l'attention standard qui privilégie les différenciations discontinues. L'autre composant est la saturation qui résulte en un plus grand nombre de différenciations perceptuelles et conceptuelles que dans le cas d'une exploration non esthétique, c'est dire que nous sommes attentifs à plus de détails, de propriétés différentes que dans l'attention courante. Cette dernière, l'attention courante, est caractérisée justement par l'importance des processus schématisants qui correspondent à une logique de désaturation et à un traitement vertical schématisant. C'est grâce à ces schèmes perceptifs et conceptuels que nous avons l'illusion de vivre dans un monde familier. Les schèmes perceptifs opèrent à un niveau préattentionnel qui nous amène à la théorie de la *Gestalt*. Les schèmes conceptuels nous aident à diminuer la quantité d'information liée à un stimulus et assurent une assimilation aussi rapide que possible de ce qui est nouveau ou inattendu à ce qui est familier. En régime esthétique la dynamique schématisante est contrecarrée, la catégorisation est retardée, au lieu d'une relation de multiple à un, nous privilégions des relations de multiple à multiple, une exploration horizontale multipliant le nombre de propriétés différentes prises en compte. L'attention en régime esthétique est également caractérisée par un mode de traitement parallèle qui favorise une dynamique enrichissant les observations concernant le contexte donné, par contre, dans l'attention courante, c'est le mode de traitement sériel établissant la fixation d'une croyance le plus rapidement possible qui est mise en avant. L'attention en mode de traitement parallèle est distribuée, c'est-à-dire qu'il y a plusieurs points de focalisations simultanés sans tâche perceptuelle prédéterminée à accomplir, nous ne faisons pas le tri entre stimuli pertinents et non pertinents, nous accueillons le paysage perceptif sans discrimination, dans une attitude ouverte qui se traduit par un retard dans l'intégration catégorielle de ce sur quoi l'attention porte, tandis que dans l'attention standard l'attention est mono- et préfocalisée, c'est-à-dire, notre perception est influencée par nos attentes. Tout de même, les dispositifs de préfocalisation ont un rôle important à jouer dans le domaine de l'art, si nous pensons par exemple à l'importance du cadre dans la focalisation de l'attention du spectateur.

Dans la suite Schaeffer porte quelques précisions sur la nature du surinvestissement attentionnel. Il y a surinvestissement guidé par l'attention chaque fois que nos processus d'interprétation automatisés échouent parce qu'ils rencontrent des stimuli qui s'éloignent trop des stimuli familiers.

L'attention infléchie esthétiquement fonctionne non seulement sous un régime parallèle mais aussi polyphonique. Roman Ingarden dans son *Das literarische Kunstwerk* distingue quatre niveaux que le traitement mental doit prendre en charge lors de la lecture d'une œuvre littéraire (c'est le niveau des sons, des mots, des objets représentés et des schématisations). Ces quatre couches sont présentes dans chaque acte discursif mais les différents types de textes littéraires impliquent des focalisations attentionnelles différentes. Ces couches interagissent les

unes sur les autres, c'est pourquoi l'attention que l'on leur accorde est appelée polyphonique et hétérogène.

Récapitulons ce que nous avons appris sur les deux régimes de l'attention qui représentent deux économies cognitives différentes. L'attention standard est caractérisée par une dynamique schématisante et monofocalisée, elle privilégie une démarche sérielle et un traitement monodique. En faisant référence à la psychologie cognitive, Schaeffer propose d'appeler cette dynamique régie par le principe de la sélectivité, style convergent. De l'autre côté, l'attention esthétique, régie par une dynamique de complexification contextualisante, est caractérisée par une démarche parallèle, par une attention distribuée et un traitement polyphonique. Il propose d'appeler cette autre stratégie cognitive régie par le principe de la dépense et par le phénomène de la catégorisation retardée, style divergent. Tandis que le style convergent tend à minimiser le coût attentionnel investi pour extraire une information pertinente, c'est-à-dire il privilégie la rapidité, une forte sélectivité, la hiérarchisation des traitements et l'intégration globale des informations dans une nature gestaltiste et holiste, le style divergent privilégie, quant à lui, une faible sélectivité, le retardement de l'intégration et de la cohérence catégorielle, la déhiérarchisation des traitements et la mobilisation du mode de traitement parallèle.

Marie Darrieussecq et l'attention rhizomatique

Comment alors l'usage de l'attention esthétique et divergente se manifeste-t-il dans les œuvres littéraires de Marie Darrieussecq ? De deux façons, dont l'une – je dirais – réflexive au sens de ce qui fait réfléchir, ou encore ce qui fait réfléchir le lecteur, et l'autre autoréflexive (inéluçtablement réflexive elle aussi), par la présentation de propos autoréflexifs de la part de l'auteur-narrateur dans le corps du texte.

L'attention esthétique se révèle réflexive dans *Le Mal de mer* de Marie Darrieussecq (Darrieussecq 1999) en ce qu'elle incite le lecteur à réinterpréter constamment suite à un procédé d'écriture basée sur un jeu avec le pronom personnel « elle ». L'histoire relate la fugue d'une femme avec sa fille de la maison matrimoniale à une ville de vacances maritime, mais finalement elles seront repérées par un détective envoyé par le mari. Un brouillage constant est présent entre la figure de la grand-mère, de la mère, de la fille, de la mer et même celle d'un requin femelle sous le manteau du pronom personnel « elle ». Nombre de cas, il est impossible de savoir de qui on parle, de quel personnage il est question, ainsi des zones d'indiscernabilité ou de voisinage s'établissent dans le récit. Le lecteur, agissant en dépisteur de signes a beau essayer d'identifier les personnages qui se transforment de grand-mère en petite fille, de petite-fille en mère ou en mer (il y a également un jeu sur l'homophonie de ces deux mots), de nageuse en requin, etc. Dans cette structure, il n'y a pas de point central ni de niveaux hiérarchisés que des plateaux et des multiplicités « reliées entre elles de manière non arborescente » (Sasso et Villani, 2003 : 358), c'est-à-dire *rhizomatique*, pour dire avec un terme proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux* (Deleuze et Guattari, 1980).

Dans la multiplicité des voix, plusieurs dimensions s'entrecroisent par des lignes invisibles sans pour autant affirmer une hiérarchie quelconque et de même, dans les zones d'indiscernabilité des « elles » s'esquisse un *devenir-femme* où chaque multiplicité d'univers féminin est composée de termes hétérogènes. Le lecteur, déboussolé par l'instabilité de cet agencement est invité à faire appel à l'usage de l'attention esthétique mais qui n'aboutira jamais sur une distinction claire des agents. Cette attention esthétique, je propose de l'appeler dans ce cas-là « structure rhizomatique de l'attention » en raison de sa nature divergente et polyphonique.

Marie Darrieussecq et la porosité au monde

L'autre manifestation de l'attention esthétique que je propose d'appeler autoréflexive est présente dans plusieurs romans de Darrieussecq dont par exemple *Le Pays* (Darrieussecq 2005). Par autoréflexivité j'entends un procédé d'écriture qui veut mettre à nu le fonctionnement de l'attention esthétique dans toute sa divergence et sa densification. Plus précisément, le fonctionnement d'une sorte d'attention que si j'appelle esthétique, je ne suis pas sûre d'avoir le consentement de Jean-Marie Schaeffer. Ce type d'attention est non-concentré sur une tâche cognitive (tout comme l'attention en style divergent), mais en plus, il n'est pas motivé par de stimuli exogènes et est tourné vers l'environnement intérieur du sujet. Il s'agit de la pensée spontanée que l'on appelle dans le langage courant, « le vagabondage de l'esprit » qui est accompagnée d'une sensation d'absence à soi. La neuropsychologue, Kalina Christoff et ses collègues (Christoff et al. 2016 : 718-731) citent en exemple deux situations où la pensée naît spontanément : l'une est le cas du conducteur dont l'esprit est porté ailleurs pendant le trajet et gère sa voiture sur un mode apparemment automatique. Ce phénomène est aussi connu sous le nom d'hypnose au volant. L'autre exemple est celui du promeneur solitaire dont les pensées gravitent autour des objets de son environnement, tout comme dans le cas du flâneur barthésien cité par Schaeffer. Selon Christoff, ce vagabondage est rendu possible parmi ces états d'esprit par leur liaison contextuelle au niveau cérébral et neuronal. Je me permets d'ajouter encore un exemple à la liste, c'est le phénomène connu sous le nom d'ivresse ou d'euphorie du coureur que l'on a étudié à la base d'expériences de coureurs réguliers. Les coureurs témoignent d'un état particulier d'être dans le monde où l'espace environnant apparaît non plus comme quelque chose qui devrait être vaincu, mais comme un milieu accueillant (Whitehead 2016 : 183-198). Cette sensation d'aisance est due au fait que les coureurs anticipent un certain niveau de douleur qui n'est pas atteint lors de la course.

Ces états d'absence à soi ou états de vide sont fortement investis dans la plupart des romans de Marie Darrieussecq dont *Le Pays*. La protagoniste-écrivaine du *Pays* porte son attention sur le mode de genèse des pensées spontanées qui va de pair avec une sensation d'effacement de soi :

Peu à peu, en courant, je m'évaporais. Les coureurs le savent, au bout d'un moment on se détache de soi-même. [...] J'étais suspendue. [...] Je devenais j/e. [...] J/e devenais la route, les arbres, le pays. S'absorber dans, absorber le paysage, c'était une

partie de la pensée, une partie de l'écriture. [...] J/e ne pensais à rien. J/e courais [...] Dans le cerveau des masses roulaient, s'articulaient ou s'annulaient, se formaient et se déformaient. [...] Ce qui s'avavançait sur la route c'étaient des sphères jouant les unes autour des autres, un équilibre de chutes et de rebonds, un ensemble de sauts. [...] J/e ne pensais à rien et dans le rien perçaient les phrases, de plus en plus vite (Darrieussecq 2005 : 12-15).

Les pensées spontanées de l'attention divergente ne prennent jamais de forme définitive, elles restent toujours floues, informes comme autant de fantômes. Le flâneur darrieussecquien, pour faire l'expérience de la saturation attentionnelle, n'a besoin d'autre chose que de rester seule, sans rien faire et laisser libre cours à ses pensées spontanées :

La différence entre écrire et ne rien faire est ténue. [...] Le temps se peuple aussi mécaniquement que le vide attire le plein. Ça se met à bouger. Une inquiétude parcourt des meubles, soulève la poussière [...] Des choses remuaient dans la maison. Sur les bords de mon champ de vision, passaient des ombres. [...] Chacun, assis seul, peut faire l'expérience de leur présence. Il se trouve qu'écrire vous tient à une table, dans une grande disponibilité aux fantômes (Darrieussecq 2005 : 71).

Pour conclure, je termine par dire que cette posture mentale qu'est la disponibilité à l'attention esthétique, Darrieussecq l'appelle *porosité au monde* : « Écrire c'est être absent à soi-même, c'est résonner, être poreux au monde, posé là » (Concannon et Sweeney, 2004). Ainsi articulé, il est opportun d'établir un parallélisme entre l'attention en régime esthétique ou comme « porosité au monde » et la ligne moléculaire deleuzienne, ainsi que leur complémentarité respective avec l'attention standard et la ligne molaire. Les lignes molaires nous découpent de façon dichotomique, en établissant des couples binaires autant que l'attention standard schématise notre perception du monde régit par le principe de la sélectivité (Deleuze, 1977 : 151-162). En revanche, les lignes moléculaires s'arrachent à ces dualismes, nous font franchir les seuils établis par les lignes molaires, ce qui revient au même que d'établir les deux catégories du style divergent et du style convergent. Comme si l'attention esthétique et l'attention standard se traduisaient en attention moléculaire et attention molaire avec des concepts deleuziens.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
docteurante
lipjud@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

- CHRISTOFF, Kalina et al. (2016). « Mind-wandering as spontaneous thought: a dynamic framework », *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 17.
- CITTON, Yves (2014). *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Éditions du Seuil.
- CITTON, Yves (2016a). Conférence donnée à l'Université de Montréal, [en ligne] URL : <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/ecologie-de-lattention-et-etudes-litteraires>. Consulté le 1^{er} janvier 2018.

CITTON, Yves (2016b). Conférence donnée à Bruxelles dans le cadre de la série *Pour un numérique humain*, [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=IB1UdzStlIE>. Consulté le 1er janvier 2018.

CONCANNON, Amy, Kerry SWEENEY (2004). *Entretien avec Marie Darrieussecq*, [en ligne] URL : <http://darrieussecq.arizona.edu/fr/entretien-r%C3%A9alis%C3%A9-par-amy-concannon-et-kerry-sweeney-en-mars-2004>. Consulté le 1^{er} janvier 2018.

DARRIEUSSECQ, Marie (1999). *Le Mal de mer*, Paris : P.O.L.

DARRIEUSSECQ, Marie (2005). *Le Pays*, Paris : P.O.L.

DELEUZE, Gilles (1977). *Dialogues*, Paris : Éditions Flammarion.

DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI (1980). *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit.

SASSO, Robert, Arnaud VILLANI (2003). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris : Les Cahiers de Noesis, n° 3.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2015). *L'expérience esthétique*, Paris : Éditions Gallimard. Les numéros de page renvoient à l'édition numérique.

WHITEHEAD, Patrick M. (2016). « The Runner's High Revisited – A Phenomenological Analysis », *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 47, issue 2.

Gyöngyi PÁL

Parcours fictifs dans les œuvres numériques inspirées par *Les Autonautes de la Cosmoroute* de Julio Cortazar et Carol Dunlop

En 1982 l'écrivain Julio Cortázar et sa compagne l'écrivain, photographe et activiste Carol Dunlop prennent l'Autoroute pour un voyage d'un peu plus d'un mois entre Paris et Marseille. Ils se savent atteints tous les deux d'une maladie incurable, ainsi l'histoire de ce dernier voyage commun se fonde dans la « grande totalité impersonnelle » qu'est l'autoroute. Ils documentent par un journal de bord, par des lettres, des photos et des dessins leur parcours et les rencontres surprenantes qu'ils font aux arrêts sur les aires d'autoroute. L'ouvrage paru en 1983 a inspiré plusieurs auteurs pour entreprendre un parcours suivant des contraintes, mais qui étendent le jeu oulipien et pérecquien en réalisant une œuvre numérique. Tous ces trois livres se concentrent sur l'impersonnalité et l'intemporalité du voyage.

Le voyage contemporain confronte le voyageur à des notions tel que : la vitesse de déplacement, l'accélération du temps, la réduction de l'espace, la délocalisation, l'isolement, le dépaysement, la mondialisation, le tourisme de masse et la société de consommation. Comme le note Halio Koo (dans son ouvrage sur le voyage, la vitesse et l'altérité dans les œuvres de Paul Morand et Nicolas Bouvier), une déception prend place au XX^e siècle vis-à-vis du voyage :

À mesure que se multiplient les progrès techniques, le voyageur doit en effet affronter une pénible réalité : non seulement le globe terrestre a été exploré de fond en comble, mais le développement considérable des moyens de transport aggrave la situation en raccourcissant encore des distances déjà fort réduites. (Koo 2015 : 18).

L'invention de l'automobile puis celle des autoroutes a causé une mutation dans les moyens de déplacement. Tandis qu'au XVIII^e siècle les déplacements impliquaient qu'il y ait un départ, un voyage et une arrivée, avec l'accélération des moyens de transport le voyage ne devient qu'un intermédiaire entre le départ et l'arrivée et ainsi le trajet cesse d'être un moment de découverte comme le démontre Paul Virilio (Virilio 1991). Le parcours de la distance ne se fait que dans l'attente de l'arrivée. Avec Google Street View plus besoin même de partir, le déplacement bien que virtuel est instantané et donne l'illusion de l'atemporalité et de l'ubiquité.

L'autoroute et Google Street View entrent par excellence dans la catégorie de ce qu'appelle Marc Augé un « non-lieu ». L'anthropologue désigne ainsi les espaces où les gens et les marchandises ne font que circuler suivant le flux et la logique de la consommation. Ainsi les moyens de transport, les grandes chaînes hôtelières, les supermarchés, les aires d'autoroute, les aéroports sont des espaces interchangeables partout sur la planète, l'être humain n'y est que de passage, c'est un endroit que l'on n'habite pas où l'individu reste anonyme et souvent solitaire.

Seul, mais semblable aux autres, l'utilisateur du non-lieu entretient avec celui-ci une relation contractuelle symbolisée par le billet de train ou d'avion, la carte présentée au péage ou même au chariot poussé dans les travées d'une grande surface. Dans ces

non-lieux, on ne conquiert son anonymat qu'en fournissant la preuve de son identité – passeport, carte de crédit, chèque ou tout autre permis qui en autorise l'accès. (Augé 1992 : Quatrième de couverture)

Depuis l'apparition de ce livre de Marc Augé dans les années 1990, le terme a été beaucoup critiqué et il a été démontré que même si pour la plupart des gens ces lieux de passage suivent la logique d'un non-lieu, non-habité et déshumanisant, ces mêmes espaces peuvent être investis et habités par d'autres (les gares par des SDFs, les centres commerciaux par des adolescents qui en font un lieu de rencontre et de glanage, etc.). Michel Lussault propose même plutôt la notion d'hyper-lieu mettant l'accent sur la multiplicité des usages des individus dans ces espaces géographiques uniformisés par la mondialisation (Lussault 2017).

Dans la littérature française contemporaine *Les Autonautes de la Cosmoroute* de Julio Cortazar et Carol Dunlop fascine pour la même raison, car il transforme un lieu apparemment sans intérêt, laid, non romanesque en matière littéraire, en lieu investi par le regard et par les mots. S'il n'existe plus de territoire à explorer, si nous ne pouvons que marcher suivant les pas de prédécesseurs dans un monde uniformisé, ce réinvestissement et réinterprétation ouvrent de nouvelles voies, de récréation à l'infini.

Les deux livres: *Autoroute* de François Bon et *Laisse venir* de Pierre Ménard et Anne Savelli se placent ainsi dans les traces intertextuelles du livre de Cortazar et Dunlop et s'y réfèrent même explicitement au niveau du texte.

Chez François Bon, qui d'ailleurs est très réticent à l'emploi de la notion de non-lieu¹, c'est plutôt l'ordinaire qui est au centre, comme l'insinue la citation provenant de l'*Infra ordinaire* de Georges Perec mis en exergue dans son livre *Autoroute*² : « Comment parler de ces choses communes, comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. » (Bon 2014). Le récit dans *Autoroute* relate un voyage qui prend forme suite à un projet filmique d'un cinéaste de documentaire de renom s'appelant Verne. Verne engage le narrateur qui est un écrivain pour transcrire tout ce qui se passe pendant que lui il filme avec une caméra durant les sept jours du trajet. « On entre sur l'autoroute, on s'arrête, on en sort, il ne s'est rien passé, au nom de la sécurité, de la rapidité du voyage. [...] Ce que je veux, c'est filmer l'ordinaire, jusqu'à ce qu'il prouve cette étrangeté qu'il recèle. » – déclare Verne à son tour (Bon 2014).

¹ Dans un forum organisé par le professeur Alain-Philippe Durand pour mettre en relation les étudiants suivant son cours autour de la notion de non-lieu et les auteurs étudiés, François Bon écrit: « sur cette question de "non-lieu", Alain-Philippe sait que je n'emploie jamais cette notion [...] les non-lieux existent, au moins dans la tête d'A-P Durand et Marc Augé ». Il propose même ironiquement que s'il existe des non-lieux, ils doivent exister des oui-lieux aussi, dont il resterait à démontrer la spécificité. (Durand 2005)

² Le livre de François Bon parut initialement chez Seuil en 1999, mais par la suite nous nous référerons à la version numérisée mise en ligne en 2014 sur le site de publication numérique tierslivre.net initié par l'auteur.

Il s'agit d'un voyage fictif bien que le projet du film documentaire sur l'autoroute fut bien un projet de l'auteur (en tout cas selon le texte *de comment Autoroute et pourquoi*³ publié sur tierslivre.net en 2008). François Bon relate qu'après la première publication d'*Autoroute* (sans l'explication incluse dans les éditions suivantes) le récit a été pris pour un récit autobiographique : « Le livre y est sorti en 1999. J'en étais bigrement fier. Fiction, personnages, dérive road movie, souvenirs de voyage... Et puis patatra : tout le monde a cru que c'était vrai. » (Bon 2008). Pourtant à plusieurs égards le texte jette également le doute. Par exemple dans le premier parking où Verne et le narrateur s'arrêtent il y a un pavillon dans lequel se trouve diffusé un film « Découvrez l'autoroute » à propos duquel une personne anonyme laisse le commentaire suivant dans le cahier d'Or : « L'autoroute, même immobile c'est un voyage. Ça vous est arrivé, prendre un escalier roulant ou un tapis mécanique qui devrait marcher et qui est arrêté ? On a l'impression que ça avance quand même. Ici ça m'a fait pareil. » (Bon 2014). Le récit retransmet si bien la sensation de l'inaction, de l'ennui du paysage, cet effet filmique du road-movie avec le paysage qu'on laisse filer sans vraiment voir et dont on se lasse de regarder, qu'un lecteur relate la fatigue éprouvée lors de la lecture du livre (Durand 2005).

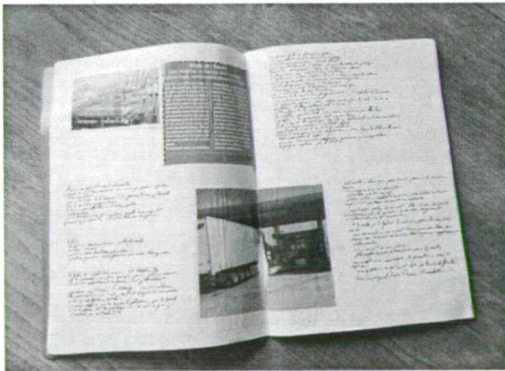
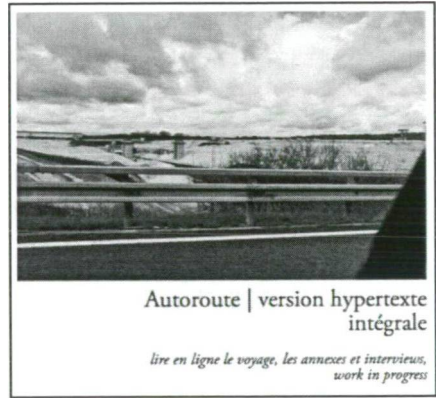
L'effet de réel se manifeste aussi bien à travers la forme du récit que par le style d'écriture de François Bon. En ce qui concerne la structure, le livre se compose de 15 chapitres/récits précédés d'un prologue et suivi d'un épilogue, ainsi que de 8 annexes comprenant listes, notes de frais, détails d'une scène, interview, etc. Il y a la recherche d'exhaustivité dans la forme : « chaque récit devait obéir à un registre spécifique du récit de voyage, en essayant d'en explorer les différents aspects possibles, rencontres inventées, événements imprévus fictifs, mais aussi documentation. » (Bon 2008). Certains personnages imaginaires prennent les traits et la voix d'un personnage réel (par ex : Dinara l'actrice russe), les événements s'inspirent de faits divers réels dans un tissage subtil et indémêlable de la réalité et de la fiction. Les descriptions minutieuses et détaillées présentées dans l'annexe font renforcer l'illusion du réel, ainsi les « Caractéristiques techniques de la caméra numérique DV DXR – 1100 » ou l'« Inventaire quasi exhaustif de la collection Baudot d'objets trouvés sur l'autoroute ». Comme l'explique François Bon : « en produisant deux "nappes" de fiction, dans une illusion différente de réel, on brise l'impression de fiction et on installe l'idée que tout cela tient effectivement d'une enquête, d'un témoignage sur le réel » (Durand 2005). Dans la liste d'objets retrouvés sont décrits des objets ordinaires tels que des biberons, livres, trousse de clés, vêtements que le lecteur imagine facilement pouvoir perdre sur un air d'autoroute, toutefois le lecteur devrait bien commencer à se douter quand la liste se termine par « une machine à coudre et un parapluie ». L'héritage surréaliste décrivant le merveilleux quotidien et la tentative perçue d'épuisement d'un lieu se mêlent aux enjeux de la fictivité/réalité/figure de l'auteur apparus dans la critique littéraire de la fin du XX^e siècle et ces questions se mêlent également à la visualité et aux problèmes liés à la photographie.

³ Source URL : <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1454>. Consulté le 8 mai 2018.

Le réalisateur Verne se lamente : « Si on pouvait n’avoir que ses yeux. Être comme ces boîtes de pellicule vierge, derrière. Je veux être lavé, et recevoir. » (Bon 2014). Tous les problèmes liés à la vue/vision y sont impliqués à partir de la psychologie de la perception (Gestalt psychologie) jusqu’aux problèmes du référent et de la connotation déployés par Barthes. La photographie par sa relation paradoxale avec la réalité semble être au cœur de ses questions :

Aussi bien – c’est une hypothèse que nous avançons – est-il possible que l’évolution sémantique qui a fait passer de la catégorie traditionnelle d’ « autobiographie » à la notion d’ « autofiction », soit, subrepticement, davantage qu’une réaction aux thèses et aux œuvres de « l’ère du soupçon », un effet secondaire et souterrain de la photographie sur nos modèles mimétiques, nos schèmes de représentation. (Montier 2004 : 121)

La photographie intervient dans *Autoroute* à divers degrés : il y a des photos parmi les objets trouvés sur l’autoroute, on trouve des descriptions de polaroids présentés en annexe, ainsi qu’un photographe du nom d’Ishuo, auto-stoppeur pris par Verne et le narrateur, mais des clichés de vue depuis la voiture prises probablement par l’auteur⁴ accompagnent également la version en ligne (voir ci-contre). Dans la republication du livre en version hypertexte sur le site *tierslivres.net*⁵ (édition spécialisée dans le numérique initié par F. Bon) en 2014, soit quinze ans après la parution initiale, on trouve un fac-similé du cahier de préparation avec des photos découpées depuis des magazines.

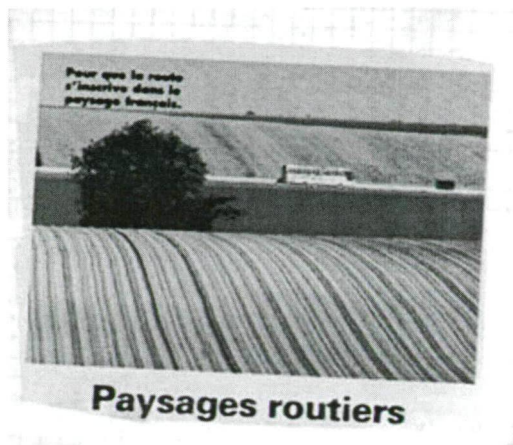


[J]’avais un cahier vert grand format, dans lequel pendant quelques mois j’aurais collé à mesure des coupures de presse, des listes de noms propres, et des histoires entendues, recueillies. [...] à un moment, il y a une liste de paysages qui sont uniquement la description de ces photos. (Durand 2005)

⁴ François Bon le précise dans les notes dans *de comment Autoroute et pourquoi* qu’à l’époque de l’écriture du livre il prenait fréquemment l’autoroute (Bon, 2008, note de bas de page 2).

⁵ Source URL : <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3927#annexe2>. Consulté le 8 mai 2018.

Bien qu'initialement ces photos sources ne furent pas publiées et qu'elles figurent dans un dossier à part sans hyperlien intégré dans le texte de fiction, le lecteur naviguant en ligne peut toutefois faire le rapprochement, vérifier les propos de l'auteur et se rendre conscient du truchement et de l'effet de réel que provoquent les images archétypiques.



Annexe n° 2 : six paysages rectangle, avec accompagnement de six photographies Polaroid de paysages d'autoroute. Ciel. Puis triangle pointe à gauche, effilé, vert dense. Avec bande épaisse mêlée plus jaune dessous, constituerait rectangle parfait, sauf premier tiers à partir de la gauche lancée d'un arbre épais faisant boule comme en expansion, trouant les séparations de couleur. La route juste à hauteur des yeux, donc mince trait blanc des glissières. Puis chute abrupte talus herbeux sur champ labouré jusqu'en bas, occupant presque horizontalement moitié inférieure. À cet instant un autobus blanc avec

lettrages rouges bordés noir traverse le champ, donc sur ligne premier tiers du haut, rien d'autre à l'horizon. (Bon 2014)

Malgré les détails pointus, il est difficile d'imaginer l'image à partir de la description verbale, comme si la recherche d'exhaustivité avec l'énumération des formes et des couleurs et accumulée par les phrases elliptiques provoquerait un effet de trop plein qui se viderait de sens.

Ishuo, le photographe auto-stoppeur, est également un personnage travesti, François Bon le mentionne dans ses notes : « plaisir d'introduire au hasard des routes tel photographe contemporain (le photographe Hiroshi Sugimoto, moins reconnu alors qu'il ne l'est maintenant, sous les traits d'un auto-stoppeur japonais) » (Bon, 2008). Ishuo, le photographe fictif voyage à travers l'Europe pour prendre des photos, toujours la même avec l'autoroute, la terre et le ciel, sans les gens, sans le mouvement dans le but de démontrer que malgré l'uniformisation de l'autoroute, il n'y a pas deux images pareilles. Cette série de photos fictives renvoie à la série sur les vues de mer de Sugimoto⁶. Par la sérialité, par l'utilisation du même cadrage, par le temps de pose long qui efface toute instantanéité (bateaux traversants, oiseaux, vagues, etc.) et événements accidentels, Sugimoto fait resurgir la vision ou l'idée même de la mer, comme image archaïque (vue comme tel par l'homme depuis des millénaires) et archétypique. La connexion est moins évidente, mais Bon se réfère à une autre série de photo de Sugimoto aussi, celle des vues de salle de cinéma⁷. Dans cette série le photographe laisse ouvert l'obturateur de l'appareil durant toute la

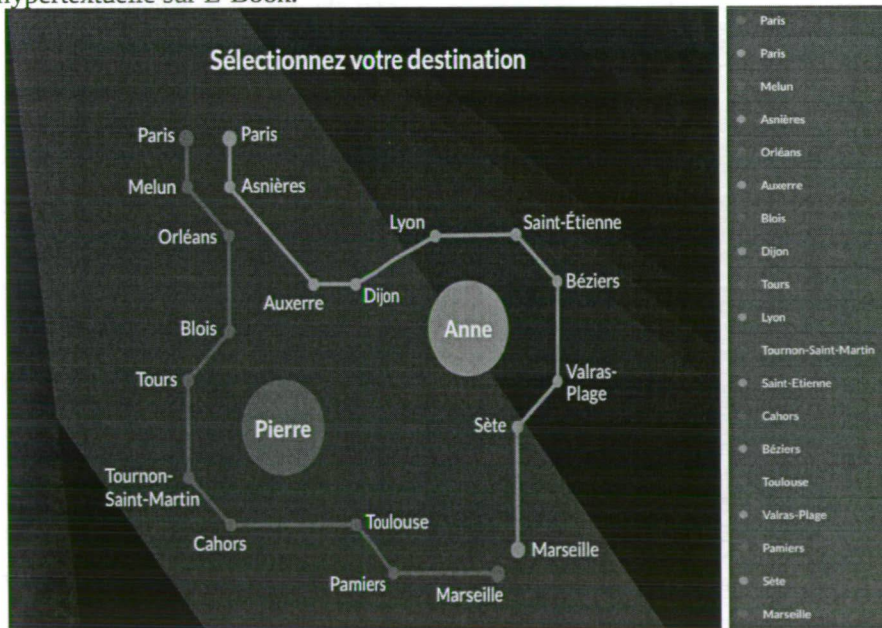
⁶ Source URL : <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1/>. Consulté le 8 mai 2018.

⁷ Source URL : <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7>. Consulté le 8 mai 2018.

séance de projection du film tandis que sur l'image obtenue il ne reste plus aucune trace du film projeté ou des spectateurs, seulement la salle vide et l'écran blanc. Cette disparition devient le symbole de ce vide-plein qui est propre de l'autoroute et de la « surmodernité » dans la société contemporaine.

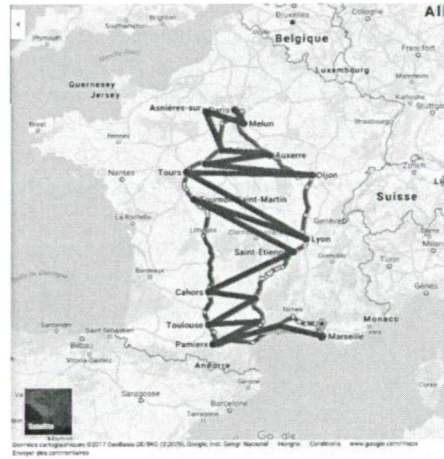
Grâce à la forme hypertextuelle, le discours sur la genèse du livre et les documents visuels de la version en ligne se mettent à fonctionner comme partie intégrante de l'œuvre, « se fictionnalisent » et participent à la prise de conscience du lecteur de « la transformation et la normalisation du réel » (Durand, 2005). Les hyperliens sont comme des passages, comme les portes sur les grilles séparant l'autoroute du paysage/de la terre/du territoire habité, des portes qui n'attendent que d'être franchies.

Les paysages qui se vident apparaissent dans un autre contexte dans le livre *Laisse venir* de Pierre Ménard et Anne Savelli (2014). Ces deux auteurs inspirés également par *Les Autonautes de la cosmoroute* décident de faire un voyage virtuel via Google Street View partant de Paris à Marseille, ainsi qu'ils prennent ensuite le train pour faire réellement le trajet pour se rendre à Marseille dans une résidence d'écriture où ils participent à une soirée lecture présentant l'œuvre en construction. La version finale fut publiée par la suite en version « classique » sur papier et en version numérique dans un format élaboré spécialement pour la lecture hypertextuelle sur E-Book.



Ce dernier dispositif permet la lecture non linéaire du texte, le lecteur peut choisir de tracer son propre chemin de lecture grâce à une carte (ci-dessus à gauche). Le sujet n'est plus l'autoroute, même si le chemin pris (des routes départementales) est évoqué à quelques endroits, ce sont les arrêts dans les villes qui guident le récit,

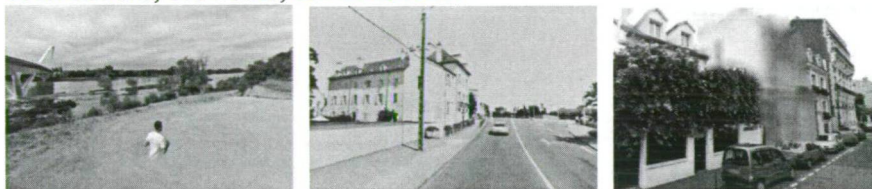
comme si le trajet réel effectué par train entre Paris-Marseille était transposé dans la manière d'explorer le territoire via Google Street View suivant une carte ferroviaire avec des arrêts dans les villes plutôt que les routes virtuelles sillonnant la campagne. En comparant la carte-guide du livre avec le tracé reconstitué sur une carte Google Maps (ci-dessous à gauche), le degré symbolique de la carte insérée dans le livre se voit d'autant plus. Le choix des villes est guidé par les attachements personnels des deux auteurs, les souvenirs d'enfance ou d'êtres chers venant de la région, etc. En suivant les fléchettes du livre numérique (vers l'avant ou vers l'arrière), il est possible de lire le texte de manière linéaire (voir l'image du guide de navigation ci-dessus à droite) comme dans la forme papier, où d'étape en étape les villes sont présentées par l'un des deux auteurs puis par l'autre se donnant la parole dans un semblant de conversation.



Or retracée sur la carte géographique cette illusion de linéarité se révèle être un zigzag et cette forme chaotique s'accroît par les hyperliens imbriqués dans le texte qui font déborder même ce dernier de son cadre livresque renvoyant à des sites Internet, à des récits, à des images ou même à des films en ligne. « Le monde n'est plus lisible, il est navigable » comme stipule la phrase mise en exergue sur le site *étant donnée* de Cécile Portier. Les textes fragmentaires se morcellent davantage par l'insertion des images, décrivent chacun à leur manière l'expérience de l'utilisation de Google Street View, le style de Pierre Ménard étant plus philosophique et généralisant, celui d'Anne Savelli plus personnel et poétique.

L'outil Google Street View, selon le texte de présentation du service, a été développé pour donner l'illusion du lieu, comme si on y était : « Grâce à Street View, explorez des sites célèbres du monde entier, découvrez des merveilles naturelles et visitez des lieux aussi variés que des musées, des stades, des restaurants

et des petites entreprises »⁸. Toutefois, les anomalies dont nombreux artistes s'approprient par captures d'écrans⁹, révèlent l'impossibilité du projet. Dans *Laisse venir* nous retrouvons également des anomalies retenues: des couleurs bizarres, des déformations, des floues, des trous noirs.



Les captures d'écran de Ménard et de Savelli montrent des vues qui sont pour la plupart vides. Ce vide est tout aussi dû au mode de fonctionnement de Google Street View, cherchant les heures creuses pour avoir moins d'informations (plaques d'immatriculation et visages) à brouiller par un flou, qu'au choix des auteurs à montrer des terrains vagues, des sites en constructions, des villages désertés par ses habitants. Ces vues renforcent le sentiment du dépaysement qu'implique, entre autres, la notion des non-lieux. En se donnant comme illusion du réel, Google Street View transforme le monde en lieu fantomatique. Face à ce vide apparent et virtuel est-il possible de se réapproprier le paysage ? Il semble selon ce qu'indique le titre même de l'ouvrage qu'il ne le soit possible qu'avec un mouvement de déplacement au ralenti en « laissant venir » les choses, en laissant surgir les souvenirs, les événements, les lieux, en laissant l'histoire des personnes anonymes croisé nous toucher :

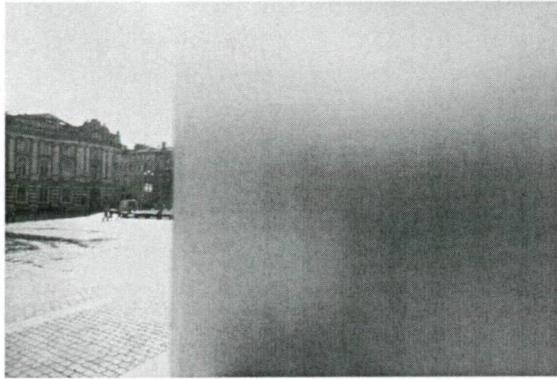
Construire ce que nous voyons. Ici, rien n'est réellement accessible, la flèche nous emporte au loin par saccades floues équivalentes à nos battements de paupière, au rythme de notre respiration. Avancée lente, progressive, comme dans la marche, mouvement propre à la réflexion. (Ménard 2014 : chapitre « Melun »)

Par certaines captures d'écran très photogéniques, la beauté transfigure dans le paysage, ou encore par d'autres endroits l'image devient une invitation à la fabulation. Ainsi à Toulouse Pierre Ménard note ceci :

⁸ Voir notamment sur la page de présentation du service. [En ligne] <https://support.google.com/maps/answer/3093484?co=GENIE.Platform%3DDesktop&hl=fr>. Consulté le 30 septembre 2017.

⁹ La page Wikipédia de Google Street View en énumère certains ainsi qu'un article du journal *The Guardian* publié en 2012, [en ligne] <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/feb/20/google-street-view-nine-eyes-in-pictures>. Consulté le 30 septembre 2017.

Et sur la place du Capitole, un moment d'absence, à un endroit très précis, comme une porte invisible dans l'espace, l'image se trouble et l'on glisse de l'autre côté du miroir.



À défaut d'une vision cohérente du territoire seul le désordre des différentes strates peut être évoqué. La dimension temporelle s'inscrit dans les images comme le constate Pierre Ménard : changement soudain de saison d'une avancée à l'autre, ou changement météorologique. Le récit se compose à l'image de ce désordre temporel et spatial, de strates de mémoire, de temps, de discours, de récits littéraires, de citation ou évocation d'autres textes littéraires et démontre ainsi la complexité des lieux.

La vitesse du déplacement redéfinit la nature du regard que le voyageur pose sur le monde, mais les paysages qui se vident de sens n'attendent qu'une réappropriation : le dispositif numérique avec la liberté du choix du cheminement invite le lecteur à s'impliquer et repeupler par ses souvenirs et ses rêves les non-lieux/hyper-lieux sur un mode tout aussi bien de l'attention que de l'inattention. Le lecteur devient co-auteur de cette lecture hyper-attentive¹⁰, fragmentée et infinie, ouverte aux liens extratextuels et se formant au hasard des clics. La banalité au sens de ce qui ne devrait pas attirer notre attention fait interruption dans le texte, le transforme en non-lieu vidé de sens, mais pour celui qui y prête attention un nouveau sens semble émerger, une narration hyper-médiatique à l'allure chaotique mais en réalité structuré par sa technicité.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
post-doctorante
pal_gyo@yahoo.fr

¹⁰ La notion d'hyper-attention ou attention partielle et plurielle suscite un débat entre les partisans du livre papier et du livre numérique, pour les premiers la lecture hyper-attentive qu'implique un livre hypertextuel appauvrit le lecteur qui devient incapable de structurer le flux des données, tandis que pour les partisans du livre numérique il s'agit de l'émergence de nouvelles formes de narration où le lecteur devient justement celui qui ordonne les données à son gré et son plaisir. (Larizza 2012)

BIBLIOGRAPHIE

BON, François (2014). *Autoroute*, Paris : Seuil [1999]. [en ligne], publié sur tierlivre.net : <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3927>. Consulté le 30 septembre 2017.

BON, François (2008). *de comment Autoroute et pourquoi*, [en ligne] <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1454>. Consulté le 30 septembre 2017.

BON, François (2015). *Autoroute / Le Cahier de rêve et de préparation*, [En ligne] <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3929>. Consulté le 30 septembre 2017.

DURAND, Alain-Philippe (2005). *Forum au jour le jour sur Autoroute avec des étudiants de Rhode Island*, [en ligne] <http://www.network54.com/Forum/377876/thread/1111684139/1/F.+Bon%2C+Auto+route> Consulté le 30. 09. 2017.

AUGÉ, Marc (1992). *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil.

KOO, Halia (2015). *Voyage, vitesse et altérité selon Paul Morand et Nicolas Bouvier*, Paris : Champions.

LARIZZA, Olivier (2012). *La Querelle des livres. Petit essai sur le livre à l'âge numérique*, Paris : Buchet-Chastel.

LUSSAULT, Michel (2017). *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies politiques de la mondialisation*, Paris : Seuil.

MÉNARD, Pierre, Anne SAVELLI (2014). *Laisse venir*, Marseille : La Marelle.

MONTIER, Jean-Pierre (2004). « Traces de soi en régime totalitaire », in Jean-Bernard VRAY, Danièle MÉAUX, *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne : P.U. Saint-Étienne.

PORTIER, Cécile (2012), *Étant donnée* site de fiction numérique multimédiatique. [En ligne] <http://etantdonnee.net/>. Consulté le 30 septembre 2017.

VIRILIO, Paul (1991). *Dromologie : logique de la course* (entrevue). [En ligne] Archivé sur wikiwix : <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.multitudes.net%2FDromologie-logique-de-la-course%2F>. Consulté le 30 septembre 2017.

Quand écrire la vitesse fait son cinéma : *Fairy queen* d'Olivier Cadiot

La vitesse est un élément fondamental de l'écriture cadiotienne comme le constate Michel Gauthier dans son livre *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*. Gauthier observe cette caractéristique chez l'écrivain français à travers l'étude du roman *Le Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002)¹.

Dans cet article, je propose l'analyse d'un autre texte d'Olivier Cadiot², *Fairy queen*, paru la même année, qui montre des traits similaires au *Retour*. Ainsi, pour reprendre les mots de l'auteur, dans le cas de cet ouvrage aussi, « [l]es livres se projettent les uns dans les autres » (Person 2002 : 20) du point de vue de leur thématique et leur écriture. L'œuvre de Cadiot tend à se renouveler à chaque nouveau texte, tout en conservant certains sujets, comme la parodie du militaire ou la féerie, ou certains procédés comme le réemploi de textes antérieurs,³ ou encore certains traits stylistiques qui ont en commun de produire un effet de vitesse. Par conséquent, bien que Cadiot ait apparemment adopté une forme nécessairement différente de celle du livre précédent, certaines constatations de Gauthier sont valables pour *Fairy queen*. En même temps qu'on insiste sur le rôle de la vitesse chez l'écrivain, il est important de noter que cet effet non seulement poétise le texte, comme l'affirme Gauthier (Gauthier 2004 : 31), mais, par moments, lui donne un caractère *cinématographique*. J'utilise ce terme en pensant à deux traits spécifiques du texte : l'usage d'une technique de montage dans l'écriture, et la condensation d'informations dans une seule phrase, qui serait l'*analogon* d'une séquence de film.

Après une brève présentation de *Fairy queen*, je me concentrerai sur la thématique cinématographique qui suggère déjà l'importance des images mouvantes dans ce livre. Ensuite, j'analyserai la manière dont l'écriture crée de la vitesse et la construction du texte à la manière d'un montage aux niveaux du chapitre comme d'unités plus courtes. Et finalement, j'aborderai les phrases qui peuvent rappeler des *séquences* au sens cinématographique du terme, c'est-à-dire, des suites de plans qui définissent des épisodes distincts.

Fairy queen raconte la préparation et l'arrivée d'une fée-poète à un déjeuner chez Gertrude Stein et une lecture-performance qu'elle y fait. Le roman se divise en courts chapitres qui suivent un ordre chronologique. Le texte est dominé par la voix à la première personne de la fée, mais de temps en temps une voix de narrateur

¹ Je l'appelle par la suite *Le Retour*.

² Olivier Cadiot (1959–), écrivain français, commence sa carrière littéraire dans l'entourage du poète français Emmanuel Hocquard, et ensuite s'orienter vers le roman ou une écriture qui fond des genres. Son travail est également reconnu par le public et la critique universitaire.

³ Dans un entretien avec Xavier Person, Cadiot dit : « Au lieu de découper les livres des autres, je découpe le mien » (Person 2002 : 20-21).

s'insère dans son monologue, avec des incises au passé simple, comme « pensa-t-elle » (Cadiot 2002 : 9)⁴, de même, les paroles d'autres personnages prononcées dans la présence de la fée apparaissent au discours direct, mêlées aux précédentes. À part les incises concernant la fée, la narration et le monologue de la protagoniste pourraient correspondre l'un à l'autre – par exemple dans la description d'autres personnages –, ainsi la fée a-t-elle pratiquement un statut de narrateur homodiégétique, elle est aussi la seule figure dont les pensées sont exprimées.

Performance à la manière de Pierrot le fou

Avant d'étudier l'écriture cadiotienne dans *Fairy queen*, je discuterai l'ancrage de la thématique cinématographique, qui est ainsi doublement présente. La référence la plus importante⁵ au cinéma se trouve au début du livre quand la fée évoque une scène de film qui a « déclenché [s]a vocation » (20). Je voudrais souligner que la référence cinématographique n'est pas en tant que telle étrangère à l'écriture de Cadiot ; Gauthier en repère une dizaine dans *Le Retour*, dont l'origine est rarement précisée par le texte (Gauthier 2004 : 69–78). Leur statut est difficile à déterminer : comme si la présence de toutes ces images filmiques évoquées contribuait à la féerie du texte en plongeant le lecteur dans des mondes différents, qu'il s'agisse de films qu'il a vus et dont il se remémore, ou de références qui activent l'imaginaire par chaque film qui apparaît. [Dans un entretien, Cadiot désigne les livres comme « des manuels mnémotechniques pour une action qui n'a pas lieu » (Person 2002 : 22). Après la question qui se pose c'est de savoir si la formule n'est qu'une autre manière de désigner l'imaginaire ou s'il s'agit de décrire le texte en tant qu'inventaire d'actions à réaliser. Le livre serait aussi l'inverse du cinéma qui capture la réalité et prive les actions de leur qualité d'actions en les abstrayant – parce qu'elles sont devenues des images.] Dans *Fairy queen*, la référence filmique principale n'est pas nommée, mais la description rend évident qu'il s'agit de *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard, et notamment de la scène où les personnages principaux, incarnés par Anna Karina et Jean-Paul Belmondo, jouent la guerre de Vietnam pour des touristes américains à la plage, pour gagner un peu d'argent.

J'avais vu dans un film des gens, une femme, un homme, pas vraiment, plutôt jeune homme, genre ex-boxeur ingénu, et elle, les yeux écarquillés, slave ? Jeanne d'Arc en vacance ? imitant la guerre du Vietnam à la terrasse des cafés pour les touristes, au milieu d'un voyage sans retour vers le sud.

Ça a déclenché ma vocation.

Elle faisait des avions en piqué, les ailes 45°, vrr, lui l'impact des mitrailleuses, elle en même temps imitait la victime, bridant ses yeux, napalm, forêt, serpents, herbes des marais, temple, gong, voilà l'idée, j'ai commencé à ralentir à l'infini les choses que

⁴ Dans les références à l'œuvre étudiée, *Fairy queen* (POL, Paris, 2002) d'Olivier Cadiot, je n'indiquerai par la suite que la page.

⁵ Nous en trouvons d'autres : par rapport à l'expression de la fée : « se dit-elle en imitant une actrice des années quarante » (11) et la mention d'« African Queen », qui est une allusion au film de 1951 de John Huston sans préciser qu'il s'agit d'un film, mais les détails laissent deviner, car c'est un film connu. Il se peut aussi que le livre comporte d'autres références filmiques.

j'aimais, si on réussit, pensait-elle, elle répétait tout à haute voix comme on le fait devant une glace pour s'entraîner, si on réussit après ça, oh ça ira mieux, plaise à ****, oh je serai heureuse, on pourra vivre au jour le jour et faire la fête dans la réalité ordinaire. (20)

La fée évoque son souvenir cinématographique, qui comme beaucoup de souvenirs, ne donne qu'une reconstitution imparfaite de la séquence et contient l'anticipation de la fin de l'histoire : « un voyage sans retour vers le sud ». La scène commence par le journal de l'homme qui introduit cet épisode dans leur vie : ils dessinent « les champions de la liberté »⁶, pour eux, les communistes, pour gagner un peu d'argent. Mais en voyant des touristes américains, ils décident de jouer la guerre du Vietnam : Belmondo faisant des avions de guerre avec des allumettes, ensuite Belmondo et Karina performant, comme un insert l'indique, « Le neveu de l'oncle Sam contre la nièce de l'oncle Ho ». L'homme vêtu en officier américain, fume et bois du whiskey, en champ-contrechamp Karina visage peinte en jaune, chapeau oriental parle probablement du charabia, leurs plans s'alternent avec des gros plans sur un matelot américain qui les applaudit, et un insert du tigre Esso, du mot Esso, à la fin prennent l'argent des touristes et s'en vont en courant. Pour relever les différences : le lieu n'est pas exact, Karina ne joue pas les avions, elle est déguisée en Vietnamiennne, mais ne bride pas ses yeux, et ce qui est lié à l'imaginaire du Vietnam (temple, forêt, etc.) n'apparaît pas dans ce film, mais dans l'esprit des lecteurs ou spectateurs, enfin il y manque les inserts, qui manifestent la prise de position politique du cinéaste, se référant à la compagnie pétrolière Esso pour souligner le rôle joué par les compagnies pétrolières dans le développement du Napalm (Odde 2014 : 235). Les liens entre *Pierrot le fou* et *Fairy queen* peuvent se trouver⁷ d'une part, dans le rôle de la performance, d'autre part, dans une certaine rapidité, l'agitation des personnages, l'imprévisibilité du scénario qui est en même temps très construit, contrairement à la légende que Godard lui-même a contribué à forger, en qualifiant son film d'« une espèce de happening, mais dominé » qui supposerait, selon Antoine de Baecque, une « invention spontanée, création ex nihilo » qui n'est pas le cas (De Baecque 2011 : 285). L'historien du cinéma trouve néanmoins que le terme « happening » convient bien à ce film :

Le couple « fait de l'art » à sa façon, en transformant sa vie, ses engagements, ses rencontres, en œuvres. Raconter des histoires à des vieux assemblés dans un café, représenter par le mime et le déguisement la guerre du Vietnam à des touristes américains, se faire exploser la tête en bleu, rouge et jaune, sont d'autant d'installations artistes, de happenings ayant valeur de manifestes : lutter par l'art contre la société gaulliste, l'empire yankee, la censure. Dans *Pierrot le fou*, l'histoire surgit toujours dans le film en se matérialisant sous forme d'art, pratique politique, cinématographique et politique des arts plastiques. (De Baecque 2011 : 285)

⁶ Cette expression apparaît dans le film à 57min 27sec dans le journal de Ferdinand (Jean-Paul Belmondo).

⁷ *Pierrot le fou* est aussi connu pour ses nombreuses références littéraires et cinématographiques, comme l'œuvre de Cadiot aussi, n'empêche que ce soit caractéristique propre à beaucoup d'auteurs.

Si les actions de Ferdinand et Marianne dans *Pierrot le fou* valent pour un art implicite, la fée, plus consciente qu'eux, est en train de réfléchir tout au long du livre sur son art, qu'elle désigne par des termes variés : « [il] y a eu le body art, il peut bien y avoir le neuron'art hein ? le vocal-en-relief art ? théâtre direct-brut ? on trouvera un nom plus tard, vaut mieux dire tout simplement Ce sont mes poèmes » (18) ou « poème-Pionnier, son et lumière, descriptions, [...], conte en relief, poème vivant » (56). Le modèle cinématographique contribue ainsi à inventer et qualifier une forme textuelle spécifique à son auteur.

Les deux œuvres se ressemblent également dans la mise en parallèle de l'art et de la vie. L'art fait partie de la vie du couple dans le film de Godard et c'est le moteur du livre de Cadiot, ce qui est signifié d'emblée par le choix d'une artiste comme protagoniste. On peut comme on l'a vu élargir la référence, en la présentant comme fondatrice de l'art poétique de l'auteur lui-même. Un deuxième point commun en effet serait la rapidité, comme on le verra, et j'indique dès à présent un point de divergence qui serait le message politique des deux œuvres et la prise de position artistique qui apparaissent différemment dans *Fairy queen* et *Pierrot le fou*. À part la parodie du militaire, thématique récurrente de Cadiot (Farah 2013 : 109), dans son œuvre romanesque, il s'agit plutôt d'une prise de position dans le domaine de la littérature, et moins d'une déclaration politique comme chez Godard. Si la fée hésite parmi les noms de son art, mais le qualifie de poésie, et Cadiot considère cette déclaration en tant qu'un pas en arrière pour le reste de ses œuvres (Person 2002 : 22), l'écriture de Cadiot unit poésie et roman, comme le dit Alain Farah :

Romaniser la poésie, c'est, au sens propre, "lui donner une apparence de roman", mais c'est surtout, métaphoriquement, la mettre au diapason du genre suprême de notre temps, [...]. Pour le dire simplement : Cadiot prend ce qui est bon dans la poésie (la vitesse, la conscience aiguë de la matérialité du langage, le lyrisme) et laisse tomber ce qui est mauvais (la grandiloquence, le communautarisme des poètes, etc.) (Farah 2013 : 81).

Si nous acceptons les observations de Farah, la révolte de Cadiot s'adresse à la distinction des genres, les conventions et le milieu poétiques du moment où il se tourne vers le roman. Être *entre les genres* correspond à l'art poétique de Cadiot qui, dans des entretiens, parle d'« effet de non-genre » (De Baecque 2010 : 21) par rapport à ses œuvres et dit vouloir trouver « une solution fictionnelle de la position d'un poème à chaque fois. Raconter une histoire qui [lui] permette de situer la parole poétique » (Person 2002 : 22).

À part la vocation de la fée⁸, il y a d'autres moments dans le texte où le cinéma peut intervenir. D'une part la fée raconte parfois la vie « en images » (19, 29), la sienne et celle des autres ; si rien n'indique le type d'image dont il s'agit, comme c'est une continuité d'événements qui doit être représentée, on imagine volontiers des images animées. D'autre part, les derniers paragraphes du récit se réfèrent explicitement au

⁸ Ajoutons que ce n'est pas la première fois que Cadiot se réfère à Godard pour expliquer une technique : dans un entretien avec Xavier Person, il illustre sa méthode avec une anecdote du réalisateur. (Person 2002 : 22)

cinéma ; le texte se termine comme si c'était la fin d'un film : « Fondu au noir, final chanté, adieu ****, et les bruyères s'agitaient dans la campagne, adieu et d'un cœur léger, etc. » (Cadiot 2002 : 93) Après un premier « Adieu », intervient le « fondu au noir », plan de transition qui peut clore une unité dans un film, ou l'achever – ce qui est le cas ici. L'adieu peut plus précisément être interprété comme si la fée en tant qu'actrice disait adieu aux spectateurs, comme les personnages le font dans *Pierrot le fou*. La comédie musicale est une autre référence possible puisque le « final » est « chanté ». Dans le film de Godard, la comédie musicale fait l'objet d'une satire, et Karina et Belmondo chantent deux chansons : « Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerais toujours, ô mon amour » et « Ma ligne de chance ».

Pour résumer, le cinéma apparaît comme un modèle, d'abord parce qu'il présente l'inspiration de la protagoniste qui nous renvoie clairement à *Pierrot le fou* ; ensuite, parce qu'il peut être mis en parallèle avec la thématique artistique du roman, la figure de l'artiste, le genre de la performance et les images en tant que motifs ; et enfin, parce qu'il renvoie plus largement à l'art poétique de Cadiot qui, comme par un geste de révolte, unit poésie et roman.

Écriture de vitesse, montage et flicker film

Après avoir montré le rôle de la thématique cinématographique, j'étudierai comment l'écriture crée de la vitesse dans *Fairy queen*, en m'appuyant sur l'analyse de Michel Gauthier du *Retour*. Plusieurs éléments contribuent à produire cet effet : dans un premier temps, la structure des chapitres et des paragraphes, l'usage de la phrase et du vocabulaire. Dans un deuxième temps, je présenterai l'interprétation de Michel Gauthier qui voit des similarités entre l'écriture cadiotienne et le flicker film, un type de cinéma expérimental caractérisé par le montage rapide.

En premier lieu, il est nécessaire de présenter l'aspect de la page qui est similaire dans certains livres de Cadiot et les rend reconnaissables. Dans *Fairy queen*, comme dans *Le Retour* et le livre suivant de Cadiot, *Un nid pour quoi faire* (2007), le texte se divise en deux types de paragraphes : des blocs de texte de plusieurs lignes – sans retrait à la première ligne – et des phrases de moins d'une ligne, qui se succèdent tout au long du livre. Tandis que dans *Le Retour* les unités plus longues, c'est-à-dire, les blocs de texte peuvent se suivre, dans *Fairy queen* les unités courtes et longues s'alternent systématiquement, donc après un long passage vient un court passage, puis un long, et ainsi de suite dans chaque chapitre. Cette règle n'est rompue que trois fois, les deux premières fois par deux paragraphes de plusieurs phrases (37, 41), une troisième fois de manière plus spectaculaire, vers la fin du roman, ce qui donnera à cette dérogation une autre signification (Cadiot 2002 : 84, 86)⁹.

⁹ Le poème de la fée est omis du texte par un blanc, la phrase « Allez-y, hurle Gertrude. » (60) termine l'un des chapitres, et celle-ci, un peu trop complète, commence le suivant : « J'ai fait un premier poème d'une vingtaine de minutes, ils avaient l'air contents » (61). Vers la fin du livre, quand la structure se défait, la page donne soudain l'apparence d'un poème ou d'une chanson fondus dans le texte : « *Je t'ai pris dans les bras éperdument / On s'est quitté par un beau soir / Avec des larmes dans les yeux / Je t'ai pris dans les bras / Je t'ai pris dans les bras / Je t'ai pris dans les bras éperdument / Deux martins-pêcheurs* »

Les blocs de texte se forment chaque fois d'une phrase, c'est-à-dire, ils commencent par une majuscule et se terminent par un point – ce qui n'empêche tout de même l'usage d'autres signes de ponctuation forte à l'intérieur de la phrase, comme les points d'interrogation et d'exclamation, signes exprimant des modalités ; mais donc qui ne peuvent pas clore le passage, ni grammaticalement ni rythmiquement. Les unités courtes se composent en général de phrases minimales ou elliptiques, souvent d'un seul mot ou d'un groupe nominal.

Dans *Fairy queen*, l'écriture de vitesse est motivée par la retranscription de la rapidité : la fée poursuit une longue course à cause de son excitation ressentie à la suite de l'invitation de Stein, pendant laquelle toutes sortes d'idées traversent son esprit par rapport à son art et par rapport à ce qu'elle voit au moment donné. Gauthier considère que l'écriture de Cadiot suit le principe d'« accélérer, grâce précisément à l'écriture fragmentaire, le débit romanesque pour le poétiser, entendons : le rendre poétic' », et que cette écriture possède deux principes : la pluralité et la brièveté de ses composantes (Gauthier 2004 : 31). C'est valable pour *Fairy queen* aussi. L'auteur nomme deux modes de fragmentation : « le blanc entre les phrases » et la diminution de « l'outil syntaxique à l'intérieur de la phrase » (Gauthier 2004 : 32). Plus généralement, Gauthier interprète les phrases courtes, abondantes dans *Le Retour*, comme signifiant que le personnage est en morceaux (Gauthier 2004 : 9), et l'idée de ce morcellement est valable pour *Fairy queen* aussi, même thématiquement, vu que la fée essaie de se définir de diverses manières, qu'elle émet en même temps plusieurs hypothèses sur ce qu'elle voit. Le critique constate que dans *Le Retour*, la narration rapide reflète la vitesse de la mémoire qui « fait défiler en un tel accéléré les souvenirs que ceux-ci ne peuvent subsister que par bribes » (Gauthier 2004 : 35). Cette affirmation tient aussi pour *Fairy queen* dont la protagoniste s'entraîne en vue de sa performance et « travaille sa mémoire » comme le dit Cadiot, car la littérature pour lui est « une pratique pour se souvenir de choses qu'on va pouvoir dire à je ne sais pas qui et qu'on ne dira jamais » (Person 2002 : 22).

Le caractère morcelé du texte se montre donc aux niveaux du paragraphe et du chapitre. Les paragraphes, d'après les signes de ponctuation, sont constitués d'une phrase, mais sémantiquement se divisent en unités différentes, ce que

/ En bleu électrique / Coupent le paysage. » À la page 86, à cause des enjambements de la phrase, mais ce qui concerne le fond, il s'agit plutôt d'un poème intentionnellement trop simple :

Embrasse-moi là
comme ça
Plonge
ici
Écume blanche
après toi
Noir.

Ici, après le poème manquant de la performance, en dialogue avec soi-même, la fée fait de nouveaux poèmes, sans les nommer en tant que tels. Ainsi, ils sont doublement cachés : absents de la performance et c'est seule la lectrice perçoit, car la fée ne les identifie pas en tant que tels.

j'analyserai dans la partie suivante. Au niveau du chapitre ou de la page, c'est l'alternance des unités courtes et longues qui, par la fragmentation, joue sur la vitesse et le rythme.

Par rapport à la segmentation des chapitres, Gauthier constate que :

Ce blanc est d'ailleurs d'autant plus sensible qu'il ne sépare pas des êtres officiellement distincts. [...] [I]l apparaît en certaine mesure arbitraire et jouit en conséquence pleinement de sa vertu morcelante, ruptrice. Il peut donc devenir le véritable acteur d'organisation rythmique de l'écrit. Il peut aussi, dans ces conditions, rendre plus fragrante l'option parataxique. (Gauthier 2004 : 32)

Si l'usage des blancs semble arbitraire, la question se pose sur son influence, sur la narration, mais encore plus sur la lecture. Faut-il s'arrêter ou enjamber les blancs ? Gauthier suggère deux stratégies : la « lecture analytique » qui ralentirait à chaque blanc ou la « lecture flottante » qui ferait mêler les unités courtes dans le cours du texte, mais il conclut que c'est la signification des unités d'une ligne qui décide la vitesse de la lecture (Gauthier 2004 : 52). *Fairy queen* fonctionne similairement de ce point de vue, les phrases « À table. » (40, 41) ou « Allez-y, hurla Gertrude. » (60) invitent à bouger, mais « Doucement. » (10) « Réfléchissons. » (26, 70) signifient un arrêt. Bien que *Fairy queen* ne se serve pas non plus de beaucoup de connecteurs logiques, « parce que » – à la place de pourquoi – revient plusieurs fois pour relancer en quelque sorte le cours des événements comme une réaction à ce qui vient d'être dit. Les blancs sont des moments de respiration entre les longues phrases prononcées d'un coup du monologue de la fée.

L'effet de vitesse a une composante sonore aussi. Gauthier observe le grand nombre des unités d'un mot dans *Le Retour*, mais tandis que là ce sont souvent des onomatopées (Gauthier 2004 : 14), dans *Fairy queen*, il y en a peu¹⁰, et les unités courtes reprennent plutôt un élément de la phrase précédente ou l'introduction de la phrase suivante qui font dialoguer ces unités séparées par des blancs. Si *Le Retour* se caractérise par une présence abondante des onomatopées pour rendre la sonorité de la parole, *Fairy queen*, quant à lui, se singularise par sa tentative de restituer un langage oral. Cela peut être un hurlement (plus ou moins long) : « du laaapiiin » (42, 43) ou « Deesseeeert » (49), le contexte peut le préciser, le bégaïement : « j'ai-j'ai-j'ai-ren-ren-ren-con-con-tré-P-pi-pi-ca-ca-ca-sso » (47), la prononciation avec accent : « Bar Izi Mad'moi'zelle » (31) ou encore la transcription phonétique d'un mot « on est tranquille, kaaalme, seurêene, comme on dit en français » (34). Les onomatopées contribuent à la rythmique du texte, le hurlement à son tour l'intensifie et le bégaïement la rend saccadée.

Gauthier décrit également par la métaphore du flicker film l'usage des blancs, car ce type de cinéma expérimental, lié au réalisateur américain Paul Sharits, « fait alterner à grande vitesse des photogrammes avec image, en positif ou en négatif, et des photogrammes sans image » (Gauthier 2004 : 64). Sa première interprétation concerne la pulsation, le rythme du film qui serait une métaphore pour l'écriture de Cadiot, elle aussi, fragmentaire et rythmée (Gauthier 2004 : 63). Il voit les blancs

¹⁰ Par exemple « Crac. » (51) et « Vrr. » (57).

entre les paragraphes comme « photogrammes sans image » (Gauthier 2004 : 65), ainsi sa deuxième interprétation, très spécifique au *Retour*, lie le flicker film à l'alternance du noir et du blanc qui crée une vibration, présente à la fois dans la forme et dans le sujet – les motifs de la neige et du noir reviennent, ainsi dans les unités courtes, les expressions renvoyant aux mouvements peuvent être mises en relation avec un fondu au blanc, étant donné que l'unité se trouve entre deux blancs (Gauthier 2004 : 65). C'est une question intéressante à relever dans *Fairy queen* aussi, où la fonction des blancs semble différente. Ils servent notamment souvent à questionner ce qui vient d'être dit, à s'arrêter pour réfléchir (« Réfléchissons. » 26, 70). Dans *Le Retour*, Gauthier regarde ces unités courtes en tant que « didascalies » (Gauthier 2004 : 47) ce qui n'est pas adaptable pour *Fairy queen*, étant donné que des bribes de conversation glissent dans ces unités. En même temps, à certains moments, le fait qu'une phrase apparaisse dans une nouvelle unité rend flottante la référence temporelle : nous ne savons pas pendant combien de temps cela dure, par exemple « Je danse » (80, 83) – il est nécessaire de nous décider sur notre stratégie de lecture.

Montage et séquences

Après la présentation du rythme suggéré par les blancs et les effets de vitesse de l'écriture cadiotienne, je poursuis à présent l'analyse avec des passages qui, par leur composition, donnent l'impression de séquences filmiques. J'ai choisi le terme « séquence », mais donner un nom à ce phénomène n'est pas évident, car les passages en effet évoquent des séquences, mais ce ne sont pas des séquences en entier, seulement des parties – car à l'intérieur d'un chapitre, les passages se placent en continuité les uns avec les autres. L'une des raisons pour lesquelles je trouve cette interprétation pertinente se justifie par la scène évoquée de *Pierrot le fou* : si cette scène déclenche la vocation de la fée, elle fait signe également vers son art poétique, et la référence cinématographique dans ce livre et dans *Le Retour* semble une partie importante de l'imaginaire cadiotien.

Gauthier, en parlant de la poétisation du roman, cite un exemple musical de la vitesse qui produit « des conséquences esthétiques d'envergure » (Gauthier 2004 : 31). Ainsi si la lecture se passe dans la vitesse ce qui force l'imagination à évoquer les éléments lus, dans cette vitesse, cela peut ressembler à une projection cinématographique mentale. Pour accomplir cela, il est nécessaire que le texte comporte des éléments qui peuvent être ceux d'un film. Certaines des grandes unités, qui sont, je le rappelle, toujours composées d'une seule phrase, condensent les éléments suivants : les paroles, les mouvements, le décor, la description des personnages¹¹. Les segments, séparés par des virgules, nous font passer entre l'intérieur et l'extérieur, des paroles d'un personnage aux pensées de la fée en voix *off*, etc. ; apparemment l'action et la diction qui s'enchaînent, et le personnage principal devient narratrice omnisciente. Comme il s'agit de paroles enchaînées, la question qui se pose est : en quoi est-ce différent d'un texte de théâtre ? D'abord,

¹¹ C'est ce que la poète Anne Portugal appelle « poésie en kit ». Elle l'a appelé ainsi dans une discussion personnelle, mars 2015, à Paris.

dans le théâtre, il n'y aurait peut-être pas un autre narrateur. Ensuite, bien que cela ait été représenté au théâtre et montre certaines caractéristiques théâtrales, la page ne convient pas à la présentation conventionnelle du théâtre dans l'écrit qui contient les éléments suivants : la liste des personnages, la didascalie, le nom du personnage qui parle, les paroles souvent en discours direct, et à part quelques mots en italiques, il n'y a pas de différenciation typographique¹². Ou à d'autres moments, la fée évoque des lieux, des événements possibles qu'elle imagine, avec tous ces détails. Théâtre et cinéma peuvent être proches, comme les adaptations théâtrales de Cadiot le montrent, dans le sens où il est question d'une projection mentale. Le metteur en scène Ludovic Lagarde parle ainsi de ses spectacles montés avec Cadiot, à partir des livres de l'écrivain :

On travaille comme ça, comme des monteurs, avec des images. Pour *Fairy Queen*, déjà, je pensais mon travail grâce à des images de cinéma : des mouvements, des déplacements, des indications de regards, des lumières, des cadrages. Pour *Un nid pour quoi faire*, la référence qui s'est imposée est une grande dispute dans la neige, une énorme scène de ménage, qui peut renvoyer au cinéma burlesque. Ce texte produit des sensations en continu, c'est du cinéma permanent : des chromos, des empilements de rituels et de clichés. La question, dès lors, est moins d'inventer une scène de théâtre classique que d'installer un espace de projection mentale, un espace mental de cinéma si l'on veut (De Baecque 2010 : 20).

Bien que Lagarde ne dise pas que le texte lui-même est cinématographique, son approche prend appui sur ses propriétés, car le metteur en scène « cherche à faire valoir la potentialité du réel contenu dans le texte » (De Baecque 2010 : 21), et sa composition cinématographique peut l'être. Pour prendre un exemple, je me référerai d'abord à l'extrait renvoyant à *Pierrot le fou*. Dans le premier paragraphe, la fée décrit les personnages, ce qu'ils font ; dans le paragraphe suivant, elle parle d'elle-même, enfin, dans le troisième paragraphe, elle parle de nouveau de ce que les personnages font, donne une liste de choses qui évoquent la guerre du Vietnam en traînant avec elles des images de la culture générale du lecteur, en une sorte de montage rapide, puis elle passe à ses propres pensées. Ensuite, une voix narratrice décrit ce que fait la fée qui reprend finalement la parole.

Pour aborder un extrait qui n'évoque pas un film précis, citons le début du déjeuner :

Sauvé par le gong, ouf, on redescend, à table, yeeees, du lapin ? cailles fourrées aux pruneaux ? perdreaux aux choux ? suivez l'odeur, couloir couloir couloir, elle accélère, elle doit crever de faim la Gertrude, salle à manger, comment une femme si moderne peut garder encore un côté buffet Henri II ? (40)

Ce passage vient après le vertige de la fée et la phrase « À table. » en alinéa, ce qui laisse supposer qu'on a dit à la fée qu'il est temps de venir manger. Jusqu'à « redescend », cela pourrait être la voix de la fée, « à table » celle de Gertrude ou

¹² Néanmoins, il est important de souligner que le titre fait référence au semi-opéra *The Fairy Queen* (1692) d'Henry Purcell qui est une adaptation d'*Un songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Ces deux œuvres ont pour sujet la féerie, comme le roman et la comparaison de leurs influences, ainsi que l'analyse du rôle du chant dans le roman mériteraient une étude plus étendue que cet article permet.

d’Alice B. Toklas, la suite celle de Stein ou de la fée qui essaient de deviner le menu, ensuite suivez l’odeur serait celle de Gertrude, trois fois « couloir » celle de la fée¹³ qui décrit leur chemin et les mouvements de l’autre femme, ensuite « salle à manger » fait signe de leur arrivée, et le dernier segment est le commentaire de la fée sur le déjeuner de Stein. Bien que les verbes de mouvement soient fréquents dans ce livre, malgré l’ellipse grammaticale, les substantifs qui désignent des lieux ou des objets peuvent exprimer des mouvements ou d’autres détails. Néanmoins, l’écriture de Cadiot fonctionne en montage rapide : les unités signifiantes de la phrase sont séparées chaque fois par une virgule ou un point d’interrogation ou d’exclamation, ce qui encourage la focalisation sur les segments un par un, comme sur les prises de vue.

Pour résumer, le caractère cinématographique des grandes unités peut venir de la condensation des informations concernant tel ou tel moment, comprenant les dialogues, et l’arrangement de ces informations à la manière de montage, et que la vitesse de la lecture corresponde à cette vision.

En conclusion, on peut constater que dans *Fairy queen*, l’aspect de la page, la syntaxe, les figures de style, comme la répétition, les onomatopées, l’imitation du langage parlé et la ponctuation produisent ensemble un effet de vitesse que le récit exige, ainsi que l’usage des blancs, qui créent également une écriture provenant de la cinétique visant le cinématographique. Plus généralement, la référence filmique éclaire un autre point de l’art poétique de Cadiot, par rapport à celui de Godard précisément. L’enjeu se situe sur le plan politique. Tandis que *Pierrot le fou*, dans l’atmosphère de l’époque et du fait de l’engagement de Godard, manifeste une prise de position nette par rapport à la guerre du Vietnam, et plus généralement à l’impérialisme américain, la fée ne fait que penser à un rôle possiblement politique, en réfléchissant sur une performance qui parodierait des militaires. Pour le reste, elle chante et danse dans une certaine légèreté, certes propre à une fée, mais justement c’est la différence entre les deux insouciances : faire ou ne pas faire de l’art politique.

UNIVERSITÉ EÖTVÖS LORÁND – UNIVERSITÉ PARIS 8
doctorante
zsofia.szatmari@etud.univ-paris8.fr

BIBLIOGRAPHIE

DE BAECQUE, Antoine (2010), *Entretien avec Ludovic Lagarde et Olivier Cadiot* : 64e édition du Festival d’Avignon 7 au 27 juillet 2010, dossier de presse : <http://studylibfr.com/doc/6928337/entretien-avec-olivier-cadiot-et-ludovic-lagarde>. Consulté le 16 février 2018.

DE BAECQUE, Antoine (2011). *Godard : biographie*, Paris : Pluriel – Fayard.

¹³ Même si la répétition fait penser à cette caractéristique du style steinien.

CADIOT, Olivier (2002). *Fairy queen*, Paris : P.O.L.

CADIOT, Olivier (2002). *Le Retour définitif et durable de l'être aimé*, Paris : P.O.L.

FARAH, Alain (2013). *Le Gala des incomparables : invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris : Classiques Garnier.

GAUTHIER, Michel (2004). *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Dijon : Les Presses du réel.

ODDE, Thomas (2014). « The Children of Marx and Esso. Oil Companies and Cinematic Writing in 1960s Godard », Tom Conley et T. Jefferson Kline (dirs.), *A Companion to Jean-Luc Godard*, Chichester, West Sussex, UK ; Malden, MA : Wiley Blackwell, 224-242.

PERSON, Xavier (2002). « Un terrain de foot », *Matricule des Anges*, n°41, novembre-décembre, 14-23.

FILMOGRAPHIE

GODARD, Jean-Luc (1965), *Pierrot le fou*, en DVD (2000) : Paris : Opening édition [éd.] ; Boulogne-Billancourt : Gaumont Columbia Tristar home vidéo. 112 min.

Judit KARÁCSONYI

Perception de l'image à travers la novellisation littéraire contemporaine

Affirmer, de nos jours, qu'il existe un attrait mutuel entre littérature et cinéma, entre ces deux formes d'art qui se prêtent, si l'occasion se présente, à se conjuguer ensemble en formant un espace chiasmatisé relègue du lieu commun. Car, de l'hommage rendu à la littérature par les adaptations cinématographiques à la reconnaissance de l'influence exercée par le septième art sur la littérature, les rencontres – admises ou dissimulées – sont nombreuses entre les deux modes d'expression. Le cinéma est de plus en plus souvent cité comme l'une des sources d'inspiration de l'écriture contemporaine, qui est, à son tour, travaillée « de l'intérieur par des références, des allusions et des schèmes représentationnels qui excèdent la seule littérature » (Gris 2012 : 154). La novellisation littéraire contemporaine, c'est-à-dire, la transposition d'un film en œuvre littéraire, est une pratique qui reflète cette fascination réciproque entre littérature et cinéma, ainsi que ce travail qui excède la seule littérature.

Avant d'entrer dans le vif de mon sujet, il semble nécessaire de préciser que même si la novellisation est une pratique littéraire qui est caractérisée par deux tendances contemporaines, la novellisation commerciale et la novellisation contemporaine littéraire, je n'aborderai que son volet littéraire, non commercial. Si l'écart considérable entre les deux volets de cette pratique se traduit à plusieurs niveaux, ce qui est essentiel à souligner c'est la transposition intermédiaire que la novellisation littéraire effectue, du film au texte – et cela, à l'inverse de la production commerciale dont la source est le scénario du film et qui, de ce fait, n'implique qu'un seul médium, celui du texte. Le volet littéraire est caractérisé par le travail des écrivains qui s'inspirent du cinéma pour insérer le film ou une partie du film raconté dans la diégèse d'un nouveau récit (cf. Baetens 2004, 2008) ; en l'occurrence *Le goût amer de l'Amérique* d'Alain Berenboom, *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier, *L'homme qui tua Rupert Cadell* de Thomas Clerc, *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville, *Paradis Conjugal* d'Alice Ferney, *Les fleurs coupées* de Christian Gailly, *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger, *Louange et épuisement d'un jour sans fin* de Didier da Silva, *Johnny* de Catherine Soullard ou *Cinéma* de Tanguy Viel. La novellisation, effectuant une transposition intermédiaire, du film au texte, rend compte, d'une manière exemplaire, de la « condition postcinéma » (Colard 2015 : 14) de la littérature contemporaine, en traduisant une relation « à double sens » (Leutrat 2010 : 15) : devenu matière à écrire, matière à recycler, le cinéma imprègne, à son tour, la littérature de ses techniques et de ses effets, de ses histoires, de sa vitesse, de sa façon de représenter le monde, de notre façon de percevoir ce monde.

Parler de la vitesse, de l'attention ou de la perception dans le contexte de la novellisation revient à relever un double défi, car nous sommes forcés d'examiner

ces concepts complexes, dans un milieu hétérogène qui se trouve en quelque sorte, à la lisière du visible et du lisible ; c'est un milieu où le lisible frôle le visible ; ce qui entraîne que les concepts proposés par les organisateurs du colloque s'offrent à être saisis des deux côtés de la lisière : *vitesse*, *attention* et *perception* cinématographiques à travers le texte littéraire. Ces concepts guideront notre investigation menée afin de pouvoir saisir certaines des pistes de réflexion qu'ils imposent dans le domaine de la novellisation littéraire contemporaine, plus particulièrement chez Tanguy Viel, Catherine Soullard et Nathalie Léger.

Le roman de Tanguy Viel, *Cinéma* s'inspire du dernier long-métrage de Joseph L. Mankiewicz, *Le Limier* (1972), avec Michael Caine et Laurence Olivier dans les rôles principaux. Comme le remarque Rémi Gonzalez, nous avons affaire dans *Cinéma* « à un narrateur cinéphile dont la cinéphilie se limite à un seul et unique film, qu'il prétend avoir vu et revu des centaines de fois, qu'il connaît par cœur, autour duquel tourne toute son existence [...], et qu'il aimerait parvenir à nous faire voir en nous le racontant » (Gonzalez 2014 : 1). Le texte, un récit à la première personne, raconte dans son intégralité le dernier long-métrage de Mankiewicz. Suivant parfaitement le déroulement narratif du film, le narrateur, obsédé par le film, en tente une description analytique, complète et exhaustive en vue de prouver, une fois pour toutes, qu'il s'agit d'un film formidable. Le roman de Catherine Soullard, *Johnny*, est la reprise explicite du western américain de Nicholas Ray, *Johnny Guitar*, sorti en 1954, avec Joan Crawford et Sterling Hayden. La narratrice du roman y relate, d'un seul souffle, dans une longue phrase à perdre haleine, une expérience spectatorielle personnelle dans laquelle récit filmique et histoires autofictionnelles, nourries du passé de sa famille se conjuguent ensemble. Tout comme chez Nathalie Léger, qui s'inspire de *Wanda*, de l'unique long-métrage réalisé par Barbara Loden, actrice et cinéaste américaine. C'est en revisitant les différentes étapes du road-movie de Loden, sortie en 1970, que Nathalie Léger entreprend de retracer, à travers l'histoire de Wanda, la vie de Barbara Loden. Engagée par un éditeur pour rédiger une simple notice de dictionnaire sur Loden, la narratrice devient happée, obsédée par son sujet, à tel point qu'elle finit par en écrire un livre dans lequel elle présente minutieusement le film, plan par plan, retrace la vie de la réalisatrice et déplie en même temps certains épisodes de sa vie et de celle de sa mère.

Il s'agit de projets qui cherchent à réécrire une œuvre cinématographique tout en mettant en scène un spectateur qui devient le narrateur de ses propres expériences de perception cinématographique. Ces auteurs visent à re-donner forme à l'espace montré sur l'écran, à le re-présenter ; ils se proposent donc de rendre lisible l'espace visible du cinéma « par le biais d'un regard intermédiaire, c'est-à-dire une instance narrative qui organise, construit et mène le récit » (Gris 2012 : 156), comme en témoignent les citations suivantes : « je prends la caméra [...] c'est l'histoire qui commence, regardez dans le cadre », « Vous avez mis vos pas dans les miens » « C'est moi qui tisse l'histoire », (Soullard 2008 : 12, 15, 64), « toutes ces choses si visibles, je dois les laisser parler à ma place, non pas à ma place, je suis là aussi, mais ensemble que les images et moi on parle ensemble » (Viel 1999 : 43).

Si l'espace se montre sur l'écran, tandis qu'il s'écrit dans la littérature, la novellisation sera forcément un phénomène qui relie, dans un geste ekphrastique, la perception de l'espace cinématographique et l'acte d'écriture (Ropars 2002 : 12, 43) ; avec l'inscription d'un spectateur-narrateur comme médiateur des deux espaces au sein du récit. Celui-ci raconte – du premier au dernier plan, à la première personne du singulier – le récit filmique qui est à la fois matrice, « support et finalité du discours » (Gris 2012 : 206), en effectuant le passage d'un mo(n)de cinématographique à un mo(n)de littéraire.

Cela implique qu'avec la novellisation, nous abordons, avec les mots de Fabien Gris, la dimension intersémiotique de la littérature, « sa dimension intersémiotique créatrice d'une virtuelle *image-en-texte* » (Gris 2012 : 64). Le lecteur devient le spectateur, à son tour, des images produites par le texte, il devient le témoin de l'émergence du visuel dans l'écriture ; ainsi, le *vu* sillonne le *dit*, même si ce « discours descriptif ne montre aucunement » (Molinié 1998 : 42). L'absence d'illustrations à l'intérieur des œuvres étudiées accentue ou souligne davantage cet aspect. Comme le fait remarquer la narratrice de Soullard : « nous sommes dans les mots [...] ce sont eux qui nous guident, qui traversent les plans » (Soullard 2008 : 12). Assurer le passage d'un espace à l'autre, du *vu* au *dit*, avec des allers et retours incessants, implique que la novellisation est l'histoire d'une transgression : de la transgression de l'espace littéraire vers un extérieur, un dehors constitué par l'espace filmique dont elle devient le supplément – comme le suggère Nathalie Léger aussi par le biais du titre qu'elle choisit, évoquant également le travail de Derrida mené dans le domaine.

L'objectif proclamé de ces œuvres est de rendre compte d'une expérience cinématographique qui marque profondément le narrateur ; ce personnage qui s'insère comme un écran, comme un filtre entre le film et le texte, et qui devient une sorte d'intermédiaire, sans la capacité d'agir dans le monde raconté, certes, mais doté d'un désir d'observer et de creuser ce monde redevenant spectacle sous nos yeux. Doté également d'une capacité de parcourir ce monde, le texte qui est à l'œuvre, le texte que nous lisons sera le résultat de ses expériences, observations et commentaires faits lors du parcours.

Parcourir l'espace montré sur l'écran en vue de le reconstruire, le représenter : vitesse y joue, mais aussi évidemment, l'attention accordée à ce qui et la perception de ce qui est parcouru. La vision d'un film en salle de projection exige un certain type d'attention, et dans le cas idéal, une perception qui entraîne l'identification spectatorielle. Regarder un film aujourd'hui, avec l'intention d'en rendre compte relève tout de même d'une autre façon de visionnage. Les narrateurs ne se rendent plus au cinéma où les conditions de visionnage sont prédéterminées, ils regardent le film fétiche à la maison, sur DVD. Certes, ces nouvelles technologies ne produisent pas les mêmes images que le cinéma, néanmoins, elles permettent aux narrateurs de ralentir ou d'accélérer la vitesse du processus de perception, de l'interrompre, de mettre l'image sur pause, voire de revenir en arrière, de suspendre le visionnage à leur gré ou de le répéter à l'infini. Le développement technologique est donc, en quelque sorte, une condition nécessaire à la naissance de ce type de récit qui reflète une perception, qui contrairement à la perception proprement

cinématographique des salles de projection, permettra non seulement la naissance, mais aussi le maintien d'une attention intense, voire monomaniaque vis-à-vis d'une œuvre cinématographique. Le cas du narrateur de *Cinéma* peut être considéré comme une illustration par excellence de cette monomanie : « je ne les ai digérées qu'au bout de quinze fois, et certaines autres choses, au bout d'encore plus de fois à regarder le film dans tous les sens, en toutes situations, et le confronter avec mon monde à moi » (Viel 1999 : 38). Ensuite, il raconte qu'il a même un cahier pour tout noter sur le film :

[J']ai acheté un cahier exprès quatre-vingt-seize pages bientôt pleines, et je consigne tout dans ce cahier, les impressions faites par chaque scène, à chaque vision une page exprès, c'est comme ça que maintenant je peux dire, tel jour, oui, j'ai pensé ceci, et tel jour cela, je peux retrouver désormais toutes les idées à propos des images, à propos de l'enchaînement des plans, et les effets secondaires, tout est écrit jour par jour (Viel 1999 : 50).

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, la narratrice avoue également son impuissance vis-à-vis de l'attrait que le film exerce sur elle : « je me faisais toujours emporter par le sujet, effarée, effondrée de découvrir que tout avait commencé malgré moi et même sans moi » (Léger 2012 : 27). Les citations précédentes impliquent donc que l'objet filmique est, pour le narrateur, « cet objet paradoxal qui l'égare, lui fait voisiner la folie, mais qui en même temps maintient son attention et sa présence, justifie sa prise de parole [...], qui concentre les regards, active la parole » (Gris 2012 : 206) lors du parcours dont le lecteur devient le témoin.

Ce qui est parcouru et décrit minutieusement, avec une attention d'une vivacité disons extrême est une œuvre cinématographique. Et les auteurs, n'essayant pas de dissimuler l'origine de la dynamique interne de leur texte, dévoilent leur intention d'imiter ou de marquer cette origine. Ils rencontrent, dans un certain sens, le même problème : « comment faire voir ce qu'on ne peut *que* voir, ce qu'on *doit* voir » (Montebello 2008 : 20), comment nous faire percevoir le rapport entre image et mouvement, mouvement dans l'espace, mais aussi dans le temps. C'est, avant tout, l'aventure du cinéma, dit Deleuze, mais aussi celle de cette tendance littéraire contemporaine qu'est la novellisation, comme en attestent les témoignages des auteurs.

Tanguy Viel parle de « l'obsession cinématographique de l'écriture littéraire, à savoir une *obsession de mouvement* [...] qui cherche à *copier le cinéma comme mouvement, [à] faire mouvement dans la phrase* » (Gris 2012 : 356-57). Car – comme Montebello le formule dans le sillage de Deleuze – lorsque nous percevons des images, nous percevons aussi le mouvement qui lie les images (cf. Montebello 2008 : 23) ; le mouvement qui lie les images est retracé par l'écriture, par le mouvement qui lie les phrases. Cet élan de l'écriture, qui la pousse à continuer son mouvement, se reflète dans la forme de monologue intérieur, ininterrompu, sans chapitres, sans paragraphes, sans retours à la ligne de *Cinéma*. Dans un entretien intitulé *Faim de littérature*, animé par Laurent Demanze, Viel parle ouvertement de son désir de créer « une dynamique romanesque qui devrait au cinéma sa modélisation » et de « fabriquer des phrases, en utilisant des outils de grammaire

cinématographiques (vitesse, mouvement, ellipse, montage, cadrage) » (Bertina, Senges, Viel 2012 : 263) ; ce qui explique également sa tendance à écrire des livres relativement courts, tel que *Cinéma*, lisible en deux heures - une vitesse de lecture proche de celle du visionnage du film. Cette même aspiration peut être retrouvée chez les autres auteurs aussi. Rédigé sans ponctuation autre que les virgules, une phrase de longue haleine, le roman de Catherine Soullard se lit également d'un seul souffle, à la manière du visionnage d'un film, au rythme cinématographique. Nathalie Léger explique que la structure fragmentée, qui est un aspect saillant de son texte, lui « permettait d'aller sur le terrain de l'objet qui était décrit, c'est-à-dire un film » (Entretien avec Nathalie Léger 2012). La forme fragmentaire devient l'un des moyens qui assure ce va-et-vient permanent entre le champ scopique du film et celui symbolique de la littérature. Mais cette forme est également censée donner au livre un certain rythme, semblable au rythme filmique, avec les espaces blancs entre deux paragraphes, conçus sur le modèle de l'espace hors-champ cinématographique et représentant ce qui n'est pas raconté, ce qui reste nécessairement non-dit.

En parlant de la relation qui lie le champ à l'espace hors-champ dans un film, il est à considérer que ce qui délimite ces deux espaces, mutuellement impliqués l'un par l'autre, est un geste de sélection, de choix et un geste d'exclusion en même temps, lié en grande partie à l'action du cadrage. En analysant l'opération du cadrage, Montebello insiste sur le fait que le cadre fonctionne comme un moule qui « donne à son contenu une certaine forme », comme « un système clos qui agence les parties », les éléments sélectionnés de l'image. Mais, comme il s'agit d'images en mouvement, « ce qui n'est pas présent dans le cadre n'est pas pour autant absent. Le hors-champ désigne ce qui n'est pas cadré (ce qu'on n'entend pas et ne voit pas), et qui pourtant *insiste* ou *subsiste* dans le présent » de la perception ; de ce fait, l'image cinématographique que l'on voit garde un lien inhérent avec le non-visible, elle est modulée par le non-visible. « Le hors-champ marque donc le fait qu'il n'y a pas de clôture absolue du visible au cinéma. » (Montebello 2008 : 28, 29, 30).

Même si les novellisations étudiées suivent fidèlement la trame narrative du film fétiche, ces reprises intersémiotiques s'écartent tout de même de l'original. Il ne s'agit pas exclusivement du changement de médium effectué lors du processus de la mise-en-texte, les observations, expériences et commentaires personnels des narrateurs ainsi que les focalisations et points de vue adoptés lors de la narration modulent également les perspectives et les accentuations de l'original, constituant une sorte de re-cadrage opéré par la voix narratrice. Le champ cinématographique implique nécessairement un hors-champ, des plis qui surgissent à la surface du texte et dans lesquels l'histoire racontée du récit filmique se prolonge. De ce fait, le hors-champ – le non-visible ou les plis cachés de l'espace cinématographique – reste « un espace toujours actif diégétiquement, investi par le jeu du récit » (Dubois 1990 : 172). C'est justement le hors-champ de l'espace cinématographique qui s'offre au narrateur, c'est dans ces interstices que le narrateur va frayer un chemin, biographique, fictionnel ou autofictionnel, pour investir le récit cinématographique d'un nouveau contenu, de nouveaux plis narratifs ; voilà, comment la modulation va ainsi au-delà de la logique du moule, du cadre pour créer du possible.

C'est le jeu instauré par le champ/hors-champ qui permet l'émergence de l'image, de ce référent étrangement présent et absent à la fois dans le texte. La novellisation exploite justement cette fonction de rendre l'absence présente du hors-champ dans la mesure où elle y accorde une attention toute particulière en vue de saisir quelque chose de ce qui reste toujours et nécessairement invisible, imperceptible dans l'image cadrée du cinéma. Par exemple, la narratrice de Soullard insiste sur le fait que : « jamais on ne verra son cou [...] on l'imagine ainsi, fragile et fier, hors champ » ; et nous voyons ensuite comment le cou de ce personnage, resté hors-champ déterminera, ouvrira la voie à un nouveau pli supplémentaire, ajouté au récit par la narratrice, et pourtant actualisé par les images du film, plus exactement par ce que l'image cinématographique refuse de montrer : « le cou de ce personnage, c'était l'alpha, l'origine de tout » (Soullard 2008 : 18, 19). La novellisation se propose aussi de montrer ainsi que l'on « ne cesse d'interpréter et de voir de nouvelles relations entre choses, et non pas seulement *ce qui* est fait ou *ce qui* l'a fait » (Montebello 2008 : 31). Le narrateur ajoute toujours un nouveau point de vue, supplémentaire, avec le recadrage de l'image cinématographique dans le texte ; supplémentaire, certes, mais toujours impliqué par la logique même de la perception cinématographique. Cette logique, le narrateur de *Cinéma* la formule de la façon suivante : « on ne voit jamais personne d'autre dans le film, qu'eux deux ne se suffisant pas à eux-mêmes, toujours en demande d'une tierce personne » (Viel 1999 : 106-107).

Cette tierce personne, le narrateur-spectateur, qui entame, par l'ekphrasis, la réécriture d'une expérience cinématographique, commence à parler à partir d'un dehors, assuré justement par son statut de spectateur : « nous, on a vu ça parce qu'on est devant l'écran » (Viel 1999 : 65). Ce statut lui garantit la distance que le geste de montrer, de raconter nécessite. Néanmoins, lors du parcours et du dépliement de l'espace cinématographique, la position stable du sujet cartésien se voit modulée avec l'introduction d'une série de jeux d'identification ; l'identification spectatorielle du narrateur abolira la distance entre le film et son spectateur, en brouillant la frontière entre film et écriture : « j'ai oublié mon sexe [...], je m'appelle Johnny, je m'appelle Vienna, et Emma, et le Kid, ma robe est rouge comme celle de Vienna » (Soullard 2008 : 28) ; « ils sont seuls dans le monde, il n'y a plus personne, il n'y a que moi qui reste, mais ils [Vienna et Johnny] ne m'ont pas vu (Soullard 2008 : 83) ; « nous sommes tous contaminés sans le savoir, sans savoir qu'on est plus ou moins Andrew ou plus ou moins Milo » ; « on devient de plus en plus Andrew à ce moment-là du film, je veux dire, de plus en plus c'est Andrew qui devient comme nous » ; (Viel 1999 : 79, 98) ; « [Wanda] est ensevelie sous ce corps sombre devenu informe, disparue sous lui, il pèse, je perds souffle, je suis écrasée » (Léger 2012 : 145).

Comme si, tout d'un coup, nous n'étions plus devant l'écran, comme si les catégories du dehors et du dedans perdaient de leur pertinence : les personnages, les visages du film et ceux du récit littéraire se superposent à la manière du fondu cinématographique ; ce qui s'accompagne de la superposition des différentes strates du temps : le temps n'est plus chronologique, il devient coexistant, comme le dit Deleuze en parlant de l'image-temps. Quand la distance s'efface entre monde et

sujet, réel et imaginaire s'efface, « le monde passe [...] dans le sujet et le sujet fantastiquement dans le monde ». Si « objectif et subjectif, réel et imaginaire ont tendance à ne plus se distinguer », lorsque la distance nécessaire qu'impliquerait le geste de montrer fait défaut entre le film et son spectateur, c'est parce que les images objectives du récit filmique subissent des pauses narratives, « des ruptures [...] par lesquelles s'immisce la pensée subjective d'une absence » (Montebello 2008 : 96, 97), du spectateur-narrateur, dans les interstices que constitue l'espace hors-champ. Ce n'est pourtant pas la subjectivité en elle-même – brouillant la frontière entre film et écriture – « qui importe, mais le fait qu'elle communique avec d'autres temps, [...] avec le temps d'autres vies » (Montebello 2008 : 119), pour que le passé se crée dans le présent, en même temps que le présent : « je voulais conjoindre mon présent et le passé de quelques sentiments vécus par d'autres » (Léger 2012 : 53-54). C'est toute une région virtuelle du passé qui se déploie et s'actualise dans l'espace hybride de la novellisation où des fragments de vies disparates se connectent et se superposent. « [A]ctuel et virtuel, perception [...] et souvenir » (Bergson 1919 : 76) – les deux aspects bergsoniens de notre vie – forment des images, mais l'on ne sait plus exactement ce qui est actuel et ce qui est virtuel, ce qui est réel et ce qui est imaginaire ; les repères spatio-temporels du lecteur-spectateur se trouvent déjoués car le visible s'enveloppe de mondes invisibles, dépliés de l'espace hors-champ cinématographique et actualisés par l'écriture – nous offrant à saisir le temps dans son déploiement, dans ses conjonctions possibles.

Même si cette écriture constitue la voie, l'une des voies qui permettent à la littérature postcinéma de s'affirmer avec un dynamisme propre, cette écriture est simultanément marquée par une certaine mélancolie. Tanguy Viel parle à plusieurs reprises de ce « sentiment que nous arrivons *après*, que toutes les histoires ont été jouées et surtout déjouées » (Tanguy Viel 2008 : 303), de cette « mélancolie inhérente de l'écriture actuelle, venant après des siècles de récits, de fictions [...], et venant désormais après ces arts de l'image, à la puissance incroyable, que sont la photographie et le cinéma » (Gris 2012 : 701). Atteindre la vérité insaisissable du cinéma, qui ne peut être que vue, c'est aussi d'en trouver des suppléments. Le narrateur, sujet à la mélancolie, a beau multiplier les représentations pour remédier à ce qui est ressenti comme incomplet, toujours insatisfaisant : ce qui est recherché apparaît et disparaît à la fois, approprié et perdu simultanément. Même si l'enquête poussée, les visionnages répétés à l'infini exposent un désir de plénitude, c'est un jeu de présence et d'absence, une alternance de la perception et de l'imagination, de l'apparition et de la disparition lui assurant sa structure que le texte littéraire met en scène, dans un effort de suppléer à l'œuvre cinématographique. Essayer de capter le mirage de la chose même, de la présence immédiate, de la perception originare – « la première fois, la fois la plus importante [...] j'essaie de me souvenir la première fois pour moi [...] qu'est-ce que j'ai pu ressentir », « ma chance de retrouver l'esprit de ma première vision » –, c'est aussi faire apparaître l'échec de l'entreprise, son propre échec – « je n'arrive plus à raconter le film » ; « ce qui est dit n'est pas ce qui est filmé » ; « Non, tout ça, c'est vanité de faire parler les images » (Viel 1999 : 77,

78, 79, 109, 43). N'empêche que ce qui ouvre le sens et active le langage, c'est cette écriture, écriture comme disparition de la présence immédiate.

Même si je n'ai pas abordé toutes les pistes qui s'offrent à être explorées en parlant de *la vitesse*, de *l'attention* et de *la perception* dans le domaine de la novellisation littéraire contemporaine, nous pouvons quand même constater, que ce soit chez Viel, chez Léger ou chez Soullard, que l'écriture « cherche dans le cinéma des situations narratives ou des motifs diégétiques qui nourrissent non seulement leur imaginaire mais également leurs réflexions sur la narration et la représentation » (Gris 2012 : 235); sur la narration d'une représentation pré- et coexistante. C'est une façon captivante de montrer comment des fictions littéraires émergent de l'image cinématographique, c'est une façon d'exhiber la fonction de l'image en tant qu'elle est parlée. Et même si, pour citer Montebello, « l'image en soi se déduit doublement de [notre] propre perception comme étant le Mouvement qu'elle ne fait pas, et comme étant aussi la Visibilité qu'elle ne crée pas » (Montebello 2008 : 25) lors de la perception cinématographique. Nous estimons que la novellisation conçoit et parcourt une ligne de fuite qui permet à cette perception de devenir créatrice, de devenir univers, bref, de faire univers à son tour.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
assistante-doctorante
karijudi@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

- BAETENS, Jan (2008). *La novellisation. Du film au roman*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- BAETENS, Jan, Marc LITS (2004). *La novellisation : du film au roman*. Leuven : Presses Universitaires de Louvain.
- BERGSON, Henri, (1919). *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, [en ligne] URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/energie_spirituelle/energie_spirituelle.pdf. Consulté le 18 décembre 2012.
- BERTINA, Arno, Pierre SENEGES, Tanguy VIEL (2012). « Faim de littérature: Entretien », *Fins de la littérature: Esthétique et discours de la fin - Tome I*, Esthétique et discours de la fin in Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), Paris: Armand Colin, 249-270.
- BLATT, Ari J. (2005). « Remake : Appropriating Film in Tanguy Viel's Cinéma », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 4, p. 379–86, [en ligne] URL : <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=37a005cd-2eea-42f5-a9c8-1b4bb9c4472e%40sessionmgr114&vid=3&hid=114>. Consulté le 18 décembre 2012.

- COLARD, Jean-Max (2015). *Une littérature d'après. « Cinéma » de Tanguy Viel*, Dijon : Les presses du réel, coll. L'espace littéraire.
- DELEUZE, Gilles, Félix, GUATTARI (1980). « Années Zéro – Visagété », *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Les Éditions de Minuit, 592-625.
- DELEUZE, Gilles (1983). *Cinéma I.-II.*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- DUBOIS, Philippe (1990). *L'Acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan, coll. « Nathan – Université », série « Cinéma et Image ».
- DUCLOS, Jean-François (2011). *Faire comme si : réécriture et simulacre chez Eric Chevillard et Tanguy Viel*, [en ligne] URL : <http://www.eer.cz/files/2011-2/07-Duclos.pdf>, Consulté le 18 décembre 2017.
- GRIS, Fabien (2012). *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, [en ligne] URL : Thèse de doctorat, Saint-Étienne : Université Jean-Monnet, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>. Consulté le 18 décembre 2017.
- LÉGER, Nathalie (2012). *Entretien avec Nathalie Léger*, Librairie Mollat, Bordeaux, France, [en ligne] URL : <http://www.mollat.com/livres/nathalie-leger-supplement-vie-barbara-loden-9782818014806.html>. Consulté le 18 décembre 2017.
- LÉGER, Nathalie (2012). *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris : POL.
- LEUTRAT, Jean-Louis (2010). « Deux trains qui se croisent sans arrêt », Jean-Louis Leutrat (dir.) *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, Lille : De l'incidence éditeur, 11-110.
- MOLINIÉ, Georges (1998). *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris : PUF, coll. Formes sémiotiques.
- MONTEBELLO, Pierre (2008). *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris : Vrin.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2002). *Écrire l'espace*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes.
- SOULLARD, Catherine (2008). *Johnny*, Paris : Edition du Rocher.
- VIEL, Tanguy (1999). *Cinéma*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- VIEL, Tanguy (2008). *Imaginaires d'un romancier contemporain*, Entretien avec Roger-Michel Allemand, Revue @analyses, vol. 9, n° 4, p. 297-314, [en ligne] URL : <http://www.revueanalyses.org/index.php?id=1217>. Consulté le 18 décembre 2017.

Imola TÓTH

L'écologie de l'attention dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq

Vu sa complexité et ses enjeux multiples, *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq – provoquant de vifs débats autour de l'accusation de plagiat par le site encyclopédique, Wikipedia – se prête à l'évidence à des lectures multiples, fort différentes. Mais chacune reconnaît en Houellebecq le romancier critique de notre société contemporaine et en son nouveau roman un chef-d'œuvre qui à la fois confirme l'œuvre et son auteur tout en les sortant du sillon. Dans ce travail, il s'agira moins de donner une lecture d'ensemble du roman couronné de Prix Goncourt, mais de montrer à travers des études de cas comment Houellebecq met en scène et porte un regard critique sur l'économie de l'attention, telle qu'elle est vécue et subie par notre société contemporaine et sous toutes ses formes.

Avec ses solutions techniques exceptionnelles, de l'intégration d'un épisode polar dans l'intrigue qui met le lecteur dans le monde artistique, au rôle central accordé au chauffe-eau, en passant par l'assassinat brutal de Michel Houellebecq, devenu en l'occurrence un personnage principal, pivot du roman, *La carte et le territoire* nous confronte à un triple bouleversement d'ordre générique, temporel et épistémologique et ce à travers l'orientation arbitraire de notre attention. Les séquences temporelles linéaires brisées, fiction contaminée de réalités ou vice versa, un monde complexe à déchiffrer sollicite une attention démesurée. En effet, ce qui se laisse déchiffrer comme fil conducteur du récit, même si sa linéarité temporelle se voit bouleversée, c'est le parcours biographique et artistique de Jed Martin, protagoniste du roman. Alors que les deux premières parties retracent sa vie, la troisième, celle de l'épisode policier porte sur l'enquête de Jassline menée au sujet l'assassinat de Michel Houellebecq devenu personnage de roman par le procédé de la mise en abyme. Alors, nous sommes confrontés à un autoportrait inédit rajouté aux sujets récurrents chez Michel Houellebecq.

Dans les quatre romans précédents les sujets abordés sont les mêmes : le rejet du capitalisme contemporain et la société occidentale, la dégradation des liens sociaux et la mort de l'authenticité dans le cadre de l'industrialisation, la production en série prédominante. Souvent Houellebecq joue-t-il sur le jeu de temps : le léger décalage ou anticipation temporelle lui permet de dresser un bilan pessimiste de notre monde. Or, ce décalage ne cesse de produire, et ce dans chaque livre, un espace tout autre, lequel au lieu de reconforter le lecteur, ne cesse de le mettre mal à l'aise. Mais *La carte et le territoire* procède, paraît-il, autrement : une tonalité plus douce nous invite à nous interroger sur la fonction de l'art à pouvoir reconduire l'économie vers une écologie.

À vouloir comprendre certains phénomènes attentionnels décrits dans le roman, il est nécessaire de faire un détour autour de *Pour une écologie de l'attention* d'Yves Citton, rien que pour clarifier la terminologie que nous allons utiliser. Citton

constate que l'attention est le nouveau mal du siècle, les phénomènes attentionnels occupent un rôle central dans plusieurs aspects de notre vie, non seulement dans la gestion de nos liens sociaux par exemple, mais aussi dans la consommation ou la production de la fiction, c'est-à-dire dans la lecture, l'écriture ou n'importe quel type de création artistique. Si notre attention est en crise, c'est parce qu'elle est tout le temps exposée à des effets environnementaux. À des effets qui sont en multiplication permanente à cause de l'augmentation de la quantité d'information qui nous entoure. Ayant déchiffré avec finesse les éléments de « nos soumissions quotidiennes et de nos soulèvements à venir », Citton revendique une analyse plus appropriée qui insiste sur les « relations qui tissent notre vie commune » au détriment des analyses qui restent encore enfermées dans l'étude de l'objet. En fonction des directions vers lesquelles l'on tourne le regard et l'écoute, des êtres et des problèmes que l'on saisit, ou des appareils et programmes auxquels l'on prête sens dans tous les sens du mot – on ne cesse de répondre aux exigences consuméristes qui attirent tout individu à la manière des papillons attirés par la flamme. L'enjeu de la mise en garde de Citton consiste à créer les conditions de passage d'une économie vers une écologie voire une échologie de l'attention susceptible de puiser non plus ou pas exclusivement de la quantité de ses finances, mais de la qualité d'une présence que la vitesse passe souvent sous silence. (Citton 2014 : 14). Si le livre de Houellebecq jette cette fois un regard plus humble et indulgent sur notre contemporanéité, c'est parce qu'il redécouvre cet espace expérimenté par l'art où habiter pourra avoir lieu.

Pour résumer les hypothèses de base de la crise attentionnelle esquissée par Citton, nous devons mettre en relief que notre attention subit sans cesse une distraction, elle est menacée et éparpillée par la surcharge informationnelle qui est si symptomatique à notre ère numérique. Par conséquent, notre ressource attentionnelle peut être considérée comme un capital, un bien à la fois matériel et culturel qui a comme caractère inhérent une composante évaluative. C'est que le jugement et la valorisation sont inclus dans la concentration de l'attention. Citton distingue trois types d'attention : l'attention collective, l'attention conjointe et l'attention individuante. Il s'agit de trois différents niveaux de l'attention qui s'entrecroisent et s'enrichissent en créant un écosystème. Ou encore, un *échosystème* attentionnel avec *h*, parce que ces couches attentionnelles superposées produisent des échos, des schèmes. Ceci dit, l'attention se transforme selon les dynamiques de ces trois niveaux et leur relation à notre environnement. Pour pouvoir atteindre une gestion d'attention par laquelle nous serions capables de submerger et tracer de nouvelles voies, il faudrait passer de l'économie (actuellement en vigueur) à l'écologie dans le sens d'un questionnement en termes d'environnement et reconfigurer nos environnements qui conditionnent notre attention de telle manière.

Par la suite, nous nous proposerons de prendre en considération les phénomènes attentionnels en fonction de l'univers romanescque houellebecquien relativement à l'environnement artistique du roman. Nous allons examiner comment le statut de l'artiste et la représentation de la critique d'art traditionnelle sont mis en cause à travers le parcours du protagoniste qui cherche à établir cet « échosystème »

souhaitable. Pour ce, nous allons exemplifier les modulations de l'attention en observant l'activité de l'artiste. La complexité de son rôle englobe une méditation sur l'art et par ses créations, un recadrage réflexif des schémas représentationnels. La représentation exécutée par l'artiste tire sa source d'une perception gouvernée par l'attention, liée cette fois aux traditions capitalistes de la production que Jed Martin finira par éclater et suspendre en vue d'une conception inédite de l'art.

À parcourir les cycles artistiques de Jed, figure clé qui aura le rôle de faire entrer dans la narration l'écrivain Houellebecq, on constate dans un premier temps que son premier cycle artistique débute par une pratique photographique, retracée dans un flash-back analeptique dans la première partie. Jed se plaît à prendre des clichés des objets quotidiens manufacturés retrouvés sur le grenier de son grand-père, et sans le savoir, il crée l'inventaire d'une époque révolue. Le premier élément d'une approche écologique consiste dans l'utilisation d'un ancien appareil, l'artiste était « [...] fasciné par cet objet préhistorique lourd, étrange, mais d'une qualité de fabrication exceptionnelle. » (Houellebecq 2010 : 38) Nous pouvons constater une mise en parallèle de l'artiste et de l'artisan, leur travail créatif souligne l'opposition entre deux époques : d'une part le capitalisme présent, dégradé par cette revalorisation des objets artisanaux, d'autre part nous avons le témoignage d'une époque dépassée, déjà inaccessible. Un contraste important est produit par l'affrontement de la consommation exagérée de produits et la matière, les preuves d'une société qui n'existe plus, une société dans laquelle le travail et la créativité humaine représentaient encore une valeur importante produite par l'investissement attentionnel important.

Il procédait dans sa chambre, généralement avec un éclairage naturel. Les dossiers suspendus, les armes du poing, les agendas, les cartouches d'imprimante, les fourchettes : rien n'échappait à son ambition encyclopédique, qui était de constituer un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel. (Houellebecq 2010 : 38-39)

Ces objets apparemment inutiles, qui passent inaperçus pour les autres, regagnent leur intérêt par l'attention, et donc par la revalorisation exécutée par l'artiste. Malgré l'intention originale de Jed qui consiste à élaborer un catalogue, cette reconfiguration artistique suggère aussi l'éloge du travail manuel et artisanal, accentue un élément immanent de la réalité humaine. Les échos de ce projet restent cependant limités au sein d'un cercle restreint de la vie artistique.

Le lendemain du jour où il obtint son diplôme, il se rendit compte qu'il allait maintenant être assez seul. Son travail de six dernières années avait abouti à un peu plus de onze mille photos. Stockées en format TIFF, avec une copie JPEG de cette basse résolution, elles tenaient aisément sur un disque dur de 640 Go, de marque Western Digital, que pesait un peu plus de 200 grammes. (Houellebecq 2010 : 39)

L'épanouissement de Jed Martin reste donc incomplet, au final tout son travail et tous ses efforts restent mesurables par un nombre limité de liens sociaux et par les photographies accumulées pendant les années de ce projet minutieux. La présentation du résultat implique aussi des éléments qui relèvent du contexte et le champ lexical du capitalisme industriel, une description technique pointilleuse met

en évidence la solitude inéluctable de l'artiste. Nous sommes alors tout au début du passage vers l'écologie, une écologie manifestée jusqu'ici dans le choix du sujet, mais qui ne réussit pas à joindre les dynamiques de la société.

Pendant le deuxième cycle, Jed Martin continue son travail dans le domaine de la photographie, mais il passe au sujet des cartes Michelin, symbole d'une part de la culture routière, d'autre part des habitudes du voyageur et consommateur moderne. Le concept prend sa source « dans une frénésie nerveuse » (Houellebecq 2010 : 62) de la part du protagoniste. La froideur et l'indifférence de Jed Martin sont liquidées dans une attention libre, l'attention automatique des quotidiens est écrasée par le réagencement entre activité et passivité. En dehors du choix du sujet, l'exécution des photographies passe d'une manière particulière, J. Martin utilise des angles spéciaux, une technique fortement élaborée :

Pour l'exposition il avait choisi une partie de la carte Michelin de la Creuse, dans laquelle figurait le village de sa grand-mère. Il avait utilisé un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur de champ. C'est ensuite qu'il avait introduit le flou de distance et l'effet bleuté à l'horizon, en utilisant des calques Photoshop. Au premier plan étaient l'étang du Breuil et le village de Châtelus-le-Marcheix. Plus loin, les routes qui sinueaient dans la forêt entre les villages de Saint-Goussaud, Laurière et Jabreilles-les-Bordes apparaissaient comme un territoire de rêve, féérique et inviolable. Au fond et à gauche de l'image, comme émergeant d'une nappe de brume, on distinguait encore nettement le ruban blanc et rouge de l'autoroute A20. (Houellebecq 2010 : 63)

Le recyclage des cartes est de telle sorte dynamisé par le point de vue individuel de l'artiste, reproduit grâce au mélange de la technique photographique précise et à l'expérience vécue du sujet humain, donc le lien personnel au territoire, par exemple l'accentuation du village de la grand-mère de Jed Martin. Dans la suite de l'histoire, le territoire français est même parcouru par l'artiste et sa partenaire, Olga, et ainsi les cartes photographiées et le territoire ébauchent une autre carte : la carte mentale de Jed. Étant donné que la carte est elle-même une représentation, l'artiste fait apparaître une face cachée par l'éversion de ce mode de représentation. Les normes établies sont alors effacées et mises à l'arrière-plan pour souligner une condition différente. Si nous revenons aux phénomènes décrits par Citton, nous pouvons remarquer que l'idée de l'achat des cartes, donc l'origine de l'œuvre d'art se situe du côté de l'immersion attentionnelle et les cartes sont arrachées du milieu de l'attention automatique en les déformant et les recontextualisant. La réflexion et le titre de l'exposition de Jed Martin indiquent que « La carte est plus intéressante que le territoire », c'est-à-dire le côté humain et vécu de l'espace réel l'emporte sur les représentations schématiques, géographiques de la réalité, et l'artiste est l'un de ceux qui puissent aller rechercher ou puiser dans les segments dissimulés de cette réalité, mobiliser et réinvestir notre ressource attentionnelle.

C'est par l'entremise de l'exposition que Michel Houellebecq, personnage de roman, écrivain de renom, est invité à écrire quelques passages dans le catalogue de l'exposition de Jed Martin. Dans le cadre de notre contexte, nous remarquons que Houellebecq, décrit comme auteur connu et reconnu, donne une légitimité à

l'exposition, définit la haute qualité des œuvres par l'attention concentrée autour de lui et par conséquent autour de cette exposition. L'attention collective, grâce à son caractère transindividuel, joue alors un rôle indispensable dans l'intégration de l'artiste au monde de l'art, voire dans la création même de ce monde. À travers je, c'est nous qui faisons attention et à l'aide des dispositifs médiatiques et une attachée de presse compétente, la présence des journalistes les plus prestigieux, Jed Martin réussit non seulement à observer, mais à manipuler consciemment les modalités attentionnelles qui règnent dans la sphère culturelle, et bien évidemment, le projet a un énorme succès. Nous pouvons lier ce phénomène à l'attention réflexive par laquelle « l'individu peut faire attention aux dynamiques, aux contraintes, aux dispositifs, et surtout aux valorisations, qui conditionnent son attention » (Citton 2014 : 201). L'artiste se trouve au point de rencontre de la demande et de l'offre, l'équilibre est né.

En ce qui concerne le dernier cycle artistique du protagoniste qui voit l'abandon du projet photographique des cartes (abandon subit suite probablement à une attention trop marchande contraignant l'artiste dans des postures inadéquates), le troisième cycle se réalise sous le signe de la peinture avec notamment le projet d'une série des métiers, projet sur la faillite duquel s'ouvre par ailleurs tout le roman. Il est déterminant que le lecteur est d'emblée confronté à ce moment de la crise artistique affichée dès les premières pages. Alors, cet épisode souligné par la panne du chauffe-eau, prend une importance singulière et accompagne le lecteur jusqu'au bout. Ce catalogue, cet inventaire de l'artisanat peut être rattaché à sa première période, la photographie des objets. Les métiers renvoient à l'époque de la reproduction mécanisée des objets, dont aussi les objets artistiques. Jed Martin essaie de préparer la cartographie de la société contemporaine grâce à des portraits qui représentent les modèles à la base de leur fonction sociale. Après de nombreux tableaux de la série des métiers simples et de celle des compositions d'entreprise qui présentent des métiers comme le plombier, le boucher et l'architecte, c'est dans la dernière série qui propose de s'interroger sur le statut de l'artiste : il s'agit d'un double portrait de deux artistes, ou encore de leur rencontre, les plus appréciés de notre époque, celle de Damien Hirst et de Jeff Koons. L'exécution de ce portrait est une tentative échouée, Jed Martin détruit le tableau comme une sorte de prise de position en opposition aux valeurs prétendues de l'art.

Il saisit un couteau à palette, creva l'œil de Damien Hirst, élargit l'ouverture avec effort – c'était une toile gluante d'une main, il la déchira d'un seul coup, déséquilibrant le chevalet qui s'affaissa sur le sol. Un peu calmé, il s'arrêta, considéra ses mains gluantes de peinture, termina le cognac avant de sauter à pieds joints sur son tableau, le piétinant et le frottant contre le sol qui devenait glissant. Il finit par perdre l'équilibre et tomba, le cadre du chevalet lui heurta violemment l'occiput. Il eut un renvoi et vomit, d'un seul coup il se sentit mieux, l'air frais de la nuit circulait librement sur son visage, il ferma les yeux avec bonheur ; il était visiblement parvenu à une fin de cycle.» (Houellebecq 2010 : 29)

L'échec et la destruction sont accompagnés d'une douleur corporelle et d'une violence inhabituelle par rapport à la froideur de Jed Martin. Ces vives réactions concernent aussi le rejet du monde artistique et deviennent par conséquent les

premiers signes de ce qu'il réalisera dans le reste de sa carrière artistique, et qu'on pourra comparer à une expérimentation autodestructrice. Pour ce, il n'a qu'à se retirer et vivre isolé dans une perspective attentionnelle débordante, immersive. Le point culminant de cette vie d'ermite de l'artiste est l'abandon de ses œuvres dans la nature : il dépose tous ses créations dans la nature et attend que les couches végétales les dévorent tous. « Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total. » (Houellebecq 2010 : 413) Ainsi tout dispositif symbolique est aboli, le magma végétal prend place de toute représentation, le degré zéro de la symbolisation est établi.

En contrepartie, le personnage Michel Houellebecq s'est déjà engagé beaucoup plus tôt dans ce mode de vie solitaire. Son assassinat, motivé par le vol de son portrait peint par Jed Martin exécute l'anéantissement symbolique et total de l'écrivain. Son corps massacré et soigneusement disposé sur le tapis par l'assassin, fait penser Jed à une peinture expressionniste de Jackson Pollock : « Les lambeaux de chair eux-mêmes, d'un rouge qui virait par places au noirâtre, ne semblaient pas disposés au hasard mais suivant des motifs difficiles à décrypter, il avait l'impression d'être en présence d'un puzzle. » (Houellebecq 2010 : 278) Le meurtre montre que Houellebecq est dévoré par l'attention collective du public, l'effondrement de l'artiste, de l'œuvre est absolu sur tous les niveaux.

En conclusion, nous pouvons formuler un constat grave : la société décrite dans l'univers fictionnel de Houellebecq n'est pas encore prête à envisager l'éc(h)osystème souhaitable même si l'artiste essaie de mettre en relief des structures attentionnelles différentes pour aboutir à l'effacement de la grégarité et la création des expériences esthétiques valorisées. Le vrai succès tient à une condition impossible qui conjugue reconnaissance et rejet, car tout travail créatif artistique implique du coup un décadage et recadrage du quotidien, une dynamique que l'être humain – épris encore de ce que lui propose la société de consommation – a du mal à supporter. En effet, ces deux, réalité et art, ne vont pas encore de pair.

L'œuvre qui occupa les dernières années de la vie de Jed Martin peut ainsi être vue – c'est l'interprétation la plus immédiate – comme une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine. (Houellebecq 2010 : 414)

Comme Jed Martin, le monde est aussi arrivé à la fin d'un cycle, le choix le plus transparent est de surpasser les traditions de la représentation et opter, d'une manière poussée à l'extrême, pour la décomposition naturelle, pour la possibilité du recommencement, d'un retour à cet état plus authentique et plus proche de la nature. S'il s'agit de la fin de la modernité, alors la carte est finalement détruite, couverte, unie avec la nature, et nous nous retrouvons au seuil d'un tournant crucial, sur un territoire privé d'empreintes humaines. Le vrai but de l'art, aussi de l'écriture, serait de réaménager et réorienter cet environnement inoccupé et de cette façon reconstruire la sensibilité de l'espèce humaine. À partir des réflexions et la

confrontation des idées sur la notion de l'art, le roman fraie le chemin de l'économie vers l'écologie. L'artiste a un rôle formateur de l'attention et il est plus sensible aux changements de son environnement, il constate par avance l'insuffisance du système économique et social existant.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
étudiante en Master
imola.toth95@gmail.com

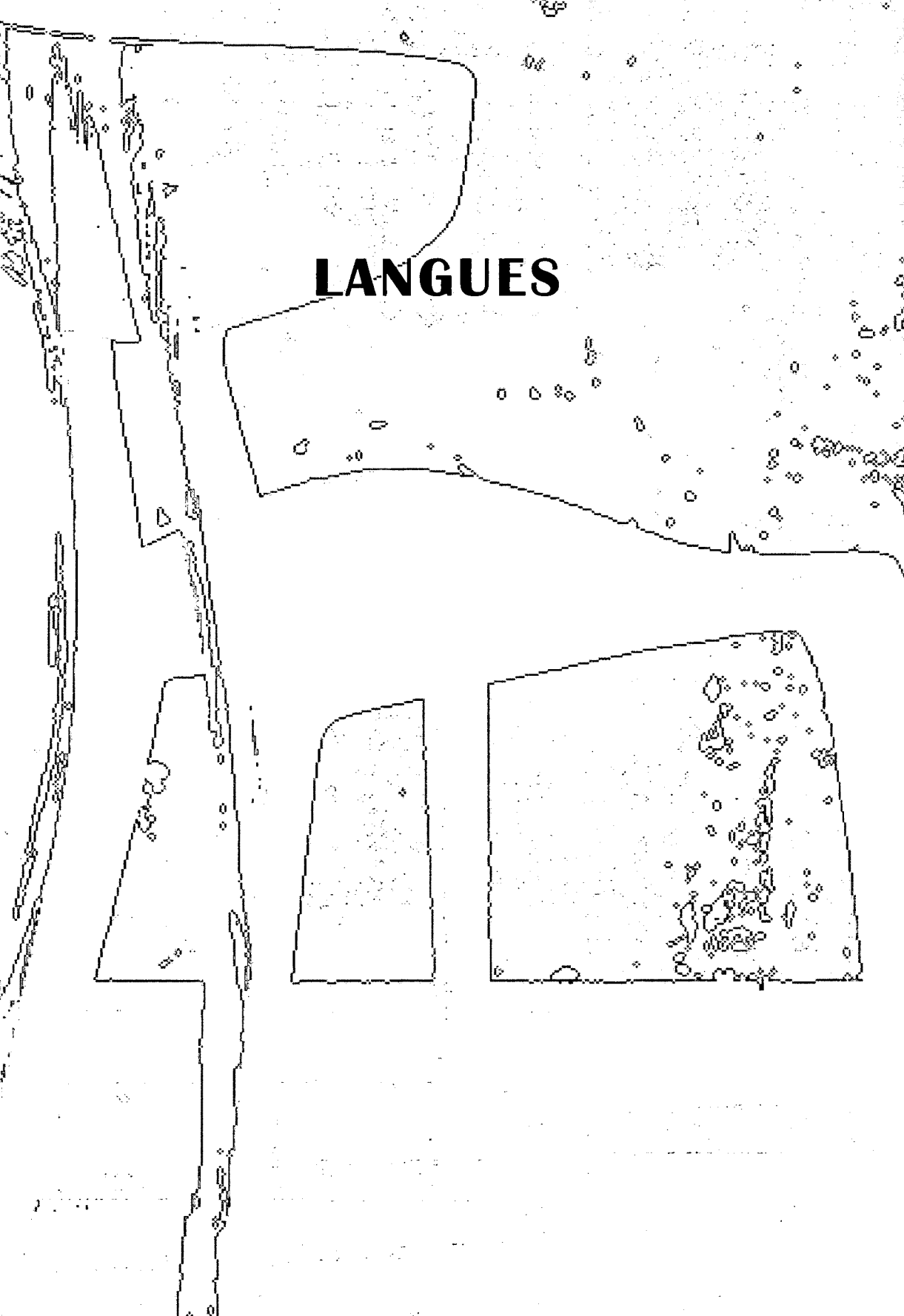
BIBLIOGRAPHIE

CITTON, Yves (2014). *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil.

CITTON, Yves (2016). *Écologie de l'attention et les études littéraires*, [en ligne]
URL : <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/ecologie-de-lattention-et-etudes-litteraires>:
Consulté le 12 décembre 2017.

HOUELLEBECQ, Michel (2010). *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion.

LANGUES



Activation et topicalité des référents discursifs

1 Introduction

La notion de topique et de topicalité se fonde chez Lambrecht (1994) notamment sur l'accessibilité pragmatique des référents topiques, elle-même étroitement liée à l'effort cognitif que nécessite l'interprétation d'un référent discursif. Cet effort cognitif ou coût d'activation (Chafe 1994) est donc en rapport avec le statut d'activation des référents, décrit par Chafe (1994) en termes de « conscience » : un référent actif est ainsi « au focus de la conscience » (*focus of consciousness*) d'une personne. Au cours d'une conversation, ce « focus » de la conscience ne cesse de changer, et ces changements sont reflétés dans le langage. En effet, les locuteurs mettent en place diverses stratégies pour exprimer le changement de ce qui est au centre de leur attention – ainsi que pour interpréter et comprendre ce dont parle leur interlocuteur.

Dans notre contribution, nous présentons l'analyse d'une séquence courte d'un dialogue spontané afin d'observer quelles stratégies prosodiques et syntaxiques sont mises en œuvre dans le flux de parole pour exprimer et comprendre le développement des pensées et les changements constants de « focus » de l'attention. Nous montrerons comment les constructions à dislocation permettent d'exprimer les changements de topique, les digressions ou les contrastes. Nous constaterons que, contrairement à ce qui est souvent noté dans la littérature linguistique, le détachement prosodique n'est pas nécessairement en corrélation avec l'accessibilité pragmatique des référents, mais plutôt avec la nouveauté de la relation topicale, l'expression d'un contraste et les changements de topique.

2 Le topique et l'accessibilité pragmatique du référent topique

2.1 La notion de topique et de topicalité

La définition du topique chez Lambrecht (1994 : 131) s'inscrit dans l'approche de Reinhart (1981), qui décrit le topique en termes d'à-propos pragmatique (*pragmatic aboutness*), ainsi que dans l'approche de Gundel (1988), qui met en corrélation la distinction donné/nouveau avec la distinction topique/commentaire. En effet, les définitions que Gundel (1988 : 210) propose rendent compte d'une part, de l'aspect d'information donnée ou connue du topique et, d'autre part, de la relation d'à-propos qui le caractérise :

Topic Definition : An entity, E, is the topic of a sentence, S, iff in using S the speaker intends to increase the addressee's knowledge about, request information about, or otherwise get the addressee to act with respect to E.

Comment Definition : A predication, P, is the comment of a sentence, S, iff, in using S the speaker intends P to be assessed relative to the topic of S.¹

Le topique d'une assertion dans un discours donné est donc le référent dont il s'agit dans la proposition. Cette dernière relate des informations qui sont pertinentes par rapport au référent topique et qui complètent les connaissances de l'auditeur sur le référent. La relation topicale est ainsi une relation entre un référent et une proposition, et le référent dont il s'agit dans la proposition est le référent topique.

2.2 L'accessibilité pragmatique

La notion de donation (*givenness*) et par conséquent la distinction donné/nouveau (ou connu/inconnu) sont généralement employées dans plusieurs sens : d'une part, dans un sens relationnel, où une information (le topique) est donnée par rapport à une information (le commentaire), qui est nouvelle par rapport au topique ; d'autre part, dans un sens référentiel, où la distinction donné/nouveau décrit le statut du référent d'une expression linguistique à l'égard du statut cognitif du locuteur ou de l'auditeur (Gundel 1988 : 212). Il est à noter que ce n'est pas seulement dans le sens relationnel que la donation est en corrélation avec la topicalité. En effet, comme une phrase doit être reliée au discours précédent (Strawson 1964 : 96 ; Reinhart 1981 : 59), le topique de la phrase doit représenter une information « mutuellement familière ». Autrement dit, les référents topiques doivent être « familiers » à l'auditeur, accessibles par le contexte. La distinction donné/nouveau (connu/inconnu) dans un sens référentiel décrit donc le statut d'un référent discursif à l'égard du statut cognitif du locuteur ou de l'auditeur.

Les référents identifiables, dont la représentation est « connue » par le locuteur, peuvent être caractérisés par un statut d'activation (Lambrecht 1994 : 109) : celui d'inactif, d'accessible ou d'actif. Un référent est actif lorsqu'il est, à un moment donné, « au focus de la conscience d'une personne » (Chafe 1987 : 25). Un référent accessible peut être (i) textuellement accessible lorsqu'il est désactivé après avoir été actif dans le discours précédent, (ii) inférentiellement accessible (ou inférable) lorsqu'il peut être inféré à partir d'un élément actif ou accessible de l'univers du discours, ou (iii) situationnellement accessible lorsque son accessibilité provient de sa présence saillante dans la situation discursive. Enfin, un référent inactif est celui qui est dans la mémoire à long terme d'une personne ; il est donc connu (par conséquent identifiable) par l'interlocuteur, mais non employé à un moment donné du discours.

La « conscience », notion utilisée dans la définition des référents actifs, est comparée à la perception visuelle : la vision fovéale, au « focus » de la conscience, et la vision périphérique, à la périphérie de la conscience. Au cours d'une conversation, le « focus » de la conscience ne cesse de changer, même si, bien

¹ *La définition du topique* : Une entité E est le topique d'une phrase S, ssi par l'usage de S le locuteur a l'intention d'augmenter le savoir du destinataire à propos de E, de demander de l'information à propos de E ou de faire agir le destinataire eu égard à E.

La définition du commentaire : Une prédication P est le commentaire d'une phrase S, ssi par l'usage de S le locuteur a l'intention que P soit posée par rapport au topique de S.

entendu, ces « focus » ne sont pas des idées sans rapport entre elles. Un nouveau « focus » est donc lié au précédent et anticipe le suivant. La conscience, tout comme la perception visuelle, est ainsi toujours en mouvement.

Les catégories cognitives des statuts d'activation sont pertinentes du point de vue de la structure informationnelle puisqu'elles correspondent à différentes manifestations formelles (Chafe 1987 ; Lambrecht 1994 : 94–99). Le statut actif d'un référent est généralement exprimé par un manque de proéminence prosodique et un encodage pronominal de l'expression linguistique correspondante. Il peut arriver toutefois, comme le montre Chafe ainsi que Lambrecht, qu'un référent actif ne soit pas encodé en tant que pronom mais en tant que syntagme nominal lexical, lorsque plus d'un référent est activé en même temps et que cela induirait une ambiguïté. Un référent actif n'est donc pas nécessairement exprimé par un pronom (zéro ou non accentué). Par contre, le référent d'une expression pronominale est toujours considéré comme actif. Par opposition à la référence active, le statut inactif d'un référent est toujours encodé par une expression lexicale complète, et jamais par un pronom (clitique ou zéro). Par conséquent, un pronom est marqué comme ayant un référent actif, alors qu'un syntagme nominal n'est pas marqué par rapport au statut d'activation de son référent.

3 Présentation des données

3.1 Le corpus

Pour notre analyse, nous avons choisi un extrait d'un corpus du projet Phonologie du Français Contemporain² (Durand, Laks et Lyche 2002 ; 2009). L'extrait provient du corpus 21abl1lw et dure 2'40''. Il s'agit d'une conversation libre entre deux amis : l'enquêteur (E) pose des questions sur leurs anciens amis, avec qui BL, lui, est toujours en contact. Nous présentons la transcription de l'enregistrement ci-dessous. Nous avons numéroté les tours de parole (TP) et avons marqué en italique les constituants disloqués, suivis d'une étiquette [DG] (syntagme disloqué à gauche), [DD] (syntagme disloqué à droite) ou [TL] (syntagme topique libre). Ce sont donc les constructions à dislocation (ou détachement) qui sont au centre de notre étude : elles permettent d'encoder un référent topique dans une position disloquée (détachée) à gauche ou à droite, à l'extérieur de la proposition qui contient l'information à propos du référent topique (cf. Lambrecht 2001). Le constituant extra-propositionnel est donc une expression topicale explicitement marquée. Le syntagme topique libre, quant à lui, est un type spécial de syntagme disloqué (à gauche) : contrairement aux syntagmes disloqués « prototypiques », il n'a pas de position alternative intra-propositionnelle, et il n'est pas non plus lié par co-indexation à un élément résomptif (phonétiquement réalisé ou nul) ; entre la proposition et le constituant disloqué topique libre, il n'existe qu'un lien sémantico-pragmatique (cf. le « topique non lié » (*unlinked topic*) de Lambrecht 2001 ; voir encore Stark 1997 ; 1999 ; Horváth 2018).

² <http://www.projet-pfc.net>

- 1 E : Et *Francis* [DG] il fait quoi *lui* [DD] euh, c'est quoi *ses* [DD], il est aussi intermittent, il est
- 2 BL : Il fait comme nous. Pour l'instant il a pas encore eu le statut, mais il est en train de le constituer, et puis il fait du jazz à côté, donc ça lui fait quelques cachets, et du classique aussi. Mais il est toujours pris *lui* [DD], il est, il est surchargé de boulot.
- 3 E : Ah ouais ?
- 4 BL : Mais euh, et puis il passe des concours, il vient d'avoir sa médaille d'or de contrebasse euh, cette année, donc euh
- 5 E : C'est quoi *ce concours* [DD] euh ? C'est les conservatoires ?
- 6 BL : Bah c'est des niveaux de conservatoire, je connais pas très bien quoi
- 7 E : Médaille d'or ?
- 8 BL : Mais il passe des niveaux, et p/
- 9 E : C'est quand t'es au top ou, ouais ?
- 10 BL : Mais non, après il y a d'autres concours encore, il y a d'autres niveaux à passer. *Médaille d'or* [TL], oui c'est euh, c'est euh, c'est comme si *moi* [DG] j'ai euh, après le D.N.S.E.P. j'ai le D.N.S.E.P. donc j'ai, ou non une médaille, donc j'suis au non félicité, et puis euh, après j'peux faire une euh, un post-diplôme. Donc *lui* [DG] il il rentre dans des, sortes de, post-diplôme.
- 11 E : Ah ouais, puis qui lui rajoute des points et euh
- 12 BL : Voilà. Alors je euh sais pas comment ça marche après, à quoi ça lui sert
- 13 E : Mais il continue à, à prendre des cours, non, là il, maintenant c'est lui qu'en donne de toute façon.
- 14 BL : Il en donne, et puis, non il en prend encore et visiblement il en prend encore, si j'ai bien compris oui.
- 15 E : Mais qui est-ce qui lui file ces cours-là euh ?
- 16 BL : Oh ben
- 17 E : C'est toujours au conservatoire quoi en fait
- 18 BL : Je crois qu'il est à Chalon ouais. Et il a passé sa médaille à, au conservatoire de Chalon mais j'sais pas où il en prend.
- 19 E : Parce que *lui* [DG] il est originaire de Chalon ?
- 20 BL : Non pas du tout, mais il était à Dijon, et puis euh, il s'est frotté avec son prof de contrebasse à Dijon, ils s'entendaient pas du tout, et puis en plus tu sais les fils de, de profs de musique euh, son père est prof de euh, au conservatoire de guitare. Donc ça faisait deux perdreaux dans la même boîte, ça faisait un peu euh, un peu trop visiblement il y avait, il s'est fait un peu tirer dans dans les pattes *Francis* [DD] euh, régulièrement, donc il a quitté euh Dijon.
- 21 E : Parce que *son père* [DG] il est prof à Dijon ?
- 22 BL : Ouais, prof de guitare.
- 23 E : Il donne, c'est euh classique quoi en fait, ouais ?
- 24 BL : Ouais, classique ouais. *Lui* [DG] c'est un fanatique de sitar indien, et de tabla. Il euh, il se débrouille pas mal quoi.

- 25 E : Mais euh, mais en plus *Francis aussi* [DG], il en joue euh, *du sitar* [DD] ? Enfin ouais non
- 26 BL : Ouais, il en a un, mais il en joue pas, il y touche un peu quoi, mais euh. Il a vachement progressé euh, *Francis* [DD] en contrebasse hein, depuis euh, depuis que je le connais, depuis euh, maintenant six ans qu'il est avec nous euh, c'est, vraiment progressé euh. Il a un niveau en ce moment, incroyable quoi.

3.2 Le topique discursif

Au début de l'extrait ci-dessus, le syntagme DG *Francis* a un référent inféramment accessible, i.e. inférable à partir du schéma (Chafe 1987) ou cadre sémantique (Fillmore 1982) des anciens amis du lycée. La construction de DG exprime également un changement de topique : la relation topicale dans laquelle le référent « Francis » se trouve est nouvelle. Il s'agit ici d'un emploi typique de la dislocation à gauche (cf. notamment Lambrecht 1981 ; Barnes 1985 ; Ashby 1988 ; Ziv 1994 ; Apothéloz 1997 ; Delais-Roussarie, Doetjes et Sleeman 2004). Dans la section 4, nous observerons si toutes les structures à dislocation correspondent à un changement de « focus d'attention ».

Dans l'ensemble de cet extrait, il s'agit donc, d'une manière très générale, de « Francis » et des « occupations de Francis » : c'est ce que nous appellerons le *topique discursif* de ce passage. Par opposition au *topique phrastique* ou *propositionnel*, auquel correspond la notion de topique comme nous l'avons définie dans la section 2, le *topique discursif* est le sujet de la conversation : un ensemble d'idées cohérent, introduit par l'un des participants de la conversation, et souvent élaboré par la suite par tous les participants (Chafe 2008).

Lorsque l'on étudie les différentes constructions topicalisantes, la notion de topique discursif dans le sens de Chafe (1994 ; 2008) ne peut pas être ignorée, puisqu'il existe un lien étroit entre la notion de schéma ou cadre sémantique et celle de topique discursif. En effet, ce dernier est décrit comme un ensemble d'événements, d'états et de référents en rapport cohérent les uns avec les autres (Chafe 1994 : 121). Lorsqu'un référent appartenant au topique discursif est donc accessible, il rend cet ensemble d'événements, d'états et de référents accessible également, suivant un schéma ou cadre qui correspond aux attentes des interlocuteurs, basées sur leurs expériences (Chafe 1994 : 122). Nous appellerons les topiques potentiels relevant du champ conceptuel établi par le topique discursif des *sous-topiques* (cf. Chafe 2008 ; Gazdik 2011).

4 Les constructions à dislocation

4.1 Aperçu des propriétés prosodiques

L'une des caractéristiques des constructions à dislocation est le fait que sans l'élément disloqué, la proposition resterait bien formée d'un point de vue syntaxique ainsi que d'un point de vue prosodique (cf. Lambrecht 2001). Quant à la réalisation prosodique des constituants disloqués à gauche, l'intonème de topique est décrit

comme un continuatif référentiel (CTr), caractérisé par un glissando d'un moins 3 unités de perception³ sur la syllabe accentuée et par l'allongement de la syllabe accentuée créant une pause subjective, ou comme un continuatif inférentiel (CTi), défini par un glissando plus important, de 5 unités de perception,⁴ et par l'allongement de la syllabe accentuée créant une pause subjective (Rossi 1999 : 66–73). Selon Delais-Roussarie, Doetjes et Sleeman (2004 : 510–515), l'intonème CTr (leur ton H^{cont}) correspond à un contexte dans lequel le référent du constituant disloqué est actif et représente un topique non controversé, alors que l'intonème CTi (leur ton H(L)%) correspond à un contexte où le locuteur ne présume pas d'accord sur le choix du topique établi. Avanzi, Brunetti et Gendrot (2012) ont également observé que les constituants DG sont pourvus de plus de proéminence prosodique lors des changements de topiques. Le choix entre les deux types de contour intonatif est donc déterminé sur la base de facteurs pragmatiques. Notons toutefois que Avanzi (2012 : 149–156) a montré que le SN disloqué à gauche n'est pas nécessairement assorti d'une proéminence sur son bord droit lorsqu'il est monosyllabique.

Enfin, en ce qui concerne les constituants disloqués à droite, leur patron mélodique est décrit comme une « copie » déterminée par la forme du contour terminal du groupe tonal précédent (Avanzi 2009).

4.2 L'analyse de l'extrait

Dans le premier tour de parole (TP1), le référent « Francis » est introduit dans le discours et devient le topique discursif pour plusieurs minutes de conversation. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, la relation topicale est nouvelle. Le référent est exprimé par deux constituants disloqués : un SN lexical disloqué à gauche (*Francis*) et un SN pronominal disloqué à droite. En effet, cette « double » dislocation souligne le changement de topique. Le SN disloqué à droite non terminé (*ses...*) pourrait également servir à confirmer le nouveau topique discursif. Quant à la réalisation prosodique⁵ du SN *Francis* disloqué à gauche, son intonation est caractérisée par un glissando montant de 9 demi-tons (cf. Figure 1). C'est un intonème CTi avec un glissando important, donc, ce qui accrédite le fait qu'il s'agit d'un changement de topique.

³ Le nombre d'unités de perception (UP) « est égal au \log_{10} du rapport des valeurs initiale et finale du paramètre divisé par le \log_{10} du seuil de perception » (Rossi 1999 : 212). Trois UP de montée intonative équivalent à environ 2,5 demi-tons. Notons qu'Avanzi (2011) fixe le seuil de la proéminence de la montée intonative à 2,8 demi-tons.

⁴ Cinq UP de montée intonative équivalent à environ 4,2 demi-tons.

⁵ Nous avons procédé à l'analyse prosodique des énoncés avec le logiciel Praat (Boersma et Weenink 2015).

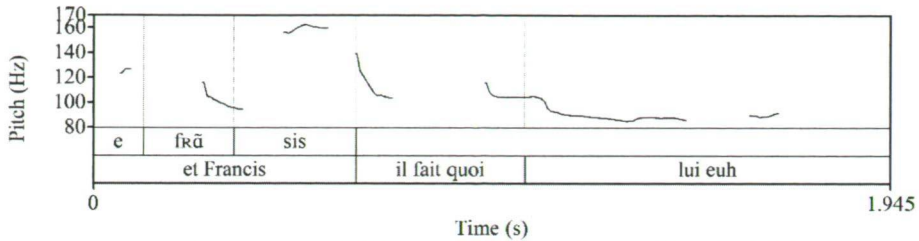


Figure 1 : Intonation de l'énoncé *et Francis il fait quoi lui euh* (TP1).

Dans le tour de parole 2 (TP2), le pronom *lui* disloqué à droite a un référent déjà actif ; il n'y a pas de changement de « focus de l'attention ». Son intonation correspond à celle d'un constituant DD typique, comme le montre la Figure 2. Malgré la non-accentuation de *lui*, on peut considérer que le pronom disloqué exprime, entre le référent « Francis » et une ou plusieurs entités non-identifiées ou sous-spécifiées, un contraste « faible » ou « implicite » dans le sens de Mayol (2010) et de Detges et Waltereit (2014). L'expression du contraste, au travers de la DD, participe à la cohérence du discours.

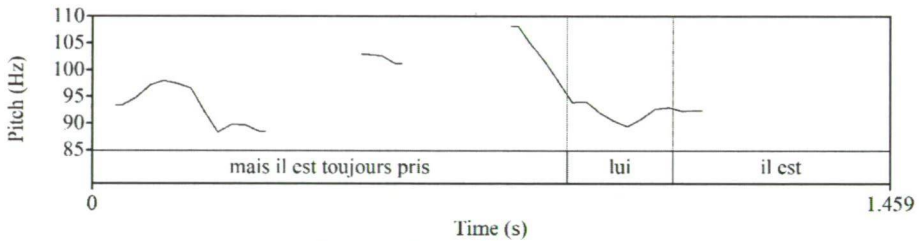


Figure 2 : Intonation de l'énoncé *mais il est toujours pris lui, il est* (TP2).

Dans le TP5, la question de E, *C'est quoi ce concours ?*, est une demande de clarification : elle porte sur le référent de *ce concours*, introduit dans le TP4. Ce référent peut donc être considéré comme actif (ou du moins textuellement accessible). Nous avons montré dans Horváth (2018 : 176–187) qu'il existe une corrélation entre les fonctions pragmatico-discursives de la DD et les fonctions pragmatico-discursives des interrogatives qui impliquent une construction de DD. En effet, les référents topiques encodés par un SN DD sont faciles à identifier dans le contexte et sont caractérisés par une continuité topicale élevée. Cette particularité des constructions de DD paraît étroitement liée aux interrogatives qui sont employées dans le domaine de la gestion des topiques, le plus souvent dans des contextes où l'on demande des informations ou des clarifications à propos d'un référent hautement accessible. Le référent de *ce concours* reste donc un sous-topique du topique discursif : celui-ci reste inchangé.

En revanche, le syntagme topique libre *médaille d'or* du TP10, à référent textuellement accessible, marque une courte digression par rapport au topique discursif, ne s'agissant pas *stricto sensu* des « occupations de Francis ». L'intonème

de la dernière syllabe de ce SN est un CTi avec un glissando montant de 5,1 demi-tons (voir Figure 3), ce qui est en corrélation avec le caractère de topique « non établi » du référent.

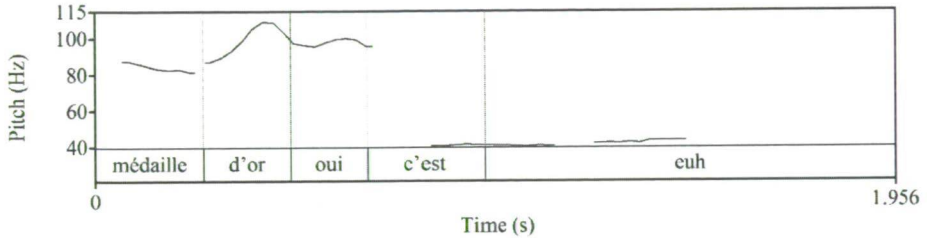


Figure 3 : Intonation de l'énoncé *médaillon d'or oui c'est euh* (TP10).

Au sein de cette digression du TP10, le pronom DG *moi* signale le revirement du topique au locuteur. Néanmoins, il ne s'agit pas d'un « vrai » changement de topique, le locuteur se servant de son propre exemple afin d'illustrer le topique des « médailles d'or ». Le glissando montant mesuré sur ce morphème est seulement de 1,6 demi-tons (voir Figure 4). Cela ne permet toutefois de tirer aucune conclusion, s'agissant d'un SN pronominal monosyllabique ; mais ne contredit pas non plus ce que nous avons exposé *supra*.

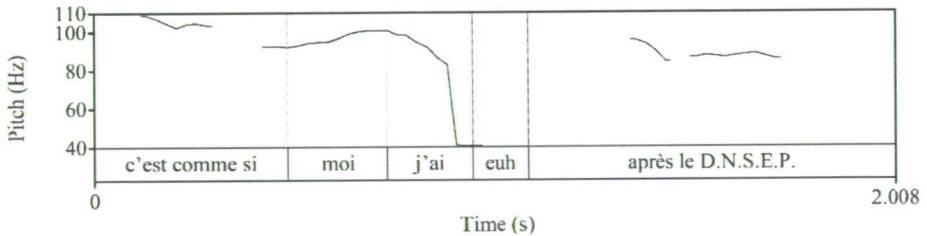


Figure 4 : Intonation de l'énoncé *c'est comme si moi j'ai euh après le D.N.S.E.P.* (TP10).

Enfin, à la fin du TP10, le locuteur revient sur le topique discursif, « Francis » : le pronom *lui* DG marque cela explicitement, exprimant également un contraste faible. La réalisation prosodique est en accord avec ce changement et ce contraste. En effet, *lui*, même s'il est un pronom monosyllabique, est caractérisé par un intonème CTi avec un glissando montant de 2,5 demi-tons (voir Figure 5).

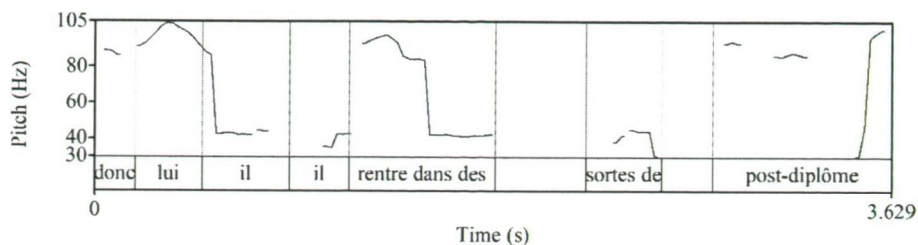


Figure 5 : Intonation de l'énoncé *donc lui il rentre dans des # sortes de # post-diplôme* (TP10).

Dans le TP19, avec la question de E (*Parce que lui il est originaire de Chalon ?*), ce n'est pas par rapport au référent que le « focus de l'attention » change, mais par rapport au contraste que la dislocation exprime. En effet, le référent « Francis » est toujours actif, c'est un topique non controversé, mais mis en contraste. Le pronom *lui*, monosyllabique, est caractérisé par un glissando montant de 6,6 demi-tons, lié au contraste. Malgré cela, il est loin de « dominer » (Rossi 1999 : 146) l'ensemble de l'énoncé : la remontée sur la dernière syllabe de *Chalon* est bien plus importante encore (soit de 12 demi-tons, voir Figure 6).

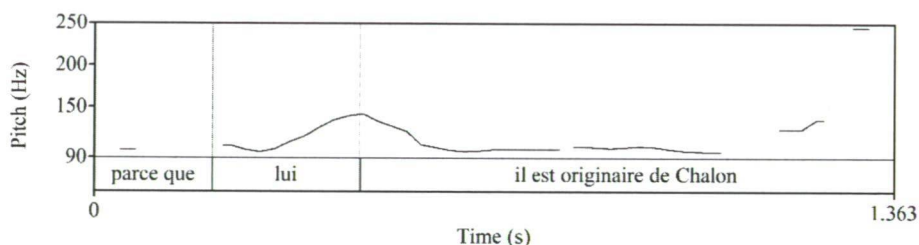


Figure 6 : Intonation de l'énoncé *parce que lui il est originaire de Chalon ?* (TP19).

À la fin du TP20, *Francis* apparaît en position disloquée à droite de la proposition *il s'est fait un peu tirer dans dans les pattes*. Ici, l'un des rôles de la « répétition » de *Francis* est la désambiguïsation référentielle. En effet, le locuteur réactive le référent, puisque d'autres référents ont été introduits (« le prof de contrebasse de Francis », « le père de Francis »), que le pronom *il* pourrait désigner. La relation topicale est donc ancienne, la construction de DD sert à la désambiguïsation et à la réactivation du référent.

Il s'ensuit que le SN *son père* dans le TP21 est tout aussi nécessaire à la désambiguïsation référentielle. Sa position disloquée à gauche – par opposition à la position disloquée à droite du SN *Francis* du TP20 – s'explique et par sa fonction de changement de topique et par son caractère contrastif. Sa réalisation prosodique reflète également ceci : le glissando montant est de 5 demi-tons (voir Figure 7). Dans ce court passage, du TP21 au TP24, « le père de Francis » reste le topique, que l'on peut considérer comme un sous-topique lié au topique discursif général « Francis ».

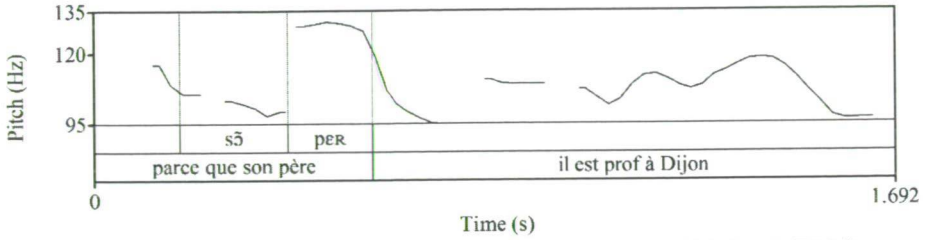


Figure 7 : Intonation de l'énoncé *parce que son père il est prof à Dijon ? (TP21)*.

Dans le TP24, le pronom *lui* DG réfère donc au « père de Francis » : il n'y a pas de changement de topique par rapport à ce qui a été dit depuis le TP21. En effet, la DG réaffirme que le référent actif est toujours topical : sa fonction est l'établissement d'un accord communicatif entre les interlocuteurs (cf. Lambrecht 1981). L'intonation de *lui* étaye la fonction du maintien du topique : le glissando montant est faible (1 demi-ton, voir Figure 8), au-dessous du seuil de la proéminence.

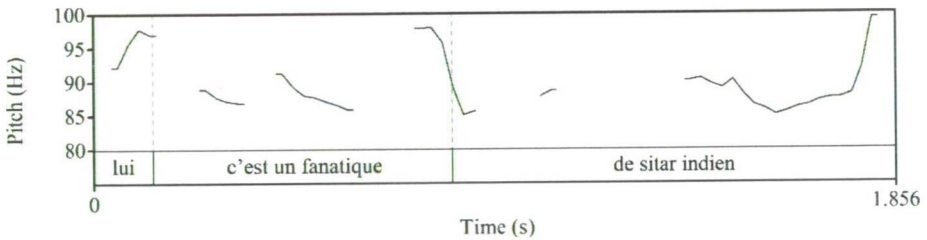


Figure 8 : Intonation de l'énoncé *lui c'est un fanatique de sitar indien (TP24)*.

Par la suite, TP25, le locuteur E réactive le référent « Francis », exprimé par le SN *Francis*, suivi d'un *aussi* marquant un focus étroit (cf. De Cat 2007 : 162). Même si le référent est donc textuellement accessible (semi-actif), le locuteur recentre son « focus de l'attention » sur « Francis », tout en exprimant un contraste fort avec *aussi*. Le glissando montant sur *aussi* est de 3 demi-tons (voir Figure 9).

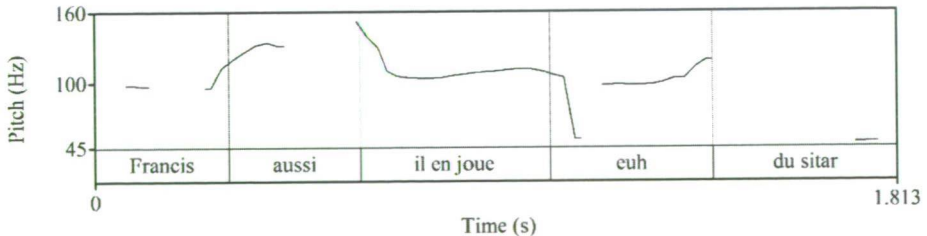


Figure 9 : Intonation de l'énoncé *Francis aussi il en joue euh du sitar ? (TP25)*.

Dans le même énoncé, *du sitar* apparaît en position disloquée à droite. Même si son référent est textuellement accessible, il n'a pas encore été topical, i.e. la relation

topicale est nouvelle. Cet énoncé illustre donc le fait que plusieurs changements de « focus de l'attention » peuvent s'effectuer en même temps : sur « Francis » et sur le « sitar indien », les deux étant mis en contraste – « Francis » par rapport à son père (contraste fort), et le « sitar » par rapport aux autres instruments (contraste faible). C'est la DG qui réactive une ancienne relation topicale, et la DD qui établit une nouvelle relation topicale, les deux servant également à la désambiguïstation référentielle. Notons que l'établissement d'une nouvelle relation topicale est dans ce cas encore lié à une interrogative.

Enfin, la dernière construction à dislocation de cet extrait est celle du TP26. La dislocation de *Francis* est un cas particulier, puisque ce SN est suivi d'un autre constituant, *en contrebasse*, qui lui-même présente les caractéristiques prosodiques d'un constituant DD (voir Figure 10). Selon l'analyse, on peut considérer que les deux constituants sont disloqués à droite, *en contrebasse* étant lié à un pronom nul, ou que *Francis* fait partie d'une dislocation médiane, vue par Delais-Roussarie, Doetjes et Sleeman (2004 : 524–525) comme un type spécial de DD. La présentation détaillée de cette question dépassant le cadre de cette analyse, nous renvoyons le lecteur à Horváth (2018 : 206–220). Ce qui importe ici, c'est que cette construction permet le maintien de la relation topicale du référent « Francis », et que sa fonction désambiguïsatrice joue également un rôle important, sinon primordial. En effet, la désambiguïstation référentielle paraît nécessaire, étant donné que les interlocuteurs ont mentionné plusieurs personnes jouant de plusieurs instruments différents. L'hésitation qui précède le SN *Francis* semble également étayer cette fonction de la dislocation à droite.

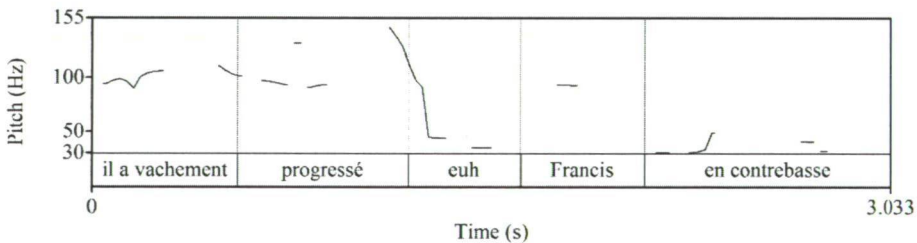


Figure 10 : Intonation de l'énoncé *il a vachement progressé euh Francis en contrebasse* (TP26).

5 Conclusion

Dans l'extrait que nous avons présenté, les référents faisant partie d'une relation topicale sont – à l'exception de la première apparition de *Francis*, qui introduit le référent « Francis » dans le discours – actifs ou textuellement accessibles (semi-actifs). Nous avons vu que les constructions à dislocation peuvent exprimer (i) les changements de topique, (ii) les digressions, (iii) les contrastes et (iv) la confirmation ou le maintien du topique.

Cette étude de cas nous a permis d'observer les corrélations entre les propriétés syntaxico-prosodiques et pragmatiques des constructions topicalisantes à dislocation, le développement des pensées et les changements constants de « focus

de l'attention ». Nous avons prêté une attention particulière à la réalisation prosodique des constituants disloqués à gauche, afin d'examiner quelles expressions disloquées à gauche sont les plus marquées prosodiquement. Il est souvent noté dans la littérature linguistique que la DG des expressions à référent moins accessible est prosodiquement plus marquée que celle des expressions à référent plus accessible (cf. notamment Delais-Roussarie, Doetjes et Sleeman 2004 ; Grobet et Simon 2009). Or, nous avons constaté que le détachement prosodique, marqué notamment par un glissando montant plus important, n'est pas en corrélation avec l'accessibilité pragmatique des référents, mais plutôt avec la nouveauté de la relation topicale, l'expression d'un contraste et, surtout, les changements de topique, particulièrement lorsque la relation topicale est nouvelle, mais indépendamment de l'accessibilité pragmatique des référents. Ces observations étayent celles de Avanzi, Brunetti et Gendrot (2012), qui ont également montré que ce ne sont que les changements de topique qui sont prosodiquement plus proéminents que les autres expressions topicales, et qu'il n'y a pas de corrélation entre saillance ou accessibilité pragmatique et proéminence prosodique.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE PÁZMÁNY PÉTER
assistant, PhD
horvath.marton.gergely@btk.ppke.hu

BIBLIOGRAPHIE

- APOTHÉLOZ, Denis (1997). « Les dislocations à gauche et à droite dans la construction des schématisations », Denis Miéville et Alain Berrendonner (ed.), *Logique, discours et pensée : mélanges offerts à Jean-Blaise Grize*, Berne : Peter Lang, 183–217.
- ASHBY, William J. (1988). « The syntax, pragmatics, and sociolinguistics of left- and right-dislocations in French », *Lingua*, vol. 75, 203–229.
- AVANZI, Mathieu (2009). « Aspects prosodiques de la dislocation à droite en français », Denis Apothéloz, Bernard Combettes et Franck Neveu (ed.), *Les linguistiques du détachement : actes du colloque international de Nancy (7–9 juin 2006)*, Berne : Peter Lang, 59–71.
- AVANZI, Mathieu (2011). « La dislocation à gauche avec reprise anaphorique en français parlé. Étude prosodique », Hi-Yon Yoo et Élisabeth Delais-Roussarie (ed.), *Actes d'IDP 2009*, Paris : Université Paris-Diderot, 77–91.
- AVANZI, Mathieu (2012). *L'interface prosodie/syntaxe en français. Dislocations, incises et asyndètes*, Bruxelles : Peter Lang.

AVANZI, Mathieu, Lisa BRUNETTI et Cédric GENDROT (2012). « Extrasentential elements, prosodic restructuring, and information structure : a study of clitic-left dislocation in spontaneous French », Qiuwu Ma, Hongwei Ding et Daniel Hirst (ed.), *Speech Prosody 2012 6th International Conference*, Shanghai (Chine) : Tongji University Press, 270–273.

BARNES, Betsy Kerr (1985). *The pragmatics of left detachment in spoken standard French*, Amsterdam : Benjamins.

BOERSMA, Paul et David WEENINK (2015). *Praat : doing phonetics by computer* [Computer program], www.praat.org [version 6.0.07].

CHAFE, Wallace (1987). « Cognitive constraints on information flow », Russell S. Tomlin (ed.), *Coherence and grounding in discourse*, Amsterdam : Benjamins, 21–52.

CHAFE, Wallace (1994). *Discourse, consciousness, and time. The flow and displacement of conscious experience in speaking and writing*, Chicago : The University of Chicago Press.

CHAFE, Wallace (2008). « Aspects of discourse analysis », *Brno Studies in English*, vol. 34, 23–37.

DE CAT, Cécile (2007). *French dislocation. Interpretation, syntax, acquisition*, New York : Oxford University Press.

DELAIS-ROUSSARIE, Élisabeth, Jenny DOETJES et Petra SLEEMAN (2004). « Dislocation », Francis Corblin et Henriëtte de Swart (ed.), *Handbook of French semantics*, Stanford : CSLI Publications, 501–528.

DETGES, Ulrich et Richard WALTEREIT (2014). « *Moi je ne sais pas* vs. *Je ne sais pas moi* : French disjoint pronouns in the Left vs. Right Periphery », Kate Beeching et Ulrich Detges (ed.), *Discourse functions at the left and right periphery. Crosslinguistic investigations of language use and language change*, Leiden : Brill, 24–46.

DURAND, Jacques, Bernard LAKS et Chantal LYCHE (2002). « La phonologie du français contemporain : usages, variétés et structure », Claus D. Pusch et Wolfgang Raible (ed.), *Romanistische Korpuslinguistik – Korpora und gesprochene Sprache/Romance Corpus Linguistics – Corpora and Spoken Language*, Tübingen : Narr, 93–106.

DURAND, Jacques, Bernard LAKS et Chantal LYCHE (2009). « Le projet PFC : une source de données primaires structurées », Jacques Durand, Bernard Laks et Chantal Lyche (ed.), *Phonologie, variation et accents du français*, Paris : Hermès, 19–61.

FILLMORE, Charles J. (1982). « Frame semantics », The Linguistic Society of Korea (ed.), *Linguistics in the morning calm. Selected papers from SICOL-1981*, Seoul : Hanshin Publishing Company, 111–137.

- GAZDIK, Anna (2011). *Multiple questions in French and Hungarian*, Thèse de doctorat, Paris/Budapest : Université Paris Diderot (Paris 7)/Eötvös Loránd Tudományegyetem.
- GROBET, Anne et Anne Catherine SIMON (2009). « Constructions à détachement à gauche : les fonctions de la prosodie », Denis Apothéloz, Bernard Combettes et Franck Neveu (ed.), *Les linguistiques du détachement : actes du colloque international de Nancy (7–9 juin 2006)*, Berne : Peter Lang, 289–303.
- GUNDEL, Jeanette K. (1988). « Universals of topic-comment structure », Michael Hammond, Edith Moravcsik et Jessica Wirth (ed.), *Studies in syntactic typology*, Amsterdam : Benjamins, 209–239.
- HORVÁTH, Márton Gergely (2018). *Le français parlé informel. Stratégies de topicalisation*, Berlin : De Gruyter.
- LAMBRECHT, Knud (1981). *Topic, antitopic and verb agreement in non-standard French*, Amsterdam : Benjamins.
- LAMBRECHT, Knud (1994). *Information structure and sentence form. Topic, focus and the mental representations of discourse referents*, Cambridge : Cambridge University Press.
- LAMBRECHT, Knud (2001). « Dislocation », Martin Haspelmath et coll. (ed.), *Language typology and language universals*, vol. 2, Berlin : De Gruyter, 1050–1078.
- MAYOL, Laia (2010). « Contrastive pronouns in null-subject Romance languages », *Lingua*, vol. 120, 2497–2514.
- REINHART, Tanya (1981). « Pragmatics and linguistics : an analysis of sentence topics », *Philosophica*, vol. 27, 53–94.
- ROSSI, Mario (1999). *L'intonation, le système du français : description et modélisation*, Gap/Paris : Ophrys.
- STARK, Elisabeth (1997). *Vorstellungsstrukturen und "topic"-Markierung im Französischen. Mit einem Ausblick auf das Italienische*, Tübingen : Narr.
- STARK, Elisabeth (1999). « Antéposition et marquage du thème (topic) dans les dialogues spontanés », Claude Guimier (ed.), *La thématisation dans les langues. Actes du colloque de Caen 1997*, Berne : Peter Lang, 337–358.
- ZIV, Yael (1994). « Left and right dislocations: discourse functions and anaphora », *Journal of Pragmatics*, vol. 22, 629–645.

**Linguistique appliquée
&
Traductologie**

Anna KIELISZCZYK

Être attentif au monde ou la perception de la réalité dans le courrier des lecteurs

Le courrier des lecteurs est une rubrique de presse qui sert à exprimer l'opinion des lecteurs. Comme écrivent E.U. Grosse et E. Seibold (1996) :

Ce sont les lecteurs qui réagissent et qui contribuent au journal. Le genre est proche du commentaire, mais il y manque souvent le récit et une discussion des arguments « pour » et « contre ». Le lecteur s'y réfère toujours à un événement passé (à une mesure administrative p.ex., ou bien à un article ou à une lettre publiée dans un numéro précédent). Le courrier des lecteurs est donc un forum des opinions (c'est-à-dire un ensemble de plusieurs textes), un lieu de la discussion par un média (le journal) interposé où les lecteurs peuvent communiquer avec le journal et avec les autres lecteurs. (Grosse, Seibold 1996 : 49)

Comme décrivent le courrier des lecteurs Sonia Branca-Rosoff et Cécile Marinelli, les lettres ne sont pas une forme libre, elles sont conditionnées en partie par le journal. « Le scripteur tient compte dans la fabrication de son message de ce qu'il sait qu'on attend de lui; il anticipe des réponses et prévient des objections, se plie ou marque son désaccord... » (Branca-Rosoff, Marinelli 1994 : 29).

Dans cet article nous voudrions comparer comment cette rubrique de presse est réalisée dans plusieurs journaux et magazines francophones. Nous prendrons en considération : *Le Temps*, *Tribune de Genève*, *L'Hebdo*, *La Recherche*, *Le Figaro Magazine*, *Que choisir*, *Femme actuelle*, *La Causette*. Commençons par une brève caractéristique des représentants de la presse que nous avons pris en considération.

La description des magazines et des journaux qui constituent un corpus textuel

Le Temps

C'est un quotidien de la Suisse romande édité à Lausanne. Il a une dimension nationale. On l'a créé en 1998 par le regroupement de trois journaux existant : *Journal de Genève*, *Gazette de Lausanne* et *Nouveau Quotidien*. Le journal présente des idées libérales et accorde ses colonnes aux auteurs de différentes options politiques.

Tribune de Genève

C'est aussi un quotidien de la Suisse francophone. C'est James T. Bates, un banquier américain qui l'a fondé en 1879. Il connaît différentes étapes d'évolution et de transformation avec différents propriétaires : groupe Edipresse, Tamedia. Depuis 2010, le journal a une nouvelle formule voulant décoder et approfondir les informations pour le lecteur. C'est aussi à partir de ce moment-là qu'on donne plus de place aux reportages. « *Tribune de Genève* » devient un quotidien populaire genevois le plus important.

L'Hebdo

C'est ou plutôt cela a été un magazine suisse édité à Lausanne appartenant au groupe de presse Ringier. Fondé en septembre 1981 et publié pour la dernière fois le 3 février 2017, l'Hebdo traite de l'actualité suisse et internationale.

La Recherche

C'est un mensuel français qui couvre l'actualité des sciences. Le magazine, créé en 1946, a changé de nom plusieurs fois: en 1970 – Atomes, en 1971 – Nucleus, en 1973 - Science, progrès, découverte, en 1977 – Pour la Science. Il est édité par Sophia Publications. La Recherche reste un magazine le plus important pour diffuser l'information scientifique.

Le Figaro Magazine

Le Figaro Magazine constitue un supplément hebdomadaire du quotidien *Le Figaro*. Il a été fondé par Louis Pauwels en 1978. Aussi bien le quotidien que le magazine présentent les opinions de la droite politique. Les rédacteurs se donnent comme objectif de le faire avec un regard moderne et parfois décalé. Le Figaro Magazine ne veut privilégier aucun parti politique et son but principal n'est pas de suivre l'actualité comme le définit Louis Pauwels. Ce n'est donc pas un news magazine typique. L. Pauwels précise que le magazine veut travailler au-dessus de l'actualité et être les vigiles du temps.

Que choisir

Que choisir c'est un mensuel de l'association Union Fédérale des Consommateurs. Le magazine comporte entre autres des tests comparatifs des produits et de services. On y trouve aussi des enquêtes et de nombreuses lettres des lecteurs qui partagent leurs expériences des consommateurs.

Femme actuelle

C'est un magazine hebdomadaire français destiné essentiellement aux femmes. Il est édité par le groupe Prisma Media à partir de 1984. Sa formule comprend une maquette dense aux couleurs accrocheuses et beaucoup d'informations pratiques. Parmi les sujets traités par Femme actuelle on trouve entre autres: mode, médecine, beauté, cuisine, jardinage. Le magazine se vend rapidement à 2 millions d'exemplaires et devient vite le premier titre de la presse féminine. En 2012 il reste toujours le magazine féminin le plus vendu et le plus lu en France. La vente est estimée à 785 000 exemplaires et une audience globale mensuelle à 16 millions de personnes.

La Causette

La Causette est un magazine féminin et aussi féministe français. Il est publié comme mensuel par les Editions Gynéthic, une maison d'édition indépendante créée par Gregory Lassut-Debat et Gilles Bonjour en 2009. Le journalisme du magazine se fonde sur le reportage, l'enquête journalistique, le portrait et l'interview. Les articles ne manquent pas d'humour et les auteurs sont appréciés par différents prix mais La Causette suscite aussi de vives polémiques et n'est pas libre de scandales. D'après son fondateur et directeur de la publication, Gregory Lassus-Debat le magazine veut considérer les femmes comme « des êtres sociaux doués d'intelligence et de subjectivité, intéressés par le monde qui les entoure et envieux de passer un bon moment » et non pas comme des consommatrices.

Parmi les positions énumérées on trouve des journaux et des magazines d'actualité et de politique (*Le Temps*, *Tribune de Genève*, *L'Hebdo*, *Le Figaro Magazine*) un magazine scientifique (*La Recherche*), un magazine de consommation (*Que choisir*), deux magazines destinés aux femmes (*Femme actuelle* et *La Causette*), dont l'un féministe (*La Causette*). On peut faire un autre classement, en journaux (*Le Temps*, *Tribune de Genève*) et magazines (tous les autres titres). Et enfin un classement par pays : on a trois représentants de la presse suisse (*Le Temps*, *Tribune de Genève*, *L'Hebdo*), les autres positions illustrent la presse française.

La forme et la thématique

Dans la plupart des cas les textes correspondent par leur forme et leur contenu aux commentaires même s'ils s'appellent « lettres ». Rien d'étonnant donc qu'ils commencent par le renvoi au texte que les auteurs des textes commentent. Ce renvoi se réalise par la mention toute simple du titre de l'article et du numéro du magazine où il se trouve :

(1) L'article intitulé « Des neurones contrôlés par la pensée » présente une expérience impliquant des macaques et portant sur l'attention visuelle gérée par le cortex frontal. (*La Recherche*, n° 460, p. 56). Courriel de Gérard Éperon, (*La Recherche*, n° 462, mars 2012)

Parfois cette indication de la source du commentaire est accompagnée de l'attestation de la fidélité du lecteur.

(2) Abonné à votre magazine depuis quelques années, je ne manque jamais de lire votre petite rubrique « Touche pas à ma science ». (*La Recherche*, n° 458, décembre 2011)

ou d'un compliment et d'un remerciement en même temps :

(3) Merci pour votre article. On respire mieux et on va passer un meilleur dimanche grâce à lui. (26 juillet 2015)

Après la première phrase d'introduction, l'auteur du commentaire exprime souvent l'intérêt pour les idées qui ont été présentées dans l'article commenté, pour passer

après à la présentation de ses propres opinions qui ne sont toujours pas orientées vers les mêmes conclusions :

(4) J'ai lu avec intérêt votre numéro sur les énergies pour demain (Les dossiers de La Recherche n° 47), mais j'ai été surpris de ne rien voir sur la fusion nucléaire, alors que la France mène le projet "Iter" (*La Recherche*, n°463, avril 2012)

La partie centrale du texte est remplie par l'exposition du problème du point de vue de l'auteur et le commentaire finit par une récapitulation de l'argumentation ou, éventuellement, par une question posée à la rédaction ou à l'auteur de l'article.

Il est intéressant de noter que dans la revue *La Recherche* la plupart des lettres a un tel caractère, on se réfère à un article paru dans un numéro précédent et on commente les opinions qui y sont présentées, en les confirmant ou en s'y opposant. Ce qui est important c'est que d'habitude il y a une réponse de l'auteur de l'article commenté ou, éventuellement de la rédaction du magazine.

Dans les magazines comme *Le Figaro Magazine* ou *L'Hebdo* ou les quotidiens le schéma n'est pas toujours suivi. Les commentaires concernent souvent des problèmes sociaux ou la situation politique et les auteurs des textes se concentrent sur leur présentation :

(5) *Electrice en colère*

Y aura-t-il une élection présidentielle en mai prochain ? La justice française se dresse contre l'électeur de droite tandis que le Parlement européen tente d'enrayer la candidature de Marine Le Pen. Sommes-nous condamnés à nous jeter dans les bras d'Emmanuel Macron et à revivre un quinquennat bis ? Et la démocratie dans tout cela ?

Isabelle Poinsignon 57940 Metzervisse (*Le Figaro magazine*, le 11 mars 2017, p. 11)

La lettre ci-dessus est un exemple du courrier de l'époque de la campagne présidentielle et illustre assez bien comment la réalité peut être perçue par une lectrice, partisane de la droite politique ce qui va de pair avec l'option politique du magazine.

La lettre qui suit concerne la vie sociale au sens large du terme : les lecteurs observent la vie autour d'eux et font des commentaires de faits qui les surprennent, énervent, satisfont ...

(6) *Paléo sans mégots!*

Les belles découvertes musicales faites à nouveau durant le Paléo Festival 2017 restent hélas toujours entachées de l'irresponsabilité de tant de fumeurs. Que penser de ces jeunes, et moins jeunes, qui, comme ils le font à longueur de journée en ville, jettent leurs mégots à terre d'un geste négligent devenu naturel, les enfonçant même du pied dans la boue, polluant ainsi le sol pendant tant d'années? Dire que ce sont souvent les mêmes personnes qui ont signé des initiatives à but écologique avant d'entrer dans l'arène ! (*Tribune de Genève*, samedi-dimanche 29-30 juillet 2017)

Nous ne voulons pas dire que dans les magazines comme *L'Hebdo*, *Le Figaro Magazine* ou les journaux *Le Temps* et *Tribune de Genève* il n'y a pas de textes se rapportant aux articles parus dans les numéros précédents de la presse. Mais bien sûr que oui. Nous dirions seulement que les commentaires de la réalité nous entourant y sont plus fréquents que dans la Recherche qui est une revue scientifique.

Un autre type de commentaire domine dans le magazine appelé 'de consommation' *Que choisir*. Les commentaires concernent les problèmes de la vie quotidienne. Dans ce cas, ils ont souvent le caractère d'une demande de conseils. Les lecteurs s'adressent à la revue *Que choisir* en posant une question ou en sollicitant une aide concrète :

(7) Habitant en Bourgogne, je désirais réserver par téléphone des places dans un théâtre parisien. Le paiement par carte bancaire m'a été imposé. « *Pas de carte, pas de place !* » m'a répondu mon interlocutrice. Est-ce légal ? (Mme Gaston, Vieux-Château (21) (*Que choisir*, n° 500, février 2012)

Il est à noter que les lettres dans *Que choisir* sont toujours accompagnées d'une réponse de la Rédaction du magazine qui essaie de résoudre le problème soulevé par le lecteur. Du point de vue du public, c'est-à-dire des lecteurs du magazine la réponse est particulièrement importante. Le caractère de ces lettres impose un changement de la forme : elles contiennent la présentation de la situation et une question ou une demande d'un conseil à la fin. Le but du lecteur est différent que dans les journaux ou magazines d'opinion. Il écrit pour obtenir une aide. Dans le cas des commentaires dont nous avons parlé plus tôt, on écrit pour exprimer nos opinions, prendre parole dans une discussion.

C'est aussi dans la presse féminine qu'on trouve des lettres comparables à celle de *Que choisir*, mais cette fois-ci la thématique est différente. Les questions concernent la vie familiale, sentimentale, elles ont souvent un caractère psychologique. Quand nous écrivons 'la presse féminine', nous prenons comme exemple représentatif d'une telle presse l'hebdomadaire *Femme actuelle*. Dans ce magazine la rubrique *Courrier des lecteurs* comme telle n'existe pas. Les lettres des lectrices font partie de différentes autres rubriques. Pour citer un exemple, on trouve dans *Femme actuelle* la partie intitulée *Psychologie*. Dans des numéros consécutifs la thématique varie et les messages des lectrices ou des lecteurs (parce que ce ne sont pas seulement les femmes qui s'adressent à la rédaction) paraissent en fonction du sujet traité :

(8) *Je perds mes moyens pendant les examens*

Aurélie, 24 ans, étudiante en droit

« Tous les deux mois je dois passer des oraux et c'est toujours le même calvaire. La veille je commence à stresser, car j'imagine toujours le pire : je suis persuadée que l'examineur me posera la question piège ou que je tomberai sur un prof sadique. Alors, je travaille le plus possible pour tout connaître sur le bout des doigts. Mais dès que j'arrive à l'examen, je perds tous mes moyens et j'ai l'impression que mon esprit cesse de fonctionner. Du coup je ressors machinalement mes connaissances sans prendre le recul nécessaire. Évidemment, ça ne plaît pas tellement à l'examineur et mes notes sont très moyennes. » (*Femme actuelle*, n° 993, du 6 au 12 octobre 2003)

Il faudrait noter tout de suite un détail technique : pour la première fois la rédaction du magazine emploie les guillemets pour citer la lettre de la lectrice.

La lettre est suivie de la réponse écrite par un psychologue. Cette partie de la rubrique porte le titre *L'avis du psy*. On obtient donc un vrai échange interactionnel de deux interlocuteurs. La publication de conseils d'un psychologue a un double

effet, d'une part la rédaction aide la lectrice à résoudre son problème, d'autre part, montre à tout le public des lecteurs (lectrices) comment on se débrouille dans de telles situations psychologiques. Il y a aussi un effet supplémentaire, encourageant les lecteurs à écrire au magazine – « écrivez et vous obtiendrez des conseils ».

L'avis du psy

Aurélié a l'impression que son esprit se bloque lorsqu'elle passe un examen, car en vérité, il fonctionne trop. Ses pensées sont focalisées sur un danger éventuel. Du coup, elle passe son oral avec la moitié seulement de son esprit, donc la moitié de ses facultés d'analyse ! Pour remédier à cet état de choses, il faudrait qu'elle imagine qu'elle a en face d'elle un prof enthousiaste, conquis par son discours. Cela lui permettra de se sentir beaucoup plus confiante. Mais elle doit surtout lutter contre son perfectionnisme en se rappelant que « le mieux est l'ennemi du bien ». Car vouloir tout apprendre « sur les bouts des doigts » est à l'origine d'une nouvelle anxiété. Aurélié pourrait aussi porter, le jour de ses examens oraux, un objet fétiche (un bracelet, une chemise, etc.). Cela favorise l'émergence de pensées positives. (*Femme actuelle*, No 993, 6 au 12 octobre 2003)

Quand on parle de la presse féminine, il est à mentionner également la presse à caractère féministe. Tel est le cas du mensuel *La Causette*. Le courrier des lecteurs dans ce magazine nous surprend par sa longueur, forme traditionnelle de lettres avec leurs formules d'ouverture et de clôture, y compris l'en tête :

(9) Jean-Christophe
Salut, Causette !

Je suis heureux d'avoir un joli scoop à te soumettre, et d'adopter ainsi ma pierre à l'édifice. Je suis médecin généraliste bobologue, dans un bled à la campagne, pas loin de Grenoble.

Il faut savoir que, lorsqu'on suspecte une infection urinaire chez un bébé, pour recueillir ses urines afin de les envoyer au laboratoire d'analyses, il faut utiliser une petite poche à urine autocollante qu'on applique sur la peau propre, autour du zizi chez les garçons, de la zezette chez les filles.

Depuis quinze ans que j'exerce, j'ai toujours vu la même marque, Urinocol (Braun Médical), [...] Au moment de me servir en Urinocol, la pharmacienne se rend compte d'une petite incongruité : « Tiens, la poche fille est un peu plus chère... » La poche garçon coûte 3,20 euros et la poche fille coûte 3,50 euros, donc 9% de plus quand même ! Ce n'est pas une facétie de la pharmacie puisque le prix figure sur l'étiquette à code-barres, donc il a été fixé par le fabricant.

Je serais curieux de savoir quelle explication tarabiscotée le fabricant pourrait donner pour justifier sa différence de prix. Sans doute l'anatomie plus complexe des petites filles, qui oblige à concevoir un dispositif compliqué en forme de « serrure ». Mais une fois qu'il a été pensé et conçu, je ne vois pas pourquoi la fabrication automatisée coûterait plus cher, avec la même quantité de plastique... J'ai même vérifié le poids des poches : 11 grammes pour chacune. Voilà voilà.

Bises ! (*Causette* n° 81, septembre 2017)

Le début de la lettre rappelle l'ouverture d'une conversation. La salutation « Salut, Causette ! » pourrait être employée pour commencer une conversation avec

quelqu'un qu'on connaît bien. La suite le confirme, l'auteur de la lettre tutoie son interlocutrice : « Je suis heureux d'avoir un joli scoop à te soumettre, et d'adopter ainsi ma pierre à l'édifice ». Le texte finit par l'expression « Bises » qui est plus caractéristique du discours écrit qu'oral, le plus souvent des lettres.

Évidemment, il faut tenir compte du fait que la rédaction se réserve toujours le droit de raccourcir les lettres et elle en prévient les lecteurs. Sauf mention contraire de leur auteur, toute lettre parvenue à la rédaction de *La Recherche* est susceptible d'être éditée et publiée en tout ou en partie dans le journal. Nous soupçonnons que les en-tête, les salutations faisant partie de l'ouverture et les formules de clôture sont généralement enlevées des lettres. C'est pourquoi il est d'autant plus significatif que les rédacteurs de *La Causette* décident de garder les textes des lecteurs sans modification. On peut se demander pourquoi. Il nous semble qu'il est important pour la rédaction de *La Causette* de créer l'impression d'une relation existant entre le magazine et les lecteurs.

Le caractère argumentatif

Les auteurs des lettres écrivent au journal pour manifester leurs opinions. Il est intéressant de noter qu'ils s'opposent plus souvent aux points de vue des autres qu'ils les approuvent.

(10) Il faut du souffle pour mettre en question les compétences de M. Lino Guzzella, professeur à l'EFPZ et spécialiste en moteurs nouvelle génération, qui juge la voiture électrique une aberration (*LT*, le 29 avril 2011). M. Burt Hann l'a eu ce souffle (Courrier des lecteurs du 4 mai). Eh bien, c'est raté. En affirmant que les véhicules électriques, qu'il décrit comme « autonomes » ne joueront pas de rôle dans l'augmentation de la consommation d'électricité, il ignore les rendements divers (chargeurs, batteries...) et les pertes par frottement. De tels véhicules ne sont pas plus autonomes que ceux mus par un moteur à explosion. (...) (*Le Temps*, le 9 mai 2011)

La convention du genre exige une certaine politesse, l'atténuation de la critique par une constatation approuvant une partie des opinions de l'auteur de l'article qu'on commente ou appréciant son travail :

(11) J'ai lu avec intérêt, dans le numéro de janvier 2017, votre article sur ce que l'on a appelé « le 750 GeV » dans la communauté de la physique des particules (*La Recherche*, n°519, p.45). J'y ai apprécié (à quelques confusions près) l'effort fait pour expliquer la nature statistique des observations faites dans notre domaine et donc la nécessité d'amasser plus de données pour pouvoir conclure sur l'existence de la particule X. Néanmoins, vous laissez entendre que les résultats de 2016 contredisent ceux de l'année 2015. Ce n'est pas le cas. (...) *Claude Charlot, physicien au laboratoire Leprince-Ringuet de l'École polytechnique, membre de l'expérience CMS* (*La Recherche* n° 521, mars 2017)

Évidemment l'argumentation pourquoi « ce n'est pas le cas » suit ce fragment de la lettre. Nous attirons l'attention sur les expressions qui témoignent de l'évaluation positive de l'article faite par l'auteur de la lettre : « j'ai lu avec intérêt » et « j'y ai apprécié » atténuent l'opposition de l'auteur à un point du raisonnement présenté dans l'article : « Néanmoins, vous laissez entendre que les résultats de 2016

contredisent ceux de l'année 2015. Ce n'est pas le cas ». Comme nous pouvons observer, l'opposition est réalisée très explicitement, et l'emploi du connecteur « néanmoins » le prouve. Le début de cette lettre constitue une très bonne illustration du schéma argumentatif « Certes P mais Q », où dans la première partie du raisonnement on concède à ce que quelqu'un a dit pour s'y opposer dans la deuxième partie après le connecteur d'opposition.

(12) Je me réfère à votre article « A Gaza, les blessures de l'âme restent à soigner ». *Certes, cet article dénonce une vraie situation mais quel est le but réel de cet article ? Pourquoi se focalise-t-il sur Gaza uniquement ? (Tribune de Genève, vendredi 17 juillet, 2015)*

Rappelons que l'énoncé qui suit le connecteur d'opposition fournit le plus souvent un argument plus fort (avec le connecteur « mais » l'argument qui suit 'mais' est toujours plus fort). (Kieliszczyk 2012 : 390). L'auteur de la lettre obtient donc un double effet : d'une part, il présente son opinion comme un argument plus fort, et d'autre part, il atténue la force de s'opposer à l'auteur de l'article commenté ce qui est important du point de vue des relations entre les interactants.

Les expressions introduisant l'opposition varient du point de vue de leur force et caractère plus ou moins émotionnel. Nous pouvons citer des expressions assez neutres comme « je ne suis pas d'accord avec », « il m'apparaît opportun d'exprimer une autre vision que celle de ... » ou plus émotionnellement spécifiques : « Je suis scandalisé par ou « c'est scandaleux ». Parfois (mais il faut dire que rarement) l'opposition au texte publié dans un journal ou un magazine prend une forme violente :

(13) C'est avec indignation que j'ai pris connaissance de votre lettre Madame Dupont, comment pouvez-vous être aussi ignorante de l'histoire et de la réalité qui se passe sous vos yeux devant vous ... ? On peut être d'accord ou ne pas être d'accord, avec cette guerre et la manière dont l'OTAN la « gère » mais il y a une chose que je trouve inacceptable et méprisable c'est l'insulte que vous faites à ces gens qui ont été massacrés, chassés. (...) Votre lettre me fait honte, honte de penser que des gens comme vous existent, honte de votre ignorance et de vos œillères. Peut-être un jour, Madame, vous n'aurez pas la couleur de cheveux requise et que cela vaudra le choix entre mourir ou quitter votre maison... (*L'Hebdo*, No 20, du 20 mai 1999)

Les expressions comme « C'est avec indignation que j'ai pris connaissance de votre lettre » ou « Votre lettre me fait honte, honte de penser que des gens comme vous existent » employées dans la lettre témoignent d'un ton très émotionnel que l'auteur a pris. Il est à noter que la façon de s'adresser à l'interlocuteur est très directe. On emploie les noms en apostrophe, le pronom personnel de la deuxième personne du pluriel (« vous »), les adjectifs possessifs de la deuxième personne du pluriel (« votre »).

Comme nous avons mentionné plus tôt, à côté de l'opposition on atteste également les textes écrits pour approuver les opinions présentées dans la presse. Cette approbation se réalise souvent par des remerciements :

(14) Merci pour ce beau dossier sur l'embryogenèse (*La Recherche* n° 518, p. 34). On voit détaillée la complexité des processus naturels. Cette dynamique architecturale, constituée des cascades de réactions complexes, laisse stupéfait devant des réalités sous-jacentes, invisibles, inconnues de l'homme à son niveau naturel. (*La Recherche*, n° 521, mars 2017)

Dans cet exemple les remerciements sont accompagnés de l'évaluation « ce beau dossier » ou l'expression « qu'on voit détaillée la complexité des processus naturels » qu'on interprète comme appréciation de la façon dont on décrit la complexité des processus naturels.

Et encore un exemple où l'appréciation est adressée directement à la rédaction de la revue et elle s'exprime par l'acte de féliciter :

(15) Je veux juste vous exprimer mes félicitations pour le numéro sur le temps (*La Recherche* hors-série n° 20), que j'ai lu article par article afin de laisser d'utiles moments de décantation. Les points de vue sont variés et les efforts des auteurs pour traduire la complexité des équations sur lesquelles reposent toutes les propositions sont remarquables. J'espère que ce numéro a aussi plu aux non-physiciens, car certaines notions invoquées sont totalement inconnues en dehors du domaine. Marc-Emmanuel Weill (*La Recherche*, n° 521, mars 2017)

Il est à noter que dans cet exemple on apprécie surtout la clarté des explications des phénomènes scientifiques difficiles. Jusqu'à présent, nous avons vu surtout l'appréciation des idées ou encore mieux la présentation de ces idées dans des articles scientifiques. Pourtant, surtout dans les journaux, les lecteurs prennent la parole pour apprécier et mettre en relief des comportements des gens dans des situations de tous les jours :

(16) Genève 27 juillet Grâce à un jeune de 17 ans ... nommé Anton Zeller, le concierge et homme d'entretien du gymnase lausannois du Bugnon a pu conserver ses fonctions à la rentrée scolaire ! Toute l'école a su que son mandat n'avait pas été renouvelé par l'entreprise privée qui l'avait embauché. Et grâce à 550 gymnasiens et professeurs, eh bien il a pu garder son poste ! Il suffit parfois qu'une seule personne enthousiaste donne envie aux autres de faire la même chose, et ainsi cet homme très travailleur et sympathique a gagné l'estime de tous. Bravo pour votre initiative Anton, je vous en félicite ! Que du baume au cœur pour ce concierge méritant. Par contre, d'autres ne mériteraient pas de garder leur place ... Daphné Helbling (*Tribune de Genève*, lundi 31 juillet-mardi 1^{er} août 2017)

Nous avons cité cet exemple pour attirer l'attention sur les intentions de l'auteur de la lettre, il lui a paru important d'informer les lecteurs du journal d'un comportement social louable. C'est aussi l'une des fonctions du courrier des lecteurs.

Parfois l'appréciation des opinions d'un auteur ou journaliste est réalisée avec un style élevé (si on voulait employer les termes de rhétorique). (Robrieux 2000 : 22) :

(17) Cher Pierre Leuzinger, il y a trop longtemps que je vous lis chaque semaine avec émotion, humour et tendresse, pour ne pas, cette fois vous le dire : c'est le « réveil du figuier » qui m'a donné la chiquenaude d'impulsion à concrétiser ce que je désirais de

longue date, vous faire savoir à quel point vous m'êtes nécessaire, vous m'aidez par votre partage de petites choses de rien qui débouchent sur le grand tout, avec votre typique distance tendrement ironique. Vous n'assenez jamais, vous supposez toujours avec délicatesse et pertinence en homme sage qui en a beaucoup vu mais a su garder son cœur à la bonne place, en parfait équilibre avec la raison. La poésie chez vous n'exclut pas la rigueur ni la profondeur. Elle aide au contraire tant à faire passer le message de fond, souvent essentiel, parfois tragique, sur lequel vous avez réfléchi d'une semaine à l'autre. Vous êtes avec Renata Libal, ma meilleure page de « L'Hebdo. » (...) Soyez remercié d'être tel que vous êtes et figurez longtemps encore, je vous en prie, à l'avant-dernière du journal. Avec mes respects, et pourquoi pas l'amitié. (*L'Hebdo*, n° 20, le 20 mai 1999)¹

Récapitulation

En comparant les magazines et les journaux français dont la thématique est semblable, on peut constater que les différences du courrier des lecteurs ne sont pas très importantes. Les lettres ont le plus souvent un caractère des commentaires des articles parus dans la presse plus tôt ou de la réalité politique ou sociale. Pour la plupart des cas les lettres ne sont pas suivies de réponses de la rédaction. Il faudrait mentionner la spécificité du courrier des lecteurs du magazine *La Recherche*. Comme c'est un magazine scientifique et il est même difficile de dire de vulgarisation, les auteurs des lettres ce sont des experts en thématique traitée dans l'article. Il n'est pas rare que des scientifiques ont des opinions différentes que celles présentées par *La Recherche*. Parfois il y a aussi des questions auxquelles à leur tour répondent les auteurs des articles. Il se crée ainsi un échange épistolaire accessible au public. En revanche, nous n'avons pas observé de différences dans la forme des textes. Dans le journal « Tribune de Genève » il y a lu plus de lettres résultant des observations de la vie de tous les jours. Aussi bien dans les magazines d'opinion, dans les journaux que dans la revue de vulgarisation scientifique les lettres n'ont pas de formules caractéristiques d'ouverture ou de clôture. Par contre, les textes portent le plus souvent un titre. Pourtant nous croyons que l'ajout du titre et l'effacement de l'en-tête peuvent être l'effet de l'intervention des rédacteurs du magazine ou du journal.

Dans notre corpus un cas singulier est constitué par la presse féminine et un magazine de consommation. Dans *Que choisir* qui illustre le genre de magazines de consommation les lettres sont de simples questions concernant différents produits et des demandes de conseils en même temps. Les textes sont brefs et toujours accompagnés du commentaire de la rédaction. Ce sont également les lectrices (mais aussi les lecteurs) de la presse appelée 'féminine' ou 'pour les femmes' qui envoient un courrier pour recevoir une réponse ou un conseil qui aidera à résoudre un problème. Dans la *Femme actuelle* il n'y a pas de rubrique spéciale intitulée « courrier des lecteurs ». Les lettres des lecteurs sont incises dans différentes

¹ Nous avons déjà cité cet exemple et certains autres dans A. Kieliszczyk, 2016, « L'évaluation et les émotions dans le courrier des lecteurs » A. Krzyżanowska, K. Wołowska, Les émotions et les valeurs dans la communication II, Frankfurt am Main, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien, Peter Lang.

rubriques du magazine surtout celles destinées à fournir une aide psychologique. La rédaction confie les réponses aux lettres aux psychologues, juristes ou d'autres experts.

Le courrier des lecteurs comprend, dans la plupart des cas, des textes du type argumentatif. Les auteurs des lettres expriment leurs opinions pour s'opposer ou approuver les opinions des autres. C'est surtout dans les quotidiens qu'on observe ce qui attire l'attention des lecteurs et à quoi ils sont particulièrement sensibles dans la vie sociale. Dans le contexte de la présentation des opinions, de la façon de s'opposer aux opinions des autres il serait intéressant d'analyser les relations entre l'auteur et le destinataire du texte mais c'est déjà un sujet à développer dans un autre article.

UNIVERSITÉ DE VARSOVIE
professeure
a.kieliszczyk@uw.edu.pl

BIBLIOGRAPHIE

BRANCA-ROSOFF Sonia, MARINELLI Cécile (1994), « Faire entendre sa voix. Le courrier des lecteurs dans les trois quotidiens marseillais », *Mots*, 40, p. 25-39.

GROSSE Ernst Ulrich, SEIBOLD Ernst, (1996), *Panorama de la presse parisienne*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine (1998), « L'interaction épistolaire », in SEISS Jürgen (ed.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES.

KIELISZCZYK Anna (2012), « L'analyse argumentative des connecteurs d'opposition dans la traduction du français en polonais », Ruxana Vasilescu, Elisabeta Nicolescu, Rodica Stefan, Adina Radulscu (éds.) *Challenges in translation : Space, Culture and Linguistic identity*, New York, Addleton Academic Publishers.

KIELISZCZYK Anna (2016), « L'évaluation et les émotions dans le courrier des lecteurs » Anna Krzyżanowska A, Katarzyna Wołowska (éds.), *Les émotions et les valeurs dans la communication II*, Frankfurt am Main, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien, Peter Lang.

ROBRIEUX Jean-Jacques (2000), *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan.

La perception temporelle dans le débat politique télévisé

Il ne serait pas exagéré de dire que le temps peut être perçu différemment selon, par exemple, la place que l'on occupe dans l'interaction, son engagement ou des caractéristiques mentales. Mais existe-t-il des traits intrinsèques à une interaction qui régiraient son déroulement dans le temps influençant son dénouement ? Il s'avère que oui. C'est dans l'interaction que s'affirment les relations sociales et les rapports de force régis par des règles et modèles variables, notamment ceux liés à la perception temporelle. Elles s'expriment à travers différentes formes interactionnelles. Elles dépendent fortement du contrat communicationnel adopté par les locuteurs dans une situation spécifique qui couvre, entre autres, son découpage chronotaxique, ritualisations ou attribution de rôles. Dans cette optique, nous avons déniché une interaction particulière qui intègre des contrats spécifiques (et ses réalisations) qui donnent lieu à de nombreuses stratégies modifiant la perception temporelle. Il s'agit du débat politique télévisé. En effet, le rythme de cet échange est très dynamique et il subit des modifications par de nombreux facteurs verbaux, non verbaux et paraverbaux. Ainsi, une combinaison précise et adroite de ces facteurs peut agir considérablement sur la façon dont l'échange procède. Ce caractère dynamique découle, entre autres, de sa strate visuelle qui le caractérise ou du découpage chronotaxique qui peut, lui aussi, s'imposer à la création du rythme, et même être à son origine. Nous tenterons donc d'esquisser le caractère dynamique du débat, de décrire les moyens d'influencer sa perception temporelle et de voir jusqu'à quel point s'étend la capacité de contrôler son déroulement dans le temps.

Pour étudier ces relations il est indispensable de définir le débat politique en tant que genre interactionnel à finalité conflictuelle. Le débat est donc une interaction formelle qui apparaît dans les médias (nous nous limiterons strictement à la télévision aux besoins de cette étude) à l'occasion d'événements politiques, sociaux, culturels et autres, et qui se déroule sur un plan préétabli. En effet, le débat n'a pas de caractère spontané : les participants, la durée, la thématique étant toujours préfixés. Le nombre de participants peut être variable, mais "un duel" (appelé aussi un tête-à-tête) est le plus typique. Les débatteurs y prennent des positions symétriques et égales, qui seront définies et affirmées tout au long du débat. Une fois le débat fini, il y a toujours un gagnant que les spectateurs "choisissent" en fonction de l'impression globale ou des moments décisifs. Comme le remarque Robert Vion, l'échange se déroule dans une relative "mondanité" et le débat consiste à jouer de manière compétitive dans la coopérativité, c'est qui est d'ailleurs requis par des normes sociales universelles, surtout dans des situations formelles qu'impose le cadre télévisuel (Vion 1992). Le plateau de télévision est essentiellement un lieu d'affrontement constant qui se produit afin de contrôler les impressions des spectateurs. Pour atteindre ce but, les opposants font recours à des techniques variantes pour déprécier l'autre, car l'enjeu est énorme. Néanmoins, il ne faut pas oublier que le débat télévisuel impose des règles et des restrictions à ceux

qui y participent, notamment dans la dimension spatio-temporelle. Ainsi, un contrat est obligatoire à définir dans tout type d'interaction. Il éclaire la situation communicationnelle et justifie la prise de rôles par les interactants et l'adoption de stratégies individuelles. Autrement dit, chaque interaction possède son propre contrat qui couvre sa spécificité, régit les relations entre les participants et la distingue des autres. Le plus souvent, vu la complexité des formes interactionnelles, c'est une combinaison de plusieurs contrats qui se superposent ; comme l'écrit Patrick Charaudeau « ainsi en est-il de la communication médiatique. Par définition, celle-ci intègre plusieurs types de contrats et plusieurs façons de les réaliser (ritualisations) » (Charaudeau 1991 : 12).

Contrat médiatique

La communication médiatique est caractérisée par la dualité des canaux de transmission. En effet, à part le langage verbal, nous avons affaire à d'autres canaux. Patrick Charaudeau y énumère le scripto-visuel pour la presse, l'audio-oral pour la radio et l'audio-visuel pour la télévision (Charaudeau 1991). En dehors du contrat primordial d'information, Patrick Charaudeau indique l'autre, tout aussi important que le premier, qu'est le contrat de captation. Pour que l'information soit "digne" d'être reçue par le public, il faut qu'elle soit non seulement indéniablement crédible mais aussi spectaculaire et essentielle pour le récepteur. Cela peut être atteint par une *mise en spectacle* qui implique des modifications introduites dans son rythme.

Contrat débat médiatique télévisé

Il serait convenable de mettre en évidence la distance qui divise le monde de ce qui est joué sur le plateau de celui qui est affiché sur les écrans. Patrick Charaudeau remarque que les téléspectateurs sont dans une « situation d'observateur-spectateur protégé par un écran » qui leur permet de prendre une position, se distancier ou, au contraire, s'identifier avec le propos exposé, mais sans le pouvoir d'influencer la discussion : « dans ce monde de communication, l'instance réceptrice est libre de s'intro-(pro-)jeter dans un objet de spectacle (jeu de la fascination), mais elle est en même temps dépossédée de sa faculté d'interaction (effet de frustration) » (Charaudeau 1991 : 23). De l'autre côté de l'écran, les participants sont tout à fait conscients de cette répartition. Ils ne sont pas capables de contrôler les impressions du public liées aux facteurs extérieurs. Ceux-ci sont en charge du studio, par exemple la sélection de participants, le cadrage ou tout simplement le fait d'apparaître dans le cadre au moment où un débatteur se prononce, surtout quand la discussion est acharnée et la captation devient difficile. Ainsi, le décalage entre le verbal et le visuel peut s'avérer de poids, quand un discours ironique ne serait pas atténué par une expression du visage soit un geste de sympathie exprimé par un débatteur, qui pourtant n'a pas été capturé par la caméra.

Structure

Le débat, comme toute autre interaction, peut être décomposé en plusieurs séquences. Une interaction se déroule dans une dimension temporelle alors il en va de soi que ses phases se succèdent. Donc, pour assurer une bonne organisation de l'échange, les participants font recours à la ritualisation qui s'est fortement imprégnée dans la construction du rituel. Serions-nous en mesure d'imaginer une transition harmonieuse à l'essentiel qu'est l'échange argumentatif, sans passer par l'introduction quelconque ? Comme le respect des phases facilite le contact entre les interactants, permet une maîtrise de la situation et relève de la politesse, il nous semble justifié de constater que la présence des phases de l'interaction (ou des séquences) est fortement désirée par les interactants, voire indispensable. Catherine Kerbrat-Orecchioni définit la séquence comme « un bloc d'échanges reliés par un fort degré de cohérence sémantique et/ou pragmatique » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 166-169). Les éléments y présents sont sémantiquement reliés donc, il y a toujours une thématique commune qui apparaît à ce niveau-là. Quant à l'aspect pragmatique, « dans un débat politique, il s'agit pour les différents participants de démasquer l'adversaire, de s'assurer de la connivence du public, etc. - ces différentes opérations pouvant ici être simultanées, mais aussi correspondre à plusieurs phases [...] » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 219). Cependant, il n'est toujours pas facile de découper une interaction, comme la délimitation d'une séquence est fondée sur l'intuition et elle peut varier pour « un même corpus, d'un descripteur à l'autre (en fonction de l'aspect qu'il décidera de privilégier) » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 220). Néanmoins, il existe un nombre d'échanges conventionnels, purement fonctionnels, dont la délimitation ne pose pas autant de problèmes. Il s'agit des moments de l'interaction qui relèvent du rituel et dont le déroulement est assuré par les modérateurs.

Ouverture

L'ouverture recouvre le moment d'entrée en contact des interactants. Elle est conventionnalisede et requiert un échange de courtoisie plutôt court. Sa fonction principale est de « mettre en place les conditions favorables à l'interaction, conditions aussi bien physiques (bonne distance, bonne installation, etc.) que psychologiques (reconnaissance mutuelle, acceptation de l'interlocuteur, etc.) » (Yahiaoui 2010). Dans le cas du débat politique télévisé, l'ouverture est spécifique, dominée par le modérateur qui y occupe une position haute. Les modérateurs précisent les modalités d'admission du temps de parole, la thématique, etc. En effet, ce sont eux qui prononcent les premiers mots en marquant leur fonction d'hôte dans l'échange. Nous avons remarqué une nouvelle tendance dans cette phase du débat présidentiel (elle apparaît dans le débat de 2007, 2012 et dans celui de 2017) qui consiste à introduire des salutations complémentaires (une question sur le bien-être ou état d'esprit) avant de passer au corps de l'interaction. Ce procédé a-t-il seulement pour but de créer une ambiance plus relâchée ? Il sert sans doute d'un assouplissement tant aux débatteurs qu'aux modérateurs et public. Cette sous-séquence peut ralentir le rythme et produire une dissonance entre l'extrême formalité

du duel et l'apparition d'un énoncé phatique employé là, où le maintien du contact n'est pas risqué comme les participants sont concentrés au maximum et le canal de transmission n'est pas menacé, non plus. Peut-être, cette séquence, est-elle employée pour faire connaître les caractères des candidats et jouer sur le côté émotionnel. Elle peut, cependant, être ignorée et se transformer en argumentation, voire une attaque active, comme dans le cas du débat présidentiel en 2017, au détriment de sa fonction première. Et dans ce cas-là, cette séquence prend un caractère vif qui accélère le cours des événements.

Corps

Il est constitué par des échanges d'énoncés dynamiques. Ces échanges forment des séquences reliées par la thématique abordée par les animateurs. La progression thématique est assurée par les modérateurs qui sont chargés d'aborder différents sujets qui sont introduits par des questions. Il faut souligner que les questions sont posées à un interactant prédéfini pour éviter le chevauchement de parole et aussi, pour éliminer la lutte pour la prise de la parole. Ainsi, cette démarche garantit une plus grande clarté et une impression d'ordre qui augmentent l'attention chez le public.

Pré-clôture

La pré-clôture est une phase optionnelle, mais très fréquente dans le débat télévisé en raison du temps d'antenne limité qui est prévu pour chaque partie du débat. Pour le débat présidentiel surtout, il est important que les candidats aient un temps de parole égal, alors la pré-clôture est plus saisissable et complexe. Sa fonction principale consiste à indiquer aux participants qu'il est temps de mettre fin aux échanges et passer aux conclusions. La formule est relancée à plusieurs reprises jusqu'à ce que les débatteurs cessent l'échange. Cette phase est marquante pour la perception temporelle car elle signale la fin s'approcher ce qui évoque dans la sphère mentale des débatteurs une adaptation de leurs stratégies discursives et pour le public, déclenchant le *mode bilan*.

Clôture

La clôture est une phase fortement ritualisée, tout comme l'ouverture. Elle est composée d'une séquence de rituels faits par un ou des animateurs, qu'englobent une courte conclusion, les remerciements et les salutations. Cette suite d'événements est assez intuitive et se déroule vite et ne requiert pas une analyse approfondie, ce qui renforce l'impression de fluidité de temps dans cette situation fixe.

À part les séquences fonctionnelles déjà mentionnées ou d'autres unités thématiques, nous pouvons délimiter le débat en unités encore plus petites. L'échange est l'unité la plus petite qui engage deux participants (dialogale), construite à la base d'interventions (des unités monologiques). Le type fondamental, appelé par Catherine Kerbrat-Oreccioni *linéaire, plat* ou *suivi* (Kerbrat-Oreccioni 1990 : 243), consiste en un échange entre deux participants où une intervention est

suivie de l'autre sans discontinuité. L'échange est très simple, il consiste en une réponse à la question par chaque participant, et est fermé par l'introduction d'une autre question. Ce type d'échange est marqueur pour le débat. En effet, nous avons trouvé beaucoup moins d'échanges croisés ou enchâssés dans ce type d'interaction. Cet état de choses peut être causé par la présence des modérateurs qui privilégient par leurs interventions les échanges linéaires. Cela se produit car les échanges discontinus introduisent un sentiment de désordre qui réduit la transparence dans le discours politique. Il est possible de décomposer le débat en unités encore plus petites, les tours de parole. Un tour englobe le contenu produit par un interactant pendant une intervention (le temps où la parole est attribuée à un interactant sans interruption, délimité par deux changements de tours). Néanmoins, la prise de parole dans le débat n'est toujours pas aussi simple et transparente. Cela découle du fait que certaines propriétés primordiales du système ne sont pas respectées par les débatteurs. Bien que « la fonction locutrice doit être occupée successivement par différents acteurs » (Kerbrat-Oreccioni 1990 : 159-162), il arrive qu'un débatteur monopolise la prise de parole et ainsi domine l'échange. D'autres manifestations du déséquilibre dans l'attribution de la parole sont liées au chevauchement de parole. La règle disant qu'une seule personne parle à la fois est souvent négligée par des débatteurs emportés par les émotions. Ce bruit rend l'échange quasiment impossible, car il nuit aux « exigences de l'audibilité : la parole simultanée produisant un effet cacophonique incompatible avec cette exigence, les participants ont tout intérêt à coopérer pour l'éviter au maximum (...) » (Kerbrat-Oreccioni 1990 : 161). Pourtant, ils souhaitent se faire entendre tous à la fois aux dépens de l'audibilité et de l'équilibre de l'espace temporel qu'ils occupent. Cependant, le changement de tour peut se faire naturellement, notamment dans le cas de la complétude syntactico-sémantique de l'énoncé ou de l'emploi des morphèmes qui connotent la clôture de la pensée. Ceci facilite sans doute le passage de parole, mais peut s'avérer insuffisant pour qu'il y ait un changement de tours, car, parfois, « on cesse de parler sans avoir achevé sa phrase » (Kerbrat-Oreccioni 1990 : 165). En outre, le changement de tour peut dépendre également du statut illocutoire de l'énoncé comme il existe certains types d'énoncés (par exemple les questions) qui impliquent la reprise de parole dans l'immédiat. Ce cas rafraîchit l'échange car de nouveaux sujets sont abordés. Ainsi, on apporte un changement et la distribution de prééminence change d'une question à l'autre. Cela donne une forte impression de structuration et d'équilibre. Un autre point de transition possible se produit lorsque les interactants utilisent d'autres signaux de changement de tour de nature non verbale, tels que les signaux prosodiques et ceux de nature mimo-gestuelle, qui, bien qu'existant dans le débat, sont réduits au minimum. Cela pourrait découler du fait, que rares sont les débatteurs qui ont l'intention de passer la parole à l'adversaire.

Pour gérer les phases de l'interaction, il est donc nécessaire de faire appel à la ritualisation. À part sa fonction délimitatrice, elle permet de se différencier. Selon Patrick Charaudeau, la ritualisation dans la communication médiatique intègre plusieurs types de contrats et plusieurs façons de les réaliser (Charaudeau 1991 : 12). Il existe toute une multitude de genres de débats télévisés. Étant donné que la concurrence est assez grande, il est important pour un produit médiatique de se

différencier sur le marché. Il s'agit de définir une combinaison (de préférence unique et originale) des « spécificités de mise en scène qui lui sont propres et qui lui permettent de se donner une image de marque (identité différenciatrice) » (Charaudeau 1991 : 24). Au sein du même genre, il existe donc tout un éventail de sous-types et chacun possède son propre ensemble de rituels. Suivant la pensée de Patrick Charaudeau, nous les ordonnerons selon leur canal de transmission. Du côté verbal, il faut prendre en compte « le découpage chronotaxique en séquences et sous-séquences » (Charaudeau 1991 : 24). Les débats peuvent être structurés et découpés selon des critères variants comme la progression thématique qui met ses parties en bloc ; la distinction peut être esquissée aussi bien par les tours de parole rigides ou encore par d'autres éléments caractéristiques ritualisés qui ont adopté cette fonction (par exemple, l'analyse d'un sondage qui apparaît régulièrement à un moment précis du débat). Le mode d'animation et encore plus, l'aménagement dans le studio constituent d'autres facteurs distinctifs soumis à la ritualisation. En effet, déjà à première vue, nous remarquons le dispositif scénique propre à chaque émission ; s'il s'agit de l'emplacement des participants (vis-à-vis, côte à côte, debout, assis), de l'ordre du passage des invités ou de leur prise de parole : tous ces facteurs-là créent une ambiance particulière, caractéristique pour une seule émission.

Participants

Le contrat médiatique couvre, dans le cas du débat télévisé, deux instances : de production (les journalistes) et de réception (les spectateurs) dont les fonctions diffèrent : les premiers ont pour but de fournir et de présenter l'information tandis que les récepteurs de « lire, écouter, voir pour s'informer » (Charaudeau 1991 : 17). La coprésence de plusieurs participants est un trait caractéristique pour le débat politique télévisé. De ce fait, il nécessite une sorte d'organisation et modération internes dans une *macrostructure* (Charaudeau 1991 : 21). Celle-ci est fondée sur la répartition de rôles communicationnels parmi les interactants qui diffèrent en compétences. Le rôle régulateur, fondamental pour le bon déroulement du débat est adopté par les journalistes-animateurs-modérateurs dont le nombre est variable selon l'émission (d'habitude un ou un duo). Le rôle d'animateur consiste à « réguler les échanges en présentant les invités, en posant des questions, en distribuant la parole, en jouant la naïveté, la provocation, l'étonnement, l'intérêt » (Charaudeau 1991 : 21). À l'ouverture, le journaliste est en charge de présenter l'événement en affichant la thématique et l'objectif, d'introduire les invités et exposer les règles générales. Ensuite, c'est à lui de poser la première question. Désormais, il n'a plus le monopole de la parole, il l'accorde aux invités (ici, la forme peut varier d'une émission à l'autre, la prise de parole peut être autorisée ou sollicitée). Après avoir attribué la parole, il doit veiller à la dynamique de l'échange pour que les propos soient transmis sans obstacle. Pour cela, il faut que les participants respectent le temps de parole qui devrait être mesuré et attribué par le modérateur d'une façon équitable. De plus, l'animateur doit assurer une progression thématique, ce qui n'est toujours pas une tâche facile. Imaginons donc une discussion acharnée sur un propos controversé qui entraîne un échange vif ; ce vacarme rend difficilement audible le

propos du modérateur et des participants. Ainsi, il est difficile de contrôler le déroulement du débat et, dans certains cas, on a recours à des mesures ultimes comme de couper la parole à un débattre ou même appliquer la règle de désactiver les micros des candidats après chaque intervention. Comme nous l'avons vu, le modérateur possède certains privilèges qui le placent sur une position haute. Ils lui sont attribués dans le but d'assurer l'avancement de l'interaction. Le besoin d'encadrer les invités d'un suivi modérateur est autant plus frappant, qu'ils ont du mal à se soumettre aux règles. Voilà le hic : les participants, dans le cadre de notre étude, les hommes politiques, portent une grande charge émotionnelle liée à l'enjeu de l'affrontement, ce qui donne à l'interaction, un caractère vivifié. Ils ne remplissent pas de tâches formelles ou organisationnelles ; leur participation se limite donc à mener un échange en respectant les règles établies par le modérateur. Il ne faut pas négliger non plus le rôle du public assemblé dans le studio et devant les écrans. Ils donnent un véritable sens à cet échange qui est, rappelons-le, fléchi vers l'exercice de l'influence sur l'opinion publique. Les spectateurs présents dans le studio créent une ambiance semblable à celle d'une ancienne arène où se déroulaient des duels à outrance. Dans certains types d'émissions, ils ont le droit de poser des questions aux invités. Ainsi, en devenant membre de l'interaction à part entière, ils peuvent conduire sa progression thématique. Les téléspectateurs, à leur part, peuvent intervenir en prenant part dans des sondages interactifs. Néanmoins, leur rôle principal consiste à refléter l'événement dans la sphère publique en affirmant son ampleur et surtout de faire émerger le gagnant.

Verbal

À l'aide de menaces et d'autres violations des règles de la politesse, un interactant conflictuel arrive (ou pas, si son adversaire connaît et emploie lui-même ces stratégies ou arrive à parer une telle attaque) à fonder un schéma asymétrique de la domination du temps de parole. Pour étudier ce phénomène, nous nous appuyons sur les acquis théoriques du modèle de la politesse de Penelope Brown et Stephen Levinson, basés sur la théorie des faces d'Erving Goffman. Brown et Levinson distinguent la *face négative* qui se fonde directement sur la notion des *territoires du moi* chez Goffman. La face négative englobe la totalité des propriétés de l'individu, tout ce qui lui appartient comme la zone corporelle et ses objets immédiats comme vêtements, poches ou sac. Outre cela, elle couvre toute autre propriété matérielle et immatérielle, y compris le territoire spatial et temporel. La *face positive* se réfère à la notion de la face qu'a élaborée Erving Goffman. Elle englobe « (...) l'ensemble des images valorisantes que les interlocuteurs construisent et tentent d'imposer d'eux-mêmes dans l'interaction » (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 168). La même auteure présente la répartition des *Face Threatening Acts* en quatre catégories selon l'émetteur et la face qui a été mise en danger (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 169-170) : actes menaçants pour la face négative de celui qui les accomplit, actes menaçants pour la face positive de celui qui les accomplit, actes menaçants pour la face négative de celui qui les subit et actes menaçants pour la face positive de celui qui les subit. Du point de vue de la perception temporelle du débat, toutes sortes

d'agressions territoriales (actes menaçants pour la face négative de celui qui les subit) modifient particulièrement son rythme. Ainsi, elles limitent le temps de parole et portent atteinte à la logique de la pensée argumentative en train d'élaboration chez son opposant. Comme le dit Patrick Charaudeau, « la prise de parole fait l'objet d'une conquête (...) » (Charaudeau 1991 : 44). De ce fait, les interruptions sont un fait recourant dans les interactions à une forte charge conflictuelle, car chaque participant souhaite se montrer supérieur à l'autre. En effet, quand un débateur prive de parole son adversaire, il démontre sa position haute et souligne la domination. Le temps de parole et la possibilité de la produire relèvent du territoire personnel. C'est pourquoi le fait de couper la parole porte atteinte à l'autre et fait objet d'une lutte acharnée qui peut se finir par la perte de parole, donc une sorte d'humiliation, soit par le maintien de la parole, et dans ce cas-là, le participant sort vainqueur de cette démonstration de force. Il peut également arriver que le modérateur doive intervenir pour établir l'équilibre dans l'interaction, car les deux parties ne cèdent pas la parole et il se produit une véritable cacophonie dans le studio. Néanmoins, les interruptions peuvent se produire d'une façon variable. En général, les interactants utilisent un moyen langagier caractéristique pour couper la parole à leur adversaire. Bien évidemment, cela n'est pas une règle rigide, n'empêche qu'il existe certaines régularités et préférences, comme la répétition de la particule de négation *non* qui implique le refus d'entrer dans la polémique avec son adversaire. Ce dernier peut se retrouver déséquilibré et, par la suite, abandonner son argumentation. L'interruption peut se faire aussi par le biais des questions posées lors de l'intervention de l'adversaire. Celles-ci sont d'ordre purement discursif et visent à déséquilibrer l'autre. Un autre exemple à l'agression au territoire sont des actes directifs, c'est-à-dire toute tentative d'exercer une influence quelconque ou d'obliger son adversaire à agir. Ces actes-là menacent la face négative des interactants, car ils limitent leur « liberté » et portent atteinte à l'ordre prévu par l'interactant, car ils introduisent un effet de surprise, comme des questions troublantes ou une suite de questions courtes qui ressemblent à un véritable interrogatoire.

Non verbal

Les strates verbale et visuelle peuvent être étudiées séparément afin d'analyser des dissonances entre les deux sans perdre de vue que les deux composantes forment une réalité communicative. Dans la plupart des interactions verbales, la strate visuelle n'est qu'un complément qui aide au décryptage du sens établi par la strate verbale qui est prépondérante dans l'échange. Néanmoins, dans le cas des échanges télévisuels, notamment du débat politique médiatisé, nous pourrions admettre que le côté visuel peut s'imposer à la création du sens, et même être à son origine, par exemple dans des scènes où les débatteurs demeurent muets (lors de la présentation des invités ou en attendant l'attribution de la parole). L'image affichée sur l'écran diverge d'habitude des événements qui se déroulent dans le studio [voir Erving Goffman qui distingue la *scène*, c'est-à-dire l'endroit où se déroule la représentation, et les *coulisses*, l'endroit où « les acteurs peuvent contredire l'impression donnée

dans la représentation » (Nizet et Rigaux 2005 : 30)]. C'est par le biais de la ritualisation visuelle que cet effet se produit. La mise en image peut être effectuée différemment pour plusieurs types d'émissions comme il est possible de modifier la réception du même événement en le montrant sous un angle différent ou en capturant les débatteurs à un moment précis. Patrick Charaudeau propose quatre combinaisons d'effets visuels (ritualisations) susceptibles de donner des impressions variées (Charaudeau 1991 : 29) :

- l'effet de conversation lorsque le décor et le rapprochement des participants donnent un effet d'intimité,
- l'effet de colloque réunit un décor discret et une ritualisation indiquant un assemblage d'experts, un cadrage simple et « neutre », un plan large qui impose la formalité de l'échange,
- l'effet de discussion implique un changement très vite de l'image, les participants apparaissent en alternance, ce qui introduit un sentiment de chaos,
- l'effet de joute où les participants sont montrés « dans un décor kaléidoscopique, avec un jeu de paramétrage visuel qui suit au plus près le jeu interactionnel du « pugilat verbal ».

Nous pouvons donc remarquer qu'une combinaison précise de ces facteurs peut influencer considérablement la réception d'un événement médiatique. Les téléspectateurs sont confrontés à un nombre important de stimuli qui doivent être traités simultanément et ceci change leur perception d'un événement donné. À part ces effets, nous pouvons y ajouter d'autres effets visuels, produits par les interactants. De ce fait, il serait utile de mener une analyse gestuelle qui englobe plusieurs domaines : la proxémique (l'étude des distances ou des structurations spatiales), la kinésique (l'étude des mouvements du corps, des postures), l'étude des mimiques, des regards, des sourires et des mouvements des mains (Charaudeau 1991 : 93). Anne-Marie Houdebine-Gravaud souligne aussi l'importance d'autres éléments (appelés *statiques*) qui sont porteurs d'informations et font partie de la structure socioculturelle, tels que les vêtements et les coiffures. D'autres éléments à couvrir seraient les indices non verbaux qui affectent le déroulement temporel, comme des signaux d'écoute non verbaux qui facilitent le séquençage ou d'autres gestes qui montrent le désaccord (des expressions de visage, des bras croisés ou la prise de position du corps complètement fermée, distancée).

Comme nous l'avons vu, une combinaison précise et adroite des éléments mentionnés peut influencer considérablement la perception temporelle (rythme et intensité) du débat politique télévisé, notamment par la fondation d'un schéma asymétrique de la domination du temps de parole et de l'espace. Un tel effet est dû à un nombre important de stimuli verbaux, non verbaux et paraverbaux qui régissent la réception de cette interaction. Traités simultanément, ils s'imposent à la création du sens, et même peuvent être à son origine.

UNIVERSITÉ DE VARSOVIE
doctorante
zuz.putkowska@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

CHARAUDEAU, Patrick (1991). *La télévision : les débats culturels « Apostrophes »*, Paris : Didier.

BROWN, Penelope, Stephen C. LEVINSON (1987). *Politeness : Some Universals in Language Usage. Studies in interactional sociolinguistics*, Cambridge : Cambridge University Press.

GOFFMAN, Erving (1974). *Les rites d'interaction*, Paris : Minuit.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1990). *Les interactions verbales*, t.1, Paris : A. Colin.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1992). *Les interactions verbales*, t.2, Paris : A. Colin.

NIZET, Jean, Natalie, RIGAUX (2005). *La sociologie de Erving Goffman*, Paris : Éditions La Découverte.

PUTKOWSKA, Zuzanna (2016). *Les affrontements sur le plateau de télévision. Le débat politique télévisé en tant que genre interactionnel conflictuel*, Mémoire de maîtrise, Varsovie : Université de Varsovie.

VION, Robert (1992). *La communication verbale*, Paris : Hachette.

YAHIAOUI, Kheira (2010). « L'analyse des salutations dans les interactions entre animateur - auditeur intervenant. Le cas des émissions radiophoniques de divertissement d'Alger Chaîne 3 », *Signes, Discours et Sociétés*, n° 6, Discours et institutions, [en ligne] URL : <http://www.revue-signes.info/docannexe.php?id=2266>. Consulté le 14 septembre 2017.

Beatrix Babett BÓDI

Comment le regard d'un sujet percevant contribue-t-il à la cohérence d'un texte ?

Alternance des points de vue dans *La Bourse* d'Honoré de Balzac

À la limite de la linguistique et de la littérature, la narratologie offre la possibilité pour une analyse linguistique des textes narratifs littéraires. Nous aborderons notre sujet principalement à l'aide des moyens de la narratologie élaborée par Gérard Genette (1972), développée ensuite par Jaap Lintvelt (1981), et nous chercherons la réponse à la question posée à partir de l'analyse d'une œuvre littéraire particulière : notre choix porte sur l'une des nouvelles d'Honoré de Balzac, *La Bourse* – texte sans doute un peu long pour une nouvelle avec sa trentaine de pages, mais se prêtant à une analyse structurale grâce à une construction dramatique simple.

Résumé de l'histoire

Le jeune peintre célèbre, Hippolyte Schinner, lors d'un accident dans son atelier parisien, rencontre ses voisines, madame de Rouville et sa fille Adélaïde. Les deux femmes viennent à son secours, et le peintre s'éprend de la jeune fille. Il rend visite aux deux femmes dans leur modeste appartement, où il rencontre deux vieillards, qui, de toute évidence, sont des visiteurs réguliers chez elles pour des parties de cartes au cours desquelles ils perdent une somme d'argent considérable chaque soir.

Notre peintre, lui aussi, devient un visiteur régulier pour ces parties de cartes. Avec les visites, sa passion grandit pour la jeune fille, mais aussi un soupçon le prend quant au mode de vie et aux mœurs des deux femmes. Ce soupçon s'accroît quand, lors d'une visite, sa bourse disparaît mystérieusement, et ses conversations avec ses amis ne font que renforcer ses doutes. Il souffre alors de chagrin d'amour et de désenchantement, jusqu'au moment où il s'avère que c'est la jeune fille qui a pris la bourse pour en broder une neuve en gage d'amour.

Objectifs : une étude conduite autour de deux thèmes principaux

Notre étude sera conduite autour de deux thèmes principaux. Le premier thème, celui du sujet percevant, nécessite l'étude des réalisations textuelles des perspectives narratives dans *La Bourse* de Balzac. Ce thème du sujet percevant suscite les questions suivantes au préalable : Comment définir le sujet percevant dans le cas d'une œuvre littéraire ? Comment détecter ses réalisations textuelles ? Le sujet percevant reste-t-il le même le long du texte ? Dans quelle mesure sujet percevant et narrateur peuvent-ils être séparés dans le cas d'un texte littéraire ?

Le deuxième thème, celui de la cohérence du texte, nous invite à examiner de près les éléments qui contribuent à la cohérence du texte littéraire choisi, et à retrouver le fil conducteur qui assure la continuité thématique dans la nouvelle.

Nous allons repérer les éléments structuraux constitutifs du texte, pertinents du point de vue de la cohérence, et liés spécifiquement au sujet percevant.

1 Les perspectives narratives dans *La Bourse*

Dans ce qui suit, nous allons jeter un coup d'œil sur les théories narratives qui nous ont inspiré certains aspects de nos analyses, notamment pour le concept de « perspective ». Voici d'abord la définition de la « perspective » par Genette (qui, parmi les nombreux synonymes, optera finalement pour le terme de « focalisation », 1972 : 206) :

[...] le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter [...] la « vision » ou « le point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire [...] telle ou telle perspective (Genette 1972 : 183-184).

Lintvelt, à son tour, définit la « perspective narrative » dans le cadre de sa typologie narrative fondée en partie sur le critère du « centre d'orientation » du lecteur (Lintvelt 1981 : 38), qui peut se situer dans le narrateur ou dans l'acteur (le personnage), donnant les types narratifs « auctorial » et « actoriel » respectivement (Lintvelt 1981 : 38-39). Il en découle une définition qui nous semble également utile pour notre propos : « La perspective narrative concerne la perception du monde romanesque par un sujet-percepteur : narrateur ou acteur » (Lintvelt 1981 : 42). Nous allons tenir séparées ces deux instances, comme le fait Genette, qui distingue celle « qui voit » et celle « qui parle » (Genette 1972 : 203), contrairement à Wayne C. Booth, qui considère que « tout point de vue intérieur soutenu [...] transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée » (Booth 1977 : 110).

Pendant une toute première lecture de *La Bourse*, nous pouvons déjà identifier les instances dont la perspective est susceptible d'orienter la représentation et l'interprétation de l'histoire. Dans cette nouvelle, le narrateur omniscient, typique pour le récit balzacien, fait prévaloir sa perspective englobante dès les premières lignes pour dresser le cadre de l'histoire et pour évoquer l'ambiance d'une rêverie qui causera l'accident du peintre.

Cependant, dans certains passages, le narrateur cède le point de vue à ses personnages, en premier lieu au protagoniste, qui se trouve au centre des événements, et apparaît dès la deuxième page : « un jeune peintre, homme de talent, et qui dans l'art ne voyait que l'art même » (Balzac 1951 : 329). Les personnages secondaires apparaissent occasionnellement, mais puisqu'ils ajoutent des informations, des opinions ou des jugements qui peuvent être déterminants pour le déroulement de l'histoire, on considère également leur optique comme significative.

En revanche, il y a d'autres personnages dont le point de vue – malgré leur importance dans l'histoire – n'est pas mis en relief : Adélaïde, madame de Rouville, la mère du peintre et les deux vieillards aux parties de cartes.

1.1 *Alternance des séquences – alternance des perspectives*

Le texte, unité hétérogène, est constitué d'une série de séquences, et on constate dans cette nouvelle une alternance des perspectives qui va de pair avec l'alternance des différents types de séquences, telles les parties narrativisées, racontées par le narrateur, et les parties dialoguées.

La succession de ces différents types de séquences suppose évidemment des transitions, qui ne nuisent pas à la cohérence du texte intégral, mais marquent la délimitation de ces séquences. « À chaque fois se posent d'inévitables problèmes de transition. Si les auteurs disposent de toute une panoplie de signaux démarcatifs, ils évitent souvent, en fonction du genre de discours impliqué, de créer des ruptures trop visibles » (Maingueneau 1990 : 134).

Examinons quelques outils de démarcation dans la nouvelle analysée.

Le récit commence par une séquence descriptive au présent intemporel, transmise par le narrateur omniscient. Le début de la séquence suivante est marqué, d'une part, par l'apparition du protagoniste en scène, d'autre part, par l'emploi du passé simple pour relater l'accident du peintre, constituant le nœud de l'intrigue : « Sa rêverie dura longtemps sans doute. La nuit vint. Soit qu'il voulût descendre de son échelle, soit qu'il eût fait un mouvement imprudent [...], il tomba, sa tête porta sur un tabouret, il perdit connaissance » (Balzac 1951 : 329). En dehors des alternances des temps verbaux, le simple changement de décor et de scène peut annoncer le passage à une nouvelle séquence, comme nous le voyons lors de la première visite du peintre dans l'appartement des femmes : « Mademoiselle Leseigneur vint elle-même ouvrir la porte » (Balzac 1951 : 335), ou de simples indications temporelles peuvent accomplir une transition : « Le lendemain » (Balzac 1951 : 345), et « Huit jours se passèrent ainsi » (Balzac 1951 : 347).

Les parties dialoguées, où les personnages s'énoncent en leur propre nom, sont faciles à détecter dans le texte car, outre qu'elles sont marquées par les signes de ponctuation (les deux points, le tiret), elles représentent textuellement les interlocuteurs (par les pronoms personnels de la première et de la deuxième personnes) et transmettent leurs paroles au style direct. Les paroles des personnages sont souvent précédées aussi d'une phrase introductive : « la vieille dame s'écria doucement : – Adélaïde, tu as laissé la porte ouverte » (Balzac 1951 : 331), ou bien interrompues par des propositions incisives précisant l'identité des sujets parlants : « dit-il », « reprit la vieille mère » (Balzac 1951 : 330).

Les séquences où le narrateur omniscient reprend la parole, commencent souvent par une tournure introduisant une explication : « Afin de faire comprendre tout ce que cette scène pouvait avoir de piquant » (Balzac 1951 : 331), ou bien « Il serait assez difficile de traduire la conversation qui eut lieu entre ces trois personnes » (Balzac 1951 : 338-339) pour développer ensuite de longs passages remplis d'informations détaillées.

Le récit peut donc être considéré comme une série de séquences, où à chaque séquence appartient son propre sujet percevant – autrement dit sa propre focalisation –, car « [...] le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit » (Genette 1972 : 208), et « les variations de „point de vue” qui se

produisent au cours d'un récit peuvent être analysées comme des changements de focalisation » (Genette 1972 : 211).

Dans *La Bourse*, parallèlement à l'alternance des séquences, on rencontre alors une intéressante alternance des perspectives, celle du narrateur omniscient et celle des personnages, avant tout du protagoniste comme sujet percevant.

Pour analyser les rapports entre l'alternance des séquences et l'alternance des perspectives, il faut d'abord identifier ces instances (narrateur et personnages) au niveau du texte ; aussi nous proposons-nous d'examiner les différents passages du texte en fonction du sujet percevant.

1.2 La perspective du narrateur omniscient

Étudions d'abord les parties du récit médiatisées par le narrateur omniscient. Ces séquences sont caractérisées par l'objectivité du narrateur et aussi par une plus grande distance par rapport aux événements. On peut trouver ici de longues descriptions minutieuses et très détaillées, une abondance d'informations qui servent l'effet de réel. Le narrateur omniscient, comme sujet percevant, raconte l'histoire de l'extérieur, dans la mesure où il ne participe pas à l'action, tout en étant capable de révéler la psychologie des personnages ; on parle alors – pour employer une expression de Gérard Genette – d'une « focalisation zéro » (Genette 1972 : 206).

Certaines expressions typiques caractérisent le point de vue du narrateur omniscient, comme dans le commentaire suivant : « Ces détails feront peut-être comprendre [...] » (Balzac 1951 : 333), ou dans cette remarque qui montre la « perception interne illimitée » du narrateur (Lintvelt 1981 : 44) : « Hippolyte aurait pu entrevoir quelques linges étendus sur des cordes » (Balzac 1951 : 335).

1.3 La perspective du protagoniste

Dans l'alternance des séquences, on trouve des passages où le récit est focalisé sur l'un des personnages. Ces parties du récit sont racontées à partir du point de vue d'un ou de plusieurs personnage(s) ; il s'agit alors d'une « focalisation interne », selon la typologie genettienne (Genette 1972 : 206-211). Le personnage dont le point de vue oriente le plus la perspective narrative est ici le protagoniste : le jeune peintre, Hippolyte Schinner. L'optique du protagoniste est caractérisée par la valeur ajoutée de la subjectivité. Ces parties du récit sont relatées, certes, à la troisième personne ; le protagoniste y est désigné objectivement par le syntagme nominal « le jeune peintre », le pronom personnel « il », le nom propre « Hippolyte Schinner », mais le narrateur donne au lecteur l'illusion que c'est le personnage qui perçoit, que ce sont ses impressions, ses sentiments, ses pensées qui orientent le lecteur dans l'interprétation de l'histoire. Nous allons revenir sur ce problème en détail plus loin.

1.4 La perspective des personnages secondaires

La perspective des personnages secondaires se manifeste dans leurs dialogues avec Hippolyte, où ce dernier essaie de se renseigner sur ses voisins énigmatiques. Les paroles de ces personnages, citées par le narrateur au style direct, donnent des

informations qui intriguent le peintre, comme celles énoncées par la portière de la maison : « – Ah ! dit-elle, c'est sans doute mademoiselle Leseigneur et sa mère qui demeurent ici depuis quatre ans. [...] C'est drôle, monsieur, la mère se nomme autrement que sa fille » (Balzac 1951 : 333), ou bien expriment une opinion pleine de préjugés et d'arrière-pensées, comme dans ces propos d'un des amis du peintre : « – Halte là ! s'écria gaiement Souchet. C'est une petite fille [...] Mais mon cher, nous la connaissons tous » (Balzac 1951 : 352), et surtout : « Écoute, Hippolyte, [...] viens ici vers quatre heures, et analyse un peu la marche de la mère et de la fille » (Balzac 1951 : 353).

Certes, les personnages secondaires, par leurs paroles ambiguës, éveillent des soupçons et finissent par mettre Hippolyte « en proie aux sentiments les plus contraires » (Balzac 1951 : 353) concernant la probité des deux femmes, mais comme leurs pensées intérieures ne sont jamais révélées par le narrateur, leur apparition reste de moindre importance pour les alternances de perspectives.

Nous pouvons conclure – et ce n'est pas étonnant – que les deux perspectives qui importent le plus dans cette alternance sont celle du narrateur omniscient et celle du protagoniste. Dans ce qui suit, nous revenons sur l'examen du point de vue du protagoniste plus en détail.

1.5 Le protagoniste comme sujet percevant – les sensations

La scène où le peintre, évanoui après son accident, rencontre la jeune fille et sa mère est la première séquence qui montre le protagoniste comme sujet percevant. Dans cette scène, ce sont les impressions sensorielles du jeune peintre qui marquent la rencontre. D'abord, la vue n'est pas un sens actif : « Lorsqu'il ouvrit les yeux, la vue d'une vive lumière les lui fit refermer promptement » (Balzac 1951 : 329), mais ce sont les autres sens qui fonctionnent : l'ouïe, le toucher et un peu plus tard, l'odorat : « Une douce voix le tira de l'espèce d'engourdissement dans lequel il était plongé » (Balzac 1951 : 329), « [...] il entendit le chuchotement de deux femmes, et sentit deux jeunes, deux timides mains entre lesquelles reposait sa tête » (Balzac 1951 : 329), enfin, « Il trouva son front pressé par un mouchoir, et reconnut, malgré l'odeur particulière aux ateliers, la senteur forte de l'éther [...] » (Balzac 1951 : 330).

C'est encore Jaap Lintvelt qui attire notre attention sur ces manifestations variées de la perspective : « La perspective narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à savoir qui „voit”, mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif et olfactif » (Lintvelt 1981 : 42).

Le narrateur explicite et accentue les diverses sensations par des verbes de perception : « entendre », « sentir », « trouver », « reconnaître » et, plus loin, « apercevoir ».

1.6 Le protagoniste comme sujet percevant – le regard d'un vrai peintre

Quand le narrateur cède le point de vue au protagoniste, le regard de ce dernier est le regard d'un vrai peintre : « Il [...] put apercevoir [...] la plus délicieuse tête de jeune fille qu'il eût jamais vue, une de ces têtes qui souvent passent pour un caprice du pinceau » (Balzac 1951 : 329). En effet, la vue de la jeune fille rappelle à Hippolyte

l'œuvre de certains peintres célèbres de l'époque : « Le visage de l'inconnue appartenait, pour ainsi dire, au type fin et délicat de l'école de Prudhon, et possédait aussi cette poésie que Girodet donnait à ses figures fantastiques » (Balzac 1951 : 329), et plus loin : « Adélaïde vint appuyer ses coudes sur le dossier du fauteuil occupé par le vieux gentilhomme en imitant, sans le savoir, la pose que Guérin a donnée à la sœur de Didon dans son célèbre tableau » (Balzac 1951 : 343).

D'autres exemples de ce regard d'un vrai peintre se trouvent dans la scène où le jeune homme visite l'appartement des deux femmes pour la première fois : « Ces stigmates de misère ne sont point d'ailleurs sans poésie aux yeux d'un artiste » (Balzac 1951 : 335), ou encore : « Avec le rapide coup d'œil des artistes, Hippolyte vit la destination, les meubles, l'ensemble et l'état de cette première pièce coupée en deux » (Balzac 1951 : 335) – et ici vient dans le texte une description très détaillée de l'appartement qui suit le regard du peintre.

1.7 Le protagoniste comme sujet percevant – les pensées

Le point de vue du protagoniste se manifeste non seulement au niveau des sensations, mais aussi au niveau des pensées. Le motif du soupçon devient alors un motif important sur le plan de la construction dramatique de l'histoire et aussi sur le plan de la structure narrative. Ce motif de soupçon est un thème important qui domine la construction du récit, car les sentiments d'incertitude du protagoniste apparaissent et réapparaissent le long du texte, et à mesure que l'histoire avance, le doute s'accroît progressivement et envahit non seulement le protagoniste mais aussi le lecteur.

Or, le narrateur omniscient, si caractéristique chez Balzac, ne prend pas ici une position claire, mais délègue à son protagoniste « la tâche » de filtrer et d'évaluer les événements, et le laisse dans un état d'incertitude jusqu'à la fin de l'histoire. Pour obtenir cet effet, l'emploi du style indirect libre dans les passages où ce motif de soupçon apparaît est un moyen qui permet au narrateur de garder son objectivité tout en cédant la perspective à son personnage.

Le style indirect libre, un fait de style littéraire typique surtout à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, « [...] permet au romancier de s'affranchir du modèle théâtral jusqu'alors dominant qui imposait le mimétisme du discours direct. L'auteur peut représenter les paroles et les pensées au moyen d'une forme qui s'intègre parfaitement au récit et qui lui offre des perspectives narratives nouvelles » (Riegel, Pellat et Rioul 2009 : 1015).

Dans les scènes où le soupçon apparaît et réapparaît, le narrateur nous transmet les pensées du protagoniste au style indirect libre – les exemples suivants pris dans la nouvelle illustrent ce procédé de style :

Cependant, au milieu de son bonheur, en songeant à la désastreuse situation de Madame de Rouville, car il avait acquis plus d'une preuve de sa détresse, il fut saisi par une pensée importune. Déjà plusieurs fois il s'était dit en rentrant chez lui : Comment ! vingt francs tous les soirs ? Et il n'osait s'avouer à lui-même d'odieux soupçons (Balzac 1951 : 348).

Pendant la soirée, de mauvais soupçons vinrent troubler le bonheur d'Hippolyte, et lui donnèrent de la défiance. Madame de Rouville, vivrait-elle donc du jeu ? Ne jouait-elle pas en ce moment pour acquitter quelque dette, ou poussée par quelque nécessité ? Peut-être n'avait-elle pas payé son loyer ? Ce vieillard paraissait être assez fin pour ne pas se laisser impunément prendre son argent. Quel intérêt l'attirait dans cette maison pauvre, lui riche ? [...] « Me tromperait-on ? » fut pour Hippolyte une dernière idée, horrible, flétrissante, à laquelle il crut précisément assez pour en être torturé. Il voulut rester après le départ des deux vieillards pour confirmer ses soupçons ou pour les dissiper (Balzac 1951 : 350).

2 La cohérence du texte

Abordons maintenant le deuxième thème de notre analyse, notamment la cohérence du texte. Pour notre propos, il faut souligner deux aspects importants : d'une part, le rôle des personnages, en premier lieu celui du protagoniste, et, d'autre part, l'importance de l'élément thématique dans le maintien de la cohérence du texte.

2.1 La perspective d'un même personnage : celle du protagoniste

Dans un premier temps, nous pouvons établir que l'œuvre littéraire, comme tout énoncé linguistique, se caractérise par une cohésion interne. Les personnages sont considérés comme des éléments pertinents du discours. Leur récurrence le long du texte satisfait à la règle de répétition, celle-ci étant l'une des deux exigences fondamentales de la cohérence d'un texte (l'autre étant l'exigence de progression). Parmi les phénomènes de répétition, notamment anaphoriques, ce sont les reprises nominales qui sont considérées comme les plus importantes, et dont on distingue trois types : la répétition du même groupe nominal, la pronominalisation et la substitution lexicale (Maingueneau 1990 : 151). Le caractère anaphorique des personnages, par leur récurrence et leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, contribue significativement à la cohérence du texte.

Examinons les réalisations textuelles du personnage principal dans la nouvelle. Le protagoniste apparaît pour la première fois dans la première séquence proprement narrative et sous la forme d'un groupe nominal indéfini « un jeune peintre » (Balzac 1951 : 329). L'article indéfini et le fait de désigner le personnage par sa profession posent un cadre de départ, et comme on avance dans l'intrigue, les traits du personnage deviennent de plus en plus concrets. L'accident (la chute du peintre) est un point crucial non seulement dans l'intrigue, mais aussi au niveau du texte, car il marque un tournant dans la représentation du personnage : d'abord par le changement du déterminant « le peintre » (Balzac 1951 : 330), puis par l'emploi du nom propre « Hippolyte Schinner » (Balzac 1951 : 331), le protagoniste apparaît déjà comme familier au lecteur. Il est ensuite présent le long du texte, représenté par différents éléments lexicaux et par différents outils anaphoriques, qui sont les suivants : la simple répétition de son nom (Hippolyte Schinner ou, plus souvent, Hippolyte), la pronominalisation, de loin la plus fréquente (« il s'abîmait », « il tomba », « il perdit connaissance... »), la reprise de l'unité lexicale avec un changement de déterminant (« un jeune peintre » – « le jeune peintre »), ou même la substitution lexicale (« l'un des artistes les plus chers de la France »).

Ce caractère anaphorique est accentué ici par le fait que non seulement le personnage principal et ses représentations anaphoriques dominent le texte, mais aussi l'optique de ce même personnage réapparaît régulièrement pour guider le lecteur.

2.2 Un élément thématique qui domine l'histoire : le soupçon

Examinons maintenant l'autre élément important pour la cohérence du texte, à savoir le motif du soupçon. En effet, le motif du soupçon, rattaché au point de vue du protagoniste, et réapparaissant ainsi sur plusieurs points de la nouvelle, domine toute l'histoire pour lui servir de fil conducteur et de principe organisateur.

Voici les passages les plus suggestifs pour la représentation du motif du soupçon.

Les premières impressions du peintre sur l'appartement et sur la mère d'Adélaïde, lors de sa première visite, comportent déjà les germes du soupçon :

Il en était du visage de cette vieille dame comme de l'appartement : il semblait aussi difficile de savoir si cette misère couvrait des vices ou une haute probité, que de reconnaître si la mère d'Adélaïde était une ancienne coquette habituée à tout peser, à tout calculer, à tout vendre, ou une femme aimante, pleine de noblesse et d'aimables qualités (Balzac 1951 : 340).

Ensuite la scène où les deux vieillards arrivent dans l'appartement et sont traités très familièrement par Adélaïde, ainsi que l'ambiance mystérieuse qui entoure leur relation, réveille de mauvais sentiments chez le peintre amoureux. « Le bruit d'un baiser reçu et donné retentit jusque dans le cœur d'Hippolyte » (Balzac 1951 : 342), « Ce vieillard muet fut un mystère pour le peintre, et resta constamment un mystère » (Balzac 1951 : 343).

Puis vient la scène des parties de cartes (citée plus haut), où de mauvais soupçons saisissent le peintre quant aux mœurs des deux femmes, soupçons qu'il voudrait bien dissiper, mais qui ne font que renforcer ses préjugés, et lui enfoncer le couteau dans la plaie lorsqu'il constate la disparition de sa bourse, qu'il croit avoir oubliée sur la table de jeu :

Il rentra pour sa bourse oubliée.

– Je vous ai laissé ma bourse, dit-il à la jeune fille.

– Non, répondit-elle en rougissant.

– Je la croyais là, reprit-il [...] Honteux pour Adélaïde et pour la baronne de ne pas l'y voir, il les regarda d'un air hébété qui les fit rire, pâlit et reprit en tâtant son gilet : – Je me suis trompé, je l'ai sans doute. [...] Le vol était si flagrant, si effrontément nié, qu'Hippolyte n'eut plus de doute sur la moralité de ses voisines (Balzac 1951 : 350).

Enfin arrive la scène de la dernière partie de cartes, où l'air d'incertitude est encore maintenu jusqu'au dernier moment. « – Faisons-nous notre petite partie ? dit-elle [...] Cette phrase réveilla toutes les craintes du jeune peintre » (Balzac 1951 : 356), de plus : « Madame de Rouville et sa fille se firent, pendant la partie, des signes d'intelligence qui inquiétèrent [...] Hippolyte » (Balzac 1951 : 356). Mais à ce

moment-là, sa bourse lui est finalement rendue plus belle que jamais, et ainsi l'équilibre est rétabli.

Soulignons ici encore l'importance des personnages secondaires qui, eux aussi, par les informations fournies, par leurs préjugés et par leur prise de position ironique envers les amoureux, contribuent activement au jugement dépréciatif porté sur les deux femmes. Rappelons à ce propos les paroles déjà citées de la portière qui contiennent certains renseignements inquiétants sur elles, et la conversation du peintre avec ses amis qui renforce ses doutes (v. plus haut).

Cependant, quand la bourse magnifiquement brodée par Adélaïde est restituée à Hippolyte, et que le bonheur des jeunes gens est enfin complet, le narrateur dévoile, en une sorte de coda, tout le mystère, à savoir les pertes volontaires que faisait aux jeux l'un des vieillards – ancien ami du baron de Rouville – pour aider secrètement la baronne et sa fille. Ainsi les séquences organisées selon la perspective d'Hippolyte sont-elles symétriquement encadrées par le début et la fin de la nouvelle, tous deux dominés par la perspective du narrateur omniscient.

Pour terminer, nous pouvons tirer une brève conclusion de l'analyse précédente. Dans *La Bourse* de Balzac, le narrateur omniscient, si caractéristique chez Balzac, ne prend pas en charge l'éclaircissement du soupçon, élément déterminant pour la cohérence du texte, mais confie cette « tâche », pour ainsi dire, à la perception et aux réflexions du protagoniste. C'est précisément par là que le narrateur laisse ce sentiment d'incertitude dominer l'histoire – et aussi le lecteur – jusqu'à la fin de la nouvelle.

UNIVERSITÉ DE DEBRECEN
doctorante en linguistique française
bodibabett@hotmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BALZAC, Honoré de (1951). « La Bourse », Honoré de Balzac, *Scènes de la vie privée I*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 328-357.

BOOTH, Wayne C. (1977). « Distance et point de vue », Roland Barthes *et al.* *Poétique du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 85-113.

GENETTE, Gérard (1972). « Discours du récit », Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 65-282.

LINTVELT, Jaap (1981). *Essai de typologie narrative. Le « Point de vue »*, Paris : José Corti.

MAINGUENEAU, Dominique (1990). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Bordas.

RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL (2009). *Grammaire méthodique du français. Édition revue et augmentée*, Paris : Presses Universitaires de France.

Les particularismes culturels québécois : un enjeu dans la traduction slovaque de *Bonheur d'occasion*

Le rôle d'un traducteur et les méthodes qu'il utilise dans son travail évoluent avec le temps et reflètent l'époque de sa parution. Il est alors nécessaire de noter que la traduction est un produit d'une époque particulière où les normes et les conventions ne correspondent pas à celles qui s'appliquent aujourd'hui. C'est alors avec cette idée et ce recul que nous allons traiter la traduction slovaque de Fedor Jesenský du roman québécois intitulé *Bonheur d'occasion*.

La version slovaque de *Bonheur d'occasion* (*Prilžitostné šťastie*-1949) a été publiée à un moment particulièrement favorable pour la création et la traduction littéraire¹. Dans les années d'après-guerre, les traducteurs slovaques commencent à développer une méthode systématique de traduction appelée « méthode créative », complétée dans les années 70 par l'école slovaque de traduction (Popovič, Ferenčík, Vilikovský) (Biloveský 2009 : 9-10). La conception du traducteur Fedor Jesenský suit des principes formulés par Ján Ferenčík (1982), à savoir :

1. Principe de l'intégralité du texte,
2. Principe de l'identité sémantique,
3. Principe de l'identité formelle,
4. Principe du bon usage de la langue slovaque (*de belle langue*),
5. Principe de la préférence du sens en cas de collision entre l'identité sémantique et formelle.

La plupart de ces principes restent valables aujourd'hui. Toutefois, le 4^e principe allié à une autre tendance assez forte dans la traduction de l'époque – *la naturalisation*² – frappe la langue et la culture réceptrice. Cela contraste fortement avec les approches contemporaines qui mettent, de plus en plus, en relief les aspects culturels du texte source et du contexte d'origine. L'objectif de la traduction ainsi que celui de la création littéraire pendant cette période était de promouvoir la langue slovaque. L'éducation philologique était obligatoire pour les traducteurs (Bednárová 2015 : 43). Cependant, de nos jours, nous considérons cette conception de traduire comme une approche qui détruit l'originalité des poétiques individuelles, qui naturalise et nivelle la langue. Elle favorise la fonction informative de la traduction ignorant son côté esthétique (Maltí-Fraňová 2007 : 56).

¹ L'organisation *Kruh prekladateľov* [Le milieu de traducteurs] est créé en 1949 (Bednárová 2015 : 43).

² Les termes *naturalisation* et *exotisation* sont employés par l'école slovaque de traduction (Popovič, 1975).

Le français québécois – l'élément clé de la poésie de Gabrielle Roy

La question de la langue et de la culture a toujours été au centre de l'expression littéraire d'origine québécoise. Les auteurs québécois qui ont choisi le français en tant que langue de création, ont également « orienté [leur] œuvre vers un sens précis et adopté une position littéraire et politique » (Aronica 2013). Le roman de Gabrielle Roy, ainsi que de nombreux autres, a été traduit par l'emploi du québécois et du français vernaculaire – le *joual*, « le problème identitaire fondamental de la littérature québécoise » (Aronica 2013).

En outre, d'après Schogt, l'écriture franco-canadienne possède deux spécificités qu'il juge intraduisibles : l'emploi des *régionalismes* et la présence dans l'espace culturel canadien de la *langue anglaise* (souvent créant des expressions bilingues) (Chapman 2009 : 158). Enfin, le dernier défi et pas le moindre est l'altérité comme telle du *français québécois* par rapport au français hexagonal³. Tous ces éléments réunis créent une couche réaliste du roman (« réalisme linguistique ») qui reflète le contexte franco-canadien, notamment l'influence de la culture et de la langue anglaise sur celle d'origine francophone au Québec.

En effet, la transposition de ce « réalisme linguistique » dans n'importe quelle langue étrangère représente une vraie difficulté. Dimitriu dit même que « tous les lecteurs étrangers seront à jamais privés des effets stylistiques de ce genre de réalisme qui a constitué l'une des raisons du grand succès du roman dans son pays d'origine » (Dimitriu 2009 : 149). Alors, comment faut-il aborder ce genre de textes dans la traduction ? Quelles approches faut-il appliquer ?

La traduction slovaque mise en question

À travers quelques exemples du texte slovaque, nous allons démontrer des aspects problématiques du texte source. Bien que les enjeux que nous avons évoqués ci-dessus nous semblent liés principalement au côté linguistique de la traduction, « pour bien transposer le roman en slovaque, ce n'est pas la langue-système, mais la langue-culture, la péri-langue culturelle, situationnelle, comportementale qu'il faut décrypter » (Malinovská 2009 : 80). D'ailleurs, les compétences des traducteurs ne se limitent pas qu'à la maîtrise du système grammatical ou au lexique de la langue source aussi bien que de la langue cible ce qui n'était pas le cas à l'époque de la traduction du roman en question. À partir des années 70 et 80, on considère la traduction, notamment littéraire, non seulement dans le cadre de la communication interlittéraire mais aussi interculturelle (I. Even – Zohar, G. Toury, M.-S. Hornby, K. Reiss, S. Basnet, A. Lefevre, etc.) (Gromová 2006 : 48). Ce « tournant culturel » se manifeste aussi chez les traducteurs et théoriciens slovaques (Popovič, Miko, Viličkovský, Liba, Kusá, Gromová, etc.), mettant en relief l'approche interdisciplinaire dans la traduction et le besoin de la compétence culturelle du traducteur.

³ Cette altérité s'observe aux niveaux lexical (faux-amis), morphologique et syntaxique également.

Analyse

Pour commencer, la première expression typiquement canadienne est une locution : « aller aux sucres », liée à la campagne canadienne. Dans la phrase « Chut ! Je pense qu'on va chez grand-mère, aux sucres. », Gabrielle Roy présente une activité traditionnelle qui parle de la récolte du suc d'érable afin de produire le célèbre sirop d'érable. Elle se déroulait souvent en famille et était d'ailleurs suivie par *un repas donné dans une cabane à sucre*⁴.

Fedor Jesenský a rendu ce passage ainsi : « Čit ! Myslím, že pôjdeme k starej mame na cukor. » (Roy, 1949 : 181) [Chut ! Je pense qu'on va chercher du sucre chez grand-mère]. En lisant cette phrase, le lecteur slovaque reste étonné par l'enthousiasme de l'enfant qui la prononce. La traduction slovaque ne propose aucune explication de cette expression. Le texte cible est alors privé d'un aspect culturel assez important dans le contexte canadien. « Certains éléments culturels gagneraient ainsi à être expliqués dans une note de bas de page » ou par une addition (complément d'information) même si les traducteurs ou les critiques littéraires les trouvent souvent perturbantes (Bednarczyk 2009 : 166).

Un autre exemple, que le traducteur ignorait partiellement, fait partie du lexique québécois. Il faut savoir qu'à l'époque, il n'y avait aucun dictionnaire consacré aux différentes variétés du français, comme celle du français québécois. Ce type de problème de traduction a mené soit à une traduction suivant le sens du français normatif (traduction littérale), comme dans les expressions *ma blonde = ma copine (moja blondynka)* ou *une liqueur douce = boisson gazeuse non-alcoolisée (sladký likér)*. Dans d'autres cas, le traducteur s'est aperçu, grâce au contexte, du sens différent d'un québécisme, ex. *il fait frette = il fait très froid*. Cependant, la signification exacte de certaines expressions québécoises a parfois échappé à Fedor Jesenský. Cela s'est produit dans la traduction du passage où Rose-Anna, après s'être installée avec sa famille dans la nouvelle maison, encore plus petite et dans un pire état que l'ancienne, s'allonge à côté de son mari en lui demandant : « Tu jongles, toi aussi ? » (Roy 1945 : 345). Le verbe *jongler* dans cette phrase et dans le contexte québécois ne signifie pas *lancer en l'air des objets* mais *méditer, penser, rêver*. Le traducteur slovaque a transformé cette phrase ainsi : « Aj ty sa trápiš ? » (*Toi aussi tu t'inquiètes ?*). Même si la traduction slovaque, en ajoutant le sens de l'inquiétude, n'exprime pas le sens de ce québécisme, l'ambiance (triste et soucieuse) de ce passage reste assez proche.

La dernière catégorie qui constituait un grand défi pour le traducteur comprend les mots ou les expressions d'origine anglophone (anglicismes). Le texte entier de Gabrielle Roy est saturé de nombreuses expressions liées à la culture américaine/anglophone. En tant que traducteur, il faut être particulièrement rigoureux lors du traitement de ces locutions pour bien transmettre l'aspect bilingue du récit et l'influence de la culture anglophone au Québec. Cette influence se voit surtout dans les domaines de la restauration (*hot-dog, sundae*⁵, *coke*, etc.), de la musique (*jazz, jitter-bug*) ou dans les noms de rues, de personnages anglophones ou

⁴ Michel David, *Dictionnaire des expressions françaises et québécoises*, Montréal, Guérin, 2009.

⁵ Dessert à la base de crème glacée.

de magasins qui se trouvent dans l'espace culturel anglophone de Montréal. Dans la traduction slovaque, Fedor Jesenský n'a pas appliqué une stratégie uniforme en ce qui concerne les anglicismes. Cela peut parfois perturber les lecteurs slovaques dans la localisation des personnages ou des éléments culturels dans son contexte d'origine. Quelques mots comme *sundae*, *jazz*, *jitter-bug* ou les noms de personnages (*Jenny*) ou de rues (*Westmount*) sont gardés en anglais. Même quelques phrases courtes que les personnages prononcent en anglais sont laissées telles quelles, et leur traduction est fournie dans une note de bas de page. Ailleurs, il remplace un mot anglais par un équivalent slovaque (*la rue Workman* = *Robotnícka ulica* (*la rue des Ouvriers*). Cependant, à l'époque, il y avait des anglicismes qui lui ont posé quelques problèmes, car certains éléments culturels étaient absents dans l'espace culturel slovaque. Ainsi, on peut prendre en exemple un plat américain typique *hot-dog*, traduit de trois manières différentes dans le texte slovaque : *koláčiky* (*petits gâteaux*), *obložený chlebík* (*sandwich*), *safaládka* (*saucisse*). Enfin, restent les plus difficiles à transposer dans le texte cible les expressions bilingues (*c'est swell* = *c'est génial*, *pour le fun* = *pour le plaisir*, *pour s'amuser*). En slovaque, « on n'a pas la possibilité de jouer de manière aussi souple et subtile avec deux systèmes de langues » (Šotolová 2009 : 183). Traduire la langue française en slovaque en retenant les parties d'expression anglaise aboutirait à créer des phrases incompréhensibles et dénaturées pour le lectorat slovaque.

Les mauvaises interprétations ou un manque d'explications des québécoismes ou des éléments culturels traités dans notre analyse sont généralement issues de la méconnaissance de la culture franco-canadienne ou du français québécois, une des variétés du français standard. Comme je l'ai déjà évoqué, la traduction slovaque a été publiée au moment (1949) où les informations sur la vie culturelle d'un pays d'outre-mer ne passaient pas si facilement qu'aujourd'hui (sans technologies de communication très développées). En plus, le premier dictionnaire complexe consacré au lexique québécois n'apparaît qu'en 1957 sous la direction de Louise-Alexandra Bélisla (*Dictionnaire général de la langue française au Canada*), alors que, à présent, les traducteurs disposent de nombreux dictionnaires qui facilitent leur travail. La plupart d'entre eux fournissent une entrée avec une phrase exemple (le contexte) suivie d'une explication du terme particulier et d'un terme correspondant dans le français standard. Par ailleurs, il existe des dictionnaires ou des sites en ligne traitant de nombreux sujets de la vie culturelle franco-canadienne sous forme de blog.

Pour conclure, la traduction slovaque de *Bonheur d'occasion* a quelques défauts qui concernent les particularismes liés à la culture et à la langue québécoises dans le texte source. Certains sont simplement dus à la disparition inévitable du français québécois, l'un des signes de reconnaissance de la littérature québécoise (dans le texte original les québécoismes ressortent du français standard). En outre, la présence de l'anglais, une autre caractéristique identitaire de l'écriture québécoise, qui forme l'aspect bilingue et biculturel de la vie de Montréal, est souvent négligée dans le texte cible, à l'exception des cas analysés ci-dessus. Alors, pour compenser les pertes incontournables dans le processus de traduction, il faut trouver une méthode qui transmettrait le mieux possible cet aspect bilingue/biculturel du récit.

Pour y arriver, une meilleure stratégie consisterait à garder non seulement des expressions liées à la culture anglophone (partiellement appliquée par Fedor Jesenský), mais aussi certains éléments culturels d'origine francophone (noms de personnages, de rues, autres toponymiques). Cela exigerait du traducteur d'appliquer d'une manière plus systématique ce que Lawrence Venuti appelle la *foreignizing method*, une méthode qui rend les différences culturelles et linguistiques visibles dans la culture d'arrivée (1995 :81). Comme précédemment mentionné, Fedor Jesenský s'est plié aux normes du système slovaque en suivant la tendance de l'époque de naturaliser (la méthode de domestication) le texte cible afin de le rendre plus lisible, plus clair, plus familier pour le lecteur slovaque. D'après Venuti, cette stratégie vise à rendre la traduction transparente et le traducteur invisible, ce qui efface également le travail du traducteur (1995 : 17).

Enfin, selon un grand théoricien et traducteur tchèque, Jirí Levý, les lecteurs exigent de plus en plus d'être conscients qu'ils lisent une traduction et pas un livre qui « prétend » être d'origine dans leur propre pays/culture (1983 :96). D'ailleurs, la *foreignizing method* favorise « l'élargissement de l'horizon culturel [aussi bien que de la littérature] du pays d'accueil », l'une des raisons principales de la traduction (Torres 2012 : 56).

UNIVERSITÉ DE PREŠOV
assistante
barbora.olejarova@unipo.sk

BIBLIOGRAPHIE

ARONICA, Claire (2013). *Le roman québécois, le mode d'emploi*, [en ligne] URL : <https://www.cousinsdepersonne.com/2013/06/le-roman-quebecois-mode-demploi/>. Consulté le 10 novembre 2017.

BEDNÁROVÁ, Katarína (2015). « Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20.storočia », Oľga Kovačičová et Mária Kusá (ed.), *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20.storočia*, Bratislava : Veda.

BILOVESKÝ, Vladimír (2009). « Slovenská prekladateľská tvorivá metóda ako konkretizácia slovenského myslenia o preklade », Eva Homolová (ed.), *Mladá veda 2009, Humanitné vedy – literárna veda, Zborník vedeckých štúdií doktorandov a mladých vedeckých pracovníkov Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici*, Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 8-17.

BEDNARCZYK, Anna (2009). « Quelques observations sur la traduction russe de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy », Agnès Whitfield (ed.), *L'écho de nos classiques : Bonheur d'occasion et Two Solitudes en traduction*, Ottawa (Ontario) : Les Éditions David, 159-168.

CHAPMAN, Rosemary (2009). *Between Languages and Cultures : Colonial and Postcolonial Readings of Gabrielle Roy*, Montréal and Kingston : McGill-Queen's University Press.

DIMITRIU, Rodica (2009). « Le rencontre de deux écrivaines : Gabrielle Roy et Elvira Bogdan, la voix roumaine de l'auteure canadienne », Agnès Whitfield (ed.), *L'écho de nos classiques : Bonheur d'occasion et Two Solitudes en traduction*, Ottawa (Ontario) : Les Éditions David, 137-158.

FERENČÍK, Ján (1982). *Kontexty prekladu*, Bratislava : Slovenský spisovateľ.

GROMOVÁ, Edita (2006). « Medzikultúrny faktor v preklade a jeho reflexia v translatologickom výskume », Alojz Keníž (ed.), *Letná škola prekladu 4*, Bratislava : Anapress, 47-56.

LEVÝ, Jiří (1963). *Umění překlada*, Praha : Čsl. spisovatel'.

MALINOVSKÁ, Zuzana (2009). « Bonheur d'occasion en Slovaquie », Agnès Whitfield (ed.), *L'écho de nos classiques : Bonheur d'occasion et Two Solitudes en traduction*, Ottawa (Ontario) : Les Éditions David, 71-85.

MALTI-FRAŇOVÁ, Eva (2007). *Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská*, Bratislava : Veda.

ROY, Gabrielle (1945). *Bonheur d'occasion*, Paris : Flammarion.

ROY, Gabrielle (1949). *Príležitostné šťastie*. Traduit de Bonheur d'occasion par Fedor Jesenský, Turčiansky sv. Martin : Živena.

ŠOTOLOVÁ, Jovanka (2009). « Bonheur de lire ? Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy en tchèque », Agnès Whitfield (ed.), *L'écho de nos classiques : Bonheur d'occasion et Two Solitudes en traduction*, Ottawa (Ontario) : Les Éditions David, 169-186.

TORRES, Marie-Hélène Catherine (2012). *Parlons du traducteur : rôle et profil*, [en ligne] URL: <http://journals.openedition.org/traduire/479?lang=en>. Consulté le 10 novembre 2017.

VENUTI, Lawrence (2004). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York : Routledge.

Didactique

Quelle dynamique pour les interactions en classe de langue ? Quelques remarques sur l'enseignement / apprentissage d'une L2 en milieu institutionnel

La façon dont se construisent les interactions en classe de langue influe directement sur le processus d'enseignement / apprentissage d'une L2. Dans cet article, nous proposons de réfléchir sur les questions suivantes : à quoi ressemble une interaction en classe de L2 ?, quelles stratégies se laissent-elles observer dans les échanges enseignant – apprenants, quels comportements communicatifs peuvent être favorables/défavorables à l'acquisition de L2 ? La réflexion s'appuie sur un large corpus d'interactions enregistrées en milieu formel polonais dans des cours de français langue étrangère.

1 Perspective acquisitionnelle

Dans le processus d'acquisition d'une langue étrangère (ci-après désignée par « L2 »), tout apprenant doit satisfaire deux besoins fondamentaux (Klein 1986) : il doit communiquer et il doit restructurer son interlangue pour qu'elle se rapproche le plus possible de la langue cible. La restructuration du *système intermédiaire* (ici synonyme d'*interlangue*) ne peut se faire que sous certaines conditions qui réfèrent, entre autres, à la capacité cognitive de traitement de données par l'apprenant et à l'environnement qui fournit à la fois des données langagières en L2/ sur la L2 et des informations en retour (*feedback*) servant à corriger/ affirmer/ infirmer des hypothèses sur le fonctionnement du nouveau code linguistique.

Ce processus peut connaître des dynamiques sensiblement variées en fonction notamment des *milieux* (le pluriel s'impose parce que les parcours acquisitionnels sont le plus souvent hétérogènes, impliquant des situations diverses d'exposition à des données en L2) dans lesquels il a lieu. Il n'est sans doute pas fondé de postuler l'existence d'une limite imperméable entre le milieu formel (désigné aussi à l'aide de termes comme *institutionnel*, *captif* ou *scolaire*) et le milieu naturel. Comme le rappellent Porquier et Py (2004 : 11), « [...] la frontière entre le dedans et le dehors de l'école n'est pas aussi claire qu'on le croit souvent : l'école n'est pas étanche [...] ». Mais du point de vue des conditions offertes à l'acquisition, ces deux milieux diffèrent sous plusieurs aspects. La différence la plus saillante tient, semble-t-il, à l'input – structuré, calibré et standardisé, dans le premier cas, et largement aléatoire, hétéroclite et multiforme, dans le second, ainsi qu'à la spécificité des activités communicatives – peu contextualisées en milieu formel, et clairement contextualisées, avec un fort ancrage situationnel, en milieu naturel.

Pour ce qui intéresse notre propos, la classe de L2 apparaît comme un milieu social spécifique, où des activités de communication sont fortement ritualisées et des rôles interactionnels implicitement pré-définis. On y observe aussi « une asymétrie

dans la distribution et l'évaluation de la parole » (Gajo et Mondada 2000 : 52). Phénomène étudié et souligné par de nombreux auteurs (Porquier 1994 ; Matthey 2003 ; Vasseur 2005 ; Piotrowski 2011), l'asymétrie semble même être un trait constitutif de la classe de L2 en tant que telle. L'apprenant y est fortement dépendant de l'enseignant qui régule l'ensemble des activités qui s'y déroulent. Dans un tel environnement, c'est donc l'enseignant qui est en grande partie chargé de satisfaire les deux besoins fondamentaux de l'apprenant, mentionnés ci-dessus : le besoin de communiquer et le besoin de restructurer son système intermédiaire. Du point de vue de l'acquisition de la L2, les activités de communication doivent alors comporter deux traits essentiels : 1) elles doivent être porteuses de signification, de telle façon qu'elles soient perçues par les apprenants comme authentiques et stimulantes, et 2) elles doivent fournir des informations adéquates, transmises de telle façon qu'elles favorisent le déclenchement du processus de restructuration de l'interlangue, cette dernière référant à une compétence intermédiaire, instable et incertaine, qui se trouve à mi-chemin entre la langue source (L1) et la langue cible (L2).

2 Formats interactionnels

La spécificité de la communication en milieu formel tient sans doute aussi à des formats interactionnels bien caractéristiques. Depuis les années 70 du siècle dernier, divers travaux (Sinclair et Coulthard 1975 ; Mehan 1979) ont démontré que les échanges en classe de L2 se construisent selon un schéma ternaire : *initiative – réaction – évaluation*. Comme c'est l'enseignant qui prend en principe en charge la gestion des échanges, l'interaction correspond dans la très grande majorité des cas à : *une question de l'enseignant – une réponse de l'apprenant – une évaluation de l'enseignant portant sur la réponse de l'apprenant*. Il s'agit donc d'une structure qui reflète une hiérarchie et une asymétrie dans la distribution de la parole : le premier et le dernier mot appartiennent à l'enseignant-expert. On peut observer ce phénomène dans cet extrait de notre corpus :

Extrait 1. MK/29112007/1F¹

- | | | |
|---|----|---|
| 1 | E | qui pourrait me dire ce qui se passe dans le texte ? Ewelina tu peux ? alors qui rentre à la maison ? qu'est-ce que Guillaume a etc. |
| 2 | EW | [commence la lecture] |
| 3 | E | non Ewelina je ne veux pas la lecture co się dzieje ? [<i>que se passe-t-il ?</i>] |
| 4 | EW | aha |
| 5 | E | pas de lecture mais le résumé + qui rentre à la maison ? |
| 6 | EW | Guillaume est à la maison |
| 7 | E | oui Guillaume rentre ou est à la maison + qu'est-ce qu'il a ? qu'est-ce qu'il a ? ++ alors qu'est-ce qu'il a ? qu'est-ce qu'il a Nela ? |

¹ Le corpus a été recueilli dans des établissements scolaires de l'enseignement secondaire en Pologne et il comprend plus de 150 leçons de français langue étrangère enregistrées. Nos conventions de transcription sont les suivantes : E – enseignant, EW, NE, AS, etc. – apprenants, [xxx] – commentaire, [xxx] – glose/traduction, (xxx) – transcription phonétique, ? – intonation montante, + – pause courte, ++ – pause longue, x/x – autocorrection.

- 8 NE il a une (fɔ tɛ) et une...
9 E oui il a.../ c'est une photo de qui ? c'est la photo de qui ? Wiktorja
10 WK yy de son correspondant
11 E oui c'est la photo de son correspondant + comment s'appelle-t-il ? Asia
12 AS Marek
13 E il s'appelle Marek

La structure ternaire de l'interaction est constamment gardée : tous les échanges sont lancés et évalués par l'enseignante qui profite par ailleurs de la phase d'évaluation (celle-ci réfère ici à une correction d'un élément jugé défaillant (énoncé 9), à une confirmation (énoncé 7), ou encore à une rectification (énoncé 11) pour relancer immédiatement un nouvel échange avec un autre apprenant, comme on peut le voir dans les énoncés 7, 9 et 11. Les répliques se succèdent à un rythme soutenu et les productions des apprenants, très brèves, peu élaborées, apparaissent comme des éléments à mettre dans un moule préparé à l'avance par l'enseignante.

Si ce type de schéma interactionnel semble présent dans de nombreux contextes scolaires (c'est notamment le cas de notre corpus), imperméable en quelque sorte à des méthodes et approches adoptées, y compris celles qui revendiquent le titre de communicatives, c'est que l'asymétrie des échanges et la gestion de la parole par l'enseignant sont des traits inhérents et constitutifs, bien que implicites, de l'institution. Dans la relation *apprenants – enseignant*, si l'on en croit Cicurel (1984 : 55), l'adaptation à l'interlocuteur se fait de façon automatique :

Il est remarquable de constater avec quelle rapidité des apprenants venant à un premier cours de langue étrangère *s'adaptent* (c'est nous qui soulignons) à la classe sans en connaître au préalable le fonctionnement. Généralement, l'enseignant n'explique pas le mode d'emploi des échanges. Il se contente de « faire la classe » et les participants se glissent spontanément dans le rôle qu'on leur demande implicitement de jouer.

En dépit de son schéma pré-défini, l'interaction en classe de L2 reste une *construction sociale* (Gajo et Mondada 2000 ; Matthey 2010 ; Pekarek-Doehler 2002) et, en tant que telle, elle offre un cadre à une négociation du sens. L'apprenant est amené à y chercher des éléments qui alimentent son processus d'acquisition de L2, notamment des données linguistiques et des informations en retour, indispensables pour l'évolution de sa compétence transitoire. Selon Germain (1991 : 108), bien que didactique, l'interaction « génère une construction collective des discours ». C'est dans cette co-construction que doit s'élaborer une base linguistique et pragmatique pour une réelle compétence de communication en L2.

Dans le fragment ci-dessous, on peut observer comment une apprenante s'éloigne du format habituel d'interaction pour amorcer un échange non seulement riche, mais aussi équilibré du point de vue de la distribution de la parole.

Extrait 2. ABM/130308/3

- 1 E écoutez regardons l'exercice un
2 AG la deuxième femme a encore un problème parce qu'elle a peur que ses.../ que ses enfants restent...

- 3 E elle a peur d'être séparée de ses enfants alors quand une famille n'a pas d'argent quand ils sont au chômage on risque
- 4 AG la famille recomposée
- 5 E comment ?
- 6 AG la famille recomposée
- 7 E la famille recomposée ? c'est quoi ?
- 8 AG quand les parents et les enfants sont séparés
- 9 E la famille recomposée c'est plutôt quand une femme se remarie
- 10 AG aussi
- 11 E aussi mais c'est une famille avec la mère et le père
- 12 AG oui mais la famille recomposée c'est aussi la famille quand les enfants et les parents sont séparés
- 13 E moi je ne sais pas ça je dois vérifier je ne peux pas dire si c'est vrai
- 14 AG j'ai appris ça pendant mon cours à l'Alliance française
- 15 E alors moi je vais vérifier parce que je sais pas j'ai pas entendu parler
- 16 E bon alors regardons qu'est-ce qu'il faut faire dans l'exercice numéro un lisons la consigne

L'échange de (2) à (15) est une parenthèse initiée par AG qui veut apporter un complément d'informations référant à une activité qui vient d'être réalisée en classe. L'apparition du terme *famille recomposée* fait réagir l'enseignante et déclenche un échange au cours duquel AG fait valoir ses droits comme un partenaire à part entière dans la discussion. Elle argumente et défend avec succès sa position d'expert. L'enseignante, quant à elle, s'abstient d'user de son autorité pour imposer un point de vue alternatif : elle coopère pleinement et n'hésite pas à confirmer le statut inhabituel de son *partenaire* (énoncé 15).

3 Qu'est-ce qu'un bon apprenant de L2 ?

Une question cruciale reste à prendre en considération, à savoir celle des comportements propices au déclenchement du processus d'acquisition d'une L2.

Depuis les premières recherches autour du *bon apprenant*, menées au Canada dans les années 70 du siècle dernier, la question a souvent été abordée en termes de stratégies. Divers travaux ont eu pour but d'identifier des stratégies assurant un apprentissage efficace d'une L2 (Corder 1983 ; Oxford 1990 ; O'Malley et Chamot 1990 ; Bange 1992 ; Naiman et coll. 1996 ; Grenfell et Macaro 2007 ; Biedron 2011 ; Seretny 2016). Mnémotechniques, stratégies de production et de réception de messages, stratégies de communication, la recherche dans ce domaine en est arrivée à proposer des typologies référant à des réalités fort variées, allant du fonctionnement de la mémoire au fonctionnement dans le discours.

L'idée était et reste sans doute encore de pouvoir transférer, sous forme d'un enseignement ou d'un entraînement, de bonnes stratégies à des apprenants qui en ont particulièrement besoin, en clair à ceux qui ont connu des échecs et n'arrivent pas à acquérir une L2 de façon satisfaisante. Le projet n'est pas dépourvu de fondement théorique, notamment avec ce que l'on sait de la capacité de l'homme d'*apprendre à apprendre* (Edmondson 1991). Dans cette optique, une bonne stratégie serait transférable et utilisable par des apprenants de L2 en difficulté. Certains chercheurs

en viennent ainsi à prôner l'introduction d'un entraînement stratégique à l'école (Mystkowska-Wiertelak 2009).

Les résultats obtenus jusqu'ici dans ce domaine sont loin d'être satisfaisants, et cela pour de nombreuses raisons. Il paraît en effet illusoire qu'il suffise de doter un individu de bonnes stratégies pour qu'il réussisse dans l'apprentissage d'une L2. L'acquisition de L2 est d'abord un processus multifactoriel d'une extrême complexité, s'échelonnant sur une période longue, juxtaposant une variété de contacts et de contextes. Le succès acquisitionnel ne peut donc être expliqué de façon simple et univoque (Pawlak 2011). Les meilleurs apprenants de L2, capables de maîtriser plusieurs langues étrangères à des niveaux très avancés, sont ceux qui savent *adapter*, tout au long de leur parcours d'apprentissage, leurs stratégies à leurs besoins (Biedroń 2011). Autrement dit, il n'y aurait pas de stratégies universelles assurant en quelque sorte un succès à tout apprenant de L2, quel que soit le contexte, la trajectoire ou encore les objectifs de l'apprentissage. Il y aurait en revanche des stratégies et des techniques *évolutives* et *ciblées*, changeant en fonction des situations, des tâches et des interlocuteurs. Devenir un *bon apprenant* serait alors une entreprise à long terme, demandant une prise de conscience et une prise en compte de nombreux facteurs référant à la fois à l'individu (besoins d'apprentissage) et à son environnement (enjeux d'apprentissage).

4 Stratégies de communication en classe de L2

En simplifiant considérablement la question, on peut admettre qu'il existe trois façons de se comporter face à des difficultés émergeant dans la communication en L2 : 1) poursuivre l'activité de façon autonome à l'aide de moyens alternatifs, 2) renoncer à poursuivre l'activité, 3) demander secours (Piotrowski 2013).

La première solution est, semble-t-il, la plus bénéfique pour le processus d'acquisition de L2 parce qu'elle consiste à mobiliser différents acquis, à la fois linguistiques et communicationnels, et incite l'apprenant à dépasser ses propres limites. Il s'agit là de stratégies de prise de risque, comme la création de mots nouveaux, le recours à des synonymes, à une description, à l'hypéronymie, à l'approximation, etc. Appelées aussi *stratégies de réalisation* (Færch et Kasper 1983) ou *stratégies d'élargissement* (Bange 1992), de tels comportements mettent au centre non le code, mais la communication. L'apprenant qui y a recours adapte les moyens dont il dispose à l'objectif poursuivi, tout en acceptant des savoirs incertains, non stabilisés ou encore non vérifiés dans l'interaction.

Des travaux étudiant l'acquisition de L2 par des migrants en milieu naturel (Broeder et coll. 1988) rapportent de nombreux cas de tels comportements, c'est-à-dire de stratégies de réalisation des buts de communication. À l'opposé, en milieu institutionnel, ce phénomène ne se laisse observer que très peu, ce qui est dû, semble-t-il, à une forte présence de *stratégies scolaires*² dont l'objectif est d'assurer le *minimum* de communication, et qui sont donc l'antithèse des stratégies de réalisation. Dans notre corpus, des situations où les apprenants en viennent à

² Le terme *stratégie scolaire* est de Porquier (1979).

résoudre des problèmes de communication de façon autonome sont aussi très rares. Dans le fragment ci-dessous, on peut identifier une stratégie de réalisation consistant à insérer (énoncé 4) un élément provenant d'une langue autre que la L1 ou la L2 en acquisition.

Extrait 3. MK/141108/3

- | | | |
|---|----|--|
| 1 | OL | salut Pauline je suis très très fatiguée |
| 2 | PL | pourquoi qu'est-ce que tu as ? |
| 3 | OL | j'ai le bac approche et ça m'angoisse |
| 4 | PL | ne t'inquiète pas il faut manger beaucoup de (tf oklet) et il faut rigoler bien beaucoup |
| 5 | E | il faut rigoler beaucoup |
| 6 | PL | oui et il faut faire du sport et sera bien |

Grâce au recours à un élément provenant d'un autre code, PL arrive à dépasser les limites de sa compétence intermédiaire en L2 pour exécuter avec succès la tâche qui lui a été confiée. Une telle stratégie serait sans doute efficace aussi en milieu naturel, face à des locuteurs natifs de L2, car PL a mobilisé un item provenant d'une langue largement répandue (l'anglais) et connue de très nombreux utilisateurs dans le monde.

Une autre solution à adopter, face à des problèmes de communication liés à une compétence insuffisante en L2, consisterait à renoncer à poursuivre une activité ou à esquiver une difficulté. Dans nos données, ce type de comportement ne se laisse observer que de façon sporadique, ce qui peut s'expliquer par un contrôle fort des interactions par les enseignants. Dans un tel contexte, l'apprenant ne peut abandonner une tâche en cours d'exécution : une pause, une hésitation ou un silence sont immédiatement interprétés comme des appels à l'aide implicites et provoquent une réaction de l'enseignant, comme dans l'échange ci-dessous :

Extrait 4. MK/12112007/3E

- | | | |
|---|-----|--|
| 1 | E | le rugby Martyna s'il te plaît la définition |
| 2 | MTN | dans ce sport chaque... + |
| 3 | E | chaque joueur |
| 4 | MTN | chaque joueur (rempli) |
| 5 | E | remplit |
| 6 | MTN | remplit un rôle précis et rien ne peut se passer sans les (otrε) |
| 7 | E | les autres |
| 8 | MTN | les autres ce sport apprend à (travaj) (ekipe) |
| 9 | E | à travailler en équipe bon |

On remarque que MTN prend la parole, mais n'arrive pas à terminer son énoncé (2). Son hésitation et le silence qui suit déclenchent une réaction de l'enseignante qui reprend l'élément problématique et relance l'activité. L'interaction est strictement guidée, ce qui ne laisse à l'apprenante aucune marge de manœuvre : en dépit de sérieuses difficultés de formulation, MTN doit mener la tâche jusqu'à son terme.

Enfin, une troisième solution, face à des problèmes liés à des déficits linguistiques, consiste à demander explicitement de l'aide à un locuteur expert (Piotrowski 2016). En classe de L2, ce rôle est presque exclusivement joué par l'enseignant. Dans nos données, demander secours apparaît comme la stratégie la plus fréquente et la plus efficace. Dans l'extrait ci-dessous, une apprenante qui tente de faire un récit, y recourt à plusieurs reprises.

Extrait 5. MK/07112008/3F

- 1 E alors pourriez-vous me raconter votre accident + Asia
2 AS **mam opowiadać że chodziłam gdzieś po górach ?** [*je dois raconter que j'ai marché dans les montagnes ?*]
3 E alors tu peux me raconter ton accident ?
4 AS j'ai visité Zakopane j'ai eu accident
5 E quel accident tu as eu ?
6 AS j'ai voyagé dans les montagnes et j(ε) tomb(ε)
7 E je suis tombée
8 AS je suis tombée
9 E et qu'est-ce que tu t'es fait ?
10 AS et j'ai eu une entorse à la cheville
11 E oui + + quelqu'un t'a aidée ? aider quelqu'un c'est quoi aider ? **pomóc**
[aider]
12 AS j'ai eu un... **jak pomoc jest ?** [*comment dit-on 'aide' ?*]
13 E aider **chcesz powiedzieć że otrzymałaś pomoc?** [*tu veux dire que tu as reçu une aide ?*] une aide aide
14 AS j'ai eu une aide... **od ?** [*de la part de ?*]
15 E de qui de
16 AS de beau garçon
17 E d'un beau garçon + qu'est-ce qu'il a fait ? ce garçon

Au début de l'échange, AS veut s'assurer qu'elle a bien compris la consigne (2), plus loin, elle pose explicitement une question concernant un mot non connu (12), enfin, vers la fin, elle place dans son énoncé un élément en L1 avec une intonation montante (14) dans l'espoir d'obtenir un équivalent en L2. Dans tous les cas, l'appel à l'aide est efficace : E apporte les éléments dont AS a besoin et la communication se trouve débloquée.

L'efficacité de la stratégie utilisée tient au fait que tous les interlocuteurs possèdent une L1 commune (le polonais en l'occurrence). En dehors donc de la classe, dans un autre contexte, face à des locuteurs qui ne connaissent pas la L1 des apprenants, une telle stratégie n'aurait aucune chance d'aboutir. Il s'agit là d'un comportement spécifique qui réfère à des stratégies scolaires : les apprenants s'adaptent à la situation pour satisfaire ce qui est requis par l'institution, sans se soucier de la valeur acquisitionnelle de leur démarche.

Vu les déficits des apprenants au niveau de leur compétence transitoire en L2, demander de l'aide semble logique et entièrement fondé. L'avantage du milieu guidé par rapport au milieu naturel apparaît clairement : en classe, il y a un expert dont le rôle est de porter secours en toutes circonstances. Les modalités de secours

ne sont pas cependant anodines pour le processus d'acquisition de L2. Si l'objectif est d'acquérir une compétence de communication en L2, un recours systématique à la L1 pour pallier les insuffisances (p. ex. les déficits lexicaux) n'est pas fondé. Une telle démarche exonère en effet l'apprenant de l'obligation de chercher des solutions alternatives, de puiser dans son répertoire et d'élargir ses ressources.

5 *Envie de communiquer en L2*

Un recours relativement important à la L1 ne peut s'expliquer que dans le contexte d'une certaine culture éducative qui admet, sinon promeut ce type de comportements. Les séquences de communication avec une forte présence d'éléments provenant de L1 se déroulent en principe sans accroc, comme s'il existait un contrat didactique implicite sanctionnant ce *mixage* de codes. S'agit-il là d'une solution de facilité unanimement approuvée par les apprenants ? Certains échanges, bien que peu fréquents, démontrent le contraire. On y voit des apprenants prendre des initiatives pour communiquer dans la langue cible, alors que la dynamique interactionnelle pousse vers l'emploi de la langue source, comme dans le fragment ci-dessous.

Extrait 6. MK/08112007/3E

- | | | |
|----|-----|--|
| 1 | KAM | oui je viens tu viens il elle vient nous venons vous venez ils elles viennent |
| 2 | E | oui c'est très bien et qu'est-ce que vous ajoutez ? venir plus ? |
| 3 | Ax | de |
| 4 | E | de plus ? |
| 5 | Ax | infinitif |
| 6 | E | infinitif |
| 7 | E | alors dites en français właśnie zrobiłam ćwiczenie [<i>je viens de faire un exercice</i>] |
| 8 | E | Michał nie śpij [<i>ne dors pas</i>] |
| 9 | MIB | je ne dors pas |
| 10 | E | tu ne dors pas ? |
| 11 | MIB | non |
| 12 | E | si si |
| 13 | MIB | je viens de faire mon exercice |
| 14 | E | oui très bien je viens de faire mon exercice |

L'activité qui se déroule est fortement métalinguistique (formation et emploi du passé récent) et peu propice à une communication spontanée. Et c'est dans ce cadre qu'apparaît une remarque – sans rapport apparent avec l'activité en cours – adressée par l'enseignante à un des apprenants (8). La remarque est formulée en L1, la réplique est en revanche donnée en L2 (9). Le comportement de MIB défie donc en quelque sorte la logique de l'interaction. Alors que la remarque de l'enseignante ouvrait un espace pour communiquer en L1, il choisit de son plein gré de répondre en L2. Bref, mais authentique, cet échange montre que les apprenants n'hésitent pas à revendiquer leur droit de communiquer en L2.

Remarques conclusives

La réflexion autour de l'importance de la communication dans le processus d'acquisition de L2 doit prendre nécessairement en compte la réalité des classes de L2. Or, celle-ci reste toujours relativement peu connue. Force est de constater que bon nombre de propositions didactiques relèvent de l'intuition et ne prennent en compte que de façon très générale (p. ex. les résultats au baccalauréat) les modalités réellement mises en place de l'enseignement/ apprentissage de L2.

Les pratiques didactiques évoluent lentement et se renouvellent nettement moins vite que les méthodes, approches ou manuels de L2. Alors que nous vivons apparemment dans le post-communicatif (dans l'actionnel, diraient certains didacticiens), nous savons très peu de chose sur la manière dont ont été mises en place les approches communicatives. Ainsi l'impact des activités de communication – telles qu'elles se font dans des classes de L2 – sur l'acquisition de L2 a été relativement peu étudié. Or, une recherche expérimentale, menée dans des conditions contrôlées, ne peut apporter que des réponses bien partielles et peu en phase avec le vécu d'une classe de L2. Une recherche basée sur des analyses d'interactions de classe, ne fût-ce que pour jeter de la lumière sur la relation *communication en L2 – acquisition de L2*, reste en grande partie à faire.

Au terme de ce bref parcours, et en prenant en compte nos analyses, nous nous proposons d'avancer quelques pistes de réflexion concernant la construction et la dynamique de l'interaction en classe de L2 :

- inciter les enseignants à sortir du rôle d'un *dictionnaire ambulant*³, et réduire donc la part de L1 dans la communication en classe de L2 ;
- modifier le rituel communicatif, s'affranchir du format interactionnel habituel, pour permettre une communication plus stimulante et authentique ; celle-ci, comme on a pu le voir, peut parfois apparaître sous forme de séquences latérales, de digressions, en marge du flux principal de l'interaction ;
- sensibiliser les acteurs du processus d'enseignement/ apprentissage au fait qu'un *bon apprenant* est celui qui évolue, qui s'adapte et qui recherche activement des solutions alternatives pour communiquer non en deçà, mais au-delà de ses capacités.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LUBLIN
professeur adjoint
sepio@kul.pl

BIBLIOGRAPHIE

³ Le terme original *walking dictionary* est de Ellis (1990).

- BANGE, Pierre (1992). « À propos de la communication et de l'apprentissage de L2 (notamment dans ses formes institutionnelles) », *Acquisition et Interaction en Langue Étrangère*, 1, 53-85.
- BIEDROŃ, Adriana (2011). « Near-nativeness as a function of cognitive and personality factors: Three case studies of high able foreign language learners », Mirosław Pawlak, Ewa Waniek-Klimczak et Jan Majer (dir.), *Speaking and Instructed Foreign Language Acquisition*, Bristol : Multilingual Matters, 99-116.
- BROEDER, Peter et coll. (dir.) (1988). *Second Language Acquisition by Adult Immigrants. Final Report. Vol. III : Processes in the developing lexicon*, Strasbourg, Tilburg, Göteborg : ESF.
- CICUREL, Francine (1984). « La construction de l'interaction didactique », *Études de Linguistique Appliquée*, 55, 47-56.
- CORDER, Stephen Pit (1983). « Strategies of communication », Claus Færch et Gabriele Kasper (dir.), *Strategies in Interlanguage Communication*, London : Longman, 15-19.
- EDMONDSON, Willis (1991). « Some ins and outs of foreign language classroom research », Kees de Bot, Ralph Ginsberg et Claire Kramsch (dir.), *Foreign Language Research in Cross-Cultural Perspective*, Amsterdam : John Benjamins, 181-195.
- ELLIS, Rod (1990). *Instructed Second Language Acquisition*, Oxford : Blackwell.
- FÆRCH, Claus et Gabriele, KASPER (1983). « Plans and strategies in foreign language communication », Claus Færch et Gabriele Kasper (dir.), *Strategies in Interlanguage Communication*, London : Longman, 20-60.
- GAJO, Laurent et Lorenza, MONDADA (2000). *Interactions et acquisitions en contexte. Modes d'appropriation de compétences discursives plurilingues par de jeunes immigrés*, Fribourg : Editions Universitaires Fribourg.
- GERMAIN, Claude (1991). « Les interactions sociales en classe de langue seconde ou étrangère », Catherine Garnier, Nadine Bednarz et Irina Ulanovskaya (dir.), *Après Vygotsky et Piaget*, Bruxelles : De Boeck, 105-115.
- GRENFELL, Michael et Ernesto, MACARO (2007). « Claims and critiques », Andrew Cohen et Ernesto Macaro (dir.), *Language Learner Strategies : Thirty Years of Research and Practice*, Oxford : Oxford University Press, 9-28.
- KLEIN, Wolfgang (1986). *Second Language Acquisition*, Cambridge : Cambridge University Press.
- MATTHEY, Marinette (2003). *Apprentissage d'une langue et interaction verbale. Sollicitation, transmission et construction de connaissances linguistiques en situation exolingue*, Bern : Peter Lang.

MATTHEY, Marinette (2010). « Interaction : lieu, moyen ou objet d'acquisition ? », Claude Vargas et coll. (dir.), *Langues et sociétés. Approches sociolinguistiques et didactiques*, Paris : L'Harmattan, 31-42.

MEHAN, Hugh (1979). *Learning Lessons. Social Organization in the Classroom*, Cambridge, MA : Harvard University Press.

MYSTKOWSKA-WIERTELAK, Anna (2009). « Stosowanie treningu strategicznego w klasie szkolnej : oczekiwania a rzeczywistość », Mirosław Pawlak, Anna Mystkowska-Wiertelak et Agnieszka Pietrzykowska (dir.), *Nauczyciel języków obcych dziś i jutro*, Poznań, Kalisz : Wydawnictwo UAM, 339-348.

NAIMAN, Neil et coll. (1996). *The Good Language Learner*, Clevedon : Multilingual Matters. Publié initialement en 1978 dans *Research in Education Series 7*. Toronto : Ontario Institute for Studies in Education.

O'MALLEY, Michael et Anna Uhl, CHAMOT (1990). *Learning Strategies in Second Language Acquisition*, Cambridge : Cambridge University Press.

OXFORD, Rebecca (1990). *Language Learning Strategies : What Every Teacher Should Know*, Boston : Heinle & Heinle.

PAWLAK, Mirosław (2011). « Sukces w nauce języka obcego jako czynnik warunkujący użycie strategii uczenia się przez studentów filologii angielskiej », Jolanta Knieja et Sebastian Piotrowski (dir.), *Nauczanie języka obcego a specyficzne potrzeby uczących się. O kompetencjach, motywowaniu i strategiach*, Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 307-326.

PEKAREK DOEHLER, Simona (2002). « Formes d'interaction et complexité des tâches discursives : les activités conversationnelles en classe de L2 », Francine Cicurel et Daniel Véronique (dir.), *Discours, action et appropriation des langues*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 117-130.

PIOTROWSKI, Sebastian (2011). *Apprentissage d'une langue et communication. Négociations et stratégies en classe de langue étrangère*, Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL.

PIOTROWSKI, Sebastian (2013). « O strategiach w komunikacji egzolingwalnej w warunkach formalnych », *Lingwistyka Stosowana*, 8, 117-131.

PIOTROWSKI, Sebastian (2016). « Strategie komunikacyjne, czyli jak uczący się radzą sobie z deficytami leksykalnymi w klasie języka obcego », *Języki Obce w Szkole*, 1, 26-31.

PORQUIER, Rémy (1979). « Stratégies de communication en langue non-maternelle », *Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques de Neuchâtel*, 33, 38-52.

PORQUIER, Rémy (1994). « Communication exolingue et contextes d'appropriation: le continuum acquisition/ apprentissage », *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée*, 59, 159-169.

PORQUIER, Rémy et Bernard, PY (2004). *Apprentissage d'une langue étrangère : contextes et discours*, Paris : Didier.

SERETNY, Anna (2016). « Strategie uczenia się słownictwa – obcokrajowcy vs. użytkownicy języka odziedziczonyego », *Neofilolog*, 46/1, 95-108.

SINCLAIR, John et Malcolm, COULTHARD (1975). *Towards an Analysis of Discourse*, Oxford : Oxford University Press.

VASSEUR, Marie-Thérèse (2005). *Rencontres de langues. Question(s) d'interaction*, Paris : Didier.

L'aspect motivationnel de l'intégration de TIC dans l'enseignement du/en français en contexte universitaire

L'objectif de cet article est d'identifier les usages et les représentations des apprenants de/en français en contexte universitaire algérien quant aux TICE en se penchant particulièrement sur le facteur motivationnel relatif à la présence du multimédia à des fins pédagogiques. Pour ce faire, nous partons de l'idée que les TICE apportent plus de créativité, d'autonomie et de motivation aux apprenants, et que ces derniers ont des représentations plutôt positives de ces outils dans un contexte didactique. Nous avons opté pour l'enquête par questionnaires comme moyen de collecte de données vu que la recherche est beaucoup plus quantitative que qualitative, et nous avons utilisé la méthode statistique pour interpréter les résultats obtenus après la diffusion de ces questionnaires à cent vingt-six répondants. L'analyse et l'interprétation des résultats permettront de démontrer si l'impact de l'intégration des TICE en classe de/en français en contexte universitaire est positif.

La recherche dont il sera question dans cet article correspond à l'axe « y a-t-il encore de quoi motiver en classe » et tentera donc de comprendre à travers une étude de terrain menée à l'aide d'un questionnaire (voir en annexe) si les TICE ont un impact sur la motivation des apprenants universitaires de/en français. Cette étude a été menée en Algérie sur un public universitaire principalement algérien. Après une introduction générale, nous essaierons d'expliquer les différences terminologiques entre les différentes abréviations des TICE, nous tenterons ensuite de dresser un état des lieux sur les TICE dans l'enseignement supérieur algérien, nous parlerons ensuite de la motivation comme sentiment humain, puis nous essaierons de mieux comprendre son intérêt dans un processus d'apprentissage et d'enseignement, nous entamerons ensuite la partie pratique de notre enquête avec une explication détaillée des méthodes utilisées, des résultats obtenus ainsi que la présentation de notre conclusion.

Il est important de noter que l'étude menée ici s'inscrit dans le cadre d'un projet franco-maghrébin nommé PHC Maghreb visant à dresser un état des lieux comparatif des utilisations pédagogiques des TIC à l'université par les enseignants/étudiants pour l'e/a du/en français, il vise également à comprendre les effets de ces outils sur l'e/a en français en contexte universitaire.

Il est également utile d'ajouter en dernier lieu que peu d'études ont été menées sur les pratiques pédagogiques impliquant les TIC en milieu universitaire ; de même nous ignorons dans quelles mesures les pratiques actuelles répondent adéquatement aux besoins de formation.

Les technologies de l'information et de la communication intègrent pratiquement tous les aspects de la vie quotidienne à l'ère actuelle, l'ère du numérique. Les domaines de l'éducation et de l'enseignement/ apprentissage ont adopté ces technologies donnant ainsi existence aux TICE (Technologies de

l'information et de la communication dans l'enseignement-apprentissage). Notre recherche s'articule autour des apports potentiels des TICE aux classes de français à l'université.

L'intégration des technologies de l'information et de la communication dans les domaines de l'éducation et de l'apprentissage s'impose progressivement d'année en année, nombreuses sont les études qui montrent un intérêt grandissant concernant leur usage à des fins pédagogiques, certaines de ces études (Zhang 2010) montrent à travers des expérimentations comment ces technologies contribueraient à l'amélioration de la qualité de l'enseignement et de l'apprentissage des langues.

Ainsi, on observe depuis un certain nombre d'années dans les différents paliers de l'apprentissage du français langue seconde ou langue étrangère, que le recours à l'ordinateur, à l'internet, et au multimédia suscite un plus grand enthousiasme particulièrement auprès des jeunes apprenants.

Cet intérêt se manifeste aussi dans les trois pays du Maghreb (Algérie, Maroc, Tunisie), notamment pour l'usage des langues, et plus précisément du français. Pour beaucoup d'enseignants, les TIC permettent un enseignement plus captivant et parfois plus ludique grâce à l'utilisation de logiciels permettant de travailler la prononciation, la compréhension orale, la grammaire, en adoptant des rythmes d'apprentissage correspondant aux niveaux des apprenants.

On est cependant obligés de constater que les trois pays accusent un retard important dans l'utilisation des tics, alors que les établissements universitaires sont généralement bien équipés, ces équipements destinés initialement à améliorer la qualité des démarches et des contenus pédagogiques, sont le plus souvent utilisés pour télécharger des documents, envoyer et recevoir des mails, accéder aux réseaux sociaux (Facebook, Twitter, Instagram), chatter, jouer en ligne.

Les textes officiels de chacun des pays du Maghreb incitent pourtant à l'utilisation d'outils informatiques, mais les enseignements universitaires restent essentiellement livresques, l'importance est accordée aux composants d'un PC, aux systèmes d'exploitation, l'informatique y est enseignée comme discipline indépendante sans lien apparent avec les autres modules, sans aucune application pédagogique pratique, l'essentiel étant théorique.

Actuellement, l'enseignement/apprentissage du français en Algérie se heurte à des contraintes institutionnelles, ainsi qu'à des insuffisances d'ordre méthodologique. Dans les universités algériennes, la taille des effectifs d'apprenants s'agrandit d'année en année et la rigidité des méthodes utilisées, ainsi que le manque d'accessibilité aux équipements TICE, constituent les problèmes auxquels nous avons dû faire face durant notre parcours.

Les TICE représentent pourtant un impératif stratégique dont les bénéfices pédagogiques seraient considérablement rentables à ceux qui investissent et s'investissent dedans. Perrenoud affirme à ce propos que « *l'école ne peut ignorer les technologies sous peine de se voir discréditée* » (Perrenoud 1998 : 20). D'autres chercheurs, reconnaissent les potentialités de ces dispositifs, mais restent prudents, Papert (1999) avance qu'il existe en permanence un risque que l'attention soit projetée plus vers l'outil en lui-même que sur le contenu d'apprentissage. Karsenti (2001) pense que l'intégration des TIC aux activités pédagogiques établirait un

meilleur rapport au savoir pour l'apprenant. En effet, dans l'enseignement/apprentissage du FLE, les nouvelles technologies semblent offrir un réservoir quasi infini de nouvelles pratiques pédagogiques, comme le souligne (Zhang 2010), en offrant des matériaux particulièrement adaptés pour l'entraînement à la compréhension et à l'expression orale et écrite.

La créativité, la motivation, ainsi que l'autonomie, jouent des rôles dans le conditionnement de l'apprentissage, ces qualités, surtout quand elles agissent synergiquement, peuvent amplifier les compétences des apprenants.

Les TICE semblent avoir un impact particulier sur les apprenants en contexte universitaire. Qu'en est-il en contexte algérien ? Ces dispositifs améliorent-ils réellement la qualité de l'enseignement/apprentissage en classe de/en français ? Quels usages les étudiants font-ils de ces outils et quelles représentations en ont-ils ? C'est à ces questions que la présente recherche tentera de répondre. Pour ce faire nous partons des deux hypothèses suivantes : 1) Les TICE améliorent la qualité de l'enseignement/apprentissage en classe de/en française à l'université, en stimulant une plus grande motivation, et en développant plus de créativité. 2) Les étudiants ont des représentations très positives sur les TICE comme supports pédagogiques.

Pour vérifier ces hypothèses, nous avons entrepris une enquête en administrant un questionnaire adressé à des étudiants des départements de et en français de la ville d'Annaba, nous avons analysé les résultats en utilisant les statistiques. Afin d'écartier toute confusion due à la multitude de définitions existantes sur les TIC, nous pensons utile d'essayer d'établir une terminologie limpide et brève à partir des différentes définitions existantes :

TIC, TICE, et NTIC sont des notions qui peuvent parfois être confondues, le sigle TIC signifie « Technologies de l'Information et de la Communication » et désigne l'ensemble des technologies employées dans l'analyse et la transmission d'informations (Zhang 2010). Cette notion porte un sens global, elle renvoie aux dispositifs et aux appareils, mais aussi aux procédés et aux techniques d'utilisation de ces outils. Dans le domaine anglo-saxon, Murray, Clermont et Binkley (2005) renvoient le terme au stockage et au traitement de l'information, mais non pas à la transmission d'information.

Les entreprises mondiales, les médias internationaux et les chercheurs emploient de plus en plus ce terme pour décrire ce croisement. Le véritable avantage associé à l'ajout des « communications » ne réside pas dans l'inclusion de technologies particulières, comme les routeurs ou les serveurs, mais tient plutôt au dynamisme implicite dans l'interconnexion des réseaux sociaux, économiques et de l'information. La TIC se caractérise par des flux mondiaux sans précédent d'information, de produits, de personnes, de capitaux et d'idées. Ces flux sont assurés par la TIC : on ne pourrait même pas imaginer l'importance et la vitesse de ces flux sans la capacité de relier de vastes réseaux d'utilisateurs par-delà les frontières géographiques à un coût marginal négligeable.

Les TIC correspondent aux deux principales fonctionnalités des technologies modernes : L'information : possibilité d'accès à une quantité quasi illimitée d'informations au format numérique. La communication : Mise en contact à distance de personnes dans le but de correspondre.

Le terme NTIC « Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication » est à l'origine du terme actuel TIC, et il fut employé surtout vers le début des années 1980 avec l'explosion de l'industrie des technologies de l'information et de la communication (sortie du premier caméscope portatif par Sony, premier ordinateur portable par Compaq en 1983, présentation du premier Macintosh en 1984 par Steve Jobs, création du premier ordinateur de poche (PDA) en 1986, miniaturisation du laser, développement de la fibre optique, etc.).

Dieuzeide (1994) dit que "Nouvelles" technologies renvoie aux spécificités nouvelles que présentaient ces avancées à l'époque : la capacité d'enregistrement et de diffusion des informations, le gain de temps, l'instantanéité, et la numérisation etc., toutes ces possibilités n'existaient pas avec les technologies antérieures.

Le terme nouveau a par la suite, cessé d'être utilisé, à une époque où les progrès technologiques dans le domaine de la communication et de l'information étaient et sont jusqu'à présent en perpétuel développement, à tel point qu'il devient compliqué de distinguer entre ce qui est ancien et ce qui est nouveau, tant les outils se développent et se multiplient. C'est pour cela qu'actuellement l'acronyme TIC est bien plus utilisé que le sigle NTIC.

État des lieux en Algérie

L'université algérienne a connu durant ces treize dernières années (à partir de 2004) une phase d'évolution, cette évolution s'est traduite par deux réformes importantes : la première est l'adoption du système international Licence Master Doctorat (LMD), la seconde est l'émergence des technologies de l'information et de la communication pour l'enseignement (TICE) en milieu universitaire. D'après Hocine (2011), une commission nationale de l'enseignement virtuel a vu le jour en 2004 avec comme ambition d'établir des universités virtuelles pour chaque établissement universitaire et de pouvoir par la, gérer les problèmes persistants auxquels font face les universités algériennes, à savoir : d'un côté la gestion de la surcharge en nombre d'étudiant(e)s d'un autre, combler le manque d'effectifs des enseignants, ajoutons à cela une volonté de faciliter le travail des enseignants en leur offrant de nouvelles pratiques pédagogiques, faciliter l'apprentissage aux étudiant(e)s des périphéries et des zones rurales. Ce processus témoigne de la volonté du ministère de l'enseignement supérieur algérien de moderniser le système universitaire.

Pour autant, l'intégration des TICE en milieu universitaire en Algérie a connu, et continue jusqu'à maintenant à connaître des obstacles, freinant ainsi le développement de pratiques pédagogiques nouvelles : Insuffisance de ressources financières consacrées aux TIC, insuffisances (en quantité et en qualité) de matériel informatique/multimédia, absence d'une vision à moyen et long terme sur l'intégration des TICE à l'université, doutes et craintes quant à la dégradation du statut d'enseignant en conséquence de l'autonomie des apprenants utilisant les TICE, absence de formation permettant de se familiariser et de manier les outils technologiques à l'université, et surtout « l'absence quasi-totale de connexion internet » au sein des établissements universitaires et c'est ce qui constitue le gros du problème.

Une enquête menée par Hocine (2011: 223), doctorante à l'université de Chlef, a démontré que les enseignants avaient une réticence quant à l'usage des TICE en classe, car non convaincus par leur utilité pédagogique, préférant les utiliser basiquement par exemple pour la préparation d'examens.

Il reste beaucoup à faire en Algérie pour que les potentialités des TICE soient reconnues, et le constat est alarmant, en effet d'après Bensaada (2013), l'Algérie est en retard comparativement aux pays arabes. De nouvelles structures devraient être créées pour accompagner un réel virage technologique. Les possibilités existent : création d'association d'enseignants utilisateurs de l'ordinateur à des fins pédagogiques, l'organisation de conférence/atelier annuel pour partager/encourager les expériences et les savoir-faire, la formation continue de techno-pédagogues, l'encouragement et la motivation par la création d'un prix annuel récompensant les meilleures innovations pédagogiques/didactiques. Ces propositions devraient être étudiées car elles pourraient changer la donne en Algérie.

TICE et motivation de l'apprenant

Qu'es-que la motivation ?

La motivation est définie par Biehler et Snowman (1993) comme *l'énergie* qui fait passer l'individu à l'action, l'amenant à définir un ou plusieurs objectifs, à adopter un comportement, et à essayer de le maintenir. Les théories sur la motivation (Maslow : 1954 / Alderfer : 1972 / McClelland : 1985) disent qu'elle résulte de différents besoins :

- Besoins physiologiques.
- Besoins de sécurité.
- Besoins de relations sociales.
- Réussite personnelle, et besoin de pouvoir.
- Besoins de pérennité.

Selon Wlodkowski (1985), il existe un ensemble de facteurs ayant un impact sur la motivation lors de l'apprentissage, ils sont au nombre de six : le besoin, la stimulation, l'attitude, les émotions, la compétence, et les renforcements.

Le besoin : c'est le sentiment qui pousse un individu à vouloir réaliser un objectif. Dans le contexte de l'apprentissage du FLE nous parlons surtout de besoins cognitifs. Lors de son apprentissage, l'étudiant sera amené à travailler en groupe, à faire des choix, à acquérir des connaissances, et c'est dans des moments pareils que l'ordinateur (par exemple) pourrait aider l'apprenant à garder un niveau élevé de motivation.

La stimulation : la stimulation ici correspond à une ou à plusieurs modifications s'opérant dans l'environnement pédagogique de l'apprenant. A titre d'exemple, l'utilisation nouvelle d'ordinateurs portables, ou de tablettes en classe de FLE représente un changement potentiellement stimulant pour les apprenants car cela

amène à des pratiques pédagogiques novatrices de la part de l'enseignant, chose qui chez les apprenants déclenche d'autres besoins cognitifs.

L'attitude : l'attitude est une acquisition formée d'émotions et de connaissances. Elle conditionne l'individu à agir de façon positive ou négative face à un objet ou une situation. Wlodkowski insiste sur deux paramètres de la motivation : les émotions et la cognition. Les attitudes des apprenants et de l'enseignant vis-à-vis d'un environnement pédagogique informatisé sont conditionnées par leurs expériences au contact de ces outils, les représentations qu'ils en ont, et leurs attentes.

Les émotions : la motivation est étroitement liée aux émotions dans la mesure où celles-ci constituent un chemin par lequel elle passe, et nous pouvons par une image métaphorique simplifier ce rapport : si le chemin que constitue l'émotion est fluide, la motivation a de grandes chances de rester intacte, a contrario si ce chemin est truffé d'obstacles, les risques de voir la motivation baisser ou disparaître sont importants. L'émotion peut donc permettre d'accumuler des énergies comme elle peut aussi les anéantir. Quand l'étudiant a une vie émotionnelle perturbée sa motivation pour apprendre est détériorée et finit par disparaître à moyen et long terme, à l'inverse, lorsque l'étudiant se trouve dans un état d'équilibre émotionnel, il devient beaucoup plus simple pour lui de mobiliser son énergie afin de garder un intérêt constant pour son apprentissage.

La compétence : tous les apports de l'intégration de dispositifs informatiques/technologiques en classe de FLE, ne peuvent être ressentis si l'apprenant ne sait pas manier aisément ces outils qui sont à la fois simples d'utilisation et complexes. La maîtrise basique de l'ordinateur est une compétence indispensable pour un apprentissage dans un environnement informatisé.

Les renforcements : ils sont intrinsèques et extrinsèques. D'un point de vue pédagogique, l'enseignement est censé rendre l'apprenant capable de se rendre compte des renforcements qu'il réalise, d'évaluer ses acquisitions et d'estimer sa progression. Le behaviorisme postule que les comportements sont adoptés car l'on attend d'eux des conséquences déterminées. Une importante fréquence de renforcements aura pour effet de maintenir au plus haut la motivation de l'apprenant.

TICE et motivation de l'enseignant

Selon le schéma suivant, la motivation de l'enseignant est conditionnée par les trois relations qu'il entretient :

- La relation aux étudiant(e)s.
- La relation à l'administration de son département.
- La relation aux contenus pédagogiques destinés à l'enseignement/ apprentissage

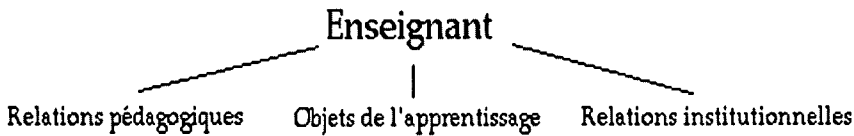


Figure : Schéma tripartite des relations de l'enseignant en classe

Les étudiants ont généralement tendance à percevoir la motivation de l'enseignant à travers certains comportements, ils peuvent en effet constater assez rapidement si l'enseignant est passionné par son domaine et porte un réel intérêt pour ses apprenants, ou s'il considère son travail simplement comme un gagne-pain. Dans le cas des enseignants-chercheurs ayant à gérer l'enseignement, la recherche, et les tâches administratives, deux scénarios sont généralement constatés durant leurs parcours :

Les jeunes enseignants investissent beaucoup de temps et d'efforts à établir un programme et des démarches de recherche, et dans la création de contenus de cours, mais au fur et à mesure que le temps avance, les tâches administratives et l'enseignement finissent par prendre le dessus à cause du temps qu'ils nécessitent, et la recherche finit par être laissée de côté.

L'autre scénario est celui des enseignants-chercheurs ayant une recherche dont la thématique est relativement bien déterminée, jouissant d'une disponibilité de ressources documentaires, d'une infrastructure logistique consistante (laboratoire de recherche sérieux) et bénéficiant pour certains d'une bourse de doctorat ; ceux-ci accordent généralement la priorité à leur travail de recherche, et répètent chaque année le même contenu pédagogique qu'ils ont préparé initialement. Ils sont donc motivés davantage pour le travail de recherche que par l'enseignement.

Les TICE ont le potentiel de stimuler le côté créatif aussi bien chez les formateurs que chez les apprenants, comme expliqué auparavant, le formateur a plus de possibilités dans la création de contenus et d'activités pédagogiques, ces derniers agiront directement sur la créativité des apprenants, qui à leurs tours se mettront à innover dans leurs pratiques d'apprentissage. Aujourd'hui encore, au Département de français de l'Université Badji Mokhtar d'Annaba, de nombreux enseignants résistent à l'introduction du vidéoprojecteur dans leurs cours, il s'agit pour la majorité, des enseignants technophobes, ne croyant pas aux potentialités des TICE ou simplement ne maîtrisant pas cette catégorie d'outils. Notre parcours nous a permis d'observer que les étudiants portent nettement plus d'intérêt aux cours assistés par les TICE qu'aux cours magistraux sous forme de récit oral.

Une étude menée par Grégoire, Bracewell & Laferrière (1996) met en évidence le côté motivant des TICE chez les enseignants dans le cadre d'une pédagogie moderne : la diversité des ressources authentiques, le travail collaboratif, l'autoévaluation, le changement de statut de l'enseignant (de détenteur exclusif du

savoir a accompagnateur/médiateur), et l'innovation didactique sont autant de sources de motivation poussant les enseignants à utiliser de plus en plus les TICE dans leurs enseignements.

L'enseignement moderne ne se définit plus comme une masse de connaissances à transmettre d'enseignants a apprenants comme il le fut auparavant, il tend à se définir plutôt comme une succession de démarches méthodiques, une recherche permanente dans laquelle les apprenants et l'enseignant partagent les préoccupations et les résultats.

Dans cet ordre d'idée, l'intégration des TICE aux classes universitaires placerait l'enseignant dans la peau d'un simplificateur vis-à-vis de ses apprenants, un accompagnateur dans les activités que sont l'initiation et l'acquisition progressive de connaissances et de savoirs.

Présentation du contexte de l'enquête de terrain

Site de l'étude

Les données qui ont permis d'élaborer notre recherche ont été collectées à l'université Badji Mokhtar d'Annaba au niveau des pôles universitaires d'El Bouni, de Sidi Amar, de Sidi Achour, et à la faculté de médecine de *Annaba* (INESSM).

Participants

Les sujets enquêtés sont constitués de 125 étudiant(e)s de différents niveaux (Allant de la 1ere année licence jusqu'à la seconde année de master) et de différents départements : il s'agissait de questionner les étudiants des départements de français, mais aussi en français, c'est-à-dire les étudiant(e)s dont les études sont en langue française (biologie, sciences et techniques, informatique, médecine, pharmacie, science de la matière).

Outil de collecte

Pour cette étude nous avons opté pour un questionnaire établi dans le cadre du projet PHC Maghreb. Ce questionnaire, composé de 38 questions, est divisé en 5 rubriques : le premier accès/infrastructures, la seconde concerne les usages, la troisième porte sur la maîtrise, la quatrième se penche sur les représentations, et la dernière est sous la forme d'une petite rubrique d'informations générales.

60% des réponses ont été obtenues en administrant directement les questionnaires au format papier aux étudiant(e)s en présence de l'enquêteur, les 40% restants ont été obtenues par remplissage du même questionnaire mais cette fois-ci en version numérique en ligne. Le recours au formulaire numérique se justifie par le gain de temps et d'efforts qu'il peut apporter, mais aussi par l'indisponibilité de certains participants en présentiel. Ce questionnaire a été partagé en ligne principalement sur le réseau social Facebook où la quasi-totalité des participants de l'enquête est inscrite.

Profil des étudiant(e)s questionné(e)s

74% des répondants suivent des études en langue et littérature française (entre L1 et L3, et M1 et M2 FLE et DSL)

9% des répondants sont des étudiants en biologie.

9% des répondants sont des étudiants de la faculté de médecine (8% en médecine et 1% en pharmacie).

Les 8% restants sont minoritaires [parmi ces 10% : 4% sont en sciences et techniques, 2% sont en sciences de la matière et 2% sont en école préparatoire aux sciences économiques (EPSE)].

Présentation des résultats

Sélection des questions/réponses les plus significatives vis-à-vis de la thématique de la communication, le reste du questionnaire ainsi que les réponses s'y rapportant étant trop longs et pas vraiment en rapport avec la thématique centrale pour être retranscrits dans cet article.

Q1 : Votre établissement dispose-t-il d'équipements TIC ?

80% des répondants sont dans établissements dotés d'équipements TIC.

Les établissements universitaires s'équipent de plus en plus en matériels informatiques.

Q2 : Utilisez-vous les TIC dans vos études ?

42% des étudiant(e)s questionnés utilisent toujours les TIC dans leurs études.

39% les utilisent souvent.

16 % les utilisent rarement et seulement

3% ne les utilisent jamais.

Les TIC tiennent donc une place très importante dans l'apprentissage vu la fréquence de leurs usages, ils deviennent des outils incontournables.

Si vous échangez et collaborez via internet pour vos études, avec quel(s) outil(s) le faites-vous ?

Les réseaux sociaux (principalement Facebook) sont les outils les plus utilisés par les répondants pour collaborer et échanger dans le cadre des études. Suivis de près par un des moyens les plus populaires d'échanges par internet : l'e-mail.

Le chat, les blogs, les sites de partages, les forums, et les plateformes d'enseignement à distance sont peu utilisés.

Les réseaux sociaux ont l'avantage d'être des plateformes avant tout gratuites, assez simples d'utilisation et complètes (intégrant : messagerie instantanée, publication de fichiers multimédias, publication de documents de divers formats, possibilité de créer des communautés etc.), ce qui en fait un outil assez pratique pour un usage didactique.

Q3 : Pensez-vous que les TIC améliorent la qualité de l'enseignement/apprentissage ?

69.6% des étudiants(e)s pensent que les TIC améliorent *tout à fait* la qualité de l'enseignement/apprentissage.

28.8% ont répondu par *plutôt oui*.

Seulement 0.8% ont répondu plutôt non et 0.8% pas du tout.

98.4% (presque la totalité des personnes questionnées) pensent que les TIC améliorent la qualité de l'enseignement/apprentissage.

Q4 : Si oui, que vous apportent les TIC ?

Les TIC semblent apporter plus de *créativité* et de *motivation* aux étudiants(e)s, ce sont les réponses qui reviennent le plus fréquemment.

Ils semblent aussi dans un degré moindre, apporter plus de productivité, d'attention et d'autonomie.

Interprétations des résultats du questionnaire

À partir des résultats obtenus auprès des étudiants participants sur leur rapport aux TICE : leurs habitudes, leurs utilisations, leurs représentations, leurs pratiques au niveau personnel et au niveau de leurs études. Nous avons constaté que les étudiants pensent que les TICE disposent de potentialités importantes, et que leur intégration permanente aux classes de/en français à l'université, pourrait éveiller et développer des compétences et des qualités telles que l'autonomie, la motivation et la créativité.

La langue de recherche des étudiants est la langue française : plus de 60% utilisent le français comme première langue de recherche sur internet, l'anglais arrive en deuxième position avec 18%, la langue arabe est troisième avec 16%, les 4% restants utilisent d'autres langues comme l'allemand.

Étant donné que la langue française est la langue qu'utilisent les étudiants pour naviguer sur internet, nous pouvons supposer que le fait de se connecter régulièrement sur internet, afin de faire des recherches, de visionner ou d'écouter des documents multimédias, ou afin de communiquer pourrait permettre de développer et d'améliorer les compétences scripturales et discursives en langue française. Cette supposition a pris encore plus de sens lorsque nous avons constaté que 83% des étudiants utilisent toujours sinon souvent les TIC dans leurs études, et que 81% des étudiants font toujours sinon souvent usage des TIC dans leurs vies personnelles. Pour ces étudiants, se connecter à internet, c'est aussi pratiquer la langue française à travers les échanges et les collaborations qu'ils effectuent sur les réseaux sociaux, à travers les recherches qu'ils font dans le cadre des études ou dans un cadre personnel, et à travers la diversité des documents numériques auxquels ils ont accès. Ces usages accroissent l'exposition à la langue française et permettraient de développer des automatismes linguistiques.

Dans la rubrique *représentations*, à la question pensez-vous que les TIC améliorent la qualité de l'enseignement/apprentissage ? Le constat est sans appel : 69% des étudiants pensent que les TIC améliorent *tout à fait* la qualité de l'enseignement/apprentissage, et 29% ont répondu *plutôt oui*, ce qui nous donne au total 98% de représentations positives voir très positives sur les TIC. Nous supposons que cette unanimité est due au fait que les apports des TIC en didactique des langues se font clairement ressentir, les apprenants, ont pu au cours de leurs

parcours observer les aspects pratiques et les potentialités de ces outils dans l'amélioration de leurs compétences.

Ces apports sont multiples : plus d'autonomie, plus d'attention, plus de créativité, plus de motivation, plus de productivité, et plus de persévérance.

Les trois réponses qui revenaient le plus souvent sont dans l'ordre : plus de créativité, plus de motivation, et plus de productivité. Les TIC ont un rôle à jouer dans le développement de la créativité au cours de l'apprentissage de la langue, ces dispositifs soulagent l'anxiété linguistique par la prise de risque linguistique, et de ce fait libèrent la créativité des apprenants. La prise de risque linguistique est corrélée par les chercheurs avec les progrès linguistiques. Les apprenants qui progressent le plus sont ceux qui prennent plus de risques et ont moins peur des erreurs. Une communication sans créativité est une communication plate avec un langage banal et prévisible.

La motivation est incontestablement l'un des apports les plus importants des TIC en situation d'apprentissage : les apprenants accordent un intérêt bien plus grand pour les activités pédagogiques intégrant les TIC que pour les approches plus traditionnelles en classe. Nous supposons que cette motivation serait stimulée par la diversité des approches, des méthodes, et des activités qu'offrent les dispositifs TIC. La motivation des apprenants est doublée quand ils utilisent l'outil multimédia en groupe, dans le cadre d'un cours ou pour accomplir une recherche. L'attitude des apprenants travaillant en groupe évolue ainsi que leurs connaissances et le sentiment de leur propre efficacité.

Conclusion

Les résultats obtenus révèlent que les apports des TICE sont multiples : dans un premier degré plus de créativité, plus de motivation, et plus de productivité, dans un second degré : plus d'autonomie, plus d'attention et de persévérance. Les hypothèses initiales ont donc été confirmées. Augmenter la motivation et l'attention en cours de langue c'est aussi accélérer la rapidité de la réussite, cela constitue un argument assez consistant pour nous convaincre d'intégrer définitivement et massivement les TIC en classe de/en français à l'université.

UNIVERSITÉ D'ALGER II
doctorant en didactique de l'interculturel
Laedinson2@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

- ALDERFER, Clayton (1972). *Existence, Relatedness, and Growth*. New York: Free press.
- COMPTE, Carmen (1993). *La vidéo en classe de FLE*. Paris : Hachette.
- DIEUZEIDE, Henri (1994). *Les nouvelles technologies : outil d'enseignement*. Nathan.
- GUICHON, Nicolas. (2006). *Langue et TICE : Méthodologie de conception multimédia*. Paris : Ophrys.
- HOCINE, Naima. (2011). *Intérêts pédagogiques de l'intégration des TICE dans l'enseignement du FLE : l'utilisation du web-blog dans des activités de production écrite*. Synergies Algérie, 219-226.
- MASLOW, Abraham. (1954). *Motivation and Personality*. New York: Harper.
- MCCLELLAND, David. (1985). *Human motivation*. New York: Scott.
- MONGEAU, Pierre (2008). *Réaliser son mémoire et sa thèse : Côtés Jeans et Côté Tenue de soirée*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- MURRAY, Scott, Yvan CLERMONT et Marilyn BINKLEY (2005). *Mesurer la littératie et les compétences des adultes : des nouveaux cadres d'évaluation*. Ottawa.
- PAPERT, Seymour (1999). *How Computers Fundamentally Change the Way Kids Learn*. (D. Schwartz, Intervieweur)
- ROBERT, Jean-Pierre (2008). *Dictionnaire pratique de didactique du FLE*. Paris: Ophrys.
- SNOWMAN, Jack, Robert BIEHLER (1993). *Psychology Applied to Teaching*. Boston: Houghton Mifflin.
- WLODKOWSKI, Raymond (1985). *Enhancing adult motivation to learn*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- ZHANG, Yanru (2010). *L'intégration des TICE à l'enseignement/apprentissage du FLE en milieu universitaire chinois*. Thèse de doctorat : Université de Nantes.

ANNEXE

Exemple de questionnaire rempli lors de l'enquête :

PHC Maghreb

Ce questionnaire fait partie d'une enquête portant sur les Technologies de l'Information et de la Communication (Informatique, téléphonie mobile, Internet...) dans l'enseignement/apprentissage (TICE) du/en français en contexte universitaire maghrébin. Nous vous remercions de bien vouloir contribuer à la réussite de ce projet par vos réponses qui resteront anonymes.

Accès/Infrastructure

1. Votre établissement dispose-t-il d'équipements TIC ?
 1. Oui 2. Non

Si oui, avez-vous accès à ces équipements ?

	Jamais	Rarement	souvent	Toujours
2. Ordinateurs	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
3. Photocopieurs et imprimantes	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
4. Scanners	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
5. Vidéos projecteurs	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
6. Connexion internet	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

7. Vos enseignants utilisent-ils les outils TIC dans leurs cours ?
 1. Jamais 2. Rarement 3. Souvent 4. Toujours

8. Quels outils et moyens TIC possédez-vous ?
 1. Ordinateurs portable 2. ordinateur de bureau 3. Tablettes 4. Smartphone 5. Imprimantes
 6. Scanners 7. Autres

Vous pouvez cocher plusieurs cases.

9. Si 'Autres', précisez :

10. Quels sont vos modes de connexion ?
 1. 3G/4G 2. ADSL Haut débit à domicile 3. Wifi libre dans espaces publics (cafés et autres)
 4. Cybercafé 5. Connexion à l'université 6. Autres

Vous pouvez cocher plusieurs cases.

11. Si 'Autres', précisez :

Usages

Utilisez-vous les TIC ?

	Jamais	Rarement	Souvent	Toujours
12. Dans vos études	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
13. Dans un cadre personnel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

14. Si vous échangez et collaborez via Internet pour vos études, avec quel(s) outil(s) le faites-vous ?
 1. Email 2. Réseaux sociaux (Facebook, Twitter, etc.)
 3. Messagerie électronique instantanée(chat) 4. Forum
 5. Blog 6. Plateforme d'enseignement à distance
 7. Sites de partages (Dropbox, Google Drive, etc.) 8. Autres

Vous pouvez cocher plusieurs cases.

15. Si 'Autres', précisez :

16. Si vous échangez et collaborez via Internet dans le cadre de vos études, avec qui le faites-vous ?
 1. Vos camarades (étudiants) 2. Enseignants 3. Tuteurs 4. Autres

Vous pouvez cocher plusieurs cases.

17. Si 'Autres', précisez :

1

Maîtrise

Quel est votre degré de maîtrise des types de logiciels suivants ?

	Aucune maîtrise	Insuffisant	Suffisant
18. Traitement de texte (word)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
19. Présentation (PowerPoint)	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
20. Tableurs (Excel,...)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
21. Bases de données (Microsoft Access,SQL,Server,Oracle...)	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
22. Logiciels de graphisme	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
23. Éditeurs Web	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
24. Logiciels de statistique (Sphinx,SPSS, SAS, ...)	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

25. Avez-vous suivi une ou des formation(s) sur les TIC ?

1. Aucune 2. Formation diplômante 3. Autoformation

Vous pouvez cocher plusieurs cases (2 au maximum)

Représentations

26. Pensez-vous que les TIC améliorent la qualité de l'enseignement-apprentissage ?

1. Pas du tout 2. Plutôt non 3. Plutôt oui 4. Tout à fait

27. Si oui, que vous apportent les TIC ?

1. Plus d'autonomie 2. plus d'attention 3. plus de créativité 4. plus de motivation 5. plus de productivité
 6. plus de persévérance 7. Autres

Vous pouvez cocher plusieurs cases.

28. Si 'Autres', précisez :

29. Si non, pour quelles raisons ?

1. L'usage des TIC n'est pas efficace 2. L'usage des TIC fait perdre du temps
 3. L'usage des TIC n'est qu'un "fait de mode" 4. Autres

Vous pouvez cocher plusieurs cases.

30. Si 'Autres', précisez :

31. Que représente Internet pour vous ?

1. Un moyen d'information 2. Un moyen de communication
 3. Une ouverture sur le monde, Un moyen de loisir, Autres

Vous pouvez cocher plusieurs cases.

32. Dans quelle(s) langue(s) faites-vous vos recherches sur internet ?

Informations générales

33. Université

34. Faculté, Institut, Ecole ...

35. Niveau d'étude

36. Spécialité

37. Age

1. Moins de 20 ans 2. De 20 et 25 ans 3. Plus de 25 ans

38. Sexe

1. Femme 2. Homme

Motivation des élèves à l'école primaire – dans l'enseignement précoce – en cours de langue et ailleurs

Dans mon étude je voudrais présenter quelques aspects de la motivation des élèves à l'école primaire principalement dans l'enseignement précoce en cours de langue et pendant les activités parascolaires.

Pourquoi ce sujet? Le sujet n'a pas été choisi par hasard. D'une part j'ai des expériences pratiques en ce qui concerne le thème parce que j'enseigne des élèves de 6 à 14 ans depuis 25 ans dans la même école primaire. D'autre part je pense que nous, professeurs de langue, nous avons une grande responsabilité car la plupart des enfants rencontrent une langue étrangère pour la première fois dans leur vie grâce à nous, et ceci tout au début de leur éducation. Cette rencontre peut déterminer leur rapport à l'apprentissage d'une langue étrangère pour toute leur vie. On doit être d'accord avec M. Dezsó Németh, psycholinguiste de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, qui dit : « Il est important d'avoir des succès dans l'apprentissage de langue, sinon celui-ci se transformerait en grande souffrance. Lorsqu'on commence à apprendre une langue étrangère le manque de réussite conduit à un sentiment de détestation. »¹ (Laza 2013)

Pour réussir, il faut être bien motivé et il est absolument indispensable que nous ayons un professeur qui nous motive dans toutes les circonstances.

Mais qu'est-ce que la motivation? Selon la définition de Léon, la motivation est :

[l']ensemble des facteurs dynamiques qui suscitent chez un élève ou un groupe d'élèves le désir d'apprendre. [...] Dans la mesure où les intérêts de l'enfant et de l'adolescent évoluent en fonction des expériences scolaires ou extrascolaires, le problème de la motivation se renouvelle constamment avec les progrès de la réflexion et de l'action pédagogiques (Léon 1972 :78).

Selon Viau :

[...] la motivation en contexte scolaire est un état dynamique qui a ses origines dans les perceptions qu'un élève a de lui-même et de son environnement et qui l'incite à choisir une activité, à s'y engager et à persévérer dans son accomplissement afin d'atteindre un but (Viau 1994 :7).

Oszetzky dit que « la motivation ou impulsion à apprendre : c'est une force, consciente ou pas, qui pousse l'apprenant à entamer ou poursuivre les études, en mettant en œuvre ses énergies afin d'atteindre son objectif » (Oszetzky 2004 :12).

¹ Traduction de l'auteur.

Les changements du milieu scolaire et extrascolaire

Avant de parler concrètement des possibilités de la motivation, on doit constater que dans les dernières décennies on était témoins d'une révolution numérique. « Le développement des médias et d'Internet, devenus de nouveaux lieux d'apprentissage, remet aussi en cause les modes de la transmission et les manières dont on apprend à l'école. » (Fournier 2011 :35) Le système scolaire actuel a été fondé et organisé à une autre époque. Depuis des années 2000 on a vu plusieurs changements dans l'enseignement aussi comme dans le monde entier. Entre autres ce sont les élèves qui sont changés. Ils les appellent « des indigènes numériques ». Les élèves qui sont dans le système actuel composent la génération « z » (ils sont nés entre 1995 et 2009) et la génération « alpha » (ils sont nés après 2010). Le mécanisme de la perception des apprenants est changé à cause de l'accélération du développement et de la quantité incroyable des excitations qui touchent les apprenants. C'est pourquoi les méthodes traditionnelles sont de moins en moins efficaces. Les élèves acceptent difficilement le rôle passif, ils veulent devenir participants actifs et critiques du processus. Selon les expériences un abîme de plus en plus grand sépare les matières au programme, les connaissances transmises et l'intérêt, la culture de travail des élèves.

Le rôle du professeur est également différent. On appelle les professeurs de nos jours « des immigrants numériques » dont l'âge moyen est de 45 ans. Ils doivent s'adapter aux nouvelles circonstances avec une transformation méthodologique. L'accent se déplace de l'enseignement sur l'apprentissage. Le professeur est une personne déterminante, formateur et modèle qui représente des normes dans la vie des élèves. Cependant il n'est plus la source, le propriétaire exclusif des informations. Sa tâche n'est plus de donner des connaissances, il est plutôt le manager du processus de l'apprentissage. Il doit développer les compétences nécessaires pour obtenir, rassembler/collecter et utiliser efficacement les informations.

L'approche du savoir a beaucoup changé. On doit se préparer à un apprentissage tout au long de la vie. L'accent se déplace sur le développement des compétences. Ce développement peut être réalisé seulement à jeune âge, pendant la période de l'enseignement obligatoire.

Les influences sur l'apprentissage

On peut remarquer des facteurs qui ont de l'influence sur l'apprentissage des jeunes élèves. Le premier facteur est qu'il est absolument indispensable qu'on voie bien les intérêts, le but des participants du processus. Le but essentiel est une connaissance utilisable d'une langue étrangère dans la vie quotidienne. Plus concrètement créer et développer les compétences communicatives. Sans connaissance d'une langue étrangère on aura des difficultés dans le travail et dans la vie.

Les apprenants ne sont pas identiques. Le professeur doit accueillir et promouvoir leur diversité s'il veut être efficace dans l'enseignement. [...] C'est pourquoi les voies proposées, les réponses pédagogiques, doivent être mieux adaptées et plus respectueuses de cette diversité. (Oszetzky 2004 :14)

Il faut mentionner que, dans le système scolaire, le nombre des élèves ayant des difficultés augmente d'année en année. Examinant les statistiques, on peut conclure que c'est un phénomène mondial, mais il y a une très grande différence entre les pays. Selon une étude, aux États-Unis, c'est 5 % des élèves, en Belgique 8,5 %, en France 4 à 5 %, 10 % en Finlande et en Russie. (Salter et Smythe 1997) Actuellement, en Hongrie, c'est 15%, et 4-5 % des élèves ont la dyslexie ou la dysgraphie grave. C'est pourquoi ces élèves sont très démotivés et stressés. Diminuer le stress, motiver les démotivés, faire connaître le succès et permettre les erreurs – c'est la tâche des professeurs. Ce sont, entre autres, des principaux objectifs de l'école.

Il faut mentionner le temps actif consacré à l'apprentissage. Il est important que l'apprentissage d'une langue devienne une activité de tous les jours. Par exemple à l'École de Köztársaság Tér de Pécs, les apprenants de 10 ans ont des cours de langue cinq fois par semaine. Ils peuvent exercer le français même pendant les récréations grâce aux volontaires de l'Alliance Française qui participent à la vie scolaire.

L'environnement des apprenants a aussi de l'influence sur le processus. La classe avec des images, avec les travaux des élèves, les livres et les documents authentiques peuvent aider à les motiver. « Il est possible d'avoir un effet positif sur la motivation des élèves, par le climat que l'on instaure dans la classe, par la façon dont on présente et dont on conçoit les objectifs d'apprentissage, les tâches et les évaluations. » (Musial, Pradère et Tricot 2012)

Les méthodes de motivation

Notre étude est consacrée aux avantages de l'apprentissage précoce des langues étrangères. Les apprenants à l'âge de 6-9 ans sont curieux de nature, ils adorent les nouvelles expériences, en plus, ils répètent tout avec plaisir, ce qui est la base de l'apprentissage précoce. Ils s'expriment sans difficulté ou sans complexe dans une langue étrangère. L'apprentissage de langue est un processus naturel en bas âge.

Au début de l'apprentissage d'une langue étrangère et dans la période précoce de l'enseignement, les enseignants ont souvent recours aux exercices de mémorisation. Cette pratique disparaît malheureusement avec l'avancement de l'apprentissage. Pourtant les principes pédagogiques de nos jours préconisent une appropriation globale des connaissances langagières (Oszetzky 2004 :15).

Les élèves sont plus motivés quand ils utilisent non seulement leur manuel et leur dictionnaire. Nous, les professeurs, devons tout faire pour que les apprenants aiment participer aux cours de langue. Par exemple la musique, le rythme exercent de l'influence sur les élèves – ils développent leur perception auditive, ils les calment aussi. Avec la musique et le rythme, c'est plus facile à mémoriser le texte des chansons qui peut aider à mémoriser les mots, les expressions utilisées plus tard.

Les dialogues, poèmes et texte courts, appris par cœur au cours de l'apprentissage servent à deux finalités : la pratique de mémorisation entraîne le cerveau et permet à l'apprenant de retenir des textes plus rapidement, avec une facilité croissante, et de les produire, dans le cas échéant, en situation orale ou écrite (Oszetzky 2004 :15).

Sur Internet, on trouve des sites pour les enfants avec des chansons françaises. Dans ma pratique pédagogique j'utilise beaucoup de fois le site « www.momes.net » où on peut trouver les chansons regroupées selon les thèmes différents. On peut les écouter quand on veut, on ne doit pas les enregistrer. Pour faire exercer les chansons apprises aux apprenants, il est assez de leur donner une liste des sites. Ils utilisent avec plaisir leur « portable sage », leur tablette, leur ordinateur. Ces outils peuvent développer l'autoapprentissage et l'autoévaluation des élèves et ils peuvent stimuler leur intérêt aussi. Dans ma classe il y a un petit garçon qui ne chante jamais avec nous mais je sais qu'à la maison il organise des concerts à sa famille. Avec la musique et le rythme on peut utiliser tout notre corps. L'acquisition des mots et des expressions est plus efficace quand nous faisons des mouvements. On doit inspirer, motiver les apprenants à danser et à bouger sur le rythme.

L'enseignant qui introduit un ordinateur ou un vidéoprojecteur dans sa classe construit une situation didactique très différente de la situation classique où il n'utilise que le manuel scolaire : son activité, tout comme celle(s) des élèves, en seront modifiées. (Markantonakis 2007)

Les jeunes apprenants apprennent plus facilement avec les images et avec les sons. Par exemple, quand on enseigne les noms des animaux, on peut chercher toujours des images et des cris des animaux sur Internet. On peut faire des comparaisons entre les cris hongrois et français des animaux.

Il est évident que les enfants aiment les contes. Au début de l'apprentissage de la langue on choisit toujours des contes qu'ils connaissent, comme *Le Petit Chaperon Rouge*. Ils connaissent bien l'histoire en langue maternelle et il est très intéressant de la découvrir en français, avec des images, pendant la lecture du professeur. Ce conte existe sur Internet en plusieurs formes, ainsi on peut le regarder et faire des comparaisons. Il est possible également que les apprenants choisissent un conte dans la bibliothèque de l'école quand on finit une unité. Comme ça presque tous les mois on invente un nouveau conte. Je pense qu'il faut chercher/trouver l'équilibre dans l'utilisation des documents en papier et les documents multimodaux. Moi, je cherche toujours des contes et je les propose aux apprenants. Quand nous parlons des fruits je propose le conte « La chenille qui a fait des trous » ou à propos des légumes « Bon appétit ! Monsieur Lapin ». Lire les contes c'est un vrai plaisir, et en plus, on peut élargir le vocabulaire des apprenants. Pour aller plus loin, on peut dramatiser les petites histoires.

Avec les élèves plus grands on peut lire des « lectures faciles ». Sur le site de « TV5 Monde » on peut télécharger même les fiches pédagogiques qui peuvent nous aider à les adapter pour la classe. On peut choisir des romans, des nouvelles, des bandes dessinées qui sont filmés et nous pouvons les regarder avec les élèves pendant les cours et ils peuvent les regarder à la maison aussi.

Les jeunes aiment jouer aussi. En jouant nous faisons des courses, nous allons au cinéma, nous mangeons dans un restaurant très chic. Les plus petits aiment les puzzles, les cartes de mémoires, le coloriage, les dessins guidés/dirigés. Les grands aiment les jeux de société, les jeux de mots, les mots croisés. Sur Internet, on trouve des jeux en ligne qu'on peut jouer en paire, en petit groupe à l'école et à la

maison également. Moi, je joue toujours avec eux. Nous sommes une petite communauté et nous découvrons un autre monde ensemble. Il est très important pour les petits/pour les jeunes d'être ensemble et de faire des choses ensemble. Avec ces activités on a la possibilité de développer leurs compétences sociales.

Cette année je voudrais essayer une nouvelle méthode. J'ai participé à un stage où j'ai vu un enseignant travaillant avec un petit chien dans la classe. Les élèves qui étaient plus timides, qui avaient peur, sont devenus plus ouverts et ils ont commencé à travailler quand ils avaient des contacts avec le chien. J'ai eu la possibilité d'assister à un cours de lecture où il y avait un garçon avec une dyslexie très grave. Avant, il ne travaillait jamais mais quand il pouvait caresser le chien assis sur son genou, il a lu un texte sans faute à haute voix. J'ai commencé à réfléchir sur la question quelles sont les possibilités pour adapter cette méthode en cours de langue étrangère. Pour l'instant je cherche un spécialiste et un chien ayant des permis pour participer au travail scolaire. Je voudrais collecter mes expériences et les transmettre aux enseignants de langues.

Les activités parascolaires

À l'École de Köztársaság Tér de Pécs on cherche toujours des possibilités d'exercer la langue étrangère en dehors de l'école. On organise des programmes parascolaires avec l'Alliance Française de Pécs. Par exemple nous avons fait connaître la pétanque aux apprenants et nous avons organisé des compétitions aussi. À l'aide de cette organisation on peut proposer aux élèves d'aller au cinéma pour regarder des films en version française. Cette expérience est plus particulière que de regarder un film pendant le cours de langue à l'école.

On a organisé des promenades guidées en ville. On a imaginé qu'on était des touristes français et les élèves étaient les guides. On a eu de la possibilité de télécharger des informations sur le site de l'Alliance Française ainsi on ne devait pas se fatiguer à la traduction qui cause beaucoup de difficultés aux élèves et qui peuvent y échouer.

Pour les petits on peut organiser une visite au théâtre de marionnettes. On peut assister à un spectacle sans bien connaître le français. Les marionnettes, les gestes aident à comprendre l'histoire. Il est très rare qu'on puisse regarder un spectacle avec des artistes français c'est pourquoi ceci peut être une expérience extraordinaire. Les élèves de l'école mentionnée ont eu de la possibilité d'assister à un spectacle dont le titre était « L'ours qui avait une épée ». Une ancienne voiture de pompiers a été transformée en théâtre de marionnettes. Dans son espace théâtral de 14 m² et utilisant toutes les ressources de la représentation théâtrale : scénographie, lumière, son, musique et vidéo, l'enfant voit le théâtre en grand. Cette année à l'Institut Français de Budapest c'était Le Petit Chaperon Rouge qu'on pouvait voir avec les petits. Un stage a été organisé pour les professeurs afin de les aider à adapter ce conte dans leur classe.

Pour développer les différentes compétences on peut organiser des camps de langue. L'École de Köztársaság Tér de Pécs organise un camp de langue toutes les années scolaires pour les apprenants de 11 à 13 ans depuis 1990. Le but c'est le

travail commun dans le processus enseignement-apprentissage, la motivation, l'inspiration pour le travail dans l'avenir. Le camp est toujours organisé pas loin de la ville, dans la forêt Mecsek ou dans un petit village. Dans ce camp on développe les compétences linguistiques, interculturelles, sociales mais on a des possibilités de faire du sport, de jouer et d'aller à la plage aussi Beaucoup de fois ce sont les élèves qui organisent le programme, forment des normes, des règles du camp. Ce sont eux qui peuvent choisir les thèmes dont ils veulent s'occuper, ils peuvent choisir la méthode et la technique avec lesquelles ils veulent travailler. À la fin du camp on évalue toujours le travail et on demande aux apprenants de dire leur opinion également. Cet été on s'est mis d'accord pour ne pas parler en hongrois sur le territoire du camp. Si on ne sait pas dire en français ce qu'on veut, on peut utiliser la communication non-verbale. On a dessiné, on a mimé, on a fait des pantomimes. On s'est amusés très bien et on pense qu'on a beaucoup appris.

Il y avait un jour sans téléphone portable, sans ordinateur. Ce jour nous a montré que ces élèves sont toujours en linge et sans leur portable il leur est très difficile de survivre. On a fait un exercice intéressant dont le titre était « Comment on vivait dans le siècle précédent ? » Les élèves qui travaillaient en petits groupes, ont dû faire un itinéraire et établir un budget pour les vacances de famille de quinze jours. Ils ne pouvaient utiliser que du papier, un crayon et une carte. Sans PDA et GPS qui planifient et calculent tout, il y avait des « familles » chez qui un jour a duré 26 heures et qui n'a pas mangé pendant des jours et ils roulaient sur les chemins qui n'existent pas.

Les échanges entre des pays et la correspondance entre des classes et des élèves sont aussi des techniques/stratégies de motivation et d'apprentissage très efficaces. L'échange est vraiment utile si son but n'est pas seulement le voyage à l'étranger, la visite des curiosités, le développement de la compétence communicative, mais le développement de la compétence interculturelle pendant tout le processus. Il est important que nos élèves eux-mêmes fassent des expériences, approfondissent leurs connaissances. Il faut le renforcer dans les apprenants avec une préparation convenable, avec des exercices faits avec le partenaire d'échange, et après l'échange il faut évaluer les expériences, les résultats s'il y en a. Si pendant le voyage les élèves habitent chez des familles françaises, ils peuvent jeter un coup d'œil dans la vie quotidienne d'une famille française et tout ceci les aide à acquérir des connaissances interculturelles. À travers des programmes scolaires ils peuvent connaître le système scolaire français, les rapports entre les élèves et les professeurs, leur emploi de temps. Ils peuvent voir un autre mode de vie, des autres priorités, une autre mentalité. Si l'école a un échange, plus d'élèves peuvent avoir des expériences de contacts mais ce n'est pas sûr que tous les élèves aient des contacts directs. Cependant ils peuvent voir et entendre les étrangers et cela peut être une motivation pour eux.

Ce ne sont pas seulement les compétences interculturelles qui se développent mais leurs connaissances de langue, leur intonation, leur prononciation, leur compréhension orale et la production orale aussi. L'échange a une influence positive sur leur rapport à l'apprentissage d'une langue étrangère. Ils se souviennent avec

plaisir des jours passés en France avec la famille française et ils essaient de tenir les contacts personnels pour longtemps.

Conclusion

La motivation scolaire est essentielle à la réussite éducative des élèves et les intervenants scolaires peuvent contribuer à son développement. Ils doivent d'abord intervenir sur les sources de la motivation en se préoccupant des éléments suivants : favoriser une perception positive chez les élèves de la valeur des activités ou de la matière (intérêt, importance et utilité) et soutenir le développement du sentiment d'efficacité interpersonnelle et du contrôle exercé par les élèves sur les tâches d'apprentissage. Les indicateurs de la motivation scolaire doivent être utilisés non seulement à des fins d'évaluation, mais aussi dans le but de favoriser chez les élèves le développement de l'engagement face à la tâche, par l'utilisation de stratégies d'apprentissage et d'autorégulation, et le développement du goût de l'effort et de la persévérance. (Lacroix-Potvin 2009)

On sait que tout le monde veut apprendre l'anglais et nous, les professeurs de français, devons faire beaucoup d'efforts pour que les apprenants choisissent la langue française. Il faut que nous connaissions les intérêts, les souhaits, les besoins, les caractéristiques spéciales des générations différentes. Il est indispensable que nous connaissions nos possibilités, les stratégies différentes du processus d'enseignement et d'apprentissage pour développer les compétences de nos élèves. Ce n'est que par ces stratégies que nous pourrons réaliser le but essentiel qui consiste à donner des connaissances échangeables et valables pour devenir citoyen de l'Union Européenne.

« Il ne faut jamais perdre de vue que l'école doit être en prise sur la société, et que celle-ci est de plus en plus technologique ; nos élèves sont sans doute des enfants des médias. » (Markantonakis 2007)

UNIVERSITÉ DE PÉCS
doctorante
kissildi323@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

CSIZÉR, Kata et Judit, KORMOS (2006). « Az interkulturális kapcsolatok és az idegen nyelvi motiváció összefüggései », *Iskolakultúra*, vol. 11, 12-20.

DARVEAU, Paul et Rolland, VIAU (1997). *La motivation des enfants. Le rôle des parents*. Québec : Les Éditions du Renouveau Pédagogique Inc.

FOURNIER, Martine (2011). *La motivation, ça s'en va et ça revient...*, *Pourquoi apprendre ?* Dossier coordonné par Martine Fournier; *Sciences Humaines*, n° 230 numéro spécial, octobre, Auxerre : Sciences Humaines Communication.

Közös Európai Referenciakeret – Nyelvtanulás, nyelvtanítás, értékelés (2002). Európa Tanács Közoktatási Bizottsága Közoktatási Bizottság Élő Nyelvek Osztálya Strasbourg, Pedagógustovábbképzési Módszertani és Információs Központ Kht.

LACROIX, Marie-Ève et Pierre, POTVIN (2009). *La motivation scolaire*, [en ligne] URL : <http://www.rire.ctreq.qc.ca/la-motivation-scolaire-version-integrale>. Consulté le 2 septembre 2017.

LAZA, Bálint (2013). *Akkor most németet vagy angolt ?*, [en ligne] URL : http://index.hu/tudomany/2013/01/15/akkor_most_nemetet_vagy_angolt/. Consulté le 10 août 2017.

LÁZÁR, Ildikó (2005). *Intégrer la compétence en communication interculturelle dans la formation des enseignants*, Strasbourg, : Centre européen pour les langues vivantes du Conseil de l'Europe.

LÁZÁR, Ildikó (2006). *33 kulturális játék a nyelvóráán*, Budapest : OPKM-ECML Magyarországi kontaktpont.

LÉON, Antoine (1972). « La motivation chez les élèves de l'enseignement techniques », [en ligne] URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/Motivation>. Consulté le 14 juillet 2017.

LYONNET Isabelle : *Les facteurs de la motivation scolaire : Éclairage théorique*, [en ligne] URL : https://www2.ac-lyon.fr/enseigne/eps/IMG/pdf/Les_facteurs_de_la_motivation_scolaire-_Eclairage_th-orique_annexe_5.pdf. Consulté le 10 août 2017.

MARKANTONAKIS, Stélios (2007). « Intégrer les TIC dans l'enseignement du FLE au primaire », Argyro Proscollis et Kyriakos Forakis (éd.), *Enseigner le français langue étrangère à l'école primaire : méthodes et pratiques*, Athènes : Université d'Athènes, 137-156, [en ligne] URL : http://www.frl.uoa.gr/fileadmin/frl.uoa.gr/uploads/sinedria/Actes_Primaire_2007.pdf. Consulté le 8 mars 2015.

MOLNÁR, Andrea (2001). *Idegennyelv-tanítás – másképpen (?) Minták a magyarországi tanítási gyakorlatból*. Budapest : Eötvös József Könyvkiadó.

MUSIAL, Manuel, Fabienne, PRADÈRE et André, TRICOT (2012). *Comment concevoir un enseignement ?* Bruxelles : De Boeck.

NIKOLOV, Marianne (2003). « L'enseignement des langues vivantes à de jeunes apprenants en Hongrie », Marianne Nikolov, et Helena Curtain (éd.), *Un apprentissage précoce : les jeunes apprenants et les langues vivantes en Europe et ailleurs*, Strasbourg : Centre européen pour les langues vivantes du Conseil de l'Europe, 35-49.

OSZETKY, Éva (2004). *Acquisition du français et évaluation lexicale*, Pécs : UFR des Études Francophones, Université de Pécs.

SALTER, Robin, Ian SMYTHE (1997). *The International Book of Dyslexia*, London : World Dyslexia Network Foundation.

VIAU, Rolland (1994). *La motivation en contexte scolaire*. Québec : Les Éditions du Renouveau Pédagogique Inc.



X 279776

 EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

 Nemzeti
Tehetség Program

rad, ko

XB 253624

3500.-



Készítette a

JATE
Press

6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.

www.press.u-szeged.hu

Felelős kiadó: Gyimesi Tímea egyetemi docens

Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő

Méret: B/5, munkaszám: 13/2018.